

ROMANTICISMI



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



ANNO V - 2020

ROMANTICISMI



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



ANNO V – 2020



**UNIVERSITÀ
DI VERONA**

Publicato con il contributo
del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere
e della Fondazione “Annarosa Poli – George Sand e il mondo”

Proprietà letteraria riservata

ISSN: 2465-2393

INDICE

- Laura COLOMBO
Identités et intertextualités féminines face à l'altérité 5
- Franco PIVA
Casimir Delavigne e Venezia 27
- Ugo PERSI
*Ludwig van Beethoven e Nikolaj Borisovič Golicyn:
alle origini del mito beethoveniano in Russia* 63
- Giulia BASELICA
*All'ombra di Goethe e Byron:
l'incontro fra Vasilij Žukovskij e Alessandro Manzoni* 87
- Rita Maria FABRIS
*Romanticismi dimenticati: il balletto storico Valdemar
di August Bournonville al Teatro Reale di Copenaghen (1835)* 109
- Laura HORMIGÓN,
El ballet romántico en Madrid (1842-1853) 133
- Angelo RICCIONI,
ABBA ABBA (1977): Anthony Burgess e il mito di John Keats 165

IDENTITÉS ET INTERTEXTUALITÉS FÉMININES FACE À L'ALTÉRITÉ

Laura COLOMBO (*Università degli Studi di Verona*)
laura.colombo@univr.it

RÉSUMÉ: Entre la fin du XVIII^e siècle et le début du XIX^e, les écrivaines partagent l'intérêt contemporain pour le voyage, source de confrontation et d'apprentissage, et pour l'utilisation savante du dépaysement et du relativisme. La femme étrangère, extra-européenne, les interpelle par plusieurs thématiques, concernant l'oppression, l'infériorité, le sacrifice ou la victimisation d'une part, et de l'autre la non-violence, la compassion, le dévouement, la liberté et l'égalité. Dans les œuvres de Mme de Monbart, Mme de Staël, Olympe de Gouges ou Mme de Duras, la vision de l'altérité, ainsi que l'anticolonialisme et l'antiesclavagisme côtoient une analyse sociale et psychologique qui contribue à définir une identité féminine multiforme mais qui présente des caractères communs.

ABSTRACT : Between the 18th and the 19th centuries, the French women writers share the contemporary interest in travelling, as a source of comparison and learning, and for the wise use of *dépaysement* (the change of scenery) and relativism. The foreign, non-European woman, interests them for many themes, concerning oppression, inferiority, sacrifice or victimization on the one hand, and non-violence, compassion, dedication, freedom and equality on the other. In works by Mme de Monbart, Mme de Staël, Olympe de Gouges ou Mme de Duras, the view of alterity, as well as anticolonialism and antislavery produce a social and psychological analysis that contributes to better defining a multifaceted feminine identity that nevertheless shares some common features.

MOTS CLÉS : Identité, altérité, intertextualité, écrivaines, esclavage, Mme de Monbart, Olympe de Gouges, Mme de Staël, Mme de Duras

KEY WORDS : Identity, Otherness, Intertextuality, French Women Writers, Slavery, Mme de Monbart, Olympe de Gouges, Mme de Staël, Mme de Duras

IDENTITÉS ET INTERTEXTUALITÉS FÉMININES FACE À L'ALTÉRITÉ

Laura COLOMBO (*Università degli Studi di Verona*)
laura.colombo@univr.it

Lorsque Flora Tristan se promenait dans Londres, observant les femmes des classes les plus défavorisées, ou pérégrinait, pauvre paria à la recherche de ses racines aristocratiques, parmi les femmes et les couvents d'Aréquipa au Pérou natal de son père, elle entamait une 'sororité' féminine au niveau international, qu'elle avait déjà soulignée dans la *Nécessité de faire un bon accueil aux femmes étrangères*.¹ Beaucoup plus tard, et tout récemment à Paris, l'exposition *Le Modèle noir*² a montré comment l'art peut prendre en compte tant la souffrance que la diversité, en les transformant, comme le disait Baudelaire, en beauté esthétique, mais aussi en message.

On voudrait ici essayer d'examiner comment les femmes écrivains, à la fin du XVIII^e siècle et à l'orée du XIX^e, prennent en compte cette souffrance et cette diversité, en partant encore d'un 'ennemi' des femmes auteurs, le même Baudelaire, qui souligne à quel point les yeux de la dame créole rendent les poètes aussi « soumis que [ses] noirs »,³ entérinant une relation entre femme et esclavage qui passe par le détour de l'amour - bien que masculin et courtois en ce cas. Toutefois, les isotopies qui caractérisent l'esclavage, ou l'infériorité le cas échéant, s'appliquent bien malheureusement aussi aux femmes, telle la « servitude » évoquée par Roxane à la fin des *Lettres persanes*, ou la sujétion que constitue souvent le mariage. Or ces thèmes sont énormément débattus, depuis les traités d'éducation aux romans aux *Cahiers de doléances*, mais qu'en est-il lorsque les écrivaines établissent une relation avec l'altérité féminine ex-

1 Cf. Flora Tristan, *Promenades dans Londres*, Paris, Delloye, 1840; Ead., *Pérégrinations d'une paria*, Arles, Actes Sud, 2004 [1838] et Ead., *Nécessité de faire un bon accueil aux femmes étrangères*, Paris, L'Harmattan, 1988 [1835].

2 Cf. le catalogue de l'exposition, *Le modèle noir: de Géricault à Matisse*, Paris, Musée d'Orsay - Flammarion, 2019.

3 Charles Baudelaire, « À une dame créole », in Id., *Les Fleurs du mal*, in *Oeuvres complètes*, Paris, Michel Lévy frères, 1868, t. I, p. 183.

tra-européenne, et quelles sont les retombées de cette relation en ce qui concerne l'identité féminine ?⁴

Car d'ailleurs, dans la société patriarcale, la femme est bien « l'Autre absolu »,⁵ objet plutôt que sujet de regard. Ce sera l'occasion ici de se pencher sur ce regard des femmes, qui partagent l'intérêt des Lumières pour le voyage, source de confrontation et d'apprentissage, et pour l'utilisation savante du dépaysement et du relativisme. La femme étrangère, que ce soit Péruvienne, Tahitienne, Africaine, libre ou esclave, interpelle les écrivaines par plusieurs thématiques, concernant l'oppression, l'infériorité, le sacrifice ou la victimisation d'une part, et de l'autre la non-violence, la compassion, le dévouement, la liberté et l'égalité, voire la parité, si parfois le sexisme s'avère proche du racisme, comme le rappelle Benoîte Groult à propos d'Olympe de Gouges.⁶

On pourra également vérifier comment ces images de l'altérité féminine, et les modulations qu'elles permettent, contribuent, par affinité ou par contraste, à enrichir la représentation de l'identité féminine, depuis la discussion sur la beauté physique ou morale à celle sur le couple, jusqu'aux exigences éthiques dont ces écrivaines sont porteuses.

Au XVIII^e siècle, l'altérité est à l'honneur, ainsi que le roman épistolaire, et les *Lettres tahitiennes* de Mme de Monbart allient les allusions à la liberté naturelle, même sexuelle, de l'île à peine découverte à une analyse de l'amour dans le sillage de la *Princesse de Clèves*, pour (ré)affirmer une supériorité féminine dans la morale et le sentiment. Aucun mythe du bon sauvage, ni aucune manifestation apparente de racisme⁷ n'investissent

4 Cet article est la version écrite et remaniée d'une communication présentée au 15^e Congrès International de l'ISECS -SIEDS, sur *Identités et Lumières*, Édimbourg, 14-19 juillet 2019. Je remercie beaucoup le Comité scientifique et les organisateurs du Colloque pour m'avoir donné la possibilité de me pencher sur ce sujet.

5 Comme le disait Simone de Beauvoir dans *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard (« Folio essais »), 1997 [1949], t. I, p. 122.

6 Cf. Benoîte Groult, *Ainsi soit Olympe de Gouges*, Paris, Le Livre de Poche, 2016, p. 11.

7 Sauf chez Mme de Saint-Val, mais dans des allusions très légères, chez une femme anaféctive incapable de comprendre ses enfants. On donne ici un très bref épitomé du roman, moins connu peut-être au lecteur. Comme Aotourou, le Tahitien ramené en France par Bougainville dans la réalité, Zeïr part pour la France, tandis que Zulica, son amante, reste à Tahiti. Dans l'Hexagone, il s'éprend de Julie, nom bien rousseauiste, qui voudrait un amour platonique, faute de quoi elle se retire au couvent. Son frère, M. de Saint-Val, sera tout au long du roman le confident et le conseiller de Zeïr, qui se lie successivement avec une femme 'fatale', la Duchesse de Mimieure, et avec Mme de Germeuil, qui ne se donne à lui qu'après une promesse de mariage, que l'honneur contraint Zeïr à honorer, quand elle est en point de mort. Entretemps Zu-

le personnage masculin, tout au plus rare objet de curiosité, et nouvellement arrivé dans la société française, dont il ignore les conventions et par là même apprend les contradictions. Et c'est l'abondance de personnel féminin, traditionnel chez les écrivaines, qui permet de représenter les différentes facettes du sentiment : l'amour platonique qui deviendra religieux, l'amour-domination de la part de la femme par son pouvoir économique, l'amour qui se veut honnête et 'matrimonial', et l'amour dévoué et inconditionné de Zulica, librement choisi comme exclusif de la part de la femme, et qui amène à un mariage qui ne serait pas nécessaire pour assurer, enfin, la pérennité d'un lien.

Face aux errements géographiques, amoureux et (a)moraux de Zeïr, faible proie de ses désirs incontrôlés, c'est la femme qui décèle et subit la violence du colonialisme, et une solidarité féminine s'ébauche face à la traditionnelle amitié masculine, avant qu'une conciliation générale ne se mette en place, évitant le renoncement final qui sera, par contre, la caractéristique de maints romans féminins contemporains.

Ici, le dialogue est plutôt 'intérieur' et émotionnel entre une société utopique et le 'monde',⁸ où les contraintes sont plutôt sociales, et l'identité féminine se situe encore à l'ombre de l'homme. Même l'allusion à liberté sexuelle ne concerne que la relation avec un seul homme,⁹ mais elle permet une absence de stigmatisation, de la part de Zeïr, de Zulica violée par l'Anglais, et une absence de sentiments de culpabilité de la part de celle-ci, contrairement à ce qui se passait par exemple chez Mlle de Saint-Yves dans *L'Ingénu* de Voltaire.

La fonction de miroir critique de la société se subordonne souvent au rôle didactique dans les traités d'éducation de la jeunesse et des filles en particulier, et la même Mme de Monbart,¹⁰ dans des *Mélanges de littérature*, dédiés au prince de Prusse,¹¹ après une conversation entre un *conquistador* espagnol et une jeune péruvienne - qui dit « la dévastation de nouveau monde », les crimes et les cruautés atroces des barbares Européens -,

lica, enlevé par un Anglais, s'enfuit et arrive en France, et pourra se réunir avec Zeïr, qui comprend finalement qu'elle est l'amour de sa vie.

8 Dans la bisémie renvoyant tant à la haute société qu'à l'universalisme de la France.

9 Cf. Joséphine de Monbart, *Lettres tahitiennes*, London, Modern Humanities Research Association, 2012 [1786], p. 124.

10 Qui publie également des traités d'éducation, tels *Sophie ou de l'éducation des filles* « dédié à Frédéric II » et énième « pendant féminin de l'*Émile* de Rousseau » en 1777, et *De l'éducation d'une princesse*, Berlin, Himburg, 1781 (Cf. Laure Marcellesi, *Joséphine de Monbart : remarques biographiques*, in *Ibid.*, p. 1-2).

11 Breslau, Korn, 1779 : le volume contient des épîtres, des poèmes, des contes moraux.

présente dans *Les deux nègres* deux amis, Amor et Zembri, arrachés à leur Niger natal par des Européens également barbares, et déportés en Amérique. Le relativisme s'applique premièrement au niveau linguistique, dans cette permutation de l'adjectif, qui attribue aux Européens, et non pas aux sauvages, la barbarie et la brutalité.

La sensibilité au courant anticolonialiste et antiesclavagiste s'affiche aussi chez Mme de la Fite,¹² qui propose une « Anecdote américaine », dans un milieu de Quackers qui cherchent à émanciper leurs Noirs, l'un leur donnant la liberté et leur léguant par testament une subsistance décente, l'autre accompagnant la liberté octroyée à un esclave de vingt-neuf ans par le regret de le faire huit années seulement après l'âge de majorité civile en France. C'est là aussi une prise de responsabilité : « tu n'as plus d'autre maître que Dieu et les lois », et lui-même pour « ami », en glosant : « plût à Dieu que les blancs n'eussent jamais pensé à faire le commerce de tes frères d'Afrique. Nous, qui regardons la liberté comme le premier de tous les biens, pourquoi la refuserions-nous à ceux qui vivent avec nous ? ».¹³ Jacques accepte donc la liberté, mais continuera à travailler pour ce bon maître, ne prenant qu'un jour de congé.

12 Marie-Élisabeth de La Fite, *Réponses à démêler, ou Essai d'une manière d'exercer l'attention. On y a joint divers morceaux qui ont pour but d'instruire ou d'amuser les jeunes personnes*, Lausanne, Hignou - Fischer, 1791, p. 175-180. « Marie-Élisabeth Bouée, dame de La Fite, est née à Paris en 1750, et morte à Londres en 1794. Son mari, J.-Daniel de La Fite, prédicateur à La Haye, s'occupait de littérature et fut un des principaux collaborateurs de la *Bibliothèque des sciences et beaux-arts*, publiée de 1764 à 1780. Elle l'aida dans ses travaux, entre autres dans la traduction du premier volume de la *Physiognomonie* de Lavater. Elle a en outre écrit seule quelques ouvrages d'éducation, qui jouirent un moment d'une certaine vogue ; en voici les titres : *Lettres sur divers sujets de littérature et de morale*, La Haye, 1775 ; *Entretiens, drames et contes moraux destinés à l'éducation de la jeunesse*, La Haye, 1781-1783, 2 vol in-18 (réimprimé à Paris en 1801 et en 1821) ; *Eugénie et ses élèves, ou lettres et dialogues à l'usage des jeunes gens*, Paris, 1787 ; *Réponses à démêler ou l'oracle pour servir à l'instruction et à l'amusement des jeunes gens*, Lausanne, 1791 (réimprimé à Hambourg en 1792 et à Lausanne en 1807) » (Ferdinand Buisson, *Dictionnaire de pédagogie*, 1887, éd. numérique, <http://www.inrp.fr/edition-electronique/lodel/dictionnaire-ferdinand-buisson/document.php?id=2992>).

13 On pourrait voir là aussi un écho des syllogismes voltairiens du Nègre du Surinam du chapitre XIX^e de *Candide*, lorsqu'il rappelle que les pasteurs « hollandais qui m'ont converti me disent tous les dimanches que nous sommes tous fils d'Adam, blancs et noirs. Je ne suis pas généalogiste ; mais si ces prêcheurs disent vrai, nous sommes tous cousins issus de germains. Or vous m'avouerez qu'on ne peut pas en user avec ses parents d'une manière plus horrible » en ce qui concerne le traitement des esclaves (Voltaire, *Candide ou l'optimisme*, Paris, Gallimard «Folioplus classiques», 2003, p. 78).

C'est donc surtout de l'Afrique et de l'esclavage que les femmes se font les témoins dans maints écrits sur l'altérité, lorsque la contrainte est une relation bien plus tragique au pouvoir - politique, masculin, voire de l'opinion - exhibant de cruels rapports de forces. Et c'est une intertextualité évidente qui rapproche *Mirza ou lettre d'un voyageur* de Mme de Staël, *Zamore et Mirza* d'Olympe de Gouges, et *Ourika* de Mme de Duras, où l'intertextualité d'onomastique se fait problématique et thématique.

Or le déracinement est contesté en faveur du travail librement accepté dans *Mirza ou lettre d'un voyageur*, nouvelle publiée en 1795 mais que Mme de Staël écrit très probablement en 1786, suite à sa rencontre avec le chevalier de Boufflers, gouverneur du Sénégal, qui influencera aussi Mme de Duras.

Là, l'histoire est racontée par les hommes : le voyageur d'abord, qui découvre cette habitation, utopie sociale d'exploitation agricole dans le but de cultiver la canne à sucre en Afrique pour éviter justement la déportation des Noirs en Amérique, et l'exploitant Ximéo¹⁴ ensuite, dans une dialectique entre vision et écoute dans la définition de la femme. La première Africaine que le voyageur rencontre au début est en fait Ourika, la femme de Ximéo, figure traditionnelle de beauté, dévouement et d'amour inconditionné,¹⁵ mais de résistance aussi, paraissant le soutien de son époux, dont est soulignée la mélancolie.

Puis, dans le récit enchâssé, c'est une « voix de femme, remarquable par sa beauté », qui se fait entendre, abordant des sujets importants : « l'amour de la liberté, l'horreur de l'esclavage ». « Elle n'était pas belle », remarque Ximéo, mais des yeux enchanteurs, la physionomie animée la transfigurent : « Ce n'était plus une femme, c'était un poète que je croyais entendre parler ».¹⁶ Il s'agit d'une contestation des stéréotypes, et d'une beauté 'morale', « an inspirational and contagious beauty that directly challegend the French neoclassical tradition ».¹⁷ Et on sait comment c'est

14 « Madame de Staël a pu trouver le nom de Ximéo dans le *Ziméo* de Saint-Lambert » (Léon-François Hoffmann, *Le Nègre romantique, personnage littéraire et obsession collective*, 1973, version numérique, p. 190).

