

Rita Maria Fabris*

Uno sguardo alle partiture coreiche di August Bournonville

Dicembre 2025, pp. 223-243

DOI: <https://doi.org/10.60923/issn.2036-1599/23617>

Section: Studi [peer reviewed]



Articles are published under a Attribution-NonCommercial 4.0 International License (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: danzaericerca@unibo.it

Www: <https://danzaericerca.unibo.it/>

Abstract

A partire da una breve ricognizione del patrimonio coreico e teatrale dell'artista danese August Bournonville (1805-1879), l'articolo affronta gli approcci alla ricostruzione su carta delle coreografie bournonvilliane, pubblicati fino ad oggi, e introduce una metodologia di ricerca storica e analitica nell'ambito della filologia della danza. Spunti importanti provengono dalla proposta di Knud Arne Jürgensen di collazionare diverse partiture coreiche, qualora esistano, di Bournonville e di suoi allievi. Attraverso l'analisi di due notazioni mimiche e coreiche relative al balletto *La Son-nambula* (1829), messo in scena da Bournonville a Copenaghen dopo averlo danzato a Parigi, si presenta la metodologia, le fonti e gli strumenti utili all'elaborazione di una edizione critica coreica.

Starting with a brief overview of the choreographic and theatrical heritage of Danish artist August Bournonville (1805-1879), the article deals with approaches to the reconstruction on paper of Bournonville's choreographies published to date and introduces a historical and analytical research methodology in the field of dance philology. Important insights come from Knud Arne Jürgensen's proposal to collate several choreographic scores, where they exist, by Bournonville and his students. Through the analysis of two mimic and choreographic notations relating to the ballet *The Sleepwalker* (1829), staged by Bournonville in Copenhagen after dancing it in Paris, the methodology, sources and tools useful for the development of a dance critical edition are presented.

* Università di Bologna.

Rita Maria Fabris

Uno sguardo alle partiture coreiche di August Bournonville

Il patrimonio coreico danese di August Bournonville

«È possibile trasmettere correttamente da compositore a copista, da un luogo o da un'epoca all'altra un “*ballet d'action*”, una scena di pantomima, un “*pas d'exécution*” o “*d'ensemble*” o una danza nazionale con segni scritti o disegnati? È provata l'utilità di tale scienza?»¹. Con queste domande August Bournonville apre il secondo volume degli *Études Chorégraphiques* nel 1855, in procinto di presentare all'Opéra di Parigi la nuova creazione *Abdallah*, dopo la *tournee* al *Kärnthnertheater* di Vienna, in un momento di riflessione sulla funzione della scrittura coreica, sui «limiti delle possibilità e dell'utilità della “*chorégraphie*” che riguarda la composizione e la conservazione di «legazioni, variazioni e anche pezzi interi»².

Alcuni anni prima Arthur Saint-Léon pubblica a Parigi la *Sténochorégraphie* con l'idea di creare un «sistema abbreviato di scrittura per la danza» per comunicare, riprodurre e conservare le coreografie in provincia o all'estero attraverso una terminologia unificata³. Tuttavia secondo Bournonville, che ne apprezza l'idea originale di scomposizione dei *temps* (i passi di danza), decifrare un balletto “stenocoreografato” richiederebbe al coreografo un tempo doppio rispetto a quello impiegato per rimettere in scena un lavoro «a memoria»⁴. Per essere completamente intellegibile, la stenocoreografia dovrebbe essere sostenuta da «numerosi disegni, accompagnati da una descrizione in una lingua viva», altrimenti

1. August Bournonville, *Études Chorégraphiques (1848, 1855, 1861)*, a cura di Knud Arne Jørgensen e Francesca Falcone, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2005, p. 43 (I ed. *Études Chorégraphiques. Dediées aux artistes de la danse*, Imprimerie de Thiele, Kjøbenhavn 1855). Da ora in avanti citeremo l'edizione del 2005.

2. *Ivi*, p. 44. Il testo francese originale presenta il termine tecnico «pas», che, non avendo equivalenti in italiano, traduciamo con «pezzo». Ringraziamo Elena Randi per questa soluzione e per le indicazioni fondamentali nella stesura di questo articolo.

3. Flavia Pappacena, *La “Sténochorégraphie” nel panorama delle sperimentazioni del XVIII e XIX secolo*, in Arthur Saint-Léon, *La Sténochorégraphie*, a cura di / edited by Flavia Pappacena, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2006, pp. 3-13: p. 9 (numero monografico di «Chorégraphie. Rivista di ricerca sulla danza», nuova serie, n. 4, 2004).

4. August Bournonville, *Études Chorégraphiques*, cit., p. 44.

non sarebbe più chiara né più rapida di altri metodi sperimentati fino ad allora⁵.

La notazione coreica interessa a Bournonville sia in forma preventiva per arrivare alle prove e insegnare più facilmente la coreografia alla compagnia, sia in forma consuntiva per la trasmissione del suo repertorio, come emerge dai suoi *Scritti postumi*:

L'azione e il gesto sono designati da parole, di solito in danese, i gruppi, le posizioni e le evoluzioni sono indicati da punti, trattini e linee curve, mentre i passi sono citati secondo la terminologia francese, di solito abbreviata e con quarti e mezze note per indicare le diverse direzioni. Questa coreografia è in parte di mia invenzione ed è nota a molti dei miei allievi; mi ha facilitato notevolmente il lavoro, non solo nelle nuove composizioni, ma soprattutto nella ripresa di vecchi balletti che erano stati cancellati dalla memoria o che avevano ricevuto un nuovo cast.⁶

Una vera e propria teoria della scrittura della danza non si riscontra nel pensiero di Bournonville, che giunge ad una consapevolezza funzionale e pragmatica dei metodi di trasmissione delle coreografie grazie al continuo lavoro di scrittura⁷, sperimentando un sistema di notazione coreografica.

Oltre alle partiture coreografiche, Bournonville lascia memorie, lettere, saggi e articoli piuttosto numerosi e un patrimonio teatrale di enormi proporzioni, come scenari di balletti, libretti e *mises en scène* di *pièces* teatrali e opere musicali, note di produzione, ancora poco studiate nella sua interdisciplinarietà fra danza, musica e teatro⁸. Tale eredità, accanto alla tradizione orale trasmessa ai danzatori di generazione in generazione, grazie alle caratteristiche conservative e isolazioniste della piccola società danese e all'attenzione nei confronti del proprio patrimonio culturale, è stata riscoperta nel secondo dopoguerra a livello internazionale nella generale riapertura dei teatri europei, come patrimonio culturale dell'Occidente, e a partire dalla fine degli anni Sessanta del Novecento anche dalle istituzioni accademiche danesi⁹.

5. *Ibidem*.

6. Charlotte Bournonville (udgivet af), *August Bournonvilles Efterladte Skrifter*, Andr. Schous Forlag, København 1891, p. 169. Le traduzioni, ove non specificato diversamente, sono di chi scrive.

7. Fin dall'adolescenza Bournonville percepisce il valore della scrittura come strumento quotidiano di rielaborazione e interiorizzazione dell'esperienza, a quanto rivelano i suoi appunti, *Dagbøger* (diari) e lettere inerenti alla formazione umana e artistica. Senza poter entrare nel merito in questa sede, alla base delle sue numerose notazioni coreiche riconosciamo la pratica della scrittura nella cultura protestante. Cfr. Rita Maria Fabris, *Essere danzatore e intellettuale nell'Ottocento: danza e scrittura di sé*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 6, 2015, pp. 65-75, online: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/4978> (u.v. 15/5/2025).

8. Fondamentale per una descrizione generale dei documenti conservati, della loro storia archivistica, e per una catalogazione esauriente degli stessi, oltre ai riferimenti ai luoghi di conservazione del materiale relativo a Bournonville, è Knud Arne Jørgensen, *The Bournonville Tradition. The first fifty years, 1829-1879*, vol. II (*An annotated bibliography of the choreography and the music, the chronology, the performing history, and the sources*), Dance Books, London 1997. Per uno studio iniziale sul ruolo di Bournonville negli allestimenti teatrali e operistici si legga Jørgen Heiner, *En anden side af Bournonville Opera- og skuespilinstruktion*, in Erik Aschengreen – Marianne Hallar – Jørgen Heiner (redigeret af), *Perspektiv på Bournonville*, Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck, København 1980, pp. 322-377.

9. Nell'introduzione in francese e in danese alla raccolta delle lettere giovanili di Bournonville, Svend Kragh-Jacobsen e Nils Schiørring scrivono che le recenti tournées in Europa e in America del Kongelige Danske Ballet (Balletto Reale Danese) hanno consentito il recupero della tradizione francese del primo Ottocento. Cfr. August Bournonville, *Lettres à la maison*

È utile una mappa dei luoghi deputati alla conservazione e alla trasmissione del patrimonio coreologico danese dell'Ottocento¹⁰. Uno di questi spazi rilevanti è l'Institut for Kunst- og Kulturvidenskab (Dipartimento di Arti e Studi culturali) della Københavns Universitet (Università di Copenaghen), dove è presente una biblioteca con una ricca sezione di Danza. Inserita dal 2009 nel sistema della Kongelige Bibliotek (Biblioteca Reale), costituisce la parte più aggiornata degli studi teorici danesi ed europei, mentre i manoscritti in possesso dell'Università sono stati trasferiti dal 1938 all'interno della stessa Kongelige Bibliotek, dove si trova anche la Musik- og Teatersamlingen (Collezione di Musica e di Teatro) che raccoglie più di 6000 partiture musicali stampate, 10.000 volumi, 22.750 partiture musicali manoscritte, oltre alla recente acquisizione di 70 casse di materiali provenienti dagli archivi del Teatermuseet (Museo teatrale)¹¹. In particolare, sono interessanti, oltre ai manoscritti catalogati da Jürgensen, il repertorio teatrale di Copenaghen (1722-1900) disponibile online e la collezione digitalizzata della musica a stampa dei balletti di Bournonville, fondo descritto dettagliatamente sul sito¹².

