

ROMANTICISMI



LA RIVISTA DEL C.R.I.E.R.

*Romanticismi dimenticati:
il balletto storico Valdemar
di August Bournonville
al Teatro Reale di Copenaghen (1835)*

Rita Maria Fabris

ANNO V - 2020

**ROMANTICISMI DIMENTICATI:
IL BALLETO STORICO VALDEMAR
DI AUGUST BOURNONVILLE AL TEATRO REALE
DI COPENAGHEN (1835)**

Rita Maria FABRIS (*Università degli Studi di Torino*)
ritamaria.fabris@unito.it

RIASSUNTO: A partire dagli studi di danza relativi ai processi di rappresentazione del corpo danzante e alla memoria culturale - che rielaborano l'immaginazione storiografica, con l'intento di superare il mito della tradizione vivente del repertorio coreografico danese - l'articolo contestualizza e analizza la creazione del balletto romantico *Valdemar* di August Bournonville (Copenaghen 1835) nella temperie storico-culturale dell'Età d'oro danese. Lo scopo sarà di verificare se una rappresentazione stratificata come il balletto risulta in grado di far convergere idee, sentimenti, comportamenti, progetti e speranze, aderendo all'elaborazione del romanticismo storico europeo.

ABSTRACT: Starting from the dance studies related to the processes of representation of the dancing body and to cultural memory - which re-elaborate the historiographical imagination, with the aim of overcoming the myth of the living tradition of the Danish choreographic repertoire - the article contextualizes and analyzes the creation of the romantic ballet *Valdemar* by August Bournonville (Copenhagen 1835) in the historical-cultural climate of the Danish Golden Age. The purpose will be to test whether a stratified representation such as ballet is able to bring together ideas, feelings, behaviours, projects and hopes, in keeping with the elaboration of European historical Romanticism.

PAROLE CHIAVE: balletto romantico danese, August Bournonville, storiografia danese, danza e politica

KEY WORDS: Danish Romantic Ballet, August Bournonville, Danish Historiography, Dance and Politics

**ROMANTICISMI DIMENTICATI:
IL BALLETO STORICO VALDEMAR
DI AUGUST BOURNONVILLE AL TEATRO REALE
DI COPENAGHEN (1835)**

Rita Maria FABRIS (*Università degli Studi di Torino*)
ritamaria.fabris@unito.it

Romanticismi dimenticati: una stratificazione storiografica

Nell'ampia letteratura che circonda il danzatore, coreografo e intellettuale August Bournonville (Copenaghen, 1805-1879), soprattutto in lingua danese e inglese,¹ questo articolo si colloca all'intersezione fra gli studi di danza, relativi ai processi di rappresentazione del corpo danzante,² alla memoria culturale e all'immaginazione storica,³ nel tentativo di superare il mito della tradizione vivente del repertorio coreografico danese, a partire dalla celeberrima *Sylphiden* (Copenaghen 1836), e gli studi antropologici. Questi ultimi soprattutto perché permettono il riconoscimento della complessità di un «fatto sociale totale» come la danza, rilevandone gli aspetti religiosi, mitologici, economici, culturali, estetici e giuridici, secondo l'analogia con la funzione simbolica del dono analizzato da Marcel Mauss nelle società di interesse etnologico, dove le arti performative valgono per la loro natura di continuo scambio simbolico al fine di costruire e mantenere relazioni solidali e di reciprocità.⁴

- 1 Per una sintesi aggiornata cfr. Rita M. Fabris, *Il Bildungsroman di August Bournonville. Studi di danza e identità in movimento*, «Mimesis Journal», vol. 8, 2, dicembre 2019, pp. 67-87.
- 2 Cfr. Cecilia Nocilli, Alessandro Pontremoli (a cura di), *La disciplina coreologica in Europa: problemi e prospettive*, Atti del Convegno internazionale, Valladolid, Universidad de Valladolid, 27-29 novembre 2008, Roma, Aracne, 2010.
- 3 Cfr. Susanne Franco, Marina Nordera (a cura di), *Ricordanze, Memoria in movimento e coreografie della storia*, Torino, Utet Università («Tracce di Tersicore», n. 6), 2008.
- 4 Cfr. Marcel Mauss, *Saggio sul dono. Forma e motivo dello scambio nelle società arcaiche*, Torino, Einaudi, 1965, pp. 64-65 (ed. or. *Essai sur le don*, Paris, Presses Universitaires de France, 1950).

Oltre alla ricerca teatologica che riconosce a Bournonville un ruolo centrale nella protoregia europea,⁵ nella storia della danza è di notevole interesse, per quanto sul confine dell'ambito accademico, la linea di indagine aperta dal diplomatico e intellettuale portoghese José Sasportes, che, a partire dalla proliferazione dei balli italiani ottocenteschi nelle periferie europee, sostiene una prospettiva storica alternativa al francocentrismo che riveli le diverse circuitazioni di artisti, estetiche, tecniche e stili.⁶

Nel caso specifico di Bournonville, di padre francese e di madre svedese, la prospettiva di ricerca è concentrata soprattutto sul repertorio tuttora vivente, lasciando in secondo piano i successi ottocenteschi, che oltre a *Napoli* (1841), il balletto maggiormente rappresentato da sempre, vedono al secondo posto per numero di rappresentazioni il balletto romantico *Valdemar* (1835), inizialmente sottotitolato «original historisk mimodrama med danse»,⁷ per il suo debito con l'estetica della danza italiana riconosciuto non solo da Bournonville stesso, che seguiva le forme del ballo pantomimo di Vincenzo Galeotti (1733-1816)⁸ maestro di ballo al Teatro Reale di Copenaghen dal 1775 al 1816,⁹ ma anche ben segnalato dallo storico Allan Fridericia e dall'archivista Knud Arne Jürgensen. Secondo Fridericia

Valdemar bliver ikke alene Bournonvilles første, men tillige hans betydeligste, ballet med emne fra Danmarkshistorien. Det skyldes også indflydelsen fra italienerne (Vigano m. fl.), og Henry. De brugte ikke de historiske emner udelukkende for at finde underholdende eller eksotiske situationer, men var stærkt under indflydelse af Shakespeares dramaer (hvilket ses af de talrige italienske ballettiseringer). *Valdemar* har en klar moralsk hensigt – den forener det historiske med det politiske.¹⁰

- 5 Cfr. Franco Perrelli, *La seconda creazione. Fondamenti della regia teatrale*, Torino, UTET, 2005 e Id., *Ludvig Josephson e l'Europa teatrale*, Acireale-Roma, Bonanno, 2012.
- 6 Cfr. José Sasportes (a cura di), *La danza italiana in Europa nell'Ottocento*, «Quaderno n. 4», Roma, Aracne, 2013.
- 7 Allan Fridericia, *August Bournonville: balletmesteren som genspejlede et århundredes idealer og konflikter*, København, Rhodos, 1979, p. 188.
- 8 August Bournonville, *Mit Theaterliv. My Theatre life*, translated by Patricia N. McAndrew, Connecticut, Wesleyan University Press, 1979, p. 76.
- 9 Knud Arne Jürgensen, *Il balletto italiano nella Copenaghen del XVIII secolo*, in José Sasportes (a cura di), *La danza italiana in Europa nel Settecento* («Quaderno n. 3»), Roma, Bulzoni Editore, 2011, pp. 11-44: 29-43.
- 10 Allan Fridericia, *op. cit.*, p. 188: «*Valdemar* non resta solo il primo ma anche il più significativo balletto di Bournonville con un tema di storia danese. Ciò è dovuto anche all'influenza degli italiani (Viganò e altri) e di Henry. Costoro non usarono i temi sto-