15 Quand son mari reviendra, au crépuscule, « il ne fera plus nuit pour moi » (Madame de Staël, *Mirza ou lettre d'un voyageur*, in Ead., *Oeuvres de jeunesse*, Paris, Desjonquères, 1997, p. 160).

16 *Ibid.*, p. 163-164.

17 Karen de Bruin, *Romantic Aesthetics and Abolitionist Activism: African Beauty in Germaine de Staël's Mirza ou Lettre d'un voyageur*, «Symposium: a Quarterly Journal in Modern Literatures», 67, 3, 2013, p. 135-147: 136.

par sa parole qu'elle suscitera « l'admiration, et la honte »¹⁸ des blancs face à son courage, tandis que la partie 'masculine', comme le disait déjà Béatrice Didier, s'avère plus faible :¹⁹ c'est bien Ximéo, déchiré comme il l'est entre deux femmes, et délaissant Mirza, qui sera la cause de la tragédie.

Car Mirza, au début femme indépendante, n'existe plus désormais que pour cet amour et lorsque Ximéo, blessé, devrait être vendu comme esclave, elle cherche à sauver l'homme qui l'a abandonnée, et se sacrifie en s'offrant à sa place, avant que le gouverneur ne les libère tous les deux car « tant de grandeur d'âme eût fait rougir l'Européen qui vous aurait nommés ses esclaves ».²⁰ C'est à ce moment que, « belle, non comme une mortelle, mais comme un ange »,²¹ *topos* là aussi, elle renonce à son amour, mais par un acte volontaire, en se blessant avec une flèche. Comme on l'a bien dit, c'est un exemple de « feminine leadership and sacrifice »,²² et le renoncement final prend la forme d'un suicide 'actif',²³ hardiment exécuté.

Si *Mirza* unit l'antiesclavagisme et la vision des lointains à l'« image puissante et tragique » d'une passion amoureuse « littéralement vitale »²⁴ chez une femme supérieure, la *Mirza* de l'auteure de la *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*, Olympe de Gouges,²⁵ rentre dans un mécanisme bien plus complexe.

On ne pourra pas ici revenir sur la portée 'révolutionnaire' et de dénonciation de l'esclavage, ainsi que des responsabilités économiques et de pouvoir qui le soutiennent, de *Zamore et Mirza, ou L'heureux naufrage*,²⁶ qui change de titre dans les versions successives, jusqu'à *L'Esclavage des*

18 Madame de Staël, *Mirza ou lettre d'un voyageur*, cit., p. 170.

19 Cf. Béatrice Didier, *L'écriture-femme*, Paris, Puf, 1981, p. 29-30.

20 Madame de Staël, *Mirza ou lettre d'un voyageur*, cit., p. 171.

21 *Ibid.*, p. 169.

22 Karen de Bruin, *art. cit.*, p. 142.

23 Ce sont les hommes qui habituellement se tuent par une arme, les femmes, de Roxane des *Lettres persanes* à Madame Bovary, prennent plutôt du poison, ce qui permet d'eux un prolongement des effets narratifs.

24 Martine Reid, *Présentation*, in Madame de Staël, *Trois Nouvelles*, Paris, Gallimard («Folio»), 2009, p. 11.

25 Elle est la seule femme citée par Henri Grégoire dans *De la littérature des nègres, ou Recherches sur leurs facultés intellectuelles, leurs qualités morales et leur littérature ; suivies de notices sur la vie et les ouvrages des nègres qui se sont distingués dans les sciences, les lettres et les arts*, Paris, Maradan, 1808, p. vj.

26 Écrite en 1785, avant la création de la Société des Amis des Noirs par Brissot en 1788, elle ne sera jouée par les Comédiens français que pour trois représentations en 1789 (cf. Michel Faucheux, *Olympe de Gouges*, Paris, Gallimard «Folio biographies», 2018, p. 61-92).

noirs ou *L'heureux naufrage* suivant les (més)aventures de la difficile représentation de la pièce.²⁷ Gouges accueille la leçon de Marivaux²⁸ et le *topos* du naufrage sur des îles plus ou moins désertes et utopiques au sens étymologique du terme,²⁹ tout en gardant le sous-titre oxymorique qui renvoie à une (ré)conciliation finale entre les meilleures parties de la société, après la 'défaite' d'un mal considéré d'un point de vue non seulement politique mais aussi social.

On se concentrera plutôt sur la 'géométrie' des personnages, qui se fonde sur deux couples parfaits, liés chacun par un amour et un esprit de sacrifice inébranlables et réciproques, et dont les relations se structurent en chiasme par rapport au genre et aux rôles.³⁰

L'identité est d'abord une question de nomination, de trouver des appellations communes et non racistes : les esclaves sont des « généreux mortels », des « mortels compatissants »,³¹ ce sont les Français qui sont des « étrangers malheureux ». Valère s'adresse en disant « mes amis » aux esclaves, et un peu d'ironie est permise, de la part de Mirza qui déclare à Sophie « je vous aime bien, quoique vous ne soyez pas esclave », en lui promettant ensuite « j'aurai soin de vous ». ³³

Deuxièmement, un lien est nécessaire pour raconter en français ces histoires du lointain, et si la Mirza de Mme de Staël est instruite par un

27 Pour tous ces enjeux, cf. *Ibid.*, ainsi que Benoîte Groult, *op. cit.*, et Sylvie Chalaye - Jacqueline Razgonnikoff, *Introduction, in Olympe de Gouges, L'Esclavage des Nègres ou l'heureux naufrage*, Paris, L'Harmattan («Autrement mêmes»), 2006.

28 Mais aussi celles du *drame bourgeois* de Diderot et du *drame civique* de Mercier, comme le remarque Marie-Pierre Le Hir, *Feminism, Theater, Race. L'esclavage des noirs*, in Doris Y. Kadish - Françoise Massardier-Kenney (eds), *Translating Slavery. Gender and Race in French Women's Writing, 1783-1823*, Kent (Ohio) and London, The Kent State University Press, 1994, p. 69.

29 Bien que certains décors, soigneusement décrits par l'auteure dans ses didascalies, ne sauraient ne pas renvoyer aux mornes des Antilles.

30 C'est Zamore qui sauve du naufrage la Française Sophie, et Mirza qui aide l'époux de celle-ci, Valère, tandis que les Français sauvent finalement les deux esclaves de la mort.

31 Olympe de Gouges, *Zamore et Mirza ou L'Esclavage des Noirs*, Paris, Libro, 2007, p. 30. Nous utilisons ici pour les citations une édition 'moderne', qui reprend celle de 1792, également repropoosée chez Côté femmes en 1989 (Cf. *Ibid.*, p. 19). Les références éventuelles à la version de 1788 seront explicitement indiquées comme telles.

32 *Ibid.*, p. 32.

33 *Ibid.*, p. 31.

Français,³⁴ et partage cette éducation avec Ximéo, ici c'est Zamore,³⁵ esclave instruit « comme un fils »³⁶ dès son enfance par le Gouverneur, qui transmet son savoir à Mirza : « Le peu que je sais, je te le dois », dit-elle, qui voudrait être aussi instruite que lui, « mais je ne sais que t'aimer »,³⁷ sacrifiant, au début, au rôle traditionnel de la femme.

Le (manque de) savoir, thème fondamental pour les femmes, est le prétexte pour des tractations plus approfondies sur les connaissances des Blancs qui leur assurent tant d'avantages : « L'art les a mis au-dessus de la nature : l'instruction en a fait des dieux, et nous ne sommes que des hommes ». Et « fiers ravisseurs des propriétés de peuples doux », les colons « se servent de nous dans ces climats comme il se servent des animaux dans les leurs », tandis que « l'homme avili par l'esclavage perd toute son énergie ».³⁸ On conclut à une substantielle égalité de départ,³⁹ ce sont les circonstances qui font la différence, qui n'est que de couleur, pas d'essence, comme l'avait d'ailleurs écrit Olympe de Gouges dans les *Réflexions sur les hommes nègres*.⁴⁰ D'ailleurs, une distinction est mise en avant entre les colons et les Français, qui « voient avec horreur l'esclavage. Plus libres un jour, ils s'occuperont d'adoucir votre sort », et eux aussi « gémissent sous le despotisme des ministres et des courtisans ».⁴¹ Une analogie est

34 Qui lui « a donné ce que les Européens ont de digne d'envie: les connaissances dont ils abusent, et la philosophie dont ils suivent si mal les leçons » (Mme de Staël, *Mirza ou lettre d'un voyageur*, cit., p. 164).

35 C'était Amor chez Mme de Monbart, et le Z paraissait à l'époque, dans l'onomastique, un signe linguistique oriental et 'africain' (Cf. Léon-François Hoffmann, *op. cit.*, p. 89).

36 Olympe de Gouges, *Zamore et Mirza, ou L'Esclavage des Noirs*, cit., p. 34.

37 *Ibid.*, p. 26.

38 *Ibid.*, p. 25.

39 Au commandeur qui prétend qu'« ils sont nés pour être sauvages et domptés comme les animaux », Sophie retorque « ils sont hommes comme nous » (*Ibid.*, p. 36).

40 « Et en quoi les Blancs diffèrent-ils de cette espèce? C'est dans la couleur... pourquoi la Blonde fade ne veut-elle pas avoir la préférence sur la Brune qui tient du mulâtre? Cette sensation est aussi frappante que du Nègre au Mulâtre. La couleur de l'homme est nuancée, comme dans tous les animaux que la Nature a produits, ainsi que les plantes & les minéraux. Pourquoi le jour ne le dispute-t-il pas à la nuit, le soleil à la lune, & les étoiles au firmament? Tout est varié, & c'est-là la beauté de la Nature. Pourquoi donc détruire son Ouvrage? L'homme n'est-il pas son plus beau chef-d'oeuvre? (Olympe de Gouges, *Réflexions sur les hommes nègres*, in Ead., *Zamore et Mirza, ou L'heureux naufrage*, Paris, chez L'AUTEUR, rue & Place du Théâtre François, et CAILLEAU, Imprimeur-Libraire, Rue Gallande, N° 64, 1788, p. 92-93).

41 Olympe de Gouges, *Zamore et Mirza ou L'Esclavage des Noirs*, cit., p. 32.

donc établie en ce cas entre de différents cas d'oppression, dans le but de « ne pas s'aliéner » le public français si l'auteure « veut en être écoutée »,⁴² mais aussi pour la défense et illustration des « valeurs humanistes » de la liberté « universelle ».⁴³

Ce qui ne saurait se passer de la dénonciation. Là aussi, le harcèlement sexuel envers la femme 'colonisée', comme chez Monbart, est évoqué : c'est l'antécédent déclencheur de l'action, Zamore ayant tué l'agresseur de Mirza pour la et se défendre, car son éducation ajoutée à « la sensibilité de nos mœurs sauvages » (encore une fois face au commandeur « barbare !») se dresse contre « le despotisme affreux de ton supplice ».⁴⁴

Les femmes égalent aussi et dépassent le courage des hommes en les défendant : Mirza enjoint « qu'on me fasse mourir avant [Zamore]! »,⁴⁵ et par rapport aux deux esclaves, Sophie déclare « Vous nous ôterez plutôt la vie, avant de les arracher de nos bras »,⁴⁶ et s'interpose entre eux, qu'elle « prend [...] par la main », et le juge : « Barbare ! Ose me faire assassiner avec eux, je ne les quitte point ; rien ne pourra les arracher de mes bras ».⁴⁷ Si le lexique évoquant l'embrassement est affectif et maternel,⁴⁸ le corps des femmes occupe l'espace et s'implique dans l'affrontement, tout comme celui des autres esclaves qui font preuve de solidarité, formant « un rempart »⁴⁹ et demandant grâce, prêts à subir les « châtiments les plus terribles »⁵⁰ pour racheter la vie de Zamore et Mirza, l'altruisme assumant des traits d'« héroïsme ».⁵¹

Et s'il revient au Gouverneur, « généreux »⁵² mais rongé par une douleur secrète, d'aborder les questions les plus politiques, déchiré entre la né-

42 Catherine Masson, *Valeur dramatique des pièces d'Olympe de Gouges*, «Le Jardin d'Essai», été 2018, p. 30-39: 32.

43 Audrey Viguier, *Paratopie humaniste et variantes sémantiques d'Olympe de Gouges dans Mirza ou l'esclavage des Noirs*, « Nottingham French Studies », 53, 3, Autumn 2014, p. 314-328 : 314.

44 Olympe de Gouges, *Zamore et Mirza ou L'Esclavage des Noirs*, cit., p. 24.

45 *Ibid.*, p. 35.

46 *Ibid.*, p. 36.

47 *Ibid.*, p. 36.

48 «Je les défendrai au péril de ma vie » dit plus 'militairement' Valère (*Ibid.*, p. 61).

49 *Ibid.*, p. 65.

50 *Ibid.*, p. 69.

51 *Ibid.*

52 *Ibid.*, p. 34.

cessité de donner « un exemple »⁵³ et sa droiture et son « indulgence »⁵⁴ naturelles, ce sont les femmes qui, se regroupant autour de lui, amèneront au dénouement.

Car un troisième couple parfait se fait jour, ou mieux une épouse parfaite, la femme du Gouverneur, qui a d'ailleurs pris le nom de son père à elle. Mme de Saint-Frémont appelle « mes enfants »⁵⁵ les esclaves, et ne craint « ni le danger ni la fatigue, quand il s'agit de sauver les jours de deux infortunés ».⁵⁶

Elle est d'ailleurs confrontée à un mystère : « En vain je suis adorée de mon époux ; mon amour ne peut vaincre la mélancolie qui le consume »,⁵⁷ à cause d'une image du passé, avec laquelle elle doit compter, comme Ourika devait le faire avec le souvenir de Mirza chez Mme de Staël. C'est la seule intrigue sentimentale évoquée dans la pièce, qui amènera à une mise en abyme de la question identitaire, ultérieurement soulignée dans la version de 1788, par la présence de Bébé, petite fille de trois ans, belle « comme l'amour »,⁵⁸ rescapée au naufrage et trouvée dans une boîte flottant sur la mer. Mme de Saint-Frémont, dont le sentiment maternel n'a pu être satisfait par des enfants à elle, est prête à l'accueillir comme « ma fille », avant de découvrir qu'elle est la fille de Valère et de Sophie,⁵⁹ tandis que ses traits jettent un moment de soupçon chez celui qui s'avèrera être son grand-père.⁶⁰ Car le secret de M. de Saint-Frémont est un précédent amour avec Clarisse, dont était née une fille, et qu'il avait été contraint d'abandonner en partant pour l'Inde.⁶¹ Mme de Saint-Frémont acceptera avec magnanimité les égarements passés de son mari, et la naissance illégitime est ainsi évoquée,⁶² qui conduit à une légitimation générale d'où la transmission matrilineaire n'est pas exclue.

53 *Ibid.*, p. 36.

54 *Ibid.*

55 *Ibid.*, p. 44.

56 *Ibid.*, p. 56.

57 *Ibid.*, p. 45

58 Olympe de Gouges, *Zamore et Mirza, ou L'heureux naufrage*, 1788, cit., p. 34.

59 *Cf. Ibid.*, p. 2.

60 «Mais quel souvenir se réveille dans mon coeur! Quels traits! [...] il me semble voir le portrait de ma fille» (*Ibid.*, p. 38).

61 *Cf. Olympe de Gouges, Zamore et Mirza ou L'Esclavage des Noirs*, cit., p. 46-48.

62 Pour des questions autobiographiques ainsi que comme thème portant chez Beaumarchais dans *Le Mariage de Figaro*, dont Olympe avait écrit une suite, *Le Mariage inattendu de Chérubin*, en 1786.

C'est à l'influence féminine de Mme de Saint-Frémont que Sophie va d'abord s'adresser, pour lui demander de l'exercer sur son mari en faveur des esclaves, avant que les péripéties ne se résolvent en agnation. Car la fille du gouverneur s'avère bien être Sophie, dont Mme de Saint-Frémont accepte de faire « son héritière » et pour laquelle elle sent déjà « des entrailles de mère »,⁶³ mais qui surtout, « sans le secours de Zamore, aussi intrépide qu'humain », périssait « dans les flots »,⁶⁴ ce qui ouvre toute grande la porte à la grâce et à l'heureux dénouement.

Le « ballet héroïque » final, au moment du mariage de Zamore et Mirza, censé « peindre la conquête de l'Amérique » dans la première version, se termine « par une concorde admirable, & une Musique indienne, qui, mêlée avec la Musique militaire, doit faire un effet neuf au Théâtre ». ⁶⁵ Le succès est confirmé dans la version successive, rappelant la « marche des nègres »⁶⁶ qui montre « à quel point l'auteur pensait sa pièce non seulement comme une œuvre porteuse d'idées mais aussi comme un spectacle à la fois didactique et divertissant »,⁶⁷ dans un but d'implication des spectateurs.

La danse rentre également dans *Ourika* de Mme de Duras, comme d'autres thèmes, systématisés à travers un décor qui renvoie à la haute société française dans sa dimension 'universaliste'.

La couleur, diminuée chez Gouges, acquiert une importance grandissante dans cette nouvelle, très moderne dans le cadre, qui instaure une relation 'thérapeutique' entre une religieuse mystérieuse et un médecin qui l'invite à parler de ses malheurs dans le but d'un soulagement, instaurant une cure par la parole, qui du point de vue narratif conduit justement au récit enchâssé.

Déracinée par cause de bienfaisance, acceptée dans son enfance par respect pour Mme de B. qui l'a recueillie, *Ourika*⁶⁸ reçoit une éducation

63 Olympe de Gouges, *Zamore et Mirza ou L'Esclavage des Noirs*, cit., p. 47.

64 *Ibid.*, p. 54.