Gli scritti di Bournonville, comprendenti anche i *Journals* (*Diari*) e le lettere manoscritte, storicamente sono stati divisi in due sezioni: una viene ereditata dal figlio Edmond ed è stata acquisita dal Musikmuseet (Museo della musica) di Stoccolma attraverso lo storico della musica e collezionista svedese Daniel Fryklund, l'altra è stata lasciata da August Peter Tuxen, nipote di Bournonville, figlio della primogenita Augusta, alla Kongelige Bibliotek. Da collezioni private e antiquari o attraverso doni dei discendenti di Bournonville sono giunti alla Kongelige Bibliotek anche altri scritti che consentono di studiare l'uomo e la mentalità dietro il professionista della scena teatrale. Bisogna considerare che più di 6000 lettere sono conservate fra Copenaghen, la Svezia, la Norvegia e la Francia, scritte prevalentemente in danese e in francese, ma anche in svedese, tedesco, inglese e italiano.

Gli articoli pubblicati su periodici e giornali da Bournonville ammontano a circa 70 titoli¹³,

de son enfance / Breve til barndomshjemmet, udgivet af Svend Kragh-Jacobsen og Nils Schiørring, Munksgaard, København 1969, vol. I, pp. IX e XXXVIII.

10. Il termine coreologia si riferisce in primis alla teoresi e al sistema di notazione della danza e di ogni tipo di movimento, ideato da Rudolf Laban all'inizio del Novecento, che è alla base di numerose trascrizioni, storiche e contemporanee, anche bournonvilliane, come vedremo. Cfr. Ann Hutchinson Guest, *Labanotation: the system of analyzing and recording movement*, Routledge, New York 2005. Più recentemente la coreologia viene teorizzata quale studio filologico del corpo vivente e danzante nella sua funzione di modello epistemico di conoscenza delle intersezioni fra pratiche sociali e processi di rappresentazione in un determinato tempo. Cfr. Alessandro Pontremoli, *Idee per una metodologia della ricerca coreologica*, in Cecilia Nocilli – Alessandro Pontremoli (a cura di), *La disciplina coreologica in Europa. Problemi e prospettive*, Aracne, Roma 2010, pp. 3-29.

11. Tali materiali sono oggetto di studio del recente progetto europeo ArtEx – *Artistic Exchanges: The Royal Danish Theatre and Europe*, coordinato da Ulla Kallenbach che ha creato un database per mappare la circolazione europea di titoli e artisti, grazie al finanziamento dell'Independent Research Fund Denmark per la digitalizzazione del fondo d'archivio. Cfr. online: <https://artex.au.dk> (u.v. 24/11/2024).

12. Cfr. online: <http://www.kb.dk/permalink/2006/mus/BOURNON2/> (u.v. 24/1/2025).

13. Lise-Lotte Pedersen, *Litteratur af August Bournonville 1805-1879*, in Erik Aschengreen – Marianne Hallar – Jørgen

altri scritti pubblicati sono circa 80, ai quali bisogna aggiungere 80 libretti di balletto pubblicati in Danimarca e all'estero. I manoscritti inediti ammontano a 70 titoli cui si aggiungono 50 poesie e canzoni composte per occasioni private e ufficiali¹⁴. Esistono, infine, anche le liste di libri che appartenevano alla ricca biblioteca del Maestro¹⁵, oltre a materiali acquistati durante i soggiorni parigini, per poter reimpiegare in patria gli insegnamenti e i modelli internazionali.

Per completare la ricerca dei materiali per una ricostruzione coreologica è stata compiuta anche una mappatura del fondo del Kongelige Teaters Arkiv og Bibliotek (Archivio e Biblioteca dei Teatri Reali) e del Rigsarkivet (Archivio di Stato), ospitato prima presso lo Skuespilhuset, ora all'interno della Kongelige Bibliotek, in particolare del fondo dei *Maskinmesterprotokoller* (registri del capo macchinista) e dei bozzetti dei costumi¹⁶, grazie al supporto dell'archivista Niels Peder Jørgensen.

Elena Randi rileva la mancanza di strumenti di trascrizione scientifica delle coreografie settecentesche e ottocentesche, perché «nessuna tipologia di scrittura ha mai attecchito veramente, sono tutte comprese da un ristrettissimo numero di specialisti e tutte sono lacunose sotto qualche aspetto»¹⁷. E anche quando studiosi e ricostruttori hanno realizzato ricostruzioni sceniche di balletti con intenti filologici, di rado hanno descritto i testimoni e le scelte operate, giustificandole da un punto di vista scientifico. In ogni caso, la disciplina non è riuscita a definire un prototipo di edizione critica coreica¹⁸.

I fondamenti delle ricerche filologiche coreiche condividono gli assunti della filologia musicale e teatrale. Maria Caraci Vela definisce la filologia come

l'attività critica finalizzata alla comprensione di un testo, qualunque sia la tipologia, la natura, la struttura di quel testo o il grado di complessità della sua trasmissione nel tempo, e a qualunque periodo storico – remoto, recente o attuale – esso afferisca. [...] Interpretare le testimonianze scritte cercando di capirle, spiegarne il rapporto con chi le ha prodotte, comprendere perché chi

Heiner (redigeret af), *Perspektiv på Bournonville*, cit., pp. 508-512. Nel saggio compaiono anche gli articoli scritti da altri in periodici e riviste sulle attività di Bournonville durante la sua vita.

14. Knud Arne Jørgensen, *The Bournonville Tradition*, cit., vol. I (*A Documentary Study*), pp. 151-192.

15. Knud Arne Jørgensen, *Balletmesterens bibliste August Bournonville samling af udenlandske balletlibretti og hans bibliotek*, in «Fund og Forskning», Årg. XXXIII, 1994, pp. 149-170.

16. Cfr. online: https://www.sa.dk/daisy/fysiske_enheder_liste?a=&b=&c=maskinmester+protokol&d=1&e=2016&f=&g=&h=&ngid=&ngnid=&heid=20818477&henid=20818477&epid=20818477&faid=11&meid=&m2rid=&side=1&sort=&dir=&gsc=&int=&ep=&es=&ed= (u.v. 24/1/2024). Per un primo inquadramento di queste fonti inedite che descrivono a parole e con disegni le quinte, i fondali e gli arredi che occupano lo spazio scenico cfr. Franco Perrelli, *William Bloch. La regia e la musica della vita*, LED, Milano 2001, pp. 133-187; Janice D. McCaleb La Pointe, *Birth of a Ballet: August Bournonville's "A Folk Tale", 1854*, Ph.D., Texas Woman's University, 1980, pp. 333-364; Whitney A. Byrn, "Napoli". *Skabelsen af et scenisk miljø = "Napoli". Creating a Scenic Environment*, in Viben Bech (kur.), *Tyl & trikot: Bournonvilles balletkostumer = Tulle & tricot: costumes for the Bournonville ballets*, Det Kongelige Teater and National Museum, Copenhagen 2005, pp. 48-57.

17. Elena Randi, *Scrivere la danza. La notazione coreica nella prima metà dell'Ottocento*, in «Romanticismi. La rivista del C.R.I.E.R.», n. VI, 2021, pp. 213-229; p. 213, online: <https://doi.org/10.13136/2465-2393/1282> (u.v. 15/5/2025).

18. Elena Randi, *Primi appunti per un progetto di edizione critica coreica*, in «SigMa. Rivista di Letterature comparate, Teatro e Arti dello spettacolo», n. 4, 2020, pp. 755-771; pp. 755-756, online: <https://doi.org/10.6093/sigma.v0i4.7506> (u.v. 15/5/2025).

le ha lette e a sua volta tramandate attraverso altri processi di riproduzione sia venuto modificandole in varia misura, è compito della filologia.¹⁹

A differenza del testo musicale, che si basa su un sistema di notazione convenzionale, e del testo drammatico, costituito da battute e didascalie, il testo coreico può essere caratterizzato da una molteplicità di codici (notazione musicale convenzionale, descrizione verbale, notazione coreica, disegni) non solo difficilmente decifrabili singolarmente, ma richiedenti competenze interdisciplinari per poter essere interpretati complessivamente. Inoltre, «mentre un testo letterario è *già subito* il prodotto, uno *score* musicale o coreografico *non* è l'oggetto musicale o la coreografia, ma la sua “pre-scrittura” o la sua trascrizione»²⁰.

Nel classico processo ecdotico, dopo la fase di *recensio*, la ricerca dei testimoni e delle fonti sui quali si fonderà l'edizione critica, si apre quella della ricostruzione del testo base, cui si aggiunge la registrazione di tutte le varianti. Nello stesso tempo, si compie l'*emendatio*, la correzione dell'archetipo ricostruito.