Sia Salvatore Viganò (Napoli 1769 - Milano 1821), padre del coreodramma prevalentemente scaligero,¹¹ sia Louis Henry (Versailles 1784 - Napoli 1836), prolifico compositore di balli soprattutto in Italia¹², sono ricordati anche da Jürgensen nella sua analisi delle tracce pre-romantiche nel *Valdemar*, fra le quali spicca il viaggio che Bournonville fece con la moglie a Parigi nel 1834, dove ebbe occasione di vedere non solo Maria Taglioni ne *La Sylphide*, che avrebbe poi rimontato a Copenaghen, ma anche il *Guillaume Tell* di Henry, dal quale avrebbe tratto la composizione delle scene di massa per il suo balletto storico.¹³

È noto come il dramma storico sia una delle questioni centrali del Romanticismo europeo,¹⁴ insieme con la contrapposizione fra il «teatro visibile» della drammaturgia seriale (*mélo*, e *vaudeville* in primis) e il «teatro invisibile» della letteratura teatrale (Lord Byron o Alessandro Manzoni),¹⁵ ma nella storiografia della danza, l'attenzione al Romanticismo storico è stata messa in secondo piano per il prevalere del Romanticismo fantastico rappresentato dalle Silfidi e dalle Giselle che hanno incarnato l'ideale della emergente estetica della *danse d'école* nell'Ottocento e che ancora oggi occupano l'immaginario. Solo con il ritorno alle fonti storiche locali è pos-

rici esclusivamente per trovare situazioni piacevoli ed esotiche, ma erano fortemente influenzati dai drammi di Shakespeare (come si vede nelle numerose ballettizzazioni italiane). *Valdemar* ha una chiara intenzione morale – che concilia lo storico con il politico» (le traduzioni, dove non altrimenti segnalate, sono mie).

- 11 Cfr. Ezio Raimondi (a cura di), *Il sogno del coreodramma. Salvatore Viganò, poeta muto*, Bologna, Il Mulino, 1984.
- 12 Per una sintesi degli studi su Louis Henry cfr. Annamaria Corea, Numa Pompilio di *Louis Henry (1809): lettura coreografica di un ballo "politico"*, «Biblioteca teatrale», 134, luglio-dicembre 2020, *L'opera coreografica e i suoi processi creativi*, a cura di Vito Di Bernardi, pp. 35-54.
- 13 Cfr. Knud Arne Jürgensen, *The Bournonville Tradition. The first fifty years, 1829-1879*, London, Dance Books, 1997, vol. I, *A Documentary Study*, pp. 14-15. Nelle stesse pagine Jürgensen sostiene che anche il *ballet-pantomime Alfred le Grand* (1822) di Jean Aumer ha costituito una fonte di ispirazione per *Valdemar* per le scene di battaglia e le scenografie di Pierre-Luc-Charles Cicéri. Tuttavia, prima della rappresentazione parigina, come ballo storico era stato rappresentato a Vienna e poi all'Imperiale e Regio Teatro alla Scala di Milano, con le scene di Alessandro Sanquirico (cfr. Giampiero Tintori, *Duecento anni di Teatro alla Scala. Cronologia*, Gorle (BG), Grafica Gutenberg, 1979, p. 167). Non risulta ad oggi uno studio sulla circuitazione e sulle caratteristiche specifiche di questa produzione nei diversi paesi europei.
- 14 Cfr. Ezio Raimondi, *Romanticismo italiano e romanticismo europeo*, Milano, Mondadori, 1997, pp. 97-114.
- 15 Cfr. Luigi Allegri, *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, Bari, Laterza, 1995, pp. 53-66.

sibile rileggere,¹⁶ ad esempio, la resistenza della società italiana ai soggetti dei balli francesi di mezzo-carattere,¹⁷ o la preferenza da parte della società danese di soggetti popolari, storici o di culture altre, come emerge dai dati statistici dei teatri che, nella seconda metà dell'Ottocento, tracciano le classifiche dei balletti maggiormente rappresentati: *Napoli* (219 volte), *Valdemar* (171), *Toréadoren* (167), *Fjærnt fra Danmark* (155).¹⁸ Si può notare infine quali valori esemplari incarnassero i personaggi danzanti per Bournonville, in termini sia di tecnica sia di stile, se sceglie di presentarsi sulle scene italiane con *pas de deux* tratti da *Valdemar* e da *Toréadoren*, nei quali rivestiva il ruolo di protagonista, nel viaggio del 1841,¹⁹ o in occasione del suo ritiro quale danzatore dalle scene danesi nel 1848.²⁰

Il contesto storico-culturale danese

Nel 1814 il Regno danese esce prostrato, in bancarotta, dalle guerre napoleoniche, e si trova quindi a dover elaborare il lutto collettivo per la perdita della Norvegia fra i propri domini, che si riducono a Schleswig, Holstein e Lauenburg, oltre alle isole Færøer, Island e Grønland. In questa fase di ripiegamento inizia tuttavia la cosiddetta *Guldalder* (Età d'oro) del-

- 16 Il recupero delle fonti locali permette di rimettere in questione il canone dei materiali franco-centrici spesso reimpiegati a livello internazionale, cfr. Lena Hamberg, *Many sources, many voices*, in Alexandra Carter (ed.), *Rethinking Dance History. A Reader*, London - New York, Routledge, 2004, pp. 21-22.
- 17 Cfr. Rita M. Fabris, *L'Ottocento. Il balletto romantico*, in José Sasportes (a cura di), *Storia della danza italiana dalle origini ai giorni nostri*, Torino, EDT, 2011, pp. 183-247: 203-220.
- 18 Cfr. Arthur Aumont, Edgar Collin, *Det Danske Nationalteater: 1748-1889. En statistik Fremstilling, I afsnit, Alfabetisk Sæsonsregister*, J. Jørgensen & Co., København, 1899, pp. 70-71. La classifica naturalmente cambia se si aggiungono anche le rappresentazioni novecentesche (limitandoci ai titoli precedenti): *Napoli* (dal 1842 al 1986: 648), *Fjærnt fra Danmark* (dal 1860 al 1986: 438), *Toréadoren* (dal 1840 al 1929: 251), *Valdemar* (dal 1835 al 1920: 233). Cfr. Knud Arne Jørgensen, *The Bournonville ballets: a photographic record, 1844-1933*, London, Dance Books, 1987.
- 19 Cfr. August Bournonville, *My dearly beloved Wife! Letters from France and Italy 1841*, edited by Knud Arne Jørgensen, translated by Patricia N. McAndrews, London, Dance Books, 2005, pp. 120 e 180-181. Il volume contiene tutte le traduzioni delle recensioni italiane in cui compare Bournonville nel 1841.
- 20 Cfr. Svend Kragh-Jacobsen, *The World of Bournonville*, in Ebbe Mørk (red.), *Salut for Bournonville i 100-året for hans død*, København, Statens Museum for Kunst, 1979, pp. 85-89: 86.

la cultura danese per la fioritura intellettuale ed artistica promossa da Berthel Torvaldsen (1770-1844), Adam Oehlenschläger (1779-1850), Hans Christian Andersen (1805-1875) e Søren Kirkegaard (1813-1855), che contribuiscono a ricostruire l'identità e la sensibilità danese.