65 Olympe de Gouges, *Zamore et Mirza, ou L'heureux naufrage*, 1788, cit., p. 94.

66 Olympe de Gouges, *Zamore et Mirza ou L'Esclavage des Noirs*, cit., p. 76.

67 Catherine Masson, *art. cit.*, p. 33-34.

68 Dont le nom rappelle une figure historique réellement existée, et morte à seize ans, « la petite fille africaine ramenée du Sénégal par le chevalier de Boufflers en 1788 et donnée par lui en cadeau, comme un colifichet, au couple Beauvau qui la prit en affection » et également « la mort par désespoir de Mlle Aïssé, jolie petite Circassienne achetée à Constantinople comme un oiseau exotique par l'ambassadeur Ferriol, élevée dans sa famille, et qui se refusa, pour ne pas le déshonorer, à épouser le chevalier d'Aydie, qui l'aimait, qu'elle aimait et dont elle avait eu une fille », et dont l'histoire avait été transposée par l'abbé Prévost dans *Histoire d'une Grecque*. C'est Marc Fumaro-

accomplie,⁶⁹ dont les talents d'agrément font partie. Pendant un bal d'enfants, fruit de recherches approfondies de Mme de B. sur le folklore africain, elle danse la comba dans un quadrille des quatre parties du monde où elle représente justement l'Afrique, en obtenant un grand succès : son danseur « mit un crêpe sur son visage :⁷⁰ hélas ! je n'eus pas besoin d'en mettre sur le mien ».⁷¹ C'est le début d'une série d'indices qui, après le discours de la marquise,⁷² se transforment rétrospectivement en une épiphanie de sa diversité « sans remède » : « je me vis négresse, dépendante, méprisée, [...] jusqu'ici un amusement pour ma bienfaitrice, sans un être de mon espèce à qui unir mon sort ».⁷³

On a justement remarqué que le roman donnait pour la première fois la parole à une jeune fille noire, mais ce qui est ajouté ce sont aussi les troubles de l'adolescence : « j'éprouvais ma pitié sur moi-même, ma figure me faisait horreur, je n'osais plus me regarder dans une glace ;⁷⁴ lorsque mes yeux se portaient sur mes mains noires, je croyais voire celles d'un singe ».⁷⁵ Il s'agit d'une intériorisation de la *doxa* : « je m'exagérais ma laideté, et cette couleur me paraissait comme le signe de ma réprobation, c'est elle qui me séparait de tous les êtres de mon espèce, qui me condam-

li qui résume les enjeux de ces présences d'enfants noirs en France, en partie par charité et en partie par amusement, qui seront repris par Mme de Duras et Delphine de Girardin, comme on le verra (Cf. Marc Fumaroli, *Préface, in* Madame de Duras, *Ourika. Édouard. Olivier ou le secret*, Paris, Gallimard « Folio classique », 2007, p. 26-27).

69 Qui n'est pas sans rappeler celle de Germaine Necker dans le salon de sa mère: « assise au pied de Mme de B., j'écoutais, sans la comprendre encore, la conversation des hommes les plus distingués de ce temps-là », avec une touche d'exotisme: « Vêtue à l'orientale » (Madame de Duras, *Ourika*, Paris, Gallimard « Folioplus Classique », 2007 [1823], p. 12).

70 Ce que n'avaient pas voulu faire les Comédiens français pour la pièce de Mme de Gouges (Cf. Benoîte Groult, *op. cit.*, p. 22).

71 Madame de Duras, *Ourika*, cit., p. 15.

72 « Qui voudra jamais épouser une négresse ? Et si, à force d'argent, vous trouveriez quelqu'un qui consente à avoir des enfants nègres, ce sera un homme de condition inférieure, et avec qui elle se trouvera malheureuse » (*Ibid.*, p. 18).

73 *Ibid.*, p. 17.

74 Plus tard, en fait, « j'avais ôté de ma chambre tous les miroirs, je portais toujours des gants. Mes vêtements cachaient mon cou et mes bras, et j'avais adopté, pour sortir, un grand chapeau avec un voile », ce à quoi l'auteure ajoute de fines analyses psychologiques: « je me trompais ainsi moi-même : comme les enfants, je fermais les yeux, et je croyais qu'on ne me voyait pas » (*Ibid.*, p. 31).

75 « La jolie main, quelle différence avec la mienne ! » disait Mirza face à Sophie (Olympe de Gouges, *Zamore et Mirza ou L'Esclavage des Noirs*, cit., p. 31).

naît à être seule, toujours seule ! Jamais aimée ! ».⁷⁶ Certes, il s'agit d'une aliénation, mais avant les mémoires de Sand⁷⁷ ou Marie d'Agoult, cette vision de l'intérieur de la psychologie d'une jeune Africaine est aussi une vision de l'intérieur de l'adolescente. Les interrogations qu'elle porte sur elle-même, son autodénigrement, les formules péjoratives qu'elle déverse sur l'image de son corps, la crainte de la mésalliance aussi, sont les mêmes problématiques, moins graves peut-être mais non moins réelles, des adolescentes françaises, qui n'étaient pas, ou ne pouvaient pas être prises en compte ou exprimées face à des modèles de beauté et d'éducation stéréotypés auxquels les jeunes filles devaient silencieusement se conformer. Et au-delà de la problématique de la différence, l'histoire d'amour manquée avec Charles est aussi en partie le signe de l'ignorance où étaient tenues les jeunes filles, Ourika ne prenant conscience de la nature de son sentiment qu'après la 'révélation' de la marquise.

Le désir adolescent de révolte est aussi évoqué, face aux espoirs suscités chez Ourika par la Révolution,⁷⁸ lorsque « toutes les fortunes renversées, tous les rangs confondus, tous les préjugés évanouis, amèneraient peut-être un état des choses où je serais moins étrangère, et que si j'avais quelque supériorité d'âme [...] on l'apprécierait ».⁷⁹ Mais là aussi, une désillusion l'attend :

On commençait à parler de la liberté des nègres. [...] Comme ils étaient malheureux, je les croyais bons [...]. Hélas ! [...] Les massacres de Saint-Domingue me causèrent une douleur nouvelle et déchirante :

76 Madame de Duras, *Ourika*, cit., p. 20. Ces anaphores continues et obsessionnelles concernant la solitude renvoient aussi à un des textes fondateurs du romantisme, René: « Ah ! si j'avais pu faire partager à une autre les transports que j'éprouvais [...]. Hélas ! J'étais seul, seul sur la terre ! » (François-René de Chateaubriand, *Atala*, René, *Les aventures du dernier Abencerage*, Paris, GF Flammarion, 2013, p. 181).

77 Cf. par exemple les « affres de l'« ombrageuse jeunesse » » qu'évoque José-Luis Diaz dans *Devenir soi. La construction de l'identité adolescente selon Histoire de ma vie*, in Simone Bernard-Griffiths – José-Luis Diaz (dir.), *Lire Histoire de Ma vie de George Sand*, Clermont-Ferrand, PU Blaise Pascal, 2006, p. 225-239 (la citation est à la p. 239).

78 Quant au « message politique dans toute sa force morale » de la nouvelle, cf. Michael Taormina, *L'Ourika de Claire de Duras: allégorie révolutionnaire, allégorie de la Révolution*, in Catherine Gallouët, David Diop, Michèle Bocquillon et Gérard Lahouati (dir.), *L'Afrique du siècle des Lumières: savoirs et représentations*, Oxford, Voltaire Foundation, «SVEC», 5, 2009, p. 141-153 (la citation est à la p. 141).

79 Madame de Duras, *Ourika*, cit., p. 24.

jusqu'ici je m'étais affligée d'appartenir à une race proscrite ; maintenant j'avais honte d'appartenir à une race de barbares et d'assassins.⁸⁰

Ce qui entérine le sentiment d'étrangeté, irrésolvable : elle a un moment l'idée d'être renvoyée dans son pays, « mais là encore j'aurais été isolée [...]. J'étais étrangère à la race humaine tout entière ! », ⁸¹ la prise de conscience progressive de sa condition évoluant en victimisation. Pourquoi « avoir donné la vie à la pauvre Ourika ? pourquoi n'est-elle pas morte sur ce bâtiment négrier d'où elle fut arrachée, ou sur le sein de sa mère ? Un peu de sable d'Afrique eût recouvert son corps, et ce fardeau eût été bien léger ! ». ⁸² Et lorsqu'elle voit l'enfant d'Anaïs, les regrets s'approfondissent :

Qu'avais-je fait à ceux qui crurent me sauver en m'amenant sur cette terre d'exil ? [...] Eh bien ! je serais la négresse esclave de quelque riche colon ; brûlée par le soleil, je cultiverais la terre d'un autre ; mais j'aurais mon humble cabane pour me retirer le soir ; j'aurais un compagnon de ma vie, et des enfants de ma couleur, qui m'appelleraient leur mère ! ils appuieraient sans dégoût leur petite bouche sur mon front [...] et s'endormiraient dans mes bras ! ⁸³

Avec là encore des allusions au corps, la question du déracinement est donc posée au féminin, face à une intériorisation du rôle traditionnel d'épouse et de mère, « les affections pour lesquelles seules mon cœur est créé ! », ⁸⁴ affirmation qu'aurait pu être partagée par Mme de Saint-Frémont chez Gouges.

Delphine Gay, future Mme de Girardin, elle aussi très jeune, et habituée à donner voix aux sentiments des jeunes filles, mais avec plus de légèreté, compose une élégie, elle aussi intitulée seulement « Ourika » et « dédiée à Madame la Duchesse de Duras ». Elle y donne un commentaire parfait de la nouvelle, en approfondissant le sentiment de solitude et d'exil de celle qui n'a « pas même un souvenir » et dont « la tendresse est un affront », ⁸⁵ mais aussi la question de la jalousie.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 26.

⁸¹ *Ibid.*, p. 20.

⁸² *Ibid.*, p. 38.

⁸³ *Ibid.*, p. 43-44.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ Delphine Gay, «Ourika», in Ead., *Essais poétiques*, Paris, Dupont et Delaunay, quatrième édition, 1828, p. 128. L'élégie est datée de «Paris, 7 mai 1824» (*Ibid.*, p. 131).

Car l'exotisme l'avait escamotée chez Zulica, de par la liberté tahitienne, en la laissant aux femmes françaises qui n'en avaient aucun droit, et le dévouement d'Ourika chez Mme de Staël ou de Mme de Saint-Frémont chez Gouges l'avait là aussi silencieuse. Ici, Charles ne pense même pas en provoquer chez Ourika, car « il croyait les cœurs promis à l'esclavage / Indignes de souffrir un si noble tourment »,⁸⁶ tandis que « ton heureuse épouse / Connaissait mon amour et n'était point jalouse ! ».⁸⁷ La couleur rentre ici dans la polysémie des métaphores poétiques : « Et triste, humiliée, alors je comparais / Le deuil de mon visage à l'éclat de ses charmes ! »,⁸⁸ en faisant écho à la description d'Anaïs de Thémis « belle comme le jour »,⁸⁹ claire comme les voyelles qui composent son nom, chez Mme de Duras.

L'élégie se termine de façon traditionnelle⁹⁰ par un renoncement au sentiment terrestre qui était aussi celui de la nouvelle,⁹¹ et par un renvoi à la religion qui se ressent certes de Chateaubriand et du *Génie du Christianisme* mais qui permet, là aussi, la recherche d'une égalité 'originelle', si on peut dire, car pour Dieu « il n'y a [...] ni nègres ni blancs ». ⁹² Et la mort sera déjà romantique pour Ourika, qui tombe « avec les dernières feuilles de l'automne »,⁹³ saison crépusculaire dans l'hémisphère Nord.

Est ainsi reproposée la question de l'exil, synthétisée d'une façon encore plus frappante par l'élocution poétique chez Delphine de Girardin : par une « pitié cruelle », « Pourquoi m'avoir ravie à nos sables brûlants ? [...] / Là-bas, sous mes palmiers, j'aurais paru si belle ». ⁹⁴ Et ce, avant que Baudelaire, par qui on a commencé, ne conseille à la Malabaraise, dont les « rêves flottants sont pleins de colibris », de ne pas « Faire de grands adieux à tes chers tamarins », sous peine de « glaner ton souper dans nos fanges [...] / L'œil pensif, et suivant, dans nos sales brouillards, / Des cocotiers absents les fantômes épars ! ». ⁹⁵ Si Baudelaire affiche ici une struc-

86 *Ibid.*, p. 129.

87 *Ibid.*, p. 130.

88 *Ibid.*

89 Mme de Duras, *Ourika*, cit., p. 35.

90 En Afrique, « je n'eusse été qu'heureuse !... ici je meurs chrétienne ! » (Delphine Gay, « Ourika », cit., p. 131).

91 « Dieu, en me jetant sur cette terre étrangère voulut peut-être me prédestiner à lui, [...] il me déroba des vices de l'esclavage » (Mme de Duras, *Ourika*, cit., p. 50).

92 *Ibid.*, p. 49.

93 *Ibid.*, p. 50.

94 Et « Un enfant, sans effroi, m'appellerait sa mère » (Delphine Gay, « Ourika », cit., p. 130-131).

95 Charles Baudelaire, « À une Malabaraise », in Id., *Les Fleurs du mal*, cit., p. 223-224.

ture binaire qui oppose la description euphorique de la Réunion à l'évocation disphorique de Paris et de ses problématiques, où la femme risque la misère ou la prostitution, Delphine avait mis l'accent surtout sur les émotions, comme l'avait fait, dans une perspective renversée, George Sand dans *Indiana*,⁹⁶ le relativisme touchant toujours ce qui, à l'époque, fait exister la femme : l'amour, et les illusions qu'elle y rattache.

Que dire donc d'une identité qui reste d'une part traditionnelle, sacrifiant aux idées reçues, au dévouement, à l'effacement devant l'homme, à l'institution du mariage, mais qui, partagée avec des femmes provenant de réalités territoriales autres, excitant la curiosité du lectorat, vise à montrer, à rendre publiques les problématiques, les conflits et les déchirements.

Filles de Mme de Lafayette, comme Mme de Monbart et Mme de Duras, par « l'acuité et la subtilité »⁹⁷ d'une analyse psychologique encore affinée par les différentes situations de leurs héroïnes, héritières des salons culturellement prestigieux et cosmopolites du XVIII^e siècle, comme Mme de Staël, et représentantes aussi des cris, des sons et des discours qui donnent à une collectivité « une organisation de chair et de sensations », et où « l'information passe par la voix »,⁹⁸ comme Olympe de Gouges, ces écrivaines mettent toujours en avant les potentialités morales et éthiques des femmes, toutes provenances géographiques confondues.

Toutes, d'ailleurs, sont aussi filles de Rousseau (mais pas de sa Sophie), et l'allusion à la nature, « Mère bienfaitrice », qui « connais notre innocence »⁹⁹, au bonheur primitif et aux qualités innées contribue à la critique

96 Dont l'héroïne éponyme avait bien regretté Paris à la Réunion, où « la vue de la mer, tout en lui faisant mal, l'avait fascinée de son mirage magnétique. Il lui semblait qu'au-delà de ces vagues et de ces brumes lointaines la magique apparition d'une autre terre allait se révéler à ses regards. Quelquefois les nuages de la côte prirent pour elle des formes singulières : tantôt elle vit une lame blanche s'élever sur les flots et décrire une ligne gigantesque qu'elle prit pour la façade du Louvre ; tantôt ce furent deux voiles carrées qui, sortant tout à coup de la brume, offraient le souvenir des tours de Notre-Dame de Paris, quand la Seine exhale un brouillard compact qui embrasse leur base et les fait paraître comme suspendues dans le ciel ; d'autres fois c'étaient des flocons de nuées roses qui, dans leurs formes changeantes, présentaient tous les caprices d'architecture d'une ville immense. L'esprit de cette femme s'endormait dans les illusions du passé, et elle se prenait à palpiter de joie à la vue de ce Paris imaginaire » (George Sand, *Indiana*, Paris, Gallimard « Folio », 1984, p. 253-254).

97 Chantal Bertrand-Jennings, *Un autre mal du siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2005, p. 72.

98 Arlette Farge, *Effusions et tourments, le récit du corps. Histoire du peuple au XVIII^e siècle*, Paris, Odile Jacob, 2007, p. 58, cit. in Michel Faucheux, *op. cit.*, p. 64.

99 Olympe de Gouges, *Zamore et Mirza ou L'Esclavage des Noirs*, cit., p. 24.

sociale contre toutes formes de disparité, stratifiées dans les préjugés et les conventions. Et si le rêve exotique ne saurait constituer, pour leurs personnages, une solution effective, car il ne pourrait fournir qu'un « bonheur imparfait »,¹⁰⁰ privé « de ces connaissances précieuses qui embellissent [la] vie »,¹⁰¹ c'est bien à cause de l'exigence d'amélioration de la société contemporaine avec la contribution des femmes.

Dans le même sens, le corps, terrain où nature et civilisation se confrontent, bien sûr soustrait à l'« administration nocturne des femmes »¹⁰² et plus souvent lié, traditionnellement, à la maternité qu'au désir sensuel, est bien présent, même du point de vue de la proxémique, dans ces textes. Incarnant la différence, soumise au refus ou à des dangers divers, voire assujettie à la somatisation,¹⁰³ la beauté, dans le sens le plus large, « embodied in an African woman »,¹⁰⁴ ou en une Tahitienne, ouvre également à la non-conformité par rapport aux canons reçus, en en permettant la contestation.¹⁰⁵

Le corps rentre dans la problématique de la violence, et de son rejet, qui revient dans tous les textes que nous avons analysés : d'une part, le viol des femmes, explicitement évoqué comme partie d'une relation de

100 Sonia Faessel, *L'utilisation du mythe de Tahiti dans les Lettres Tahitiennes de Mme de Monbart (1786)*, in Ead., *Vision des îles: Tahiti et l'imaginaire européen. Du mythe à son exploitation littéraire (XVIII^e-XIX^e siècles)*, Paris, L'Harmattan («Portes océanes»), 2006, p. 157. «Vos jours sont plutôt exempts de peine que marqués par le bonheur» dit en effet St. Val à Zeïr (cit. in *Ibid.* et Joséphine de Monbart, *Lettres Tahitiennes*, cit., p. 38).