È utile tenere presenti le riflessioni di Caraci Vela sulla distinzione fra edizione critica ed esecuzione dell'opera. Se infatti

il testo è il depositario della volontà d'autore o di quanto sia ad essa assimilabile e richiede pertanto di essere capito, se necessario restaurato, e in molti casi – nei limiti del possibile – ricostruito [...], la prassi è una successione di eventi interpretativi unici, che mantengono sempre margini di libertà relativamente ampi e permettono diverse soluzioni, anche se nel rispetto dello stile e delle tecniche esecutive pertinenti. Al testo si applicano interessi e lavoro di tipo filologico, alla prassi le competenze storico-stilistiche adeguate.²¹

Per un'esecuzione rispettosa dello stile e delle tecniche dell'epoca merita attenzione lo studio storico-stilistico del corpo vivente e danzante in quell'epoca²², che potrebbe, nel contempo, costituire una verifica sperimentale della corretta esegesi del testo attraverso l'incorporazione del sistema multicode restituito.

In questa prospettiva teorico-metodologica, per ricostruire la trasmissione storica dei manoscritti di Bournonville e rintracciare i testimoni più pertinenti e utili alla definizione di un'edizione critica coreica, fondamentale è la ricerca documentaria dell'archivista-bibliotecario e coreografo-ricostruttore danese Knud Arne Jürgensen: *The Bournonville Tradition. The first fifty years 1829-1879*.

19. Maria Caraci Vela, *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, vol. I (*Fondamenti storici e metodologici della filologia musicale*), seconda edizione, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2005, p. 4.

20. Elena Randi, *Per un'edizione critica della danza: riflessioni metodologiche e applicative*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 14, 2022, pp. 145-159: p. 146, online: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/16068> (u.v. 15/5/2024).

21. Maria Caraci Vela, *La filologia musicale*, cit., vol. I, pp. 16-17.

22. Alessandro Pontremoli, *Idee per una metodologia della ricerca coreologica*, cit.

Dall'interno della Kongelige Bibliotek di Copenhagen Jürgensen osserva che «in questo campo [la coreografia e la musica per il balletto] molte delle più importanti collezioni non sono catalogate oppure sono elencate in inventari accessibili solo nei locali in cui è conservata la collezione, e quasi sempre presentano un livello minimo di descrizione»²³. Procede quindi a compilare un catalogo cronologico dei manoscritti relativi alle produzioni bournonvilliane, messe in scena o rimaste in bozze, seguendo dettagliatamente i diari giornalieri che Bournonville scrisse dal 1820 al 1879, con una cura religiosa per il giorno, il mese e l'anno in cui sono stati scritti ed eventualmente messi in scena, alla conclusione di metodiche prove giornaliere.

Jürgensen descrive minuziosamente i vari documenti autografi dell'artista che consistono in primis in spartiti musicali nei quali compaiono spesso annotazioni gestuali e simboli coreografici, ma anche in partiture coreiche e programmi dei balletti. Il catalogo comprende, inoltre, fonti manoscritte e a stampa di tipo scenografico e costumistico per la danza (oltretutto documenti di varia natura relativi al teatro "di parola", all'opera, al *vaudeville* e all'operetta, generi, tutti questi, che Bournonville ha messo in scena nel corso della sua vita)²⁴. Tale catalogazione di documenti originali provenienti da diversi paesi, come scrive Jürgensen, ha l'intento di servire come base per la ricostruzione consapevole della produzione (ballettistica e non) bournonvilliana e per costituire un modello per un lavoro preliminare utile allo studio della coreografia e della musica per danza nell'Europa dell'Ottocento²⁵.

Finora il processo storico-ricostruttivo dei balletti bournonvilliani attraverso i documenti scritti ha sempre tenuto conto in modo importante anche della tradizione dei balletti effettivamente messi in scena, circostanza possibile in quanto la trasmissione del repertorio non si è mai interrotta dai tempi di Bournonville fino ad oggi. Questa è probabilmente la peculiarità più significativa della tradizione danese, similmente alla tradizione dei capolavori francesi, russi e inglesi.

A tutt'oggi nel repertorio del Kongelige Teater sono presenti dodici balletti di Bournonville: *Sylfiden* (*La Silfide*), *Napoli*, *Konservatoriet* (*Il Conservatorio*), *Kermesse i Brügge* (*La fiera a Bruges*), *Festen i Albano* (*La festa ad Albano*), *Et Folkesagn* (*Un romanzo popolare*), *Fjernt fra Danmark* (*Lontano dalla Danimarca*), *Livjaegerne på Amager* (*Il Corpo dei volontari del Re ad Amager*), *La Ventana*, *Blomsterfesten i Genzano* (*L'infiorata a Genzano*), *Abdallah*, *Thrymskviden* (*Il poema di Thrym*)²⁶.

23. Knud Arne Jürgensen, *The Bournonville Tradition*, cit., vol. II, p. VII. Questa ricerca decennale è stata sostenuta dal finanziamento di lunga durata della Carlsberg Foundation, la multinazionale della birra danese che promuove sia l'internazionalizzazione della ricerca degli studiosi danesi sia l'accoglienza in Danimarca di ricercatori internazionali. Cfr. online: <http://www.carlsbergfondet.dk/en> (u.v. 15/5/2025).

24. Cfr. Knud Arne Jürgensen, *The Bournonville Tradition*, cit., vol. II, pp. 2-4. Sulla poliedricità di Bournonville come *metteur en scène*, cfr. Franco Perrelli, *La seconda creazione. Fondamenti della regia teatrale*, UTET, Torino 2005, p. 23 *passim*.

25. Cfr. Knud Arne Jürgensen, *The Bournonville Tradition*, cit., vol. II, pp. VII-IX.

26. Rimandiamo ai festival di danza dedicati a Bournonville nel 1979, 1992 e 2005, quando i balletti sono stati sistematicamente rimessi in scena, oltre alla pubblicazione degli atti dei convegni quasi concomitanti (1979, 1986, 1992 e 2005): Ebbe Mørk (redigeret af), *Salut for Bournonville i 100-året for hans død*, Statens Museum for Kunst, [København] 1979; Ole Nørlyng – Henning Urup (redigeret af), *Bournonville. Tradition. Rekonstruktion*, C.A. Reitzels Forlag, København

Non solo: molti materiali manoscritti sono stati tradotti in *Labanotation* da Jürgensen e Ann Hutchinson Guest, in collaborazione con diversi danzatori, che hanno dato corpo alle partiture coreiche e, in qualche caso, sono stati anche filmati²⁷. Si tratta però di singoli pezzi, un repertorio della *danse d'école* bournonvilliana di estremo interesse per conoscerne la tecnica e lo stile, ma decontestualizzato rispetto ai balletti, non più in repertorio, nei quali erano inseriti.

Per essere più precisi, la ricerca di Jürgensen si evolve negli anni, e nel 1981 affronta la ricostruzione della prima coreografia originale di Bournonville, *Soldat og Bonde* (*Soldato e contadino*) del 1829²⁸. In questa prima fase lo studioso si limita a descrivere il documento e a riportare la trascrizione della notazione verbale e coreica presente sotto lo spartito musicale, delegando alle competenze tecnico-stilistiche dei danzatori bournonvilliani l'eventuale integrazione delle posizioni delle braccia e delle direzioni, assenti nella partitura coreica, nel caso volessero sperimentarne una messa in scena.

Nel 1983, alle prese con la ricostruzione della danza *La Cracovienne* (1841), Jürgensen presenta la trascrizione delle annotazioni coreografiche di Bournonville e la loro traduzione e integrazione in *Labanotation*, dettagliando alcuni passi caratteristici anche con una spiegazione verbale. Viene sottolineato che le annotazioni coreografiche di Bournonville sono solo abbozzate e servono come suo «*aide-mémoire* personale»²⁹.

Nel 1989 Flemming Ryberg e Ole Nørlyng spiegano per iscritto il processo di ricostruzione di *Abdallah* a partire da uno spartito musicale annotato, di nuovo manchevole perché

per quanto riguarda la disposizione dei danzatori Bournonville non annotava dove iniziavano o dove finivano le loro danze, quale piede dovesse essere davanti, quanti danzatori si muovessero sulla scena. E non ha annotato neppure le disposizioni delle braccia o le posizioni della testa. Non ha neppure segni per queste posizioni, ma disegna le direzioni delle danze con note e punti.³⁰

Gli studi successivi di Jürgensen propongono una metodologia di ricostruzione di alcuni pezzi

1989; Marianne Hallar – Alette Scavenius (edited by), *Bournonvilleana*, Rhodos, Copenhagen 1992; il numero monografico di «Dance Chronicle», *Wanted: Bournonville Dead or Alive: Bournonville Past, Present, and Future. Proceedings of the Royal Danish Ballet's 2006 Bournonville Symposium*, vol. XXIX, n. 3, 2006.

27. Cfr. Knud Arne Jürgensen – Ann Hutchinson Guest, *The Bournonville Heritage. A Choreographic Record 1829-1875: twenty-four unknown dances in Labanotation*, Dance Books, London 1990; Knud Arne Jürgensen – Vivi Flindt, *Bournonville Ballet Technique. Fifty Enchaînements*, Dance Books, London, 1992. Insieme a quest'ultimo catalogo è stato realizzato anche un dvd. Ad oggi la *Labanotation* costituisce una disciplina a sé stante anche per chi studia la coreologia labaniana. L'accessibilità quindi alle partiture coreiche bournonvilliane non risulta facilitata da questo tipo di trascrizione.