A Copenaghen Det Kongelige Teater (il Teatro Reale) opera già dal 1748 con una produzione di forme teatrali miste, dalle commedie alle tragedie, dall'opera lirica alla danza, sempre comunque con sovvenzionamenti reali, che dal 1771 avevano concesso l'apertura di una scuola di danza presso l'Hofteater (Teatro di Corte), diretta dal 1775 al 1816 dall'italiano Vincenzo Galeotti. Dopo la morte di Galeotti, il pubblico diserta i balletti mentre accoglie favorevolmente i *vaudevilles* di ispirazione francese di Johan Ludvig Heiberg (1791-1860), drammaturgo e critico di spicco dagli anni '20.²¹ Dal 1829 si impone il teatro di danza di August Bournonville, che sviluppa un sistema di movimento conforme alle ridotte dimensioni del palcoscenico del Kongelige Teater, declinando le istanze locali con la *danse d'école*, appresa durante gli anni di formazione a Parigi con Auguste Vestris (1760-1842) e Pierre Gardel (1758-1840), a partire dalla presentazione proprio di un *ballet-pantomime*, esito della rielaborazione di un *vaudeville* di successo: *Søvnjægersken (La Sonnambula)*.²²

Secondo lo storico della danza Erik Aschengreen, l'influenza francese sui balletti di Bournonville assume dei caratteri particolari a contatto con il contesto storico-culturale danese:

There are points of resemblance between the Bournonville ballets and French theatre and ballet in the use of stage machinery, in production, in themes, as well as in the very technique and style of the dance. But there remains a great difference between their respective fundamental spirits and conceptions. With Bournonville French romanticism became Danish *biedermeier* [...]. The *biedermeier* culture [...] idolized the domestic sphere of life, the cozy sitting rooms, and the tranquil life within the embankments of Copenhagen.²³

21 Cfr. Janne Risum, *Den Store Teatergalskab*, in Kela Kvam, Janne Risum, Jytte Wiingaard (red.), *Dansk Teaterhistorie*, 1, *Kirkens og konges teater*, København, Gyldendal, 1992, pp. 177-248: 216 e 220.

22 Sul processo di traduzione del *vaudeville* in balletto cfr. Rita M. Fabris, «*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: problemi e prospettive*, cit., pp. 235-250.

23 Erik Aschengreen, *Bournonville, Biedermeier and French Romanticism*, in AA.VV.,

Il sentire *Biedermeier*, una corrente mitteleuropea nata dopo il Congresso di Vienna, produce una lunga serie di opere d'arte con dei valori culturali marcati, in continuità col periodo di Goethe che credeva nella armoniosa interazione tra spirito e natura, fra significato e bellezza. In un momento storico ed esistenziale caratterizzato dal rifugio nella sfera privata, in Danimarca

biedermeier is the 'spiritual landscape' between Oehlenschläger and Brandes, and Vilhelm Andersen flatly identifies the view of life of this bourgeois culture with 'Danishness' as such. Bournonville was at home in this culture. His Italians and Spaniards are not really understood until they are perceived as costumed *biedermeier* Danes, and it is characteristic that passion never exceeded the bounce of decency set by middle-class society: natural drives and instincts never freely express themselves in Bournonville's works, and the sexual aspect of eroticism never sees the light of day.²⁴

La mentalità borghese permea la costruzione scenica degli ambienti e dei personaggi di pantomime e balletti idilliaci, *vaudevilles* e balletti anche romantici, che sembrano voler difendere questo ideale di armonia di origine goethiana, con un finale di serenità che sostanzia anche lo stile espressivo della danza danese caratterizzato da una *joie de vivre* brillante e positiva.²⁵

Oltrepassando il secondo grande balletto di Bournonville sulle scene danesi, il *Faust* (1832), influenzato dall'umanesimo goethiano del periodo,²⁶ che costituirebbe un altro caso di studio trasversale alla storia della danza europea,²⁷ seguiamo la suddivisione proposta da Aschengreen per i balletti romantici: una categoria comprende gli elementi soprannatura-

Theatre Research Studies II (Teatervidenskabelige Studier II), Copenhagen, Copenhagen University, The Institute for Theatre Research, 1972, pp. 23-48: 24.

24 *Ibid.*, p. 25. Cita Enrik Lunding, *Biedermeier og romantismen*, «Kritik», 7, 1968, pp. 37-55.

25 Cfr. Erik Aschengreen, *Dance Is Joy: August Bournonville and the Romantic Ballet*, «Nordic Theatre Studies», 5, 1992, pp. 49-59.

26 Ad esso è dedicata una selezione di documenti di L. T. Wield, *Faust og Bournonville samt Bournonville og "Nord og Syd" (M. Goldschmidt). To temaerbelyst ved hjælp af en faksimile udgave af balletprogrammet Faust Original romantisk Ballet i tre Akter af August Bournonville Kjøbenhavn 1832 suppleret med enkelte citater fra 1848/49 og senere*, København, s.e., 2006, che non è ancora stata oggetto di una ricerca specifica.

27 In Italia anche Carlo Blasis e Jules Perrot se ne occupano. Cfr. Rita M. Fabris, *L'Ottocento. Il balletto romantico*, cit., p. 219.

li che avvicinano Bournonville alla coeva produzione di *eventyrer* (fiabe) di Andersen, come la già citata *Sylphiden* e *Et folkesagn* (*Un racconto popolare*, 1854), mentre la seconda categoria comprende *Valdemar* e *Erik Menveds Barndom* (*L'infanzia di Erik Menved*, 1843), entrambi «inspired by Grundtvig and Ingemann's national romantic movement which by exploring the history of the country hoped to find the national character».²⁸

La ricerca e la rappresentazione delle origini nazionali avevano già fatto la loro comparsa sulle scene danesi con il *pantomimisk sørgespil* (tragedia pantomimica) *Lagertha* (1801) di Galeotti, primo tema della storia nordica tradotto in danza a partire dal testo di Christen Pram, basato sulle *Gesta Danorum* (1200 ca.) di Saxo Grammaticus, con musica «di tono nordico» di Claus Schall, in cui si narrano le vicende del leggendario re Regnar Lodbrog che unì i regni di Danimarca e Svezia, sposando la figlia del re dei Goti, Thora, abbandonando Lagertha che per vendetta vorrebbe uccidere i figli avuti da Regnar.²⁹ La prospettiva mitica della grande Scandinavia ritorna in *Hakon Jarl* (1808), la tragedia di Oehlenschläger che celebra la contrapposizione fra l'eroe pagano, re di Norvegia prima dell'anno 1000, e il re Olaf Trygvesøn che riesce a convertire il paese al Cristianesimo.³⁰

Con il Trattato di Kiel (1814) che segna la cessione della Norvegia alla Svezia, la Danimarca ritrova, nei progetti nazionali popolari di Bernhard Severin Ingemann (1789-1862) e di Nikolaj Frederik Severin Grundtvig (1783-1872) negli anni '20-'30, un immaginario collettivo che unisce i valori di libertà, fratellanza e uguaglianza promossi dalla Rivoluzione francese con i valori di lealtà alla monarchia, in un rinnovato patto di alleanza fra popolo e il re, Frederik VI (1808-1839). Storiograficamente «between 1788 and 1814, the Danish Kingdom underwent several reforms reminiscent of those introduced during the French Revolution, albeit in a nonviolent and peaceful manner and under monarchical rule»,³¹ mantenendo una forma di assolutismo illuminato. D'altro canto, le canzoni patriottiche di Grundtvig univano una prospettiva storico-nazionale con una visione cristiana dell'uomo e avevano l'obiettivo di costruire una

28 Erik Aschengreen, *Bournonville, Biedermeier and French Romanticism*, cit., p. 25.

29 Cfr. Frederik J. Marker, Lise-Lone Marker, *A history of Scandinavian theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 100.