101 *Ibid.*

102 Olympe de Gouges, *Les Droits de la femme, Postambule*, in Ead., *Écrits politiques 1788-1791*, Paris, Côté-femmes, 1993, T. I, p. 210.

103 « La “maladie” d'Ourika, les dérèglements de son corps, peuvent se lire comme la somatisation, et la concrétisation, de l'Histoire : Ourika est atteinte du mal du siècle [...] mais véritablement un mal lié au siècle, au processus historique » (Xavier Bourdenet, *Sentiment, histoire et socialité chez M^{me} de Duras*, in Catherine Mariette-Clot - Damien Zanone (dir.), *La Tradition des romans de femmes, XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, Champion, 2012, p. 308).

104 Karen de Bruin, *art. cit.*, p. 136.

105 Ce que fera quelques années plus tard Delphine de Girardin dans un de ses romans, remarquant, avec l'ironie qui la caractérise, que « “c'est une faute immense aux yeux du monde de protéger ce qui a véritablement besoin de protection [...]”, la société prétendant “de la coquetterie en tout, même dans les bonnes actions” » (Delphine de Girardin, *Monsieur le marquis de Pontanges*, Paris, Dumont, 1835, p. 90, cit. in Laura Colombo, *La Révolution souterraine. Voyage autour du roman féminin en France, 1830-1875*, Lille, ANRT, 2007, p. 88).

force. De l'autre, le pacifisme des femmes confrontées à la guerre :¹⁰⁶ c'est Zulica qui, après le départ de Zeïr, assiste à la bataille navale entre Anglais et Français devant les côtes de Tahiti, faisant l'expérience de l'« horreur » d'une guerre inutile et faite « par convention, par devoir »,¹⁰⁷ et ce sont les guerres tribales qui précipitent la tragédie de Mirza, tandis que chez Gouges, Zamore exhorte ses camarades à ne jamais se livrer « à des excès pour sortir de l'esclavage ». ¹⁰⁸ Ce qui revient également à des suggestions sociologiques. Après l'habitation envisagée par Mme de Staël, Gouges rappelle, par le biais de Coraline, une esclave instruite, que si les Noirs étaient mieux traités, il n'y aurait pas de conspirations sanglantes, et la liberté assurerait un meilleur engagement au travail.¹⁰⁹ Ce qui compte surtout, c'est le refus des brutalités de l'oppression autant que de la révolte, et l'exigence de désamorcer les conflits en mettant l'accent sur la solidarité et la participation.

Toujours est-il que désormais, « littérature, histoire et politique sont directement liées »,¹¹⁰ et la vision, on serait tenté de dire le 'mode d'emploi', de l'altérité féminine qui ressort de ces textes,¹¹¹ faite de passion et désir d'instruction, de tourments, résignations ou sommations d'intégration, se résout en une identité polyphonique et inclusive. Chez aucune de ces auteures, ni dans les traces interthématiques et intertextuelles qu'on a essayé de repérer,¹¹² il ne s'agit de poser des masques blancs sur des peaux noires,¹¹³ mais de faire entendre des voix plurielles, en vue d'une parité, à

106 Dans *Corinne*, le « char de victoire » de la poétesse « ne coûtait de larmes à personne », contrairement aux victoires militaires, et « nul regret, comme nulle crainte, n'empêchait d'admirer les plus beaux dons de la nature, l'imagination, le sentiment et la pensée » d'une « femme illustrée seulement par les dons du génie » (Mme de Staël, *Corinne ou l'Italie*, Paris, Gallimard « Folio », 1985 [1807], p. 53).

107 Joséphine de Monbart, *Lettres tahitiennes*, cit., p. 23.

108 Olympe de Gouges, *Zamore et Mirza ou L'Esclavage des Noirs*, cit., p. 79.

109 C'est elle, personnage ajouté en 1792, qui résume pour ses compagnons beaucoup des apories de l'esclavage, et qui assure: « Que les maîtres donnent la liberté, aucun esclave ne quittera les ateliers. Insensiblement, les plus sauvages d'entre nous s'instruiront, reconnaîtront les lois de l'humanité et de la justice, et nos supérieurs trouveront dans notre attachement, dans notre zèle, la récompense de ce bienfait » (Olympe de Gouges, *Zamore et Mirza ou L'Esclavage des Noirs*, cit., p. 43-44).

110 Martine Reid, *Présentation*, cit., p. 13.

111 Et dont la *Wirkung*, l'effet provoqué chez le lecteur, est toujours recherchée.

112 Sans naturellement prétendre à aucune recherche génétique, qui irait au-delà de nos propos.

113 Nous nous limitons à citer ici l'article de David O'Connell, Ourika: *Black face, white mask*, « The French Review », 6, Spring 1974, p. 47-56, qui analyse la relation entre

savoir d'une égale dignité dans la construction de soi et dans l'interaction civile, quels que soient le genre, la classe ou la couleur.

Après, ce seront la poignante *Sarah* de Desbordes-Valmore,¹¹⁴ et, pour les enfants, *La Jambe de Damis*, où la mère blanche est insensible et la leçon antiraciste vient du père,¹¹⁵ et encore Noun chez Sand, pathétique figure de femme trompée, et double tragique d'Indiana. Autre preuve de cette constatation d'une souffrance commune, dénoncée et contestée dans l'image saisissante de Noun, flottant sur le fleuve comme l'Ophelia de *Hamlet* mais noyée aussi comme la chienne, métaphore cruelle de la vision masculine de la soumission féminine. Ensuite encore, ce sera l'essor de la presse féminine et 'féministe', les contacts de George Sand et de Marie d'Agoult avec Victor Schoelcher, et l'abolition, enfin, de l'esclavage en 1848. Tandis que la lutte devra continuer contre les préjugés, ainsi que la longue bataille des écrivaines, par ou au-delà du pseudonyme, pour faire reconnaître leur identité littéraire.

les thématiques de la nouvelle et le célèbre essai de Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs* de 1952 (rééd. récente Paris, Le Seuil, « Points essais », 2015).

114 Cf. Marceline Desbordes-Valmore, *Sarah*, in Ead., *Huit femmes*, Genève, Droz, 1999.

115 Cf. Marceline Desbordes-Valmore, *La Jambe de Damis*, in Ead., *Contes*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1989.

CASIMIR DELAVIGNE E VENEZIA

Franco PIVA (*Università degli Studi di Verona*)
franco.piva@univr.it

RIASSUNTO: Venezia, che Casimir Delavigne visitò nel giugno del 1826, fu città che il viaggiatore amò in modo del tutto particolare. Oltre alla «Promenade au Lido», composta nel ricordo di lord Byron e pubblicata subito dopo il suo ritorno nelle *Messéniennes nouvelles* e alla tragedia di *Marino Faliero*, destinata a un enorme successo sul teatro della Porte-Saint-Martin nel 1829, Venezia gli ispirò alcuni componimenti minori, apparsi dopo la sua morte nei *Derniers Chants*, che ci rivelano aspetti meno noti ma altrettanto interessanti della sua indole umana e poetica.

ABSTRACT: Venice, which Casimir Delavigne visited in June 1826, was a city that the traveler loved in a very particular way. In addition to the «Promenade au Lido», composed in the memory of Lord Byron and published on the *Messéniennes nouvelles*, and the tragedy of *Marino Faliero*, destined for a huge success on the theater of Porte-Saint-Martin in 1829, Venice inspired him some minor compositions, appeared after his death in the *Derniers Chants*, which reveal lesser-known but equally interesting aspects of his human and poetic disposition.

PAROLE CHIAVE: Casimir Delavigne, Venezia, *Marino Faliero*, tragedia, componimenti poetici

KEY WORDS: Casimir Delavigne, Venice, *Marino Faliero*, Tragedy, Poetical Works

CASIMIR DELAVIGNE E VENEZIA

Franco PIVA (*Università degli Studi di Verona*)
franco.piva@univr.it

Dei tanti Francesi che, in ottemperanza alla moda del *grand tour* o per qualsiasi altra ragione, abbiano visitato Venezia nei primi decenni del XIX secolo, Casimir Delavigne è sicuramente uno di quelli di cui si è maggiormente persa la memoria. Ciò è dipeso, con ogni probabilità, dal fatto che, a differenza di altri, egli non ha, che si sappia, né *défrayé* le cronache del tempo per le sue intemperanze, né lasciato di quel viaggio alcun diario; sicché sono ormai pochi, anche tra gli storici della letteratura, coloro che ne ricordano il nome e l'opera. Eppure, quando, alla fine di ottobre del 1825, egli salpò, su consiglio dei medici, da Marsiglia alla volta di Napoli, Casimir Delavigne non era un personaggio qualunque, né, tantomeno, un personaggio sconosciuto; anzi!

Nato a Le Havre il 4 aprile 1793, allievo del Lycée Napoléon al quale il padre, dapprima modesto armatore, poi commerciante non molto fortunato, lo aveva comunque iscritto, Casimir Delavigne aveva rivelato le sue doti poetiche e si era imposto all'attenzione dei suoi contemporanei quando, ancora giovanissimo (aveva da poco superato i vent'anni!), egli aveva pubblicato, in rapida sequenza di tempo, le sue prime cinque *Messéniennes*, composte con l'intento di infondere coraggio ai suoi concittadini che le ultime sconfitte napoleoniche (quella di Waterloo, in particolare) e la successiva umiliante invasione straniera avevano profondamente demoralizzato.¹ Lo aveva anzi fatto con tanto empito poetico e tanta efficacia morale, che i Francesi avevano presto visto in lui una sorta di poeta nazionale, da additare come modello ai più giovani.²

1 Le prime tre, «La Bataille de Waterloo», «La Dévastation du Musée et des Monuments» e «Du Besoin de s'unir après le départ des étrangers», erano apparse fra il 1816 e il 1817. A esse erano seguite, poco dopo, «Jeanne d'Arc» et «La Mort de Jeanne d'Arc».

2 «Peu d'œuvres ont eu un retentissement égal à celui des premières *Messéniennes* de Casimir Delavigne. Elles furent accueillies avec enthousiasme. Le nom du poète devint dès le premier jour populaire. Ses *Messéniennes* furent apprises par cœur et répétées aux quatre coins de la France», scrisse uno dei suoi biografi più attenti

Successivamente, egli aveva affrontato il più impegnativo, ma anche più importante ed economicamente remunerativo, genere del teatro. Nel 1819 aveva composto una tragedia, *Les Vêpres siciliennes*, che, rifiutata dai Comédiens-Français, era stata invece accolta favorevolmente dall'Odéon, il secondo teatro di Parigi, risorto dalle fiamme che lo avevano distrutto due anni prima, dove conobbe un successo straordinario.³ Un successo altrettanto grande aveva ottenuto due anni più tardi *Le Paria*, una tragedia dalla fattura, ancora una volta, tutto sommato, classica, ma che affrontava un tema nuovo, quello della sorte riservata al *paria* in una società fortemente gerarchizzata come quella indiana, dove l'azione era ambientata, e che alla fine di ogni atto introduceva, a scandire le riflessioni che una tale situazione inevitabilmente, ma anche coraggiosamente, suggeriva in un mondo appena uscito da una rivoluzione apparentemente fallita, dei cori che, a detta degli intenditori, sostenevano più che dignitosamente il confronto con quelli, celebri, che Racine aveva introdotto, a suo tempo, in *Esther* e in *Athalie*.

La consacrazione era arrivata alla fine del 1823 con *L'École des vieillards*, una *comédie sérieuse* (così la definì il critico teatrale del «Journal des débats»),⁴ rappresentata alla Comédie-Française, dove Casimir Delavigne era nel frattempo tornato, con il grande Talma nel ruolo di Danville e la celebre M^{lle} Mars in quello di Hortense: due ruoli particolarmente impegnativi che entrambi interpretarono al meglio delle loro grandi possibilità. Questo nuovo trionfo non solo riconciliò Delavigne con la Maison de Molière e segnò l'inizio di un proficuo sodalizio tra il giovane scrittore e il più esperto attore dell'epoca, che gli fu prodigo di consigli, ma segnò anche uno dei punti più alti dell'ammirazione di cui egli fu oggetto da parte dei suoi contemporanei.⁵ Il giovane ma già autorevole giornale dei Doctri-

(Ferdinand Vuacheux, *Casimir Delavigne. Étude biographique et littéraire*, Havre, Imprimerie du Commerce, 1893, p. 26). «En un moment Casimir Delavigne devint le poète national de la France, et il était digne de ce titre honorable», precisò suo fratello Germain nella *Notice sur Casimir Delavigne* composta nel 1845 per la prima edizione dei *Derniers chants* (cfr. *Derniers chants. Poèmes et Ballades sur l'Italie* par Casimir Delavigne de l'Académie Française, précédés d'une Notice par M. Germain Delavigne, Paris, Didier, 1845, p. X). Essa fu poi riprodotta, con il titolo sopra citato, nelle diverse edizioni delle *Œuvres complètes de Casimir Delavigne*, di cui i *Derniers chants* costituirono il sesto o l'ottavo volume, a cominciare da quella apparsa, presso Didier, alla fine del 1845, da cui citiamo.

3 Le testimonianze dell'epoca parlano di più di trecento rappresentazioni!

4 Cfr. il «Journal des débats» del 10 dicembre 1823, p. 1.

5 «Au lendemain de *L'École des Vieillards* Casimir Delavigne est un homme célèbre,

naires non esitò a indicare nell'autore delle *Vêpres siciliennes* e dell'*École des vieillards* il più grande scrittore di teatro che la Francia avesse mai conosciuto da decenni a quella parte.⁶ Era di conseguenza logico che un autore tanto applaudito e tanto ammirato aspirasse a ottenere, nonostante la sua ancor giovane età, il massimo riconoscimento allora riservato a un *homme de lettres*: la sua nomina all'Académie Française, che Casimir Delavigne ottenne in effetti, nonostante alcune resistenze di natura essenzialmente politica (egli non aveva mai nascosto le sue tendenze liberali in un contesto ancora fortemente legato alla Restaurazione borbonica), nel febbraio del 1825.⁷

Il duro lavoro e la tensione spirituale che avevano preceduto quest'ultimo prestigioso riconoscimento avevano influito molto negativamente sul già fragile stato di salute del poeta, al quale i medici consigliarono un periodo di riposo e di svago, che egli impiegò per realizzare quel viaggio in Italia che era nei suoi sogni, come esso era nei sogni di tanti giovani artisti dell'epoca, e che il poeta compì, assieme al fratello Germain, anche lui letterato, dall'ottobre del 1825 al settembre del 1826, quando i due fecero ritorno nella città natale.

Di questo viaggio, di cui purtroppo nessuno dei due tenne, come abbiamo detto, un diario, noi possiamo ricostruire le tappe principali tramite le indicazioni contenute in alcune lettere che Delavigne inviò, nel corso del suo itinerario, a M^{lle} Éliisa de Courtin, la giovane donna che egli aveva conosciuto a Roma e che sarebbe poi diventata sua moglie, oltre che quelle che si incontrano in alcuni componimenti poetici, raccolti, dopo la sua

que les jeunes auteurs sont fiers de consulter», si legge per esempio in Marcelle Fauchier-Delavigne, *Casimir Delavigne intime, d'après des documents inédits*, Paris, À la Société Française d'Imprimerie et de Librairie, 1907, p. 82. Nell'evocazione di Casimir Delavigne da lui fatta nel 1845 in occasione della sua propria *réception* all'Académie Française, Sainte-Beuve disse che all'altezza dei suoi trent'anni (vale a dire dell'*École des vieillards*) «les générations de son âge qui s'étaient élevées depuis, ou qui grandissaient, l'avaient pris pour modèle» (cfr. il «Journal des débats» del 28 febbraio 1845, p. 3). La stessa cosa aveva scritto, l'anno prima, Eugène Laugier. Parlando del *Don Juan d'Autriche* che, a suo modo di vedere, completava la serie dei «grands succès» di Delavigne, egli aveva definito il suo autore un «chef d'école, comme MM. Alfred de Vigny et Victor Hugo» (Eugène Laugier, *De la Comédie-Française depuis 1830 ou Résumé des événements survenus à ce théâtre depuis cette époque jusqu'en 1841 [...]*, Paris, Tresse, 1844, p. 62).

6 Cfr. «Le Globe» del 3 giugno 1829, p. 349.

7 Cfr. il «Journal des savants» del 25 febbraio 1825 che ne diede l'annuncio. Al suo terzo tentativo Casimir Delavigne ottenne 27 voti su 28 votanti. L'insediamento ufficiale ebbe luogo il 7 luglio successivo.

morte, dal fratello nell'ultimo volume delle sue opere, apparse da Didier alla fine del 1845. Di questo viaggio, Venezia costituì l'ultima tappa importante. Dopo aver soggiornato abbastanza a lungo a Napoli e dintorni, dove erano arrivati alla fine di ottobre del 1825, i due viaggiatori avevano trascorso i mesi invernali e una parte di quelli primaverili a Roma, mentre la restante parte l'avevano passata a Firenze, prima di spostarsi a Venezia, città nella quale essi rimasero almeno l'intero mese di giugno del 1826, prima di riprendere, attraverso la valle padana e la Svizzera, la via del ritorno. Sep-pure parzialmente, l'itinerario seguito da Casimir Delavigne e dal fratello Germain fu dunque, *grosso modo*, quello del *grand tour*, allora di moda, di cui Venezia costituiva, come è noto, una tappa in qualche modo obbligatoria.