28. Knud Arne Jürgensen, *New Light on Bournonville*, in «Dance Chronicle», vol. IV, n. 3, 1981, pp. 264-278.

29. Knud Arne Jürgensen, *Reconstructing "La Cracovienne"*, in «Dance Chronicle», vol. VI, n. 3, 1983, pp. 228-266: p. 242. La traduzione in *Labanotation*, a cura di Henning Urup e di Jürgensen, si basa su una videoregistrazione dell'assolo di Lis Jeppesen, prima ballerina del Balletto Reale Danese, che ha collaborato con Jürgensen alla ricostruzione. Vengono esplicitate alcune scelte ricostruttive, ad integrazione di quanto non presente nel manoscritto di Bournonville: «Un classico *port des bras* ed *épaulement* saranno validi per tutto l'assolo. La parte superiore del corpo è generalmente tenuta in avanti e un poco piegata (*penché*)» (*ivi*, p. 260).

30. Flemming Ryberg – Ole Nørlyng, *Abdallah genfødt*, in Ole Nørlyng – Henning Urup (redigeret af), *Bournonville. Tradition. Rekonstruktion*, cit., pp. 41-93: p. 83.

di repertorio, allargando la ricerca di partiture coreiche anche fra allievi e successori di Bournonville che possano chiarire e integrare le scarse annotazioni del Maestro, insieme con documenti filmici o pezzi tutt'ora messi in scena. Prendiamo il caso della *Ventana*, un assolo spagnolo femminile messo in scena nel 1854 all'Hofteater (Teatro di corte) di Copenhagen, che diventa un *ballet divertissement* con l'aggiunta di nuovi pezzi per il palcoscenico del Kongelige Teatret nel 1856. Per questa occasione Bournonville scrive preventivamente nel *violon répétiteur* le annotazioni coreografiche dell'assolo per il suo allievo Ferdinand Hoppe (1815-1890)³¹.

Cerchiamo di ricostruire la trasmissione di questo assolo maschile. Dal 1863 Hoppe è maestro nella classe di perfezionamento della scuola di ballo, dove tramanda oralmente il pezzo che ha danzato. In seguito, Emil Hansen (1843-1927), direttore dei balletti al Kongelige Teater dal 1890 al 1894, trascrive e rimette in scena il *divertissement* nel 1892, compreso l'assolo maschile interpretato da Hans Beck (1861-1952). Costui succede a Hansen alla direzione dei balletti dal 1894 al 1915 e, a sua volta, rimette in scena il balletto, oltre a tramandare oralmente il pezzo in questione all'interno della scuola di ballo che dirige nello stesso periodo. *La Ventana* viene rappresentata lungo tutto il Novecento senza nuove trascrizioni dell'assolo maschile, finché nel 1979 Kirsten Ralov (1922-1999) lo annota per la nuova messa in scena di Hans Brenaa (1910-1988) e fra gli esercizi della scuola di ballo³².

Di questo specifico pezzo risultano quindi conservate tre trascrizioni risalenti al 1856, al 1892 e al 1979, ed inoltre *La Ventana* è stata trasmessa oralmente da maestro a danzatore per oltre un secolo e mezzo.

Jürgensen presenta l'assolo maschile in una edizione critica complanare, dividendo il foglio in colonne, sopra le quali trascrive il rigo musicale con la sola melodia del primo *violon répétiteur*. Nella prima colonna si riscontra la trascrizione dei passi di Bournonville con il numero della battuta musicale corrispondente; nella seconda colonna, in modo allineato, troviamo le annotazioni di Hansen e nella terza colonna è inserita la trascrizione di Ralov. A questa si aggiunge una quarta colonna con la traduzione in *Labanotation*, che non è allineata perché si legge dal basso del foglio verso l'alto. In questo modo sono immediatamente riconoscibili le varianti della coreografia e la diversa modalità di scrittura nel corso del tempo. Non è presente un apparato critico e la provenienza delle fonti è riportata al termine del volume. Non siamo riusciti a risalire al manoscritto di

31. Knud Arne Jürgensen, *The Bournonville Tradition*, cit., vol. II, pp. 191-193.

32. Knud Arne Jürgensen – Ann Hutchinson Guest, *The Bournonville Heritage*, cit., p. 1. Il manoscritto di Bournonville si trova in una collezione privata non specificata, mentre il manoscritto di Hansen non risulta presente nelle scatole che abbiamo consultato alla Kongelige Bibliotek di Copenhagen (*H. Emil Hansens kompositioner*, segnatura NKS 1734 folio). Ciò nonostante, una versione digitalizzata, di provenienza non identificata, è entrata in nostro possesso grazie alla mediazione di Peter Brandenhoff, che ringraziamo. Per quanto riguarda la trascrizione del 1979 cfr. Kirsten Ralov (edited by), *The Bournonville School*, Parts 1-4, Marcel Dekker, New York, 1979. Più recentemente l'assolo è trascritto nella versione di Ralov anche in Anne Marie Vessel Schlüter *et al.* (edited by), *The Bournonville School*, 2 voll., The Royal Danish Theatre, Copenhagen 2005.

Bournonville, conservato, come scrive Jürgensen, in una collezione privata di cui però non dà precisazioni, ma abbiamo reperito il manoscritto di Hansen. Notiamo che Jürgensen ne scioglie le abbreviazioni in francese e in danese e traduce queste ultime in inglese, proponendone un'interpretazione. Così, ad esempio, una riga della trascrizione di Hansen

sissonne bag hurtig coupe bag - loft k. f. or from.
u. f. r. f. stay lift

viene tradotta con «jumped sissonne attitude with left foot behind, quick coupé behind on left foot, lift right foot croisé forward, stay a little»³³.

Un altro esempio di ricostruzione del repertorio bournonvilliano riguarda un pezzo femminile tratto dal balletto *Sylphiden*, messo in scena a Copenaghen da Bournonville nel 1836, due anni dopo il viaggio parigino durante il quale aveva potuto vedere nel ruolo omonimo Maria Taglioni. Esistono annotazioni coreografiche di Bournonville che trascrive quasi tutto il balletto nelle due versioni del 1849 e del 1864. Gli appunti bournonvilliani sono databili in modo certo grazie alla presenza, nel *violon répétiteur*, dei nomi delle interpreti. Jürgensen propone un'edizione complanare delle due trascrizioni per rilevarne le varianti rispetto alla versione in scena alla data di pubblicazione del volume (1990)³⁴. Nella parte alta del foglio c'è il rigo della melodia del *violon répétiteur*, al di sotto del quale sono presenti cinque colonne: nella prima vengono trascritte, dal basso verso l'alto, le annotazioni del 1849; nella seconda colonna, in modo allineato, c'è la traduzione in *Labanotation*; nella terza colonna compare la trascrizione del 1864, con la sua traduzione in *Labanotation* nella quarta. Nell'ultima colonna la trascrizione in *Labanotation* della versione in scena nel 1990. Al di sotto delle colonne in *Labanotation*, dei disegni indicano le direzioni di movimento sul palcoscenico nelle battute corrispondenti. Anche in questo caso vengono indicate in fondo al volume le fonti di riferimento e, di nuovo, il manoscritto di Bournonville del 1849 è conservato – scrive Jürgensen – in una collezione privata non specificata. Osserviamo che le traduzioni in *Labanotation* sono integrate con i movimenti delle braccia che non risultano nell'annotazione coreica bournonvilliana datata 1849. Nell'appendice al volume, tuttavia, Jürgensen riporta la traduzione in *Labanotation* delle posizioni delle braccia che Bournonville disegna nel manoscritto di *Nomenclature par l'ordre alphabétique* del 1861, conservato in una collezione privata non specificata dallo studioso³⁵. I movimenti delle braccia nella “traduzione integrata” in *Labanotation* della trascrizione del 1849 sono uguali a quelli indicati dal manoscritto del 1861, mentre i movimenti delle braccia nella traduzione in *Labanotation* della trascrizione del 1864

33. Knud Arne Jürgensen – Ann Hutchinson Guest, *The Bournonville Heritage*, cit., p. 2.

34. *Ivi*, pp. 4-16.

35. *Ivi*, p. 77.

sono uguali ai movimenti dell'esecuzione odierna.

In questo stesso modo Jürgensen lavora per ricostruire altri pezzi di repertorio pubblicati in *The Bournonville Heritage*. Un ultimo esempio del processo di ricostruzione messo a punto da Jürgensen riguarda un ballabile del *Trovatore* di Giuseppe Verdi, coreografato nel 1865 da Bournonville, responsabile anche della prima messa in scena danese dell'opera verdiana. Il pezzo è stato annotato preventivamente da Bournonville e successivamente trascritto da Emil Hansen per la messa in scena del 1885 e dalla ballerina e insegnante danese Valborg Borchsenius nei tardi anni Venti del Novecento. Si conserva lo stesso pezzo danzato da Borchsenius in un breve film del 1906. Le annotazioni coreografiche di Bournonville sono trascritte in modo esteso da Jürgensen, battuta per battuta, in modo corrispondente ai numeri di battuta presenti nello spartito musicale, riportato separatamente. Nelle pagine successive Jürgensen traduce a parole le annotazioni coreografiche, alle quali aggiunge disegni degli spostamenti nello spazio³⁶, grazie alle integrazioni provenienti dalle annotazioni di Hansen e di Borchsenius e così mischiando messinscene di cui non è chiarito il grado di uniformità. Viene presentata anche la relativa traduzione in *Labanotation*. Nella pubblicazione Jürgensen propone anche un'altra versione del ballabile, un assolo di Borchsenius, filmato nel 1906, che viene trascritto sia a parole e disegni sia in *Labanotation*³⁷. In questo caso non sono dettagliati, battuta per battuta, gli apporti dei diversi manoscritti citati, come nell'esempio dell'edizione compilare della *Ventana*, ma abbiamo l'agevolazione della traduzione in parole e disegni.