30 Cfr. *Ibid.*, p. 102.

31 Lone Kølle Martinsen, *This Time as Romantic Fiction. Monarchism and Peasant Freedom in the Historical Literature of B. S. Ingemann 1824-1836*, «Romantik», vol. 1, 1, 2012, pp. 103-122: 104.

nuova identità danese insieme con una vita sociale equa, allegra e attiva.³²

Come anticipato da Fridericia, *Valdemar* si muove fra la storia e la politica, tanto quanto Bournonville si mette alla prova sulla scena pubblica in un'occasione celebrativa della famiglia reale (il balletto viene infatti composto per il compleanno della regina, il 28 ottobre 1835)³³ e riesce «på genial vis at sammenholde sine ideer om frihed og lighed med veneration overfor kongehuset»,³⁴ tanto da guadagnare, accanto all'incarico di *danser* (ballerino) e *dansedirektør* (direttore di balletto) anche il titolo di *balletmester* (maestro di danza).³⁵ Che il balletto rispecchi e costruisca l'immaginario collettivo del pubblico danese lungo tutto il secolo, non solo nella prospettiva della committenza reale, emerge anche nelle riprese di successo del 29 e 31 marzo 1848, in concomitanza con i moti rivoluzionari in tutta Europa e con lo scoppio della prima guerra dello Schleswig-Holstein contro la Confederazione germanica che reclamava l'annessione dei ricchi ducati danesi, a maggioranza tedesca. Il pubblico intona le note della ballata di Thomas Thaarup (1749-1821) *Danmark dejligst Vang og Vænge*,³⁶ nel finale che vede Valdemar e il popolo vittorioso sul re avversario, infido.³⁷ Ingemann aveva paragonato la ballata danese alla *Marseillaise* e sosteneva che «these songs also capture the idea of freedom and humanity, but unlike their French counterpart, they do so only in a peaceful man-

32 Cfr. Flemming Lundgreen-Nielsen, *Nikolaj Frederik Severin Grundtvig*, in Me Christensen, Bolette Rud. Pallesen, Thomas Sehested (red.), *Bogen om Danmark*, København, Danmark Nationalleksikon, 2001, p. 238.

33 Cfr. *Valdemar/Original romantiske Ballet i fire Akter/af/August Bournonville/Musikken af F. Frølich/Opført for første gang til Hos. Majestæt Dronningens høje Fødselsdag/den 28de Oktober 1835*, København, Schuboths Boghandling, 1835.

34 «In modo geniale a tenere insieme le sue idee di libertà e uguaglianza con la venerazione per la casa reale» (Allan Fridericia, *op. cit.*, p. 226).

35 Cfr. Thomas Overskou, *Den danske Skueplads, i dens Historie fra de første Spor af danske Skuespil indtil vor Tid*, Femte Deel, København, Samfundet til den danske Litteraturs Fremme, 1864, p. 277.

36 «Danimarca, bellissimi campi e prati». La ballata è scritta da Lavrids O. Kock nel 1683 dopo la Skånskekrig (1675-79), la guerra contro la Svezia, che conquista Skåne, Halland, Blekinge (l'attuale territorio meridionale svedese allora danese), mentre la melodia di P. E. Rasmussen risale al 1811. N. F. S. Grundtvig ne rielabora il testo nel 1816. Cfr. Knud Arne Jürgensen, *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*, London, Dance Books, 1997, p. 32.

37 Cfr. Kela Kvam, *Frenchman, Cosmopolitan and Danish Patriot*, in Marianne Hallar, Alette Scavenius (eds.), *Bournonvilleana*, Copenhagen, Rhodos, 1992, pp. 179-184: 181.

ner».³⁸ Sembra quindi che *Valdemar* si trovi paradossalmente ad incarnare valori sia monarchici sia liberali, in un periodo in cui la Rivoluzione di luglio ha diffuso in tutta Europa un pensiero politico moderato, che porterà in seguito all'emanazione di una costituzione anche in Danimarca nel 1849. Una rappresentazione stratificata come il balletto risulta in grado di far convergere idee, sentimenti, comportamenti, progetti e speranze aderendo all'elaborazione del romanticismo storico europeo.

Il caso *Valdemar*

Nell'autobiografia scritta tredici anni dopo, Bournonville presenta il balletto incominciando a ricordare le scene memorabili: il banchetto preparato a Roskilde da Svend Grathe come tranello per uccidere gli altri re designati nella suddivisione del regno danese, Knud Magnussøn e Valdemar, e la battaglia di Grathe Hede dove Valdemar, con l'aiuto del popolo, riesce a sconfiggere il re traditore e a riunire i territori della Scandinavia, dando inizio ad un lungo periodo di pace, chiamato *Valdemarstiden* (Età dei Valdemar, 1157-1241). Non solo, Bournonville auspica anche di «place the ballet on an equal footing with the national drama!», esplicitando, infine, le fonti: «I drew material from Holberg's History of Denmark, outlines from the Knytlinga Saga, tones from Ingemann's writings».³⁹ In questo modo riunisce la memoria alla storia, tracciando un percorso ideale, che i critici successivi delimitano alla vicinanza temporale e amicale di Bournonville con Ingemann⁴⁰, trascurando, forse, delle presenze che ad uno sguardo 'esterno' possono sembrare interessanti. In particolare, le tracce della confraternita di St. Knud legate alla canonizzazione del re Knud IV den Hellige (1080-1086), segnalata solo nella nota di Patricia McAndrew, traduttrice dei libretti bournonvilliani.⁴¹

38 Lone Kølle Martinsen (*op. cit.*, p. 104) cita nello specifico Bernhard Severin Ingemann, *Levnetsbog I-II og Tilbageblik paa mit Liv og min Forfatter-Periode fra 1811 til 1837*, redigeret af Jens Keld, København, C. A. Reitzels Forlag, 1998, p. 92.

39 August Bournonville, *Mit Theaterliv. My Theatre Life*, cit., p. 76. Ludvig Holberg (1684-1754) è l'autore che fonda il teatro professionale danese e porta la vita intellettuale danese a livello europeo. Cfr. Bent Holm, *Teater*, in Me Christensen, Bolette Rud. Pallesen, Thomas Sehested (red.), *Bogen om Danmark*, cit., pp. 250-255: 250.