A differenza della maggior parte di coloro per i quali il *grand tour* costituiva l'ultima parte di un percorso formativo ben preciso, Casimir Delavigne non percorse l'Italia al solo scopo di completare la sua formazione né col solo supporto degli appunti presi da quanti lo avevano preceduto (i famosi e per certi versi utilissimi diari di viaggio), ma anche con quello, assai più leggero e per altri versi utile, della sua fama e della sua curiosità poetica. Anche perché, come abbiamo detto, Casimir Delavigne quel viaggio l'intraprese per distrarsi godendo della sua celebrità e per ristabilire la malandata salute assai più che per obbedire a una tradizione culturale-mondana già allora importante. Il viaggiatore era però anche un poeta desideroso, per sua stessa ammissione, di «ressourcer» la sua ispirazione alla fonte medesima dell'arte classica, nel mito e sull'esempio della quale egli era cresciuto e si era formato. Era perciò inevitabile che quel viaggio fosse costellato da incontri, paesaggi e stati d'animo di cui egli prese via via nota con l'idea di rielaborarli più tardi, una volta tornato in Francia. Molte delle testimonianze che di quel viaggio ci sono rimaste sono infatti di natura essenzialmente poetica. Anche le lettere a M^{lle} de Courtin rispondono a questa logica. A differenza, poniamo, di quelle del Président de Brosses, essenzialmente descrittive ed erudite, le lettere di Casimir Delavigne a M^{lle} de Courtin, più intimistiche, si fanno espressione delle sue emozioni e dei suoi sentimenti assai più che del suo desiderio di far conoscere alla donna rimasta a Roma le bellezze artistiche o le curiosità naturalistiche incontrate nelle città che andava via via visitando. Sono perciò documenti utili a farci cogliere lo stato d'animo di Delavigne in questo o quel momento del suo viaggio interiore più di quanto non ci aiutino a partecipare ai vari momenti di quello stesso viaggio e alle scoperte di fronte alle quali esso pose giorno dopo giorno il nostro viaggiatore. È tuttavia partendo da queste due fonti, assai frammentarie e per di più molto diver-

se tra loro, che noi possiamo ricostruire le grandi tappe del viaggio italiano di Casimir Delavigne e tracciare in particolare le linee guida del suo soggiorno veneziano.

Per Venezia, a dire il vero, alle due fonti alle quali abbiamo fatto allusione fin qui è opportuno aggiungerne un'altra: quella rappresentata da lord Byron. Per i giovani letterati dell'epoca, e per quelli di tendenza liberale soprattutto, Byron costituiva, com'è noto, un punto di riferimento in qualche modo *incontournable*. La sua fama europea era allora all'apice; non solo come poeta, ma anche come uomo politico: il modo nel quale egli aveva sposato la causa della libertà ellenica, e più ancora la sua morte a Missolonghi, già entrata nella leggenda, avevano fatto di lui un'icona della libertà, e della lotta per la libertà la ragione stessa del vivere.⁸ Lord Byron era, per altro verso, doppiamente legato a Venezia: non soltanto vi aveva trascorso una parte importante della sua vita intensa e disordinata,⁹ ma alla storia di Venezia si era ispirato per alcune sue opere teatrali¹⁰, che, se non avevano incontrato, sulle scene londinesi, il successo da lui forse sperato, avevano però fatto di lui il cantore della città dei Dogi e dei suoi splendori passati, in forte contrasto con l'attuale decadenza, ma anche dell'innato anelito dei suoi abitanti a quella libertà di cui la Serenissima era stata per secoli il vessillo, e che gli interessi patrizi prima e l'ottusa tirannia austriaca poi avevano un po' sopito. Oltre alle due opere teatrali alle quali abbiamo appena fatto cenno, lord Byron ambientò a Venezia anche la prima parte del quarto canto del *Childe Harold's Pilgrimage*, alla quale affidò anzi l'essenza stessa delle impressioni e delle considerazioni che la città dei Dogi, con la sua storia gloriosa e il suo attuale stato di rassegnato degrado, gli aveva suggerito.

Ora, anche quando non lo dà a vedere e magari lo nega, Casimir Delavigne vede sempre, almeno un po', Venezia con gli occhi e il cuore di Byron. I riferimenti al passato glorioso di Venezia inseriti dal poeta inglese nella sua evocazione della città lagunare e che Casimir ha ripreso, a volte tali e quali, nella sua «Promenade au Lido», uno dei componimenti più intensi da lui dedicati a Venezia, sono troppo frequenti e precisi perché si possano ascrivere al caso. Si ha piuttosto l'impressione che Casimir Dela-

8 Sulla presenza di Byron in Francia e sul significato di quella presenza tanto dal punto di vista letterario che dal punto di vista spirituale e morale cfr. il sempre valido Edmond Estève, *Byron et le romantisme français. Essai sur la fortune et l'influence de l'œuvre de Byron de 1812 à 1850*, Paris, Librairie Hachette, 1907.

9 Lord Byron vi aveva soggiornato, com'è noto, dal 1816 al 1819.

10 *Marino Faliero* e *The Two Foscari*.

vigne abbia inteso scoprire la città dei Dogi mettendosi, in piena coscienza, sulle tracce del poeta inglese. È quanto lascia intendere egli stesso al gondoliere che lo sta conducendo al Lido:

Souvent un étranger qui parcourait ces rives
Prit plaisir aux accords de vos stances plaintives.
Je veux voir si ces lieux déserts
Ont gardé de lui quelque trace;
Car il aima, souffrit, chanta comme le Tasse,
Dont tu viens de chanter les vers.¹¹

Com'era successo per Byron, non è più il Lido «Qui frémissait d'amour, quand [s]es flots empressés / S'entr'ouvraient pour l'anneau tombant du Bucentaure» che cerca il poeta francese, perché, come ai tempi in cui in questi luoghi era arrivato il poeta inglese, «Des fêtes de Saint-Marc les beaux jours [étaient] passés» e «Rialto n'entend[ait] plus le chant des barcarolles». «En vain – aggiunge un poco oltre il viaggiatore francese – du marronnier les fleurs et le feuillage / Parent de la Brenta les palais délaissés; / La gloire et les amours n'y cherchent plus l'ombrage» perché, ripete, «Des fêtes de Saint-Marc les beaux jours sont passés».¹² È «sur les sables noirs de ces dunes», abbandonate da tutti e alle quali il poeta inglese aveva affidato le sue lacrime e le sue *rêveries*, che Casimir, spinto forse dalla stessa tristezza o dallo stesso malinconico sentimento, è venuto a cercarne prima di tutto le tracce:

Que de fois dans sa rêverie,
Sur ce bord dont l'écho répète encor son nom
Alors qu'il errait sans patrie,
Ces souvenirs de deuil ont poursuivi Byron!
Souvenirs où son cœur, abreuvé d'amertume,
Trouvait dans ses ennuis de douloureux appas,
Tandis que le coursier, qu'il blanchissait d'écume,
Faisait jaillir le sable où s'imprimaient ses pas.¹³

11 Cfr. *Sept Messéniennes nouvelles* de M. Casimir Delavigne, de l'Académie Française, Paris, Ladvocat, 1827, p. 102. I gondolieri veneziani, spiegava una nota d'editore, allietavano le loro *promenades* in laguna cantando brani tratti dalle opere dell'Ariosto e del Tasso. Vedi anche *infra*, p. 44 e *passim*.

12 Casimir Delavigne, *Sept Messéniennes nouvelles*, cit., pp. 102-103.

13 *Ibid.*, pp. 103-104. È noto che lord Byron, grande appassionato di cavalli, si recava al

Il riferimento a Byron è tanto più doveroso in quanto è proprio dalle sabbie abbandonate del Lido, tante volte percorse per addestrare i suoi amati cavalli, che anche il poeta inglese vede e ci presenta Venezia. Della città che fu dei Dogi egli propone un'immagine in cui le ombre della decadenza nella quale la città è sprofondata oscurano spesso gli splendori di un passato glorioso ma, a quanto pare, anche irrimediabilmente perduto, e del quale rimangono solo pallidi riflessi, che inducono il poeta a chiedersi cosa sia ormai meglio: se tentare un impossibile risveglio o abbandonare la città che fu la capitale dei commerci e degli ozi mondani alla dissoluzione che, alla fine, avvolge ogni cosa umana. Se si guarda Venezia da lontano, dal Lido appunto, ci si può ancora illudere:

A thousand years their cloudy wings expand
 Around, and a dying Glory smiles
 O'er the far times, when many a subject land
 Look'd to the winged Lion's marble piles,
 Where Venice sate in state, thron'd on her hundred isles!
 She looks a sea Cybele, fresh from ocean,
 Rising with her tiara of proud towers
 At airy distance, with majestic motion,
 As ruler of the waters and their powers.¹⁴

Ma se ci si avvicina, ci si rende conto che la realtà è molto diversa e che:

In Venise Tasso's echoes are no more,
 And silent rows the songless gondolier:
 Her palaces are crumbling to the shore,
 And music meets not always now the ear.¹⁵

«Those days are gone» è la sconsolata conclusione alla quale perviene il viaggiatore inglese. Certo, rimane la natura, sempre splendida, con il suo sole radioso e le sue dolci notti piene di stelle; rimangono, aggiunge, le immortali figure di Shylock, di Pierre e di Othello che il genio dei poeti e degli artisti ha prodotto, e nelle quali lo spirito può sempre trovare un

Lido per addestrarli e per fare con essi delle lunghe e focose cavalcate, cui i veneziani assistevano meravigliati.

14 Cfr. Lord Byron, *Childe Harold's Pilgrimage*, Canto the Fourth, London, John Murray, 1818, pp. 3-4.

15 *Ibid.*, p. 4.

rifugio, perché «The beings of the mind are not of clay», ma si tratta pur sempre di un rifugio temporaneo, che non saprebbe far dimenticare, men che meno annullare la triste realtà presente:

Statues of glass – all shiver'd – the long file
 Of the dead Doges are declin'd to dust;
 But where they dwelt, the vast and sumptuous pile
 Bespeaks the pageant of their splendid trust;
 Their scepter broken, and their sword in rust,
 Have yielded in the stranger: empty halls,
 Thin streets, and foreign aspects, such as must
 Too oft remind her who and what enthralls,
 Have flung a desolate cloud o'er Venice lovely walls.¹⁶

Senza che nessuno, nemmeno Albione, la nuova «ocean queen», l'orgogliosa paladina della libertà e dell'indipendenza dei popoli, abbia mosso un dito a difesa della vecchia repubblica e delle sue libertà. Di fronte a questa duplice constatazione, lo spirito di Byron si perde in una lunga e disincantata meditazione sul corso, apparentemente ineluttabile, delle cose e degli eventi umani, che sfocia nella contemplazione della natura che segue il fluire inesorabile del tempo, con i suoi corsi e i suoi ricorsi; bellissima, certo, e profonda anche, ma tutto sommato, vaga, come bellissimi e vaghi a un tempo sono i colori della sera che a poco a poco sfumano in quello scuro e buio della notte.

Anche al viaggiatore francese i resti di Venezia, scorti dal Lido, riportano alla mente i momenti più belli e significativi della storia gloriosa della Serenissima, che, almeno in parte, sono poi quelli stessi che Byron aveva evocato nella prima parte del quarto canto del suo *Childe Harold's Pilgrimage*:

Ô ciel! la voilà donc, cette beauté si fière
 Qu'adoraient, en tremblant, les peuples asservis,
 Le jour qu'un empereur, dans ses sacrés parvis,
 Sous les pieds d'un pontife a baisé la poussière!¹⁷

¹⁶ *Ibid.*, p. 10.

¹⁷ «Le poète fait ici allusion à l'abaissement de Frédéric Barberousse (en 1177) qui, à la voix du pape Alexandre, se dépouilla de la férocité du lion et revêtit la douceur de l'agneau: *Leonina ferocitate deposita ovinam mansuetudinem induit*» avverte una nota dell'editore delle *Sept Messéniennes nouvelles*, che rinvia alla corrispettiva

Des siècles pour grandir; pour mourir, des instans:
 Tels furent ses destins: sa longue décadence
 D'une lutte sans fin n'a point lassé le tems:
 Un peuple a tout perdu s'il perd l'indépendance.¹⁸

E a nulla è valsa la restituzione a Venezia di quelli che per secoli erano stati i simboli stessi della sua grandezza; i cavalli e il leone di San Marco! Senza libertà, essi non sono più che dei «simulacres vains»!

Non, Venise n'est plus: ses tranquilles tyrans
 Marchent la tête haute, entre les deux géans
 Qui virent de ses chefs le courroux tutélaire
 Frapper les cheveux blancs qu'elle avait révéérés,
 Quand la hache des lois, de degrés en degrés,
 Fit bondir du tyran la tête octogénaire.¹⁹

Di fronte a questa amara constatazione, Casimir Delavigne reagisce però diversamente da lord Byron: anziché abbandonarsi alla sublime ma un po' malinconica meditazione sull'inesorabile fluire del tempo e delle cose che nel *Childe Harold's Pilgrimage* conclude l'episodio veneziano, lo strenuo difensore della libertà e dell'orgoglio nazionale che da sempre alberga nell'autore delle *Messéniennes*, si interroga piuttosto sulle ragioni storiche e morali che hanno provocato la caduta di Venezia:

Père de tous les biens, l'amour de la patrie
 Fonda seul la grandeur d'un peuple à son berceau ;
 Il fit régner Venise, et Venise flétrie
 Le jour qu'il expira dut le suivre au tombeau.

nota del quarto canto del *Childe Harold's Pilgrimage* (cfr. Casimir Delavigne, *Sept Messéniennes nouvelles*, cit., pp. 237-238, e Lord Byron, *Childe Harold's Pilgrimage*, cit., pp. 114-118).

18 Casimir Delavigne, «Promenade au Lido», dans Id., *Sept Messéniennes nouvelles*, cit., p. 104.

19 *Ibid.*, p. 105. A proposito della «tête octogénaire du tyran» evocata da Delavigne, una nota dell'editore precisava: «Lisez, dans l'excellente *Histoire de Venise*, par M. Daru, le récit de la mort de Marino Faliero. Ce sujet éminemment tragique, a inspiré à Byron de belles scènes, sinon une tragédie parfaite» (*Ibid.*, p. 239). È facile vedervi, ci pare, un annuncio della tragedia di cui lo scrittore francese concepì l'idea proprio a Venezia, sui luoghi in cui l'avvenimento ebbe luogo ma anche sulle tracce del *Marino Faliero* di Byron.

Sa grandeur s'écoula comme le flot qui roule,
 Sans laisser à ses pieds de trace sur ce bord.
 Ils dorment, ses vengeurs comme le flot qui dort
 Dans ses canaux déserts où le marbre s'écroule...²⁰

La situazione di Venezia, certamente grave, per Casimir Delavigne, a differenza di quanto aveva lasciato intendere Byron, non è però irreversibile! «Les Grecs aussi dormaient; ils se sont réveillés! / Ils ont levé leurs bras si long-temps immobiles», fa infatti notare, subito dopo, l'autore delle *Messéniennes nouvelles* che, rivolgendosi direttamente ai Veneziani, li esorta a fare come loro:

La république est opprimée,
 Et vous aussi. Réveillez-vous,
 Guerriers, dont la main désarmée
 Languit sans force et sans courroux!
 Fils de Saint Marc, réveillez-vous;
 Qu'un peuple devienne une armée.
 Saint Marc! Gloire et saint Marc! ... à ce cri répété
 Le lion a rugi, du beffroi qui résonne
 L'airain pieux s'est agité:
 Courez, obéissez au signal qu'il vous donne;
 Frappez, il vous appelle, il sonne
 Les vèpres de la liberté!²¹

In questo vibrante invito alla riscossa troviamo non soltanto lo spirito del giovane Casimir Delavigne che, dopo il disastro di Waterloo, incitò i suoi concittadini a ritrovare il coraggio di ribellarsi all'invasore per riconquistare al più presto quella libertà e quella dignità che la Rivoluzione aveva loro dato, ma anche lo spirito che pervadeva l'intera raccolta delle *Sept Messéniennes nouvelles*. Lo fece notare, fin dal loro apparire, Étienne Béquet, il critico letterario del prestigioso «Journal des débats»:

La liberté véritable, la liberté que les lois établissent et protègent fut toujours pour M. Casimir Delavigne une espèce de divinité à laquelle il a consacré ses chants [...]. Le contraste perpétuel que présente l'Italie par les

²⁰ *Ibid.*, p. 107.

²¹ *Ibid.*, p. 108.

souvenirs glorieux de la liberté passée et les tristes maux de sa servitude actuelle, était trop frappante pour ne pas enflammer l'imagination de Delavigne. Telle est en effet la pensée dominante des nouvelles Messéniennes qu'il vient de publier.²²

Se questo era vero per l'Italia nel suo insieme, ancora di più lo era per Venezia, che nell'immaginario dei contemporanei del Delavigne aveva rappresentato, e ancora rappresentava, uno dei simboli della libertà repubblicana.