Le importanti e utilissime sperimentazioni di Jürgensen affrontano significativamente una serie di problemi di ricostruzione, ma offrono una collazione delle fonti filologicamente non sempre ineccepibile e comportano qualche perplessità riguardo alla ricostruzione dei movimenti braccia, non esplicitate nelle partiture coreiche bournonvilliane.

Torniamo a questo punto alla domanda posta da Bournonville con la quale abbiamo aperto il saggio: la notazione della danza è utile? Negli *Études Chorégraphiques* l'artista danese dedica un paio di pagine all'argomento. Prendendo le mosse dalla *Sténochorégraphie* di Arthur Saint-Léon, constata che è troppo complessa per risultare vantaggiosa: «il coreo-grafo», nel senso etimologico del termine, ossia *colui che scrive un balletto su carta*,

perde coraggio pensando all'apparato necessario a disegnare la più semplice legazione, e se possiede un'intelligenza sufficiente ad iniziarsi completamente al metodo di Saint-Léon, può montare un balletto di nuova invenzione o sulla base della memoria, nella metà del tempo che servirebbe a stenocoreografarlo o a decifrarlo.³⁸

36. Tale metodologia è nata con il precedente studio di Knud Arne Jürgensen e Vivi Flindt, *Bournonville Ballet Technique*, cit., dedicato alla decifrazione delle annotazioni coreografiche di Hans Beck relative agli esercizi della scuola di ballo.

37. Knud Arne Jürgensen, *The Verdi Ballets*, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma 1995, pp. 159-191.

38. August Bournonville, *Études Chorégraphiques*, cit., p. 44.

Detto in altri termini, sono eccessivi il tempo e lo sforzo richiesti a scrivere una coreografia su carta con l'obiettivo di trasporla successivamente sulla scena (usando quindi la partitura coreica come strumento del processo creativo) e il tempo e l'impegno necessari a deciptarla al fine di riportare alla luce un balletto del passato pre-scritto. Nessun coreografo, secondo Bournonville, può permettersi di spendere tutti i mesi necessari a questo, sicché, di fatto, la stenocoreografia è inutilizzabile tanto a fini creativi quanto ricostruttivi. Bournonville conclude che essa non è «né più pronta, né più chiara degli altri metodi impiegati fino ad oggi»³⁹. La stessa valutazione, dunque, egli assegna a tutti gli altri sistemi notativi d'ambito coreutico.

Poco male, commenta però l'artista danese: quand'anche i metodi trascrittivi fossero più precisi, veloci e comprensibili, e dunque

avessimo una coreografia esatta, essa ci fornirebbe tutt'al più una parodia ricalcata delle buone opere, proprio come le cattive traduzioni. [...] La danza [...] si fissa difficilmente sulla tela e si spiega solo imperfettamente tramite segni scritti; non aspiriamo dunque ad una longevità penosa o ad una immortalità impossibile [...]. Comporre e conservare legazioni, variazioni e anche pezzi interi; arricchire di note le nostre partiture per il nostro uso personale e per una corrispondenza tra *camarades*, [ossia tra persone vicine, tra artisti con i quali si lavora abitualmente] ecco, secondo me, i limiti del possibile e dell'utile della coreo-grafia,⁴⁰

ossia della notazione della danza. In altre parole, Bournonville, al modo, per esempio, di François Delsarte, la considera vantaggiosa solo come memoria personale o degli allievi e collaboratori.

Le sue partiture coreiche, dunque, sono concepite come promemoria per sé o per chi abbia già danzato un dato balletto e debba solo rinfrescare i ricordi. E non sono molto dettagliate sia perché Bournonville ritiene che una trascrizione precisa richiederebbe un tempo enorme di stesura, sia perché a chi ha creato o interpretato la coreografia non serve una descrizione particolareggiata.

Se mai qualcuno avesse il tempo e la buona volontà di dedicarsi alla trascrizione dettagliata di una bella coreografia, secondo Bournonville, compirebbe comunque un'operazione insensata, dato che ineluttabilmente, a suo parere, una trascrizione su carta perde l'energia e la vitalità dell'evento scenico. Una volta dileguatosi il ricordo, meglio, dunque, creare balletti nuovi, frutto dell'«entusiasmo spontaneo» e non ambire «ad una longevità penosa o ad un'immortalità impossibile»⁴¹.

Quale che sia l'opinione di Bournonville, le sue partiture coreiche, a distanza di quasi due secoli, sono quanto di più prossimo al dettato originario e sono di grande utilità per la ricostruzione su carta, nel modo più completo e verosimile possibile, delle antiche coreografie, tanto più se le si collaziona con altri testimoni ottocenteschi reperiti.

39. *Ibidem*.

40. *Ivi*, p. 45.

41. *Ibidem*.

Un'edizione critica può certamente elaborarsi lavorando sul sistema di notazione bournonvilliano, sia pure noto a pochi studiosi, e, come per le edizioni critiche basate su partiture coreiche di altro tipo, la "traduzione" potrebbe essere utilmente verificata a posteriori da danzatori professionisti: testare su corpo quanto scritto nell'edizione critica avrebbe la funzione di accertare che tutti i passi ricostruiti siano concretamente eseguibili e, dunque, che non sia stato introdotto qualche refuso, nel qual caso, il curatore lo emenderà. Sono pochi i testimoni di una stessa coreografia e, secondo Jürgensen, solo alcune coreografie sono state annotate in modo sufficientemente dettagliato da permettere una ricostruzione scenica sufficientemente vicina all'originale ottocentesco: *Fjeldstuen* (*La baita in montagna*), *Brudeføerden i Hardanger* (*Il matrimonio ad Hardanger*) e *Valkyrien* (*La Valchiria*)⁴². Un discorso a parte meriterebbero, non in questa sede, *Sylphiden*, *Blomsterfesten i Genzano*, *Et folkesagn* e *Thrymskviden* che sono ancora in repertorio ma hanno subito quel processo di rivisitazione nei secoli che andrebbe rimesso a confronto con i manoscritti ottocenteschi.

Questo articolo si colloca nell'alveo di queste ricerche, operando un passo ulteriore per riportare in luce quanto è presente negli archivi. Se la domanda fondamentale degli studiosi danesi si concentrava sulla messa in scena dei balletti con intenti conservativi, oggi intendiamo lavorare alla ricostruzione su carta, attraverso strumenti presi a prestito dalla filologia letteraria e soprattutto musicale⁴³, che distingue il lavoro di restauro del testo base dalle eventuali successive esecuzioni musicali.

Alcuni esempi di notazioni mimiche e coreografiche

Particolarmente pertinente per l'elaborazione di un'edizione critica coreica ci sembra l'analisi, all'interno della produzione bournonvilliana, delle partiture coreiche e dei «*répétiteur parti*»⁴⁴, i manoscritti musicali violinistici usati per le prove, con le descrizioni delle azioni sceniche, delle parti mimiche e delle parti danzate, per lo più sotto il pentagramma, in corrispondenza delle note musicali⁴⁵.

42. Alexander Meinertz, *Knud Arne Jürgensen – Conversations on Bournonville #2*, Copenhagen, January 7, 2025, online: <https://alexandermeinertz.dk/conversations-on-bournonville-knud-arne-jurgensen/> (u.v. 28/2/2025).

43. Cfr. almeno Alfredo Stussi, *Introduzione agli studi di filologia italiana*, Il Mulino, Bologna 2015 e Maria Caraci Vela, *La filologia musicale*, cit.

44. L'espressione è usata da Knud Arne Jürgensen nel suo *The Bournonville Tradition*, cit.

45. Scarsa la bibliografia su questa fonte primaria: Marian Smith, *Ballet and Opera in the Age of Giselle*, Princeton University Press, Princeton and Oxford 2000; David A. Day, *The Annotated violon répétiteur and Early Romantic Ballet at the Théâtre Royal de Bruxelles (1815-1830)*, Ph.D., New York University, 2008; Elena Randi – Marco Argentina, *Descrizione del répétiteur*, in Riccardo Drigo, *Ballet. Les millions d'Arlequin. Répétiteur, Riproduzione fotostatica del manoscritto*, introduzione di Elena Randi, Armelin Musica, Padova 2022, pp. XIII-XIV.

Segnaliamo per completezza che a partire dagli anni Cinquanta dell'Ottocento Bournonville inizia ad utilizzare un sistema di notazione della danza sempre più dettagliato: oltre ai *répétiteurs* nei quali sono descritti gesti e passi attraverso parole e segni grafici, compaiono dei *répétiteurs* con dei numeri scritti sotto il pentagramma che rimandano ad altri fogli di appunti, staccati dallo spartito musicale, come nel caso dei documenti relativi ad *Abdallah*, similmente alla prassi di Jean-Louis Aumer attestata da David Day⁴⁶. Tuttavia questi ultimi documenti risultano frammentari, perché a volte si conservano solo gli spartiti musicali, a volte solo i fogli di appunti, e spesso si trovano in collezioni private.