40 Cfr. Allan Fridericia, *op. cit.*, p. 188; Knud Arne Jürgensen, *The Bournonville Tradition*, I, cit., p. 83.

41 Cfr. Patricia N. McAndrew, *The Ballet poems of August Bournonville: The Complete Scenarios, Part One*, «Dance Chronicle», vol. 3, 2, 1979, pp. 165-219: 208. Sarebbe da

Difficilmente si può prescindere dal libretto di ballo come fonte storiografica,⁴² ma il corpo in danza segue altre direzioni individuabili nelle recensioni degli spettacoli, nei documenti d'archivio come scenografie, figurini, *maskinemesterprotokol* (protocolli scenici) e soprattutto le trascrizioni delle parti musicali violinistiche, gli spartiti del *répétiteur* usati generalmente per le prove, con la descrizione delle azioni sceniche in corrispondenza delle note musicali,⁴³ che permettono di decostruire il funzionamento dell'opera d'arte, verificando come la danza significa, come «incarna una teorizzazione di relazioni tra il corpo e il sé e tra il corpo e la società»,⁴⁴ oltre a restituire l'immaginario storico prodotto da un uso comune di codici e convenzioni di un determinato contesto.

Tale temperie culturale era caratterizzata dalla diffusione della serie di romanzi storici di Ingemann,

published between 1824 and 1836. Inspired by Walter Scott's historical novels, it narrates 250 years of Danish history centered around Danish regents from Valdemar the Great (1131–1182) to Margrethe I (1353–1412). The novels emphasize the common people and the importance of a well-functioning relationship between the monarch and the common people. Ingemann's historical novels were extremely popular in his time and belonged to the most read literature in Denmark throughout the nineteenth century.⁴⁵

approfondire il riferimento di Bournonville alla *Knytlinga Saga*, la saga dei discendenti di Knud che racconta le storie dei re danesi dal IX al XII secolo, probabile opera dell'islandese Óláfr Þóðarson (1210 ca. - 1259).

- 42 Cfr. Patrizia Veroli (a cura di), *Il libretto di ballo. Riflessioni storiche e teoriche in omaggio ad Alberto Testa*, Bologna, Piretti («Studi di danza», n. 1), 2017.
- 43 Sono gli studi di drammaturgia musicale a fornire un contributo metodologico di grande interesse, in particolare le ricerche di Emilio Sala sulla colonna sonora inventata con il *mélodrame* durante la Rivoluzione francese: cfr. Emilio Sala, *L'opera senza canto: il mélo romantico e l'invenzione della colonna sonora*, Venezia, Marsilio, 1995 e l'indagine a largo raggio sulla realtà musicale parigina condotta da Marian Smith a partire dal confronto delle note coreografiche manoscritte presenti sugli spartiti del *répétiteur* con i libretti di ballo (Marian Smith, *Ballet and Opera in the Age of Giselle*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2000), oltre a Matilda Butkas Ertz, *Nineteenth-century Italian Ballet Music Before National Unification: Sources, Style and Context*, Ph. D. Dissertation, University of Oregon, 2010.
- 44 Susanne Franco, Marina Nordera (a cura di), *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, Torino, Utet Libreria («Tracce di Tersicore», n. 2), 2005, p. XIV.
- 45 Berit Kjærulff, *Romantic Regicide. Political Medievalism in Bournonville's Erik Menveds Barndom*, «Scandinavian Studies», vol. 92, 1, Spring 2020, pp. 62-79: 63.

La fonte principale di Bournonville era il primo romanzo in versi di Ingemann *Valdemar den Store og hans Mænd* (1824),⁴⁶ mai tradotto in inglese a differenza dei successivi. La negativa ricezione critica dei romanzi, secondo Lone Kølle Martinsen, risale a Christian Molbech (1783-1857), perché essi erano «naive and simple, their loyalty to the Danish monarchy old-fashioned. For generations, it has been commonplace to ridicule them as substandard popular literature and poor historical writing».⁴⁷ Tale giudizio viene poi ripreso dall'influente critico letterario Georg Brandes (1842-1927) che identifica il Romanticismo danese con Ingemann e lo accusa di «an unrealistic, exaggerated form of national self-esteem. This nationalism was introverted, closed off from the main currents of European intellectual life».⁴⁸ Forse anche per questo il balletto di Bournonville non ha avuto una maggiore attenzione storiografica.

Per entrare nel merito di come Bournonville non solo aderisce al progetto storico-letterario danese, ma contribuisce alla costruzione di un immaginario nazional-popolare, attraverso la ricerca della verità drammatica nei corpi danzanti che facilitano i processi di identificazione di ogni tipologia di pubblico, bisogna ricordare il suo metodo compositivo, caratterizzato dalla scrittura dell'idea drammaturgica, dalla richiesta di musica con melodie specifiche adatte ai caratteri immaginati e dall'insegnamento diretto di gesti e passi ad attori e danzatori durante le prove, secondo il metodo imitativo appreso a Parigi da Gardel e Vestris ma anche da Henry.⁴⁹ La poliedrica esperienza di Bournonville sia come mimo sia come danzatore gli permette di incorporare temperamenti più lirici secondo lo stile francese o passioni eroiche secondo lo stile italiano,⁵⁰ con un'evidente possibilità di mediazione e di transizione da uno stile all'altro in base al personaggio richiesto. In *Valdemar* compaiono in scena tutte le classi sociali, dai re al loro seguito, da un'intera famiglia di gente comune a cavalieri, soldati, prelati, contadini, pescatori, donne e bambini e anche la confraternita di St. Knud. Un'intera comunità che, dopo anni di guerra, spera nella pace: il patto di Roskilde, infatti, stabilisce nel 1157 che il regno di Dani-

46 Bernhard Severin Ingemann, *Valdemar den Store og hans Mænd*, et historisk Digt i to Dele, Kjøbenhavn, Reitzel, 1824. Lungo tutto il secolo, fino al 1904, si contano ben 11 edizioni.

47 Lone Kølle Martinsen, *op. cit.*, p. 105.

48 *Ibid.*, p. 106.

49 Cfr. Helena Bournonville, *Breve til Eva Suell*, Paris den 13 juni 1834, conservata al Theatre Museum di Copenaghen.

50 Cfr. August Bournonville, *Mit Theaterliv. My Theatre Life*, cit., p. 21.

marca sia diviso fra Valdemar (Nord e Sud Jylland), Svend (i territori della Svezia meridionale e l'isola di Bornholm) e Knud (le isole danesi).

Il balletto si apre su una radura sul fiordo di Ise, con la città di Roskilde sullo sfondo, negli anni 1156-1157.⁵¹ Da un lato la statua di St. Knud e dall'altro la casa del fabbro Yngvar che sta forgiando un elmo, mentre la moglie tesse e i loro figli ascoltano l'arpa del nonno che accompagna i racconti di guerra. Una scena familiare interrotta dall'arrivo del pescatore Erik, fratello di Yngvar, e della sua fidanzata Hedvig che adorna la statua del Santo con corone di fiori.