Byron non ispirò tuttavia a Casimir solo il vibrante invito rivolto ai Veneziani a riprendere, sull'esempio dei Greci, le armi per scrollarsi di dosso l'umiliante presenza straniera e per ritrovare quella libertà e quell'indipendenza che avevano fatto grande la loro storia. Fu infatti nel corso del suo soggiorno veneziano che, per sua stessa ammissione e come abbiamo già anticipato, lo scrittore francese ebbe l'idea di mettere in scena uno dei personaggi più noti e controversi della grande storia veneziana: quel Marino Faliero che, dieci anni prima, aveva già offerto a lord Byron il materiale per comporre una tragedia dallo stesso titolo. Casimir Delavigne conosceva bene il *Marino Faliero* di Byron: l'aveva quasi sicuramente letto nella bella traduzione che Amédée Pichot aveva curato nel 1820 per l'editore parigino Ladvocat; aveva forse anche assistito alla rappresentazione che dell'opera era stata data alla Comédie-Française alla fine del 1820, nella traduzione-adattamento di Étienne Gosse, sotto il titolo *Faliero ou le Doge de Venise*; una rappresentazione che, per la verità, era risultata altrettanto infelice di quella che, solo pochi mesi prima, aveva proposto a Londra il Drury Lane²³. Con ogni probabilità, fu anzi questo duplice insuccesso che spinse Casimir Delavigne a riprendere in mano il tema, che sui luoghi stessi in cui i fatti si erano svolti, gli parve degno di essere trattato di nuovo, anche se con gli accorgimenti e le precauzioni che ne evitassero gli errori che avevano fatto fallire i primi due tentativi. È quanto traspare dalla sua lettera a M^{lle} de Courtin del 5 giugno 1826:

Que vous dirai-je de Venise, si ce n'est que je voudrais vous y voir, pour recueillir vos impressions, pour m'en inspirer, pour jouir de votre tristesse

22 Cfr. il «Journal des débats» del 17 marzo 1827, p. 3.

23 Il *Marino Faliero* di Byron era stato infatti rappresentato per la prima volta al Drury Lane (e non al Covent Garden, come annunciato da alcuni giornali francesi) il 25 aprile 1821. Sulla "fortuna" del teatro di Byron in Francia, cfr. Franco Piva, *Il teatro di Lord Byron in Francia*, «Nuovi Quaderni del CRIER», 5, 2008, pp. 67-94.

comme je jouis de la mienne, au milieu de ces palais détruis du Rialto, sous les vieilles voûtes du palais Saint-Marc, dans cette cour de l'Escalier des Géants où Marino Faliero fut décapité. C'est un sujet que lord Byron a manqué et que je trouve original et tragique; dites-moi: faites cet ouvrage, et je le traiterai.²⁴

Nella *Notice* sulla vita e le opere di Casimir Delavigne, redatta, come abbiamo ricordato, una ventina di anni più tardi, Germain Delavigne fu, al riguardo, ancora più esplicito e preciso:

Lorsqu'il avait parcouru à Venise le palais ducal, Casimir Delavigne n'avait pu voir sans émotion dans la salle du grand conseil, où sont tous les portraits des doges, le cadre voilé d'un crêpe noir qui porte cette inscription: *Hic est locus Marini Faletro, decapitati pro criminibus*. C'est à l'endroit même où cette sanglante tragédie avait eu lieu qu'il conçut l'idée de la mettre sur le théâtre, et il en termina le plan à Venise.²⁵

Germain Delavigne non fa alcun riferimento al *Marino Faliero* di Byron, ma quando l'opera del fratello fu rappresentata, sul teatro della Porte-Saint-Martin, il 30 maggio del 1829, non furono pochi, specie tra i nemici dello scrittore, quelli che lo accusarono di aver voluto rifare, anzi di aver tradotto o quasi, l'opera di Byron. Un'accusa che lo scrittore francese respinse subito e con decisione nella *Préface* composta per la prima edizione dell'opera:

On a dit que mon ouvrage était une traduction de la tragédie de lord Byron. Ce reproche est injuste. J'ai dû me rencontrer avec lord Byron dans quelques scènes données par l'histoire, mais la marche de l'action, les ressorts qui la conduisent et la soutiennent, le développement des caractères et des passions qui l'animent, tout est différent. Si je n'ai pas hésité à m'approprier plusieurs des inspirations d'un poète que j'admire autant que personne, plus souvent aussi je me suis mis en opposition avec lui pour rester moi-même. Ai-je eu tort ou raison? Que le lecteur compare et prononce.²⁶

24 Maurice Souriau, *Le roman de Casimir Delavigne d'après les manuscrits de la bibliothèque du Havre*, Paris, Librairie Armand Colin, 1900, p. 44. Lo studio era apparso l'anno prima in due fascicoli della «Revue d'Histoire littéraire de la France» (t. VI, pp. 637-570 e t. VIII, pp. 239-262).

25 Germain Delavigne, *Notice sur Casimir Delavigne*, cit, p. XXII.

26 Casimir Delavigne, *Préface*, in Id., *Marino Faliero*, Paris, Ladvocat, 1829, pp. 11-12.

Ma questa è un'altra storia, che abbiamo cercato di chiarire altrove.²⁷

Il volume *Derniers chants. Poèmes et ballades sur l'Italie* raccoglieva, come abbiamo detto e come il titolo stesso del volume suggerisce, i principali componimenti poetici che il viaggio in Italia aveva ispirato a Casimir Delavigne vent'anni prima e che il poeta non aveva inserito, al suo ritorno, nelle *Sept Messéniennes nouvelles*. Nella *Notice* che apriva il volume, il fratello Germain fece notare al riguardo:

Pendant son voyage [en Italie] il [Casimir] aimait à recueillir les traditions et les anecdotes qui lui paraissaient peindre le mieux les mœurs et les habitudes du pays qu'il parcourait, et il se plaisait ensuite à écrire sur ces divers sujets des poèmes et des ballades, où la description des lieux venait se mêler heureusement à une action légère et intéressante. Je crois que peu d'ouvrages donnent une idée plus juste de l'Italie que ce recueil si vrai et si varié, et je ne pense pas que Casimir ait jamais déployé un talent plus suave, plus gracieux et quelquefois plus élevé.²⁸

Germain Delavigne non dice se in quel volume, oltre ai versi apparsi, dopo la pubblicazione delle *Messéniennes nouvelles*, in questa o quella rivista, a volte in forma solo parziale, egli abbia raccolto tutto quanto il fratello aveva lasciato dietro di sé, sull'Italia, dopo la sua prematura scomparsa. Molto probabilmente no, anche perché, così come si presenta, il volume, vario e composito, reca i segni di una composizione che, molto probabilmente, è da ascrivere all'autore stesso delle *pièces*, forse in vista di una loro prossima pubblicazione; di modo che anche la scelta di quelle che formano il volume apparso alla fine del 1845 ad opera del fratello debba, alla fine, essere a lui attribuita.

Una breve analisi dell'articolazione del volume suggerisce, comunque, alcune considerazioni che possono aiutare a capire meglio anche la dinamica e il senso dei versi dedicati a Venezia o da essa ispirati. I testi raccolti nel volume sono 20; di essi, 17 sono specificatamente attinenti al viaggio in Italia, mentre 3 riguardano argomenti che con esso hanno poco o nulla a che fare, essendo stati, con ogni probabilità, concepiti posteriormente. I componimenti seguono l'itinerario del viaggio, dalla partenza da Marsiglia, alla fine di ottobre del 1825, fino al ritorno in patria, alla fine di settembre del 1826. Il numero dei testi consacrati alle varie città italiane visi-

27 Cfr. Franco Piva, *Marino Faliero à la Porte-Saint-Martin (30 mai 1829). Histoire d'un (très?) grand événement littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2019.

28 Cfr. Germain Delavigne, *Notice sur Casimir Delavigne*, cit., p. XXXV.

tate da Casimir Delavigne, o da esse ispirati, è abbastanza diversificato: si va dai 3 di Napoli ai 5 di Roma ai 2 di Firenze e ai 3 di Venezia; esso pare, *grosso modo*, in linea con la durata del soggiorno che il viaggiatore francese vi fece. Più interessante potrebbe essere il computo delle pagine che questi testi occupano nel volume: si va dalle 25 pagine per Napoli, alle 100 abbondanti per Roma, alle 40 per Firenze e alle sole 15 per Venezia. Indizio dell'attenzione che le diverse città hanno suscitato in Delavigne, o del grado di rielaborazione cui i diversi appunti presi durante il viaggio sono stati sottoposti posteriormente? Da questo punto di vista, il caso di Venezia, quello che più da vicino ci interessa in questa sede, è particolarmente problematico. I tre testi poetici relativi a Venezia riuniti nel volume dei *Derniers chants*, con le loro 15 pagine scarse, fanno una assai modesta figura non soltanto rispetto alle 100 pagine abbondanti di quelli relativi a Roma, ma anche alle oltre 40 pagine di quelli dedicati a Firenze, città nella quale il Delavigne ha, a quanto pare, sostato di meno. La cosa risulta tanto più strana in quanto, a sentire il poeta, Venezia è stata, dopo Roma, la città che più lo ha attratto, quella che, come si dice, più gli è rimasta dentro:

Rome, que me veux-tu? Quel charme attendrissant
 Tourne vers tes déserts ma triste rêverie?
 D'où vient que loin de toi mon cœur ému ressent
 Ce doux mal que, loin d'elle, on sent pour la patrie?
 Et toi, Venise aussi, d'où vient que malgré moi
 J'ai des pensers d'exil lorsque je pense à toi?²⁹

Per Roma, la cosa è facilmente capibile: Roma non è solo la grande città stracolma di testimonianze antiche, la culla in qualche modo della civiltà di cui Casimir Delavigne, come tanti al suo tempo, si sente figlio e che intende scoprire quasi religiosamente, come se andasse alla ricerca delle sue stesse origini; Roma è anche, è soprattutto la città dove egli ha incontrato Éliisa de Courtin, la giovane donna che gli ha fatto conoscere l'amore, la città nella quale avrebbe quindi voluto rimanere per sempre, e di cui fare una seconda patria. Ma per Venezia? Cos'aveva Venezia, agli occhi di Delavigne, per esercitare su di lui un fascino altrettanto grande? La risposta, in questo caso, è indubbiamente più difficile. Per trovarla, occorre, forse, pensare al fascino, più o meno indiscreto, che la città lagunare ha esercitato su quanti l'hanno visitata prima e dopo Casimir

29 Casimir Delavigne, *Derniers chants*, cit., p. 231.

Delavigne; a quell'aura di malinconia che, agli occhi dei visitatori di primo Ottocento, avvolgeva quella che era stata la splendida città dei Dogi, che aveva dato vita a una delle civiltà più raffinate e affascinanti dell'intera Europa e che ora moriva lentamente come il sole, la sera, sulle placide acque della sua laguna; a quel misto di piacere e di tristezza che traspare da tante testimonianze coeve, e dal quale anche Delavigne si è evidentemente lasciato catturare. Lui forse più di altri, e per un motivo che non tutti gli altri avevano. La tristezza di Venezia è, per lui, la tristezza stessa dell'innamorato che soffre dell'assenza dell'essere amato. Si rivada con la memoria a quello che, a tal proposito, egli scrisse a Éliisa il 5 giugno del 1826, nella lettera che abbiamo citato più sopra. L'autore di queste righe è lo stesso uomo che, verso la fine del suo soggiorno veneziano, invia all'amata lontana alcuni fiori raccolti sulle sabbie del Lido, accompagnandoli con queste parole:

Tenez, voici des fleurs cueillies à Lido [*sic*] sur le rivage de la mer, où un gondolier m'a chanté hier la fuite d'Herminie et la mort de Clorinde. Croiriez-vous que je lui ai acheté un vieil exemplaire du Tasse en lambeaux. C'est un dernier souvenir de l'Italie où je vous ai connue, et de cette triste Venise où j'ai tant pensé à vous.³⁰

Venezia è triste certo per lo stato di abbandono e di degrado nel quale il viaggiatore la vede proprio dal Lido, ma triste lo è anche, se non soprattutto, perché triste è il viaggiatore stesso che la visita, in assenza della donna amata, rimasta a Roma. La tristezza della città, che altri hanno descritto, fa, per il nostro viaggiatore, il paio, fino a confondersi, con la tristezza nella quale è immerso colui, il viaggiatore appunto, che la guarda: lo stesso che, quasi due anni più tardi, ricorderà all'amata un altro aspetto della città lagunare, anch'esso profondamente unito al suo attuale stato d'animo:

La belle soirée que celle où, occupé de votre image, de vos regrets et de mes espérances, je vous écrivais auprès d'une fenêtre ouverte sur le grand canal de la Giudecca. De temps en temps mes yeux se relevaient involontairement pour admirer un ciel brillant d'étoiles, cette éclatante nuit de Venise. Je vous regrettais, je vous appelais, pour jouir avec vous de l'impression profonde qu'on éprouve à l'aspect d'un ciel qui luit toujours le même, tou-

30 *Ibid.*, p. 16.

jours aussi pur et aussi éblouissant de lumière, sur une ville morte et une gloire à jamais éteinte.³¹

Ora, quella città non ha ispirato a Casimir Delavigne solo la «Promenade au Lido» con l'ardente invito rivolto ai Veneziani a scrollarsi di dosso l'attuale rassegnazione per ritrovare quel vigore che ha reso la loro città grande in passato, o l'idea di portare sulle scene, con la tragedia di *Marino Faliero*, uno dei momenti più drammatici ma anche più significativi della sua storia. Accanto a questi componimenti dal significato altamente civile, che rinviano all'autore delle *Messéniennes*, Venezia ha ispirato al viaggiatore anche altri versi: quelli per l'appunto che sono stati raccolti dal fratello nel volume dei *Derniers chants*. Sono versi completamente differenti da quelli che abbiamo incontrato nella «Promenade au Lido» o che incontreremmo nel *Marino Faliero*; essi ci mostrano un viaggiatore intento a cogliere la città nei suoi aspetti più autentici, nelle persone che la abitano, colte nel loro vivere quotidiano, fatto di piccole cose, di sentimenti semplici; in rapidi schizzi di vita vissuta o nelle tradizioni che meglio rappresentano l'anima della città e dei suoi abitanti, con le loro gioie e le loro paure, i loro slanci e le loro opacità.

Al centro di questi schizzi, di cui i *Derniers chants* offrono probabilmente solo una parte, sta il gondoliere, che, agli occhi di Casimir Delavigne come di tanti altri che lo hanno preceduto o che lo seguiranno nell'incontro con Venezia, è il personaggio che meglio forse rappresenta la città lagunare: da quello che, dalla sua gondola su un canale prossimo alla chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, avverte discretamente, con una canzone, i congiurati del *Marino Faliero* dell'arrivo di due sconosciuti,³² a quello che conduce lo stesso Casimir al Lido e che allietta a tal punto il suo andare cantandogli, come abbiamo detto, «la fuite d'Herminie et la mort de Clorinde», da indurlo a comprare «un vieil exemplaire du Tasse en lambeaux»,³³ molto probabilmente quello stesso al quale alludono i primi versi della «Promenade au Lido»:

Arrête, gondolier; que ta barque un moment
Cesse de fendre les lagunes;
L'essor qu'elle a reçu va mourir lentement
Sur les sables noirs de ces dunes.

³¹ *Ibid.*, p. 41.

³² Cfr. Casimir Delavigne, *Marino Faliero*, cit., a. III, sc. 3.

³³ Cfr. Maurice Souriau, *Le roman de Casimir Delavigne*, cit., p. 1. Erminia e Clorinda sono due personaggi della *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso (*Ger. lib.* VI e XII).

Gondolier, je reviens; je viens dans un moment
 Prêter l'oreille aux infortunes
 De Clorinde et de son amant.³⁴

- 34 Casimir Delavigne, *Sept Messéniennes nouvelles*, cit., p. 101. Una nota dell'editore avverte che Hobhouse nel suo commento al quarto canto del *Childe Harold's Pilgrimage* dice che «Les chants des gondoliers, tirés de la *Jérusalem délivrée*, ont fini avec l'indépendance de Venise»; aggiunge però che lo stesso precisa non soltanto che «on trouve encore des éditions de ce poème avec les variantes vénitiennes», ma anche che «Quelques-uns des anciens gondoliers savent encore les stances du poème qui leur était jadis si familier» e che «deux d'entre eux ont chanté à nos voyageurs [Byron et Hobhouse], dans une promenade au Lido, la Mort de Clorinde et l'épisode d'Herminie». Non sappiamo se quello che dice il poeta francese contraddice quanto affermato dall'annotatore inglese del *Childe Harold's Pilgrimage* o se Delavigne nella sua propria «Promenade au Lido» si faccia portavoce di un'usanza di cui era rimasto il ricordo ma che nel frattempo era caduta in disuso, oppure se abbia anche lui avuto la fortuna di essere condotto da uno di quei vecchi gondolieri che sapevano ancora a memoria le stanze del Tasso; non nel testo originale ma nella versione che, col tempo, ne avevano elaborato i gondolieri veneziani. A questo proposito, può essere interessante mettere a confronto, come fa l'annotatore francese sull'esempio di quello inglese, l'*incipit* del poema del Tasso con la versione «alla barcarola» che ne avevano ricavato i gondolieri veneziani:

ORIGINALE

Canto l'arme pietose, e 'l capitano
 Che 'l gran sepolcro liberò di Cristo.
 Molto egli oprò co 'l senno e con la mano;
 Molto soffrì nel glorioso acquisto;
 E in van l'Inferno vi s'oppose, e in vano
 S'armò d'Asia e di Libia il popol misto.
 Il Ciel gli diè favore, e sotto a i santi
 Segni ridusse i suoi compagni erranti.

VENEZIANO

L'arme pietose de cantar gho voglia
 E di Goffredo la immortal braura
 Che al fin l'ha liberà co strassia e dogia
 Del nostro buon Gesù la sepoltura.
 De mezo mondo unito, e de quel bogia,
 Missier Pluton no l'ha bu mai paura.
 Dio l'ha agiutà e i compagni sparpagnai
 Tutti 'l gh' i a messi insieme i di del dai (pp. 230-231).

La nota originale di Hobhouse si trova in Lord Byron, *Childe Harold's Pilgrimage*, cit., pp. 105-111.