Tra le fonti di rilievo accessibili, grazie alle quali possiamo studiare i balletti di Bournonville, vanno annoverati gli appunti delle coreografie che Bournonville trascrive a Parigi e riproduce a Copenaghen conservati nel *répétiteur*. Ci concentriamo quindi sull'analisi del sistema di scrittura utilizzato esclusivamente per il *répétiteur*, dalle prime annotazioni coreografiche solo di tipo verbale, alla fine degli anni Venti, fino alle notazioni coreiche che presentano nel dettato verbale abbreviazioni dei passi di danza e segni grafici, decifrabili grazie alla pubblicazione del *Vocabolario di danza con i segni di abbreviazione* nel secondo volume degli *Études Chorégraphiques* del 1855⁴⁷. I segni grafici sono simboli, in qualche caso simili alle note musicali, che indicano le posizioni del corpo e delle gambe, le direzioni dei movimenti, oltre a caratterizzare la dinamica dei passi e a specificare se si tratta di passi doppi o tripli. Riportiamo a titolo esemplificativo alcune abbreviazioni dei passi di danza e il significato dei segni grafici:

pas de bourrée è abbreviato in *p.d.b.*:

à droite ➞

à gauche ➞

arrondi en dehors, demi rond ☺

arrondi en dedans, demi rond ☺

croisé en avant ↘

46. La prima attestazione di questo uso per la danza da parte di Bournonville risale infatti al 1855: «Mentre scrivo le mie note sul terzo sistema del violino ripetitore o meglio negli spazi, trovo più pratico numerare le frasi e annotarle in un quaderno portatile» (August Bournonville, *Études Chorégraphiques*, cit., p. 46). Per *Abdallah* cfr. Flemming Ryberg – Ole Nørlyng, *Abdallah genfødt*, cit., pp. 82-83. Jürgensen scrive che questa modalità di scrittura compare negli ultimi anni della vita di Bournonville (cfr. Knud Arne Jürgensen – Ann Hutchinson Guest, *The Bournonville Heritage*, cit., p. XIV). Questo sistema precedentemente definito «notes pour le violon répétiteur» è presente nel Fonds Aumer alla Bibliothèque-Musée de l'Opéra di Parigi, nel Fonds musical del Théâtre Royal de la Monnaie presso gli Archives de la Ville de Bruxelles e alla Bibliothèque Municipale de Bordeaux (cfr. David A. Day, *The Annotated violon répétiteur*, cit., pp. 149-153). Tale sistema è usato sia nelle produzioni teatrali e operistiche per indicare le azioni sceniche (cfr. Robert Cohen – Marie-Odile Gigou, *Cent ans de mise en scène lyrique en France (env. 1830-1930)*, Pendragon Press, New York 1986, pp. 196-197) sia nei balli di società per segnalare i passi di danza, come esemplifica Knud Arne Jürgensen, *The Bournonville Tradition*, cit., vol. I, p. 124.

47. August Bournonville, *Études Chorégraphiques*, cit., pp. 47-52.

croisé en arrière ↗
de coté, en face —
derrière, en arrière ↖
dessous —
dessus —
devant, en avant, en face ↓
effacé en avant ↗
effacé en arrière ↖
en l'air —
grand rond ○
jeté double è abbreviato *jt.* - *db.* o indicato con ↗
jeté triples ↗ ○ ↗
ouvert ^
precipité ↗
sur les pointes ..
sur une pointe ·
tems marqués · · · ^ ^ ^
tournez en dedans ↻
tournez en dehors ↻

Un primo *répétiteur*, *La Somnambule*, databile alla fine degli anni Venti dell'Ottocento, è stato scritto molto probabilmente durante il soggiorno parigino da Bournonville, che ebbe anche l'occasione di partecipare alle prove del balletto e di danzare alla prima rappresentazione nella *Contredanse* e nel *Pas de six* del primo atto (Paris, Théâtre de l'Opéra, 19 settembre 1827)⁴⁸. *La Somnambule* è un fortunato *ballet-pantomime* di Jean-Louis Aumer⁴⁹, che deriva dall'omonima *comédie-vaudeville* di Eugène Scribe del 1819⁵⁰. Prima di essere messo in scena a Copenaghen da Bournonville (Kongelige Teater, 21 settembre 1829), viene portato presumibilmente da Aumer a Bordeaux nel 1827, Jean-

48. [August Bournonville], *La Somnambule – Scène de Thérèse / 2.me Acte*, s.d. [tardi anni Venti dell'Ottocento], citato in Knud Arne Jørgensen, *The Bournonville Tradition*, cit., vol. II, pp. 10-11. Il manoscritto è conservato alla Kongelige Bibliotek con segnatura NKS 3285 4° 9 læg 2. I titoli dei manoscritti musicali saranno citati nella lingua originale.

49. *La Somnambule, ou L'Arrivée d'un nouveau seigneur, ballet-pantomime en trois actes*, Par MM. *** et Aumer, Maître des ballets de l'académie royale de musique, Représenté pour la première fois à Paris, sur le Théâtre de l'Académie Royale de Musique, le 19 September 1827; Musique composée et arrangé par M. Hérold; décors par M. Cicéri, costumes d'après les dessins de M. H. Lecomte, chez Barba, Éditeur, et au magasin de pièces de théâtre, Paris 1827.

50. Eugène Scribe, *Oeuvres complètes*, Deuxième série, *Comédies, vaudevilles*, E. Dentu, Paris 1876-1885, vol. V, pp. 87-134.

Antoine Petipa lo presenta a Bruxelles nel 1827⁵¹ e Antoine Titus lo allestisce con il titolo *Therese, die Nachtwandlerin* a Berlino nel 1828. Successivamente Jean Coralli lo porta a Vienna nel 1830, Anders Selinder a Stoccolma nel 1835, Augusta (Caroline Fuchs) a New York nel 1837 e Fanny Elssler a L'Avana e a New York nel 1842. A Parigi venne rappresentato dal 1827 al 1859⁵², mentre a Copenaghen le versioni di Bournonville sono replicate dal 1829 fino al 1875 e raggiungono in *tournée* Göteborg, Amburgo e Oslo, dove, insieme con i danzatori protagonisti danesi, nel 1840 agisce la compagnia di attori del Christianas Teater⁵³. Che tipo di spettacolo emerga a questa altezza cronologica nel giovane teatro norvegese, alla ricerca di un'identità nazionale⁵⁴, sarà oggetto di un successivo approfondimento.

Esiste inoltre un secondo *répétiteur*, databile fra il 1850 e il 1860, che probabilmente è servito al riallestimento all'Hofteater di Copenaghen il 29 settembre 1857⁵⁵. La datazione è dedotta da Jürgensen grazie anche alla presenza di una notazione coreica costituita da parole e segni grafici, il cui vocabolario è usato da Bournonville e pubblicato nel secondo volume degli *Études Chorégraphiques* del 1855⁵⁶.

Grazie a questi *répétiteurs* Jürgensen ha ricostruito un *divertissement* della *Somnambule*, proposto come rispettoso dell'originale, andato in scena al Maggio Musicale Fiorentino nel 1991⁵⁷. Nel 2008 *La Somnambule* viene ricreata, dichiarando presunti intenti filologici, al Teatro dell'Opera di Roma con la coreografia di Luciano Cannito e la regia di Beppe Menegatti. Non risultano fra le numerose trascrizioni in *Labanotation* dei manoscritti bournonvilliani estratti da questo balletto e neppure videotrascrizioni⁵⁸.

Sintetizziamo la drammaturgia del libretto di ballo, che è divisa in tre atti: nel primo atto Thérèse è promessa sposa del ricco fittavolo del posto, Edmond, quando arriva in incognito un signore altolocato, un ufficiale erede delle terre e del castello della zona. Nel secondo atto la giovane Thérèse, in stato di sonnambulismo, entra nella stanza d'albergo del signore, dove inconsciamente rievoca

51. David A. Day, *The Annotated violon répétiteur*, cit., p. 804. La collazione con questi manoscritti potrà verificare la fedeltà di Bournonville alla coreografia originale.

52. Alfred Oberzaucher, *La Somnambule ou l'Arrivée d'un nouveau seigneur. Ballet-pantomime en trois actes*, in *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, herausgegeben von Carl Dahlhaus, Piper, München-Zürich, 1986, *ad vocem*, vol. I, p. 127.

53. Knud Arne Jürgensen, *The Bournonville Tradition*, cit., vol. II, pp. 11 e 63.

54. Franco Perrelli, *La grande stagione del teatro scandinavo*, in Roberto Alonge – Guido Davico Bonino (diretta da), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. II (*Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*), Einaudi, Torino 2000, pp. 781-851, in particolare p. 782.

55. [August Bournonville], *Repetiteur parti/til/Søvngiengersken/Ballet i 3 Akter*, s.d. [1829], citato in Knud Arne Jürgensen, *The Bournonville Tradition*, cit., vol. II, p. 10. Il manoscritto è conservato alla Kongelige Bibliotek con segnatura MA ms 2984 (KTB 287 (1)).