Lo spartito del musicista Johannes Frederik Frølich (1806-1860) inizia qui a presentare le notazioni di movimento, che non solo non corrispondono sempre alla drammaturgia del libretto, ma la integrano con le melodie corrispondenti.⁵² Se Jürgensen aveva già identificato il Leitmotiv prin-

51 August Bournonville, *Valdemar. Original Romantic Ballet in Four Acts*, in Patricia N. McAndrew, *The Ballet poems of August Bournonville*, cit., pp. 206-219. La musica è di Johannes Frederik Frølich. Prima rappresentazione: Den Kongelige Teater, 28 October 1835. Personaggi: Hr. Pätges (Svend Eriksøn), Hr. Hølst (Knud Magnussøn), Hr. Bournonville (Valdemar Knudsøn), Hr. Füssel (Axel Hvide), Jfr. Grahn (Astrid, figlia di Svend), Hr. Fredstrup (Agnar, un anziano), Hr. Stramboe (Yngvar, un fabbro, suo figlio), Hr. Larcher (Erik, un pescatore, suo figlio), Jfr. Werning (Ellen, moglie di Yngvar), Jfr. Fjeldsted (Hedvig, fidanzata di Erik), Hr. Hammer (Ditleif, comandante degli alabardieri), Hr. Hoppe (un cantastorie), cavalieri, dame, comandanti, prelati, alabardieri, scudieri, confratelli, pescatori, contadini, donne, bambine, bambini, soldati, spiriti. Scenografie: Hr. Wallich (atto I: bosco con la città di Roskilde), Hr. T. Lund (atto II: sala dei Cavalieri), Hr. Wallich (atto IV: tenda di Valdemar), Hr. T. Lund (il futuro della Danimarca, apoteosi), Hr. Christensen (Grathe Hede). Costumi disegnati e coordinati da Dr. Ryge. Erik Aschengreen, *Mit egentlige kald: Idéindhold og iscenesættelse hos Bournonville*, in Erik Aschengreen, Marianne Hallar Jørgen Heiner (red.), *Perspektiv på Bournonville*, København, Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck, 1980, pp. 217 e 227 pubblica rispettivamente il figurino di Astrid (Christian Bruuns, 1835) e il disegno della gotica sala dei Cavalieri (Troels Lund, 1835), influenzato dagli ideali neoclassici dell'italiano Alessandro Sanquirico. Per una rassegna fotografica, non solo di questo balletto, cfr. Knud Arne Jürgensen, *The Bournonville ballets: a photographic record*, cit.

52 *Valdemar/den/Første/Ballet i 4 Acter/af/Aug: Bournonville/Musikken af F. Frølich*, spartito del *répétiteur* datato 7 ottobre 1835 conservato presso The Royal Danish Library (Music Collection MAMs 2993) di Copenaghen. Si riportano qui le battute di particolare interesse, trascritte gentilmente da Barbara Lini, che ringrazio per la professionalità e generosità. Il testo francese è stato modernizzato. Lo spartito completo dei numeri musicali 3 e 4, trascritti per la prima volta, e qui riportati in Appendice, si può leggere e ascoltare al link https://youtu.be/GcvCuBb8_kQ. Fondamentale la ricerca e l'analisi di questa tipologia di fonti di Knud Arne Jürgensen, *The Bournonville*

cipale tratto da *Danmark dejligst Vang og Vænge*, la contestualizzazione dell'azione scenica presente nel libretto di ballo e soprattutto le indicazioni di movimento delle prove permettono ulteriori osservazioni. Leggiamo nel libretto queste azioni:

Hedvig sights Erik's boat. All jubilantly hasten to the strand. Erik leaps ashore and into his sweetheart's arms. In his boat he brings a troop of young peasants who are returning from war with leaves in their hats. The kings have been reconciled, *the white banner of peace wave* over Denmark once more, and the liveliest joy animates every heart. Young and old alike come flocking to the spot, *embrace the men who have returned*, and give thanks for the long-desired peace.

This day shall see the wedding celebration of Erik and Hedvig! Agnar blesses them.⁵³

Il tema musicale *Danmark dejligst Vang og Vænge* inizia alla battuta 59 e coinvolge tutti i presenti che portano e ricevono «i rami della pace», ma soprattutto il gruppo dei giovani paesani di ritorno dalla guerra che «si disarmano e corrono nelle braccia delle loro famiglie».

Atto primo, numero musicale 3, battute 57-70

57

f Erik à eux à moi de là bas Apportant à

64

tous le rameau de la paix *mf* Les paysans se désarment *f*

red. red. red. red. *f*

Tradition, II, cit., pp. 32-33.

53 August Bournonville, *Valdemar*, cit., p. 209. I corsivi sono miei per sottolineare le differenze presenti nelle diverse fonti.

Atto primo, numero musicale 3, battute 71-82

71

f et courent dans les bras de leurs familles *p* Erik plus

f Red. Red.

77

d'armes meurtrières la chaîne nous réclame

Il tema si ripete «piano» (battuta 76) per l'assolo mimico di Erik che, nella paratassi tipica del linguaggio gestuale, «rinnega le armi mortifere», perché «l'unione ci reclama». Corpo sociale e corpo individuale sono accomunati dalla musica, che si ripete per la terza volta con una coreografia delle «piccole bandiere della pace» (battute 97-98).

Atto primo, numero musicale 3, battute 96-98.

96

Les petits drapeaux de la paix sont acteurs

f Red. Red.

Il tema ritorna perché è il giorno delle nozze di Erik ed Edvig, introdotto da un assolo mimico di Agnar che, dopo aver autorevolmente imposto il silenzio, spiega a gesti che «il giorno deve essere quello dell'unione di Erik e Hedvig» (battute 103-106). L'unione del gruppo, del singolo e della coppia non potrebbe essere celebrata in musica più chiaramente. Ma se finora si è trattato di un'unione terrena, la benedizione dei giovani da parte dell'anziano Agnar (battuta 112) anticipa, visivamente e musicalmente, il ringraziamento a St. Knud che protegge le contrade (battute 116-119), sug-

gellando la chiusura dell'episodio musicale, che richiama interamente la melodia patriottica, con un profondo inchino (battute 123-124).

Atto primo, numero musicale 3, battute 102-131

102

Impose silence le jour doit être celui de l'union d'Erik &

Ped.

107

d'Heding *mf* Joie générale Les jeunes fiancés s'approchent du

mf

111

dim. vieillard Il les bénit *f* Rendons grâce

dim. Ped. *f*

117

au Saint des contreés Actions

Ped.

124

de Grâce

Ped.

Seguono le danze per festeggiare il matrimonio, una *Danse rustique* e un *Pas de Danse* con l'indicazione di alcuni passi, che preludono all'elaborazione di un alfabeto coreutico.⁵⁴ Jürgensen sottolinea come sia nel *Pas de Danse* sia in altri episodi di questo primo atto siano interpolate canzoni medievali danesi, come *Danmark dejligst Vang og Vænge*, senza però altre annotazioni relative ad azioni drammatiche.⁵⁵

Il libretto prosegue nel descrivere il gioco che i nipoti di Agnar hanno imparato dal nonno sulla storia di Rolf Krake, leggendario re danese, ucciso a tradimento, che prelude a quanto accadrà anche in questo balletto, proprio mentre Valdemar e Axel, suo amico fraterno, «come passing by».⁵⁶ I contadini stanno per interrompere le celebrazioni per l'arrivo improvviso del re, ma Valdemar fa cenno di proseguire. Si organizzano quindi i giochi, la corsa per le ragazze e il tiro con l'arco per i ragazzi, e Valdemar, invitato a partecipare, vince la gara. Arriva anche Astrid, la figlia di Sven, che insieme con le compagne sta preparando la festa per l'incontro dei tre re. Intrecciano quindi le loro danze con catene di fiori. Segue una gara di lotta fra i ragazzi, dove Axel vince Yngvar che però, nella colluttazione, scopre la croce che denota Axel quale capo della Gilda di St. Knud.