Ora gondoliere, e non per caso, è anche il protagonista di uno dei componimenti, relativi a Venezia, che Germain Delavigne ha inserito nei *Der-niers chants*, diremmo anzi di uno dei componimenti più belli e spiritosi dell'intera raccolta, che mette in luce un altro aspetto della vita veneziana: la gioia di vivere, non disgiunta da un certo abbandono a quello che la vita stessa propone. La vita va colta così come essa si presenta, senza porsi troppe domande. È quel che capita, per l'appunto, al protagonista dello schizzo «Le Gondolier» e a Gianetta, la sua spensierata e/o maliziosa cliente:

«Conduis-moi, beau gondolier,
Jusqu'à Rialto, dit-elle:
Je te donne mon collier,
Et la pierre en est si belle!»
«C'est trop peu, sur ma parole,
Pour entrer dans ma gondole.
Non, Gianetta, je veux plus.»

«Tiens, je sais un lamento;
Je le chanterai, dit-elle,
En allant à Rialto;
La musique en est si belle!»
Pourtant elle eut un refus:
«Quoi! Pour une barcarole,
Vous, entrer dans ma gondole!
Non, Gianetta, j'en veux plus.»

Son chapelet dans les mains,
«Tiens, le veux-tu? lui dit-elle:
L'évêque en bénit les grains,
Et la croix en est si belle!»
Pourtant elle eut un refus:
«Quoi! pour ce pieux symbole,
Vous, entrer dans ma gondole!
Non, Gianetta, je veux plus.»

Sur le canal cependant
Je le vis ramer près d'elle,
Et rire en la regardant.
Qu'avait donné cette belle?

Elle aborda, l'air confus.
Lui, fidèle à sa parole,
Remonta dans sa gondole
Sans rien demander de plus.³⁵

L'amore tuttavia non è sempre così giocoso e spensierato come quello di Gianetta e del suo bel gondoliere! Alle volte esso è assai più impegnativo e le sue conseguenze molto più drammatiche. È il caso della protagonista della bella *complainte* «L'Âme du Purgatoire». Ciò che l'aveva spinto verso quell'uomo che l'ha poi abbandonata era stato un sentimento ben più forte e profondo di quello che ha portato l'un verso l'altra Gianetta e il suo bel gondoliere, e per quel sentimento ella gli aveva dato tutto, confidando sulla promessa che quell'uomo le aveva più volte fatta di starle sempre accanto, qualunque cosa le fosse successa. E ora che a quell'uomo ella ha sacrificato non solo la sua verginità, ma la sua stessa vita, ora che per quel «ravisement» iniziale ella si trova «Au fond de ces tristes demeures» dove «Les jours n'ont ni soir ni matin, / Et l'aiguille y tourne sans fin», a quella donna, per meglio dire a quell'«âme», non resta altro che chiedere all'uomo al quale ha tutto sacrificato di mantenere la sua promessa, e di pregare, come le aveva assicurato, per trarla da quel mondo di sofferenza che Casimir Delavigne chiama Purgatorio, ma che, in realtà, ha tutte le caratteristiche dell'Inferno, anche perché, come vedremo, esso sembra destinato a non avere, a causa del silenzio dell'uomo amato, mai fine³⁶.

«Vous me disiez, penché vers moi: / Si je vis, je prierai pour toi», gli ricorda la donna all'inizio della sua *complainte*, per precisare però subito dopo: «Depuis que j'ai quitté vos bras / Jamais je n'entends vos prières. / Hélas! hélas! / J'écoute, et vous ne priez pas»³⁷. Sarebbe bastato che avesse dato ascolto a quel «regret» che aveva per un attimo avvertito, che avesse rinnegato quel «crime» che l'amore l'aveva spinto a compiere. L'avvertimento del Cielo c'era anche stato, ma, confessa, «Vous étiez heureux dans mes bras, / Me repentir fut impossible». E il suo ricordo va ancora una

35 Casimir Delavigne, *Derniers chants*, cit., pp. 207-209.

36 All'inizio del componimento esso è definito, con un'espressione che richiama da vicino l'*incipit* dell'*Inferno* dantesco, «la cité des pleurs». Più avanti, evocando i momenti del loro abbandono, l'«âme» ricorda all'uomo al quale ha tutto sacrificato «Combien [leurs] doux ravissements, / [lui] coûtent de tourments» e «Ce Dieu qui [lui] fut si terrible [...] Quand [son] crime fut consommé». Senza trascurare il fatto che, come abbiamo detto, per quest'«âme» il «Purgatoire» sembra destinato a non avere mai fine.

37 Casimir Delavigne, *Derniers chants*, cit., pp. 211-212.

volta a quei momenti dolcissimi, che nulla, neppure la crudele negligenza dell'amante, può far dimenticare:

Souvenez-vous de la Brenta,
Où la gondole s'arrêta,
Pour ne repartir qu'à l'aurore;
De l'arbre qui nous a cachés,
Des gazons... qui se sont penchés.
Quand vous m'avez dit: « Je t'adore. »

Hélas! hélas!

La mort m'y surprit dans vos bras,
Sous vos baisers tremblante encore.

Hélas! hélas!

Je brûle, et vous ne priez pas.³⁸

«Je brûle et vous ne priez pas». Queste poche parole illustrano bene, ci pare, il dramma di questa donna che «brucia» certo perché, morta nella colpa, la giustizia divina l'ha punita per il suo «crime», ma anche, se non forse soprattutto, per la passione che non ha mai voluto rinnegare e che rimane intatta dentro di lei anche ora che si trova nei «tourments», mentre il suo amante, dimenticate le promesse fatte, se la spassa tranquillamente con un'altra donna.

Dans votre gondole, à son tour,
Une autre vous parla d'amour;
Mon portrait devait lui déplaire.
Dans les flots son dépit jaloux
A jeté ce doux gage, et vous,
Ami, vous l'avez laissé faire.³⁹

Continuare a rivolgersi a lui nella speranza che si ravveda e mantenga le promesse fatte, sarebbe inutile; meglio quindi accettare con rassegnazione il fio della propria leggerezza, dell'eccessiva fiducia posta nell'essere amato:

Pourquoi vous tendre les bras?
Non, je dois souffrir et me taire.

38 *Ibid.*, p. 214.

39 *Ibid.*, p. 215.

Hélas! hélas!

C'en est fait, vous ne priez pas.⁴⁰

Non si tratta tuttavia, ci pare, di un rifiuto dell'amore né di un tardivo ravvedimento; più semplicemente, di una presa d'atto dell'aleatorietà che caratterizza anche le cose più belle, come possono essere, per una donna, le promesse d'amore; promesse belle ma aleatorie appunto, da vivere nei limiti e con le conseguenze che esse inevitabilmente comportano. Per chi vive, la vita continua; et l'«âme du Purgatoire» per l'uomo che per un attimo l'ha fatta felice ha un ultimo pensiero augurale, che è insieme anche un amorevole avvertimento a non cadere nel suo stesso errore:

Adieux, je ne reviendrais plus

Vous lasser de cris superflus,

Puisqu'à vos yeux une autre est belle.

Ah! Que ses baisers vous soient doux!

Je suis morte, et souffre pour vous.

Heureux d'aimer, vivez pour elle.

Hélas! hélas!

Pensez quelquefois dans ses bras

A l'abîme où Dieu m'appelle.

Hélas! hélas!

Je descends, ne m'y suivez pas!⁴¹

Il terzo componimento 'veneziano' di Casimir Delavigne, che nei *Derniers chants* precede, in realtà, gli altri due, è quello che coinvolge più direttamente il poeta, che, questa volta, non si limita a descrivere in un rapido schizzo quello che ha visto, o a dar corpo a una delle tante storie che i gondolieri gli hanno raccontato, ma lascia trasparire un po' dei sentimenti che Venezia, col suo cielo pieno di stelle e la sua atmosfera malinconica, ha suscitato in lui. Per capire il clima nel quale questo componimento è nato, e per coglierne anche il significato più profondo, è forse opportuno rileggere la lettera che egli scrisse a Éliisa de Courtin quasi due anni dopo il suo ritorno in Francia:

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*

La belle soirée que celle où, occupé de votre image, de vos regrets et de mes espérances, je vous écrivais auprès d'une fenêtre ouverte sur le grand canal de la Giudecca. De temps en temps mes yeux se relevaient involontairement pour admirer un ciel brillant d'étoiles, cette éclatante nuit de Venise. Je vous regrettais, je vous appelais, pour jouir avec vous de l'impression profonde qu'on éprouve à l'aspect d'un ciel qui luit toujours le même, toujours aussi pur et aussi éblouissant de lumière, sur une ville morte et une gloire à jamais éteinte.⁴²

Perché non pensare che il componimento sia stato scritto, o almeno concepito, in quella «belle soirée», in cui, mentre, «tout occupé de son image», sta scrivendo all'amica lontana, il viaggiatore abbandona per un istante la penna per ammirare «le ciel brillant d'étoiles» della notte veneziana, e che in una di quelle stelle, in quella più timida e appartata, egli creda di scorgere una sorta di sorella o di anima gemella con la quale dialogare e alla quale chiedere di essere «le témoin» discreto della sua tristezza e di quella di M^{lle} de Courtin che, altrettanto malinconica per l'assenza dell'essere amato, prova forse, in quello stesso istante, guardando il cielo stellato di Roma i medesimi sentimenti? Scrive infatti il poeta:

Luis sur nous, étoile charmante,
Muet témoin de nos douleurs !
À minuit, mon amie absente
Te regarde en versant des pleurs.

Dans les cieux, où ton cours t'emporte
Tu sembles rêver et souffrir,
Comme moi sur cette onde morte
Où ton pâle éclat vient mourir.⁴³

Perché non pensare che l'«éclat» discreto di quella stella sia così «pâle» per il fatto che anche lei, come il poeta, è triste e soffre per l'assenza dell'essere amato? Perché non pensare che anche i corpi celesti sentano e amino al pari degli esseri umani; che, come noi, siano anch'essi tristi per la lontananza dell'essere amato, e possano perciò capire e condividere, in qualche modo, le nostre sofferenze?

42 Cfr. Maurice Souriau, *Le roman de Casimir Delavigne*, cit., p. 41.

43 Casimir Delavigne, *Derniers chants*, cit., pp. 203-204.

Mornes soleils, clartés paisibles
 Qui nous versez des feux si doux,
 A nos maux êtes-vous sensibles?
 Aimez-vous aussi comme nous?⁴⁴

Su questa ipotesi, in cui lo scientismo illuministico si confonde con il panteismo romantico, Casimir Delavigne costruisce la tenue storia di due stelle che, nell'immensità sconfinata dell'universo, si sono sentite attratte l'una verso l'altra, e che un destino avverso costringe, invece, a inseguirsi senza potersi mai raggiungere, e siano per questo motivo tristi, come il poeta che le necessità del viaggio hanno allontanato dall'adorata M^{lle} de Courtin:

Soumise à des lois si funestes
 Que tu dois errer tristement
 Dans les solitudes célestes,
 Dans les déserts du firmament!⁴⁵

Rivolgendosi alla stella di cui compiangere l'infausto destino ma alla quale chiede, a sua volta, compassione e benevola comprensione per il proprio, il poeta conclude così:

Pleure, pleure, étoile charmante,
 Et luit sur nous dans tes douleurs;
 Comme moi, mon amie absente
 Te regarde en versant des pleurs.⁴⁶

Questo componimento, pur nella sua fragilità poetica, lascia intravedere un altro aspetto della personalità umana e poetica di Casimir Delavigne, e ci propone un'immagine di lui alquanto diversa da quella che era uscita dai versi vibranti e un po' paludati delle *Messéniennes*, vecchie e nuove, e da tragedie come *Les Vêpres siciliennes* o il *Marino Faliero*: l'immagine di un Casimir Delavigne più intimo e incline alla malinconia, se non anche al pessimismo, che questi versi ci svelano, almeno un po', nella sua realtà più profonda e nelle sue emozioni più personali. Frutto e conseguenza del suo

44 *Ibid.*, p. 204.

45 *Ibid.* p. 206.

46 *Ibid.*

incontro con l'amore, come ha ipotizzato Maurice Souriau?⁴⁷ Forse, senza trascurare però il ruolo altrettanto importante che nello spingere il poeta in questa direzione ha avuto il suo viaggio in Italia. È stato infatti esso che ha sviluppato la sua capacità di cogliere la realtà che il viaggio gli poneva giorno dopo giorno davanti, una realtà fatta di cose ma anche di uomini, di colori ma anche di emozioni, una realtà, a volte allegra e spensierata, più spesso triste e dolorosa; che lo ha indotto a confrontarsi con essa e che lo ha progressivamente portato a lasciar intravedere alcuni aspetti del suo carattere fondamentalmente malinconico. L'incontro con l'amore e la lontananza della donna amata hanno certamente acuito il senso di profonda malinconia che albergava fin da prima nell'animo mite di Casimir e lo hanno spinto a manifestarlo nei vari componimenti concepiti durante il viaggio sotto l'onda delle emozioni che quello stesso viaggio ha via via suscitato in lui. In quelli consacrati a Venezia o da essa ispirati in modo del tutto particolare, forse, a causa del rapporto speciale che egli ha instaurato con una città, Venezia per l'appunto, che, per i motivi che abbiamo illustrato nelle pagine precedenti, egli ha sentito da subito come particolarmente congeniale al particolare stato d'animo nel quale si trovava quando l'ha incontrata ma, in fondo, anche alla sua realtà più profonda.

47 Cfr. Maurice Souriau, *Le roman de Casimir Delavigne*, cit.

TESTI

« Promenade au Lido »

Arrête, gondolier; que ta barque un moment
Cesse de fendre les lagunes;
L'essor qu'elle a reçu va mourir lentement
 Sur les sables noirs de ces dunes.
Gondolier, je reviens : je viens dans un moment
 Prêter l'oreille aux infortunes
 De Clorinde et de son amant.

Souvent un étranger qui parcourait ces rives
Prit plaisir aux accords de vos stances plaintives.
 Je veux voir si ces lieux déserts
Ont gardé de lui quelque trace;
Car il aima, souffrit, chanta comme le Tasse,
 Dont tu viens de chanter les vers...

Lido, triste rivage ! Ô mer, plus triste encore,
Qui frémissais d'amour, quand tes flots empressés
S'entr'ouvraient pour l'anneau tombant du Bucentaure:
Des fêtes de Saint-Marc les beaux jours sont passés!

Rialto n'entend plus le chant des barcaroles:
Adieux la soie et l'or mollement enlacés,
Qui tombaient en festons sur le fer des gondoles:
Des fêtes de Saint-Marc les beaux jours sont passés!

En vain du marronnier les fleurs et le feuillage
Parent de la Brenta les palais délaissés,
La gloire et les amours n'y cherchent plus l'ombrage:
Des fêtes de Saint-Marc les beaux jours sont passés!

Que de fois dans sa rêverie,
Sur ce bord dont l'écho répète encore son nom,

Alors qu'il errait sans patrie,
 Ces souvenirs de deuil ont poursuivi Byron!
 Souvenirs où son cœur, abreuvé d'amertume,
 Trouvait dans ses ennuis de douloureux appas,
 Tandis que le coursier, qu'il blanchissait d'écume,
 Faisait jaillir le sable où s'imprimaient ses pas.

Ô ciel ! la voilà donc, cette beauté si fière
 Qu'adoraient, en tremblant, les peuples asservis,
 Le jour qu'un empereur, dans ses sacrés parvis,
 Sous les pieds d'un pontife a baisé la poussière!
 Des siècles, pour grandir, pour mourir, des instans:
 Tels furent ses destins; sa longue décadence
 D'une lutte sans fin n'a point lassé le tems:
 Un peuple a tout perdu s'il perd l'indépendance.

C'est en vain que Venise a revu ces coursiers
 Attelés si long-temps au char de notre gloire,
 Qui s'est enfin rompu sous le poids des lauriers,
 Usé par trente ans de gloire.
 Le lion dans les fers en vain menace encor;
 Il ne secoûra plus sa crinière sanglante,
 Et ses ailes d'airain ne prendront plus l'essor
 Pour surprendre au retour, sous la coupole d'or,
 Les drapeaux conquis à Lépante.

Non, Venise n'est plus : ses tranquilles tyrans
 Marchent, la tête haute, entre les deux géans
 Qui virent de ses chefs le courroux tutélaire
 Frapper les cheveux blancs qu'elle avait révévés,
 Quand la hache des lois, de degrés en degrés,
 Fit bondir d'un tyran la tête octogénaire.

Où sont donc ses héros? où sont-ils? Sous ta main,
 Qui touche leurs froides reliques.
 Où sont-ils? Cherchez-les, au seuil de ces portiques,
 Dans l'immobilité d'un simulacre vain,
 Dans ces marbres debout sur des tombeaux gothiques...
 Ses héros aujourd'hui sont de marbre et d'airain.

Que dis-je? De leurs yeux l'éclair encor s'élançe:
Ils respirent encor sur ces murs où Palma,
Où du fier Tintoret la main les anima.
Le pinceau de Bassan fait parler leur silence.
Vous vivez, Lorédan, Bembo, Contarini,
Vous vivez sur la toile, où le croissant puni
Livre ses crins captifs à vos pieux courages.
Vous ne pouvez mourir.... Les morts sont vos enfans,
Les morts sont les guerriers qui peuplent ces rivages,
Et passent devant vos images
Sans s'affranchir de leurs tyrans.

Père de tous les biens, l'amour de la patrie
Fonde seul la grandeur d'un peuple à son berceau;
Il fit régner Venise, et Venise flétrie
Le jour qu'il expira dut le suivre au tombeau.
Sa grandeur s'écoula comme le flot qui roule,
Sans laisser à mes pieds de trace sur ce bord.
Ils dorment, ses vengeurs, comme le flot qui dort
Dans ses canaux déserts où le marbre s'écroule...