56. August Bournonville, *Études Chorégraphiques*, cit.

57. Mario Conti – Andrea Paloscia (a cura di), *Perle e filigrane. Gala di balletto classico*, Teatro Comunale, Firenze 1991. Il programma della serata non rivela nulla delle note coreografiche e delle scelte ricostruttive. Non risultano purtroppo videotrascrizioni della serata.

58. Cfr. Knud Arne Jürgensen – Ann Hutchinson Guest, *The Bournonville Heritage*, cit.

la vigilia delle nozze e immagina il giorno del matrimonio. Qui viene sorpresa addormentata dalla comunità e il fidanzamento con Edmond viene rotto. Nel terzo atto un nuovo episodio di sonnambulismo, questa volta sul tetto del mulino, rivela alla comunità l'innocenza di Thérèse e così si scioglie l'equivoco. La *fabula* si conclude felicemente con le sospirate nozze.

Prendiamo in considerazione il primo testimone "parigino", il *répétiteur* che, sulla scorta di Jürgensen, riteniamo quasi sicuramente un autografo di Bournonville. Esso presenta frammenti relativi al primo atto (numeri 2, 3, 4 e 5), al secondo atto (numero 11, *Scène de Thérèse* e *Finale*) e al terzo atto (numeri 13 e 14) e descrive a parole, in lingua francese, la maggior parte dell'azione drammatica e della mimica. Si tratta di 20 pagine (31,2 x 22,8 cm) con 12 pentagrammi per pagina in inchiostro marrone e scrittura musicale e verbale in inchiostro nero. Le annotazioni si leggono sotto il rigo musicale in corrispondenza delle note musicali. Riportiamo l'inizio della nota *Scène de Thérèse* del secondo atto, trascritta con il programma MuseScore⁵⁹.

Moderato $\text{♩} = 34$

ff elle ouvre la fenêtre elle paraît

8 *pizz.* elle descend elle ferme

16 marche arrivée au milieu

24 regarde à gauche, à droite il n'y a personne.

32 elle sourit mon cœur m'a dit qu'il va venir elle s'approche

40 de la table je l'entend

Il tempo è Moderato in 2/2, la tonalità è in Mi Maggiore. *L'incipit*, introdotto da un fortissimo

59. Ringraziamo Barbara Lini per la trascrizione e per le osservazioni relative alla revisione delle poche battute, indicative dello statuto di appunti della notazione, come quando il musicista scrive senza preoccuparsi della correttezza della scrittura, proprio con il solo fine di avere a disposizione un promemoria sul quale lavorare. Se la traccia del corsivo dà l'impressione di una mano molto educata alla scrittura musicale, lo spartito è pieno di errori, a cominciare dal 2 iniziale, corretto in 2/2 considerando che ogni battuta ha al suo interno 4/4 e che dopo segue l'indicazione di cambio di tempo a 2/4.

tremolo, che denota il rumore fuori dalla finestra, prepara il pizzicato in 2/4 per i passi di Thérèse che scende dalla finestra e cammina nella stanza, una citazione del sestetto «Che sarà» della *Cenerentola* di Rossini, all'ingresso in incognito di Cenerentola al ballo, come segnala Marian Smith. Questo *Leitmotiv* aveva iscritto *La Somnambule* nella tradizione “narrativa” della musica rossiniana fin dalle prime battute dell'*Introduzione*⁶⁰.

Per completezza riportiamo la trascrizione delle notazioni mimiche dell'intero numero musicale (atto II, n. 11), dove abbiamo ammodernato e corretto la punteggiatura e l'ortografia, distinguendo le azioni, come *Elle ouvre la fenêtre*, coniugate alla terza persona, dai gesti mimici, indicati come un discorso diretto fra caporali. Inoltre abbiamo inserito il numero della battuta musicale e siamo andati a capo ad ogni variazione di tempo di battuta, in modo da riprendere da capo la numerazione delle battute.

[2-3] Elle ouvre la fenêtre, [6] elle paraît, [8] elle descend, [14] elle ferme. [16] Marche, [22-23] arrivée au milieu, [24-25] regarde à gauche [26], à droite. [28-29] «Il n'y a personne». [32] Elle sourit : [33-36] «mon cœur m'a dit qu'il va venir». [38-39] Elle s'approche [41] de la table.

[1] «Je l'entend[s], [4] mon cœur me le dit. [6] Viens t'asseoir. [7] Moi, [8] je t'attends depuis longtem[p]s». [10] Il supplie, «je t'écoute». [10-13] Il lui parle à l'oreille. [14] «Si je t'aime! Sens mon cœur». [15-16] Elle le conduit au milieu: [17] [«si je t'aime, sens mon cœur» è cancellato] [23-29] «Je suis à toi jusqu'à la mort et que la terre nous couvre».

[1] Elle écoute, elle sourit, [2] elle appelle, [3] prend les bras: [4] «vous et moi [5] jouons au colin-maillard».

[1-2] Elle mouille les doigts, [3] elle tourne: [4] «c'est toi [comme à Marcelline]». [5] elle [...] son maillard [?]. [6-7] Et bande les yeux.

Frappe des mains. [1] Elle recule, [2] à gauche, [4] à droite [5-6] se cache [7] et donne la main [8] a baiser.

[1] Elle écoute: [2] «danser?» [3-4] «Oui Monsieur, avec plaisir». [5] Elle apprête les gants e [7] la robe, [8] elle donne la main, [9] elle passe à gauche, [11-12] elle console son amant [13] reste là [17-18] elle revient à son amant.⁶¹

[1] «Toi toi seul, [2] je t'aime et toi? [3] Vois tu cette rose? [4] Tu me la donnai a moi». [5] Elle la couvre de baisers, la met dans son sein [6] chut. [7] Elle l'appelle: «je danserai avec toi». [2] Elle danse, [14-15] elle s'arrête, [16] la main sous le bras. [17-18] «Tu es mon mari». [19-20] Elle fait trois pas [21] à droite, [23] elle danse encore. [37] Elle court à la table, [38-40] remet son bouquet, son voile, ses gants. [43-44] Elle donne la main gauche, [47-48] elle va se mettre à genoux au milieu, [50] elle prie.

[1-2] «Vous tous écoutez: [3] si je l'aime, [5-6] moi, j'ai son anneau, je jure [levant droite] [7-8] vous bénissez nous». [9-11] Elle croise ses mains sur le sein, elle s'incline, [12] elle tend la main [13-14], elle baise l'anneau: [15-16] «Viens dans mes bras». [17] Elle semble presse Edmond, [19-20] elle s'assoupit, [25-28] elle va se mettre au lit.⁶²

Quali piste di ricerca apre tale documento? La collazione del solo, scarno rigo musicale che presenta la linea melodica, sia con la partitura orchestrale manoscritta di *Søvngiengersken* (*La Sonnam-*

60. Marian Smith, *Ballet and Opera in the Age of Giselle*, cit., pp. 9-10 e 109.

61. Per la coreografia del Colin Maillard rimando al mio articolo: “*Ispirato a...*”. *La via italiana alla ricostruzione del teatro di danza di primo Ottocento. Bournonville e il monopolio francese*, in Cecilia Nocilli – Alessandro Pontremoli (a cura di), *La disciplina coreologica in Europa*, cit., pp. 235-250.

62. [August Bournonville], *La Somnambule*, cit., cc. 1r-4v.

bula) che contiene alcune pagine autografe del violinista danese Holger S. Paulli⁶³, sia con la partitura orchestrale parigina della *Somnambule* del compositore, pianista e violinista Ferdinand Hérold⁶⁴, potrebbe rivelare non solo l'intertestualità fra generi spettacolari. Ad esempio, si potrebbero mettere in luce le trasformazioni drammaturgiche dal *vaudeville* al balletto e gli scambi melodici fra opera, teatro e balletto, soprattutto rossiniani, come esemplificato da Marian Smith e da Jürgensen⁶⁵. Si potrebbero altresì identificare le forme musicali usate per le sequenze danzate, oltretutto i passaggi musicali che accompagnano le situazioni mimiche, con effetti espressivi e dinamiche specifiche⁶⁶. Infine, si potrebbero disvelare eventuali isomorfismi visivi identificabili sullo spartito e nella coreografia descritta a parole: ad esempio, una scala di note discendenti che descrive un'azione di discesa dagli scalini.

In questo primo *répétiteur* rileviamo specificamente che il dettato verbale presenta una serie di verbi di movimento e azioni che si svolgono chiaramente verso determinate direzioni. Per esemplificare prendiamo in considerazione i verbi e le direzioni, come «elle descendre», «marche» ecc. oppure, più precisamente, «arrivée au milieu, regarde à gauche, à droite». Alcune azioni si compiono solo con specifiche parti del corpo, come «elle donne la main gauche», e implicano l'uso di vestiario e oggetti scenici, ad esempio «Elle apprête les gants» e «elle va se mettre au lit». Tali azioni sono intervallate da dialoghi, spesso in forma di esclamazione⁶⁷, che non sono esplicitati da virgolette e che corrispondono spesso a gesti pantomimici convenzionali, semplici o complessi, che abbiamo inserito fra caporali, come ad esempio «sens mon cœur» o «jusqu'à la mort et que la terre nous couvre».