Usciti di scena Astrid, Valdemar e Axel, sbarcano Knud e i suoi cavalieri armati alla leggera, accompagnati da una musica marziale in lontananza. Invitato da Sven a Roskilde, Knud ringrazia il Cielo per la pace, si inginocchia e «with the green bough in his hand, he waves to the people».⁵⁷ Quest'ultima parte dell'atto è accompagnata da indicazioni mimiche su *Tempo di marcia* (numero musicale 12 *Finale*) che riprende probabilmente nelle azioni citate il tema di *Danmark dejligst Vang og Vænge*. Arriva anche Sven e Knud a fatica trattiene il rancore per le precedenti sconfitte subite, ma gli tende comunque la mano per riconciliarsi. Qui è interessante riportare la sequenza delle azioni scritte sotto il rigo musicale:⁵⁸

54 La sua sistematizzazione è attualmente la linea di ricerca bournonvilliana più frequentata. Cfr. almeno August Bournonville, *Études chorégraphiques (1848, 1855, 1861)*, a cura di Knud Arne Jürgensen e Francesca Falcone, Lucca, LIM, 2005.

55 Knud Arne Jürgensen, *The Bournonville Tradition*, II, cit., p. 32 cita l'edizione di W. H. F. Abrahamson, R. Nyerup, K. L. Rahbek (red.), *Udvalgte Danske Viser fra Middelalderen*, 5 voll., Kjøbenhavn, J. F. Schulz, 1812-1814.

56 August Bournonville, *Valdemar*, cit., p. 209.

57 *Ibid.*, p. 210.

58 La trascrizione musicale sarà oggetto di approfondimenti successivi. La trascrizione verbale riporta la divisione delle battute musicali, che a volte spezzano le parole.

Voilà Svend/qui vient?

[i soldati] Ils se rangent – Svend entre/*précipiteusement*

Ils se saluent/Canut s'avance, la main sur/ le *cœur*/il la tend à Svend/qui lui donne/la main Embrassement.

I due re in pochi movimenti si distinguono, l'uno per l'agire precipitoso, l'altro per il buon cuore che lo fa avanzare e tendere per primo la mano in segno di pace. Tuttavia, immediatamente dopo «Knud soon notices that Svend's escort is clad in steel and heavily armed. He expresses his astonishment at this and indicates that he and his men bear the dress and symbol of peace. Svend gives him an ambiguous look, turns to his halberdiers»,⁵⁹ che, tradotto in termini di movimento, diventa:

Canut *recule* éto/nné ceci/qu'est/–ce tous/les gens/sont armés/en guerre

Regarde-moi &/vous guerriers/légèrement vêtus

Apportons la paix/d'un bon *cœur*

Svend le toise/d'un air/souçonneux

Et vous /à moi/(Gestes d'extermination)

Canut/le voit!/lui/me/déteste! Svend/s'approche d'un/air courtois

Canut se *recule*/le repousse de la main/

Grand Dieu!/Lui & ses chevaliers rem/plis de terreur.

I continui indietreggiamenti di Knud, i riferimenti al buon cuore (dei suoi uomini e al suo) lentamente fanno riaffiorare i vecchi rancori, tanto che

Le peuple accourt/sur les traces de/Waldemar

Les chevaliers &/écuyers arrivent/en pompe

Précédant/Waldemar/ & Axel

Il salue respectueusement

Il embrasse Canut

Lui [et moi] Tous le deux/s'approchent de/Svend

Du *cœur* ce/*rameau* pour/toi/Le Peuple s'agite

La Paix La Paix

Ritorna Valdemar e media con gli altri re il giuramento sulla divisione dei territori del Regno. Ritorna il tema *Danmark dejligst Vang og Vænge*

59 August Bournonville, *Valdemar*, cit., p. 210.

quando il popolo invoca la pace. Ma l'atto termina con la resistenza fisica di Sven a giurare pace davanti all'altare, finché la figlia Astrid con il suo seguito non intreccia fiori fra le spade, riempiendo di sentimenti più dolci l'animo del padre.⁶⁰

Bournonville nell'autobiografia si rende conto che il primo atto è molto complesso per essere solo una prima 'esposizione' della vita popolare danese e dei personaggi,⁶¹ che però risulta tanto più necessaria e precisa (non ci sono negli altri atti così tante indicazioni di movimento) quanto rappresentativa di una massa di persone comuni, che politicamente conquistavano attraverso il teatro un nuovo posto nella storia. Anche secondo Fridericia

når Valdemar adskiller sig fra de tidligere værker – set så længe efter – skyldes imidlertid hverken positive eller negative, karakteristiske træk. Der er, fordi balletten – midt i den traditionelle fremstilling af kongehistorien i Danmark – talrige steder rummer et nyt element: folket, dvs. fiskere, håndværkere og bønder, som medspillende og dybest set afgørende.⁶²

Proprio nel secondo atto che si svolge nella Riddersal (la sala dei Cavalieri) del castello di Roskilde, dove Sven ha invitato gli altri due re, apparentemente per festeggiare, ma in realtà per sbarazzarsene, viene brutalmente cacciato dalla festa il gruppo di paesani, la famiglia di Agnar *in primis*, giunti per festeggiare. Il legame fra popolo e re è spezzato e ciò giustificherà la possibilità del regicidio sulla scena pubblica del teatro.⁶³ A nulla valgono i tentativi di Astrid, che ha scoperto gli insani propositi del padre, di avvertire Valdemar, «carried away with delight» mentre danza con lei.⁶⁴ Rimasti a giocare e a bere Knud, Axel e Valdemar al tavolo degli scacchi, Knud ha un tragico presentimento e poco dopo viene colpito a morte nell'agguato, mentre Axel e Valdemar si difendono strenuamente finché, allo scoccare della mezzanotte, le luci si spengono. Axel riesce a

60 *Ibid.*, p. 211.

61 August Bournonville, *Mit Theaterliv. My Theatre Life*, cit., p. 77.

62 «Se *Valdemar* si distingue fra le opere precedenti – viste così a lungo dopo – non è dovuto tuttavia a tratti caratteristici positivi o negativi. Ciò accade perché il balletto – in mezzo alle rappresentazioni tradizionali della storia reale della Danimarca – comprende in numerosi casi un nuovo elemento: il popolo, cioè pescatori, artigiani e contadini quali co-agenti e tutto sommato determinanti» (Allan Fridericia, *August Bournonville*, cit., p. 190).

63 Cfr. Berit Kjærulff, *op. cit.*, p. 64.

64 August Bournonville, *Valdemar*, cit., p. 212.

dare l'estrema unzione a Knud che, prima di trapassare, ricorda a Sven che anche lui comparirà davanti al giudizio eterno. La scena in cui Axel taglia la catena dell'unico candeliere rimasto acceso e che va in frantumi creando il buio totale è la più ricordata, da Overskou a Kjærulff,⁶⁵ per l'efficace effetto teatrale che rafforza la memoria e l'immaginazione storica del regicidio 'giustificato' dalla mancanza di etica del re.



Il banchetto di sangue a Roskilde (*Blodgildet i Roskilde*),
www.danmarkshistorien.dk, Aarhus University, Denmark

L'atto terzo ci riporta vicino alla casa di Yngvar dove arrivano, stremati dalla fuga, Valdemar e Axel. La confraternita di St. Knud dà loro aiuto sottraendoli agli inseguitori, mentre Sven è assalito dai rimorsi, come il più famoso Macbeth, e davanti alla statua di St. Knud perde la corona, mentre Astrid cerca di consolarlo. Tuttavia, ritrovata la corona, Sven riunisce i suoi e si allontana. Astrid, nel timore che Valdemar possa morire, chiede ad Agnar di aiutarlo. Erik gli procura una imbarcazione e Valdemar lancia

65 Cfr. Thomas Overskou, *Den danske Skueplads*, cit., p. 275; Berit Kjærulff, *op. cit.*, p. 67.

il suo guanto di sfida alle coste dello Sjælland,⁶⁶ mentre nello spartito del *répétiteur* le parole sono «Adieu beau/pays je re/viendrai».

Latto quarto, un dittico scenicamente complesso, rappresenta nella prima parte le visioni del futuro della Danimarca. Valdemar sogna che lo accompagni il padre, il re Knud Lavard (anche lui ucciso dai rivali al trono), circondato dagli angeli. La musica usata risulta essere anche in questo caso «en bekendt melodi fra Thaarups syngestukke *Høstgildet*, der første gang var opført i 1790, og som hyldede kongehuset, men netop foran Frihedsstøtten».⁶⁷ La Colonna della Libertà è stata eretta a memoria delle riforme contadine che portarono all'abolizione della servitù della gleba da parte del re Christian 7 (1766-1808). Si rinnova così l'alleanza fra la casa reale danese e il popolo, anzi, seguendo le ricerche di Lone Kølle Martinsen si re-istituisce l'idea di una originaria libertà contadina (Bonderfrihed).⁶⁸

Nella seconda parte del quarto atto si celebra la battaglia di Grathe Hede, grazie alla perizia nella regia di masse che Bournonville aveva appreso dal ballo grande italiano attraverso Henry, pur avendo a disposizione un palcoscenico molto diverso, più piccolo, in cui il palco della casa reale era collocato a lato della scena. Mentre Astrid addolcisce gli ultimi attimi di vita del padre, per poi rivestire gli abiti monacali, Valdemar guadagna l'appellativo di Den Store (il grande) e viene innalzato sugli scudi dal popolo devoto, mentre la melodia sancisce il credo e i valori della riconquistata identità nazionale: «All Danes are brothers, Peace and unity shall consolidate the kingdom; love and happiness shall be spread over *Danmark dejligst Vang og Vænge*».⁶⁹

66 August Bournonville, *Valdemar*, cit., p. 216.

67 «Una famosa melodia dell'opera *La festa del raccolto* di Thaarup, che è stata rappresentata per la prima volta nel 1790 e che ha reso omaggio alla casa reale, ma proprio davanti alla Colonna della Libertà» (Erik Aschengreen, *Mit egentlige kald*, cit., pp. 207-242: 226).

68 Lone Kølle Martinsen, *This Time as Romantic Fiction*, cit., p. 112. L'autrice prosegue: «In Danish historiography, it has been emphasized that the agricultural reforms of 1788 were primarily the work of the Danish King, [...], who turned against the Danish nobility in favour of the peasants' interests. The agricultural reforms gave rise to what in Danish historiography has been called 'The Farmers' Interpretation', i.e. history writing focusing on peasants' rights and history». Rimandiamo ad ulteriori ricerche la possibilità verificare se tutto ciò valesse anche per Bournonville, soprattutto in relazione alla presenza della Confraternita di St. Knud.

69 August Bournonville, *Valdemar*, cit., p. 219.

APPENDICE

Spartito per le prove del balletto *Valdemar den Første* di August Bournonville - atto primo, numeri 3 e 4 (7 ottobre 1835). Manoscritto di Frederik Frølich, proveniente da The Royal Danish Library, Music Collection MAms 2993 di Copenaghen. Trascrizione di Barbara Lini.⁷⁰

⁷⁰ Ringrazio per aver permesso negli anni la ricerca dei materiali di questo articolo Franco Perrelli, Bent Holm, Alessandro Pontremoli e Barbara Lini. Si tratta di un primo studio di una parte delle fonti primarie relative al balletto, conservate presso The Royal Danish Library di Copenaghen.

Waldemar
Waldemar den første
(Balletto di A. Bournonville, atto primo)
Data 7 ottobre 1835
Musica: F. Frølich
Trascrizione: B. Lini

N° 3

♩ = 80

Measures 1-9 of the piece. The music is in 2/4 time. The right hand starts with a piano (*p*) dynamic. The left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

Measures 10-17. The right hand features a melodic line with a crescendo (*cresc.*) leading to a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The left hand continues with a steady accompaniment.

Measures 18-24. The right hand has a more active melodic line. The left hand accompaniment becomes more rhythmic. A forte (*f*) dynamic is indicated. A *Red.* (Reduction) bracket is shown under the left hand.

Measures 25-31. The right hand features a melodic line with a piano (*p*) dynamic and a triplet of eighth notes. The left hand accompaniment includes a triplet of eighth notes. A *Red.* (Reduction) bracket is shown under the left hand.

Measures 32-39. The right hand has a melodic line with a triplet of eighth notes. The left hand accompaniment includes a triplet of eighth notes. A *Red.* (Reduction) bracket is shown under the left hand.

39

3

Red.

46

52

cresc.

f

57

f Erik à eux à moi de là bas Apportant à

Red.

64

tous le rameau de la paix *mf* Les paysans se désarment *f*

Red.

71

f et courent dans les bras de leurs familles *p* *p* Erik plus

f Red. Red.

77

d'armes meurtrières la chaîne nous réclame

83

cresc. *mf* Assentiment général différents groupes de

85

mf laboureurs arrivent

87

Joie et felicitations *cresc.*

89

f *p* *f* *p*

93

f *f*

96

Les petits drapeaux de la paix sont acteurs

99

Agnar

Red. Red.

102

Impose silence le jour doit être celui de l'union d'Erik &

Red.

107

d'Heding *mf* Joie générale Les jeunes fiancés s'approchent du

mf

111

dim. vieillard Il les bénit *f* Rendons grâce

dim. *Red.* *Red.* *f*

117

au Saint des contreés Actions

124

de Grâce

Red. *Red.* *Red.* *Red.*

132

Ils se lè vent & s'embrassent groupe

Red. *Red.*

N° 4

♩ = 80
Allegro
tr

137

Ellen les invite à boire & à danser vous

tr

Red. Red. Red. Red.

141

allez tous rester ici danser avec les jeunes filles

f *p*

f *p*

Red. Red. Red. Red. Red. Red.

145

& vous autres vieux asseyez - vous & attendez

cresc.

1.

Red. Red. Red. Red. Red.

on apporte les pots de bière & d'hydromel

148

jetés

ff

Danse rustique & réjouissances

2. Red. Red.

2Balancés Temps-Levé

Waldemar

151

Bis

154

Ellen ôte son tablier & arrange les ajustements de

& demi-tour

156

son mari

dim. p

Balancés en changeant les

Bis les premières files forment deux lignes

p

159

tours de main

les jeunes filles forment le cercle autour

tr

f

f

163

d'Erik & demi-tour

Ballonné & demi-tour

cresc.

tr

p

p

Red. Red. Red. Red.

166 *tr*

Grand *f* rond Erik & He. en dedans

f

Red. *Red.* *Red.* *Red.*

170

fin du rond 1 2 3 échappé & tour de main Dx à gauche

Red. *Red.* *Red.* *Red.*

174

Course en montant

tr

tr

178

Pirouette & groupe

Red. *Red.* *Red.*