Il secondo *répétiteur*, degli anni Cinquanta, presenta i simboli coreografici che Bournonville stava mettendo a punto, probabilmente per una ripresa del *Pas de trois* del primo atto (numero 5) fra i tre personaggi principali, Edmond, Thérèse e Gertrude, che contende alla Sonnambula il promesso sposo. Questo testimone è autografo e consiste in settantadue pagine (32x24,6 cm), con dodici pentagrammi per pagina in inchiostro marrone e scrittura musicale e verbale in inchiostro nero. Sotto il rigo musicale, in corrispondenza delle note, si leggono le abbreviazioni e i segni grafici dei passi eseguiti. Le pagine del numero 5, la 14 e la 15, sono state cancellate con dei segni ad «x» in matita grigia, corretti in cima alla pagina dalla scritta sottolineata «beholdes heelt» (si mantiene integralmente), chiaramente

63. *Partituret/til/Søvngjængersken/Ballet i 3 Akter*, s.d. [c. 1827-1829 e 1875], citato in Knud Arne Jürgensen, *The Bournonville Tradition*, cit., vol. II, p. 11. Il manoscritto è conservato alla Kongelige Bibliotek con segnatura C I, 259 f (KTB 287) e sembra una copia realizzata a Parigi alla fine degli anni Venti dell'Ottocento.

64. Ferdinand Hérold, *La Somnambule ou L'Arrivée d'un nouveau seigneur. Ballet pantomime en 3 actes de MM Scribe et... représenté pour la 1ère fois à l'Académie royale de musique le 19 septembre 1827*, manoscritto autografo, Bibliothèque nationale de France, Paris, Segnatura VM6-250, online: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10023105x#> (u.v. 25/11/2024).












65. Marian Smith, *Ballet and Opera in the Age of Giselle*, cit., p. 6 e soprattutto Knud Arne Jürgensen, *The Bournonville Tradition*, cit., vol. II, che nella presentazione dei materiali bournonvilliani ne identifica dettagliatamente le fonti musicali, operistiche, liturgiche o di interesse etnomusicologico.





66. Matilda A. Butkas Ertz, *Nineteenth-century Italian Ballet Music Before National Unification: Sources, Style and Context*, Ph. D., University of Oregon, 2010, pp. 148-331.

67. Knud Arne Jürgensen, *New Light on Bournonville*, cit., p. 272.

un ripensamento. Sono presenti alcune parole scritte in azzurro, probabilmente abbreviazioni dei nomi degli interpreti.

Si tratta di un Allegretto in 2/4, nella tonalità di La Maggiore, costituito da ottantaquattro battute. Trascriviamo le prime ventiquattro battute, riportando nella prima riga il dettato originale e nella successiva sciogliendo la parte verbale e traducendo i segni grafici fra parentesi quadre, a partire dal vocabolario della danza presente nel secondo volume degli *Études Chorégraphiques* del 1855⁶⁸:

- [1-2] Les deux: 3 p: ballon [?] dégagé 
 Les deux: 3 pas: ballon [?] dégagé [arrondir en dehors verso destra]
 [3-4] bis
 si ripete la frase
 [5] p.d.b.  a 3 p failli
 pas de bourrée [dessous] à 3 pas failli
 [6] jt  cp: 
 jeté [gamba sinistra en arrière] coupé [gamba destra croisé en avant]
 [7] bis à 
 si ripete la frase à [à gauche]
 [8] ff [indicazione agogica]
 [9] assb att
 assemblé attitude [en l'air]
 [10] p.d.b., & ft
 pas de bourrée, & fouetté [en l'air]
 [11-12] bis à 
 si ripete la frase à [à gauche]
 [14] 2 gl. jt. 
 2 glissade jeté [gamba sinistra en arrière]
 [16] 3 brisés  [gamba sinistra en arrière]
 [17] Les 2. en tournant à  gl
 Les 2 en tournant à [à gauche] glissade
 [18] jt  ep  2-3
 jeté [gamba destra de côté] echappé [dessous] 2-3 volte
 [19] 4 fois
 4 volte
 [20] pendant que Gertrude
 [21-22] descend à droite en faisant le même pas double
 [23] pp [indicazione agogica]
 [24] Les 2 faillis †all...†

Rispetto al vocabolario della danza pubblicato, questo *répétiteur* sembra essere ancora il risultato di una fase di sperimentazione, poiché ad esempio il simbolo  che vuol dire «à gauche», nelle didascalie del *répétiteur* è scritto «à », sicché la preposizione «à» viene sostanzialmente ripetuta. Inoltre, le abbreviazioni *bln.* (*ballon*), *dég.* (*dégagé*) e *bs.* (*brisé*) non sono ancora usate. Anche *en tournant* è scritto verbalmente e non con il suo simbolo  o , equivalente ad una nota minima, come è “tradotto” nel vocabolario della danza. Le sottolineature del *répétiteur* di cui poco sopra si è riportato un frammento, infine, mettono in risalto qualche elemento, mentre nel vocabolario della danza le sottolineature sono assenti. Segnaliamo che in questo *répétiteur* sono presenti descrizioni verbali

68. August Bournonville, *Études Chorégraphiques*, cit., pp. 46-55.

che hanno una funzione didascalica, come, ad esempio, «pendant que Gertrude descend à droite en faisant le même pas double», mentre negli *Études Chorégraphiques* non troviamo nessun esempio di questo tipo di riferimenti.

Il sistema di Bournonville usa simboli o note musicali in modo vagamente intuitivo mettendo il lettore nei panni di chi danza: la testa della nota rappresenta il corpo e il gambo il lato destro, se si trova a destra della testa, il lato sinistro se si trova a sinistra della testa, a differenza della notazione Stepanov, decisamente più complessa ma anche più precisa⁶⁹.

Nella ricerca di una trascrizione coreografica comprensibile, Bournonville si lascia orientare da un buon senso operativo, come emerge dagli essenziali principi-guida diretti alla comunità dei colleghi artisti:

Conserviamo tutti i termini utilizzati dalla vecchia scuola e accordiamoci sulla denominazione dei nuovi “temps” (passi di danza).

Reperiamo dei segni semplici per contrassegnare le direzioni e delle abbreviazioni comprensibili, al fine di restringere lo spazio della frase sotto le battute dello spartito.

Raffiguriamo con contorni leggeri la diversità dei gruppi.

Diamo alla pantomima la forma di un dialogo evitando la molteplicità dei gesti convenzionali.

Marchiamo nel modo più esatto possibile la “danse d’école” e restituiamo, tramite la descrizione, i tratti principali delle danze di carattere.

Serviamoci dei termini e delle figure adoperate in geometria, per non smarrirci in un discorso indecifrabile.⁷⁰

I *répétiteurs* della *Somnambule* non presentano ancora questo livello di dettaglio sistematizzato nel 1855, nel senso che non risultano impiegati stabilmente sotto il rigo musicale le abbreviazioni dei passi della *danse d’école*, i simboli, le note semiminime o minime o altri disegni, che indicano le posizioni delle gambe nello spazio o le direzioni di movimento, in corrispondenza della battuta musicale, precisamente sotto la singola nota musicale. Non compaiono disegni geometrici per definire le posizioni dei gruppi⁷¹, mentre emerge l’approfondimento dialogico della mimica che aggiunge dettagli, come abbiamo visto sotto forma di un discorso diretto, ai gesti pantomimici di solito indicati da verbi.

Conclusioni

A partire da una disamina del patrimonio coreico e teatrale di August Bournonville e dalle sue riflessioni sull’utilità della notazione della danza, abbiamo affrontato gli approcci alla ricostruzione

69. Matteo Ferraresso, *Note che trascrivono il gesto: la notazione Stepanov per il balletto*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 16, 2023, pp. 7-36, online: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/18749> (u.v. 15/5/2025).

70. August Bournonville, *Études Chorégraphiques*, cit., p. 45.

71. Come ad esempio in Knud Arne Jørgensen, *The Bournonville Tradition*, cit., vol. I, p. 123.

su carta delle coreografie bournonvilliane, pubblicati fino ad oggi, per introdurre una metodologia di ricerca storica e analitica nell'ambito della filologia della danza. Attraverso gli studi di Knud Arne Jürgensen, Flemming Ryberg e Ole Nørlyng abbiamo vagliato diverse modalità di intendere un'edizione critica coreutica. Spunti importanti provengono dalla proposta di Jürgensen di collazionare diverse partiture coreiche, qualora esistano, di Bournonville e di suoi allievi come Emil Hansen, similmente ad un'edizione critica complanare. Le maggiori criticità riguardano invece l'apporto delle esecuzioni del repertorio da parte dei danzatori, che hanno obiettivi diversi dalla stesura di un'edizione critica coreica, e la difficile leggibilità delle trascrizioni delle notazioni coreiche in *Labanotation*. Successivamente, attraverso l'analisi di due notazioni mimiche e coreiche relative al balletto *La Somnambule* (1829), messo in scena da Bournonville a Copenaghen dopo averlo danzato a Parigi, abbiamo presentato la metodologia, le fonti e gli strumenti utili all'elaborazione di un'edizione critica coreica.

Per ricostruire l'archetipo della *Somnambule*, andremo a cercare nel Fonds Aumer alla Bibliothèque-Musée de l'Opéra di Parigi, a Bruxelles e a Bordeaux, e risaliremo addirittura alla *comédie-vaudeville* di Scribe. Tuttavia sarà altrettanto interessante vagliare, fra le produzioni originali di Bournonville, quali documenti, *répétiteurs* e *Maskinmesterprotokoller*, potrebbero fornire indizi più dettagliati, completi e precisi per un'edizione critica coreica.