Les Grecs aussi dormaient; ils se sont réveillés!
Ils ont levé leurs bras si long-temps immobiles.
Leurs glaives, si long-temps rouillés,
Brillent du même éclat qu'au jour des Thermopiles.
Fiers, quand ils ont péri, d'un trépas glorieux,
Les Grecs, le front levé, regardant leurs aïeux;
Et tout couverts d'un sang qui lave tant d'injures,
Quand ils montrent du doigt leurs corps percés de coups,
Léonidas recule en comptant leurs blessures
Et Thémistocle en est jaloux.

La république est opprimée;
Et vous aussi, réveillez-vous,
Guerriers, dont la main désarmée
Languit sans force et sans courroux!
Fils de saint Marc, réveillez-vous:
Qu'un peuple devienne une armée.
Saint-Marc! Gloire et Saint-Marc!... à ce cri répété

Le lion a rugi, du beffroi qui résonne
 L'airain pieux s'est agité:
 Courez, obéissez au signal qu'il vous donne;
 Frappez, il vous appelle, il sonne
 Les vêpres de la liberté!

«Des armes! dites-vous?»... Vos tyrans ont des armes:
 Osez les leur ravir. Forcez vos arsenaux,
 Reprenez vos poignards, ces glaives, ces drapeaux,
 Que Zara, que Byzance arrosa de ses larmes.
 Reprenez-les pour conquérir
 Ces lois, de tout grand peuple uniques souveraines!
 Reprenez-les pour secourir
 Et pour imiter les Hellènes!
 Reprenez-les pour vaincre...; et fût-ce pour mourir,
 Ils seront moins lourds que vos chaînes.

Vainqueurs, sauvez les Grecs!... Vous manquez de vaisseaux !...
 Venise traîne encor son linceul en lambeaux:
 Comme une voile immense, eh bien! qu'il se déploie
 Au faite de ses tours qui nagent sur les eaux,
 A ses flèches de marbre, aux pointes des créneaux
 Où volent ces oiseaux de proie!
 Venise avec ses tours et ses palais mouvans,
 Ses temples que la mer balance,
 Va flotter, va voguer, conduite par les vents,
 Aux bords où pour les Grecs le passé recommence.
 Partez! Et puisse-t-elle, aux flots s'abandonnant,
 Refleurir près d'Athènes à sa splendeur rendue,
 Et recouvrer en la donnant
 La liberté qu'elle a perdue!

Tais-toi, muse, tais-toi! Le sommeil de la mort
 Pèse encore sur ce peuple et ferme son oreille.
 En voulant réveiller cet esclave qui dort,
 Crains pour toi l'oppresseur qui veille.
 Dans ces murs, où souvent un seul mot répété
 A provoqué des Dix la rigueur ténébreuse,

La tyrannie est ombrageuse,
Comme autrefois la liberté...

Gondolier, je reviens; en fendant les lagunes,
Rends à ton noir esquif son doux balancement,
Et chante-moi les infortunes
De Clorinde et de son amant⁴⁸.

« Une étoile sur les lagunes »

Luis sur nous, étoile charmante,
Muet témoin de nos douleurs!
À minuit, mon amie absente
Te regarde en versant des pleurs.

Dans les cieux, où ton cours t'emporte,
Tu sembles rêver et souffrir,
Comme moi sur cette onde morte,
Où ton pâle éclat vient mourir.

Mornes soleils, clartés paisibles
Qui nous versez des feux si doux,
A nos maux êtes-vous sensibles?
Aimez-vous aussi comme nous?

En maudissant son esclavage,
Peut-être un astre, tes amours,
Roule son éternel veuvage
Loin du cercle que tu parcours;

Ou peut-être, si tu vois poindre
Son globe amoureux dans les airs,

48 Cfr. *Sept Messéniennes nouvelles*, par M. Casimir Delavigne, de l'Académie Française.
A Paris, chez Ladvoat, libraire de S.M.R. le Duc de Chartres, quai Voltaire,
M.DCCC.XXVII, pp. 100-111.

Si vos rayons pour se rejoindre
Des cieux traversent les déserts;

C'est à des siècles d'intervalle,
Quand sur nous il vient en passant,
De sa chevelure fatale
Déployer l'éclat menaçant.

Avec tes feux sa flamme errante
Se confond dans l'immensité:
La terre tremble d'épouvante,
Et tu frémis de volupté.

Mais vainement tu le rappelles;
Il fuit, il fuit, et, pour adieux,
Lance vers toi les étincelles
Qu'il secoue au penchant des cieux.

Comme un phare à travers l'orage,
Il voit pâlir ton éclat pur
Sur cet océan sans rivage
Dont il fend les vagues d'azur.

Puis un an, puis un siècle passe,
Puis encore un siècle, et ton cours
T'entraîne toujours dans l'espace,
Loin de lui qui te fuit toujours.

Soumise à des lois si funestes,
Que tu dois errer tristement
Dans les solitudes célestes,
Dans les déserts du firmament!

Pleure, pleure, étoile charmante,
Et luis sur nous dans tes douleurs;
Comme moi, mon amie absente
Te regarde en versant des pleurs.⁴⁹

49 Per questo componimento e per i due che seguono, cfr. *Derniers chants. Poèmes et*

« **Le Gondolier** »

Venise

«Conduis-moi, beau gondolier,
Jusqu'à Rialto, dit-elle:
Je te donne mon collier,
Et la pierre en est si belle!»
Pourtant elle eut un refus.
«C'est trop peu, sur ma parole,
Pour entrer dans ma gondole.
Non, Gianetta, je veux plus.»

«Tiens, je sais un lamento;
Je le chanterai, dit-elle,
En allant à Rialto;
La musique en est si belle!»
Pourtant elle eut un refus:
«Quoi! Pour une barcarole,
Vous, entrer dans ma gondole!
Non, Gianetta, je veux plus.»

Son chapelet dans les mains,
«Tiens, le veux-tu? lui dit-elle:
L'évêque en bénit les grains,
Et la croix en est si belle!»
Pourtant elle eut un refus:
«Quoi! pour ce pieux symbole,
Vous, entrer dans ma gondole!
Non, Gianetta, je veux plus.»

Sur le canal cependant
Je le vis ramer près d'elle,
Et rire en la regardant.
Qu'avait donné cette belle?
Elle aborda, l'air confus.

Ballades sur l'Italie, par Casimir Delavigne de l'Académie Française. Précédés d'une *Notice* par M. Germain Delavigne. Paris, Didier, libraire-éditeur, quai des Augustins, 35, 1845, rispettivamente pp. 203-206, 207-210, 211-215.

Lui, fidèle à sa parole,
Remonta dans sa gondole
Sans rien demander de plus.

« **L'Âme du Purgatoire** »

Venise

Mon bien-aimé, dans mes douleurs,
Je viens de la cité des pleurs,
Pour vous demander des prières.
Vous me disiez, penché vers moi:
«Si je vis, je prierai pour toi.»
Voilà vos paroles dernières.

Hélas ! hélas!

Depuis que j'ai quitté vos bras,
Jamais je n'entends vos prières.
Hélas ! hélas!
J'écoute, et vous ne priez pas.

«Puisse au Lido ton âme errer»
Disiez-vous, «pour me voir pleurer!»
Elle s'envola sans alarme.
Ami, sur mon froid monument
L'eau du ciel tomba tristement,
Mais de vos yeux, pas une larme.
Hélas! hélas!

Ce Dieu qui me vit dans vos bras
Que votre douleur le désarme!

Moi seule, hélas!

Je pleure, et vous ne priez pas.

Combien nos doux ravissements,
Ami, me coûtent de tourments,
Au fond de ces tristes demeures!
Les jours n'ont ni soir ni matin;

Et l'aiguille tourne sans fin,
Sans fin, sur un cadran sans heures.
Hélas! hélas!
Vers vous, ami, levant les bras,
J'attends en vain dans ces demeures.
Hélas! hélas!
J'attends, et vous ne priez pas.

Quand mon crime fut consommé,
Un seul regret eût désarmé
Ce Dieu qui me fut si terrible.
Deux fois, prête à me repentir,
De la mort qui vint m'avertir,
Je sentis l'haleine invisible.
Hélas! hélas!
Vous étiez heureux dans mes bras,
Me repentir fut impossible.
Hélas! hélas!
Je souffre, et vous ne priez pas.

Souvenez-vous de la Brenta,
Où la gondole s'arrêta,
Pour ne repartir qu'à l'aurore:
De l'arbre qui nous a cachés,
Des gazons... qui se sont penchés,
Quand vous m'avez dit: « Je t'adore.»
Hélas! hélas!
La mort m'y surprit dans vos bras,
Sous vos baisers tremblante encore.
Hélas! hélas!
Je brûle, et vous ne priez-pas.

Rendez-les-moi, ces frais jasmins,
Où, sur un lit fait par vos mains,
Ma tête en feu s'est reposée.
Rendez-moi ce lilas en fleurs,
Qui, sur nous secouant ses pleurs,
Rafraîchit ma bouche embrasée.
Hélas! hélas!

Venez m'y porter dans vos bras,
Pour que j'y boive la rosée.

Hélas! hélas!

J'ai soif, et vous ne priez pas.

Dans votre gondole, à son tour,
Une autre vous parla d'amour;
Mon portrait devait lui déplaire.
Dans les flots son dépit jaloux
A jeté ce doux gage, et vous,
Ami, vous l'avez laissé faire.

Hélas! hélas!

Pourquoi vers vous tendre les bras?

Non, je dois souffrir et me taire.

Hélas! hélas!

C'en est fait, vous ne priez pas.

Adieu, je ne reviendrai plus
Vous lasser de cris superflus,
Puisqu'à vos yeux une autre est belle.
Ah! que ses baisers vous soient doux!
Je suis morte, et souffre pour vous.
Heureux d'aimer, vivez pour elle.

Hélas! hélas!

Pensez quelquefois, dans ses bras,
A l'abîme où Dieu me rappelle.

Hélas! hélas!

J'y descends, ne m'y suivez pas!

**LUDWIG VAN BEETHOVEN
E NIKOLAJ BORISOVIČ GOLICYN: ALLE ORIGINI
DEL MITO BEETHOVENIANO IN RUSSIA**

Ugo PERSI (*Università degli Studi di Bergamo*)
ugo.persi@unibg.it

RIASSUNTO: Nel presente studio si propongono la riesposizione e la puntualizzazione delle circostanze relative al rapporto artistico che legò Ludwig van Beethoven al principe russo Nikolaj B. Golicyn e che ebbe come risultato la creazione dei tre *Quartetti Golicyn*. Puntualizzazione che sembra necessaria per la messa a fuoco del ruolo avuto da Golicyn in questa vicenda, misconosciuto da alcuni biografi del celebre musicista.

ABSTRACT: The aim of the present study is the re-exposition and clarification of the circumstances relating to the artistic relationship between Ludwig van Beethoven and the Russian Prince N. B. Golicyn (Galitzin), whose outcome was the creation of the three *Galitzin-Quartets*. This clarification seems necessary for the focusing of the role played by Golicyn, misunderstood by some biographers of the famous composer.

PAROLE CHIAVE: L. van Beethoven, N. B. Golicyn, V. F. Odoevskij, *Quartetti Golicyn*, *Missa solemnis*, carteggi.

KEY WORDS: L. van Beethoven, N. B. Galitzin (Golicyn), V. F. Odoevsky, *Galitzin Quartets*, *Missa solemnis*, letters.

**LUDWIG VAN BEETHOVEN
E NIKOLAJ BORISOVIČ GOLICYN: ALLE ORIGINI
DEL MITO BEETHOVENIANO IN RUSSIA**

Ugo PERSI (*Università degli Studi di Bergamo*)
ugo.persi@unibg.it

Il principe Vladìmir Fëdorovič Odoevskij era l'ultimo erede di una schiatta il cui capostipite pare facesse parte della cerchia di Rjurik, semi-legendario fondatore della Rus', e come tale era riverito da tutti gli aristocratici, quantunque fosse quasi in bolletta e costretto al servizio statale per guadagnarsi il pane; lo ritenevano un *čudàk*, un bislacco, ma forse proprio in virtù di ciò era stimato e benvoluto. Quella sua amabile bislaccheria si manifestava con uno spirito eclettico che sommava passioni e inclinazioni contrastanti. Svelando alla Russia la filosofia di Schelling, egli si propose come il corifeo dell'idealismo tedesco in patria, ma al contempo si rivelò come uno degli scrittori più originali della prima metà dell'Ottocento russo, anche se non molto prolifico. Era inoltre un profondo conoscitore della matematica, della fisica e della chimica, ma era più noto come esperto di alchimia; così lo ricorda Ivan Panaev, noto intellettuale e giornalista del tempo:

libri addossati alle pareti, sui tavoli, sui divani, sul pavimento, alle finestre, e per giunta rilegati in antica pergamena con etichette scritte sul dorso; un ritratto di Beethoven dai lunghi capelli grigi e in cravatta rossa; alcuni teschi, flaconi di forma strana e alambicchi. La stessa tenuta di Odoevskij mi stupì non poco: un copricapo a punta di seta nera e una casacca della stessa stoffa, lunga fino ai piedi, lo rendevano simile a un astrologo o a un alchimista medievale.¹

Il suo interesse per la combinazione alchemica degli elementi alla ricerca di un risultato diverso e superiore, spaziava fino alla gastronomia; il conte Vladimir Sollogub, al di là della stima e dell'affetto sempre dimo-

¹ Ivan Panaev, *Literaturnye vospominanija* [Ricordi letterari], Leningrad, Academia, 1928, pp. 148-149. [Tutte le traduzioni dal russo sono mie – NdA].

strato per Odoevskij, in un passo delle sue memorie ricorda: «certe salse chimiche ideate dallo stesso padrone di casa, erano a tal punto disgustose che ancora oggi, trascorsi quasi quarant'anni, al solo ricordo provo imbarazzo allo stomaco».² Un altro aspetto di questa propensione a 'combinare gli elementi', certo di ben altro peso, fu il tentativo compiuto dal principe di riunire nel suo *salon* le diverse anime della società russa per giungere a una 'sintesi intellettuale' che secondo le sue speranze avrebbe dovuto aprire la nuova era che si era già profilata negli anni precedenti, amalgamando le forze della cultura tradizionale e di quella democratica, l'aristocrazia e i ceti emergenti, i rappresentanti della cultura edonistica e di quella politicamente impegnata. Fu un fallimento; quel tentativo di sintesi non aveva apportato alla cultura e alla società russa nessuna 'pietra filosofale': scrutati dalle *lorgnettes* incuriosite e altezzose delle dame aristocratiche accolte da Ol'ga Stepànovna Odoevskaja nel salotto, sfilavano verso lo studio del marito, intimiditi e impacciati, gli artisti e gli intellettuali di estrazione borghese: salotto e studio rimasero estranei l'uno all'altro.

Al di là di questi aspetti dell'eclettismo intellettuale di Odoevskij, che possiamo ascrivere a quel dilettantismo d'alto livello che caratterizzava certa parte della cultura artistica russa del primo scorcio dell'Ottocento, ve ne sono due in cui Vladimir Fëdorovič si pone, da professionista, come uno dei protagonisti della stagione romantica russa: la letteratura e la musica.³ Già è stato detto che il suo contributo alla letteratura, sebbene ragguardevole, non è stato ingente per numero di opere prodotte, ma se si considerano i suoi scritti sotto il profilo della formazione del panorama letterario romantico della Russia, ci si rende conto che la sua fu una posizione-chiave, e questo per almeno due ragioni: la prima sta nell'azione da lui compiuta per l'aggancio delle lettere russe alla filosofia idealistica tedesca⁴ che non solo portò all'acquisizione degli stilemi romantici in letteratura, ma sanzionò l'addio definitivo all'epoca illuminista nel pensiero e alla contemporanea epoca classicista nell'arte, ponendo così fine al secolo d'oro cateriniano che, divenuto ormai mito, ancora nel primo scorcio dell'Otto-

2 Vladimir Sollogub, *Povesti. Vospominanija* [Racconti. Memorie], Leningrad, Chužestvennaja literatura, 1988, p. 441.

3 Aleksandr Stupel', *Vladimir Fëdorovič Odoevskij*, Leningrad, Muzyka, 1985; Mariëtta Tur'jan, "Strannaja moja sud'ba...": *O žizni V. F. Odoevskogo* ["Strano è il mio destino": *La vita di V. F. Odoevskij*], Moskva, Kniga, 1991.

4 Pavel Sakulin, *Iz istorii russkogo idealizma: Kn. V. F. Odoevskij: Myslitel'. Pisatel'* [Dalla storia dell'idealismo russo: il principe V. F. Odoevskij: Pensatore. Scrittore], v. 1, tt. 1-2, Moskva, M. i S. Sabašnikovy, 1913.

cento stentava a morire. La seconda ragione sta nell'opera svolta dal principe Odoevskij in favore dell'uscita della cultura musicale russa dalla fase adolescenziale e imitativa verso una consapevole ed originale maturità, ancora non bene delineata, ma che lui intravedeva solo nella prospettiva del modello germanico, che secondo Odoevskij aveva il compito di soppiantare il belcantismo latino per fondare la musica nazionale russa. In questo campo Vladimir Odoevskij si rivelò autentico professionista ed è tuttora ricordato come il capostipite della musicologia e della critica musicale russa; ne possedeva gli strumenti poiché aveva studiato composizione e scritto alcuni brani musicali, tra i quali una fuga, quasi un tributo a Johann Sebastian Bach, maestro prediletto. In realtà, di fronte alla competenza tecnica e terminologica che dimostrava nelle sue recensioni di concerti ed eventi musicali impallidiscono espressioni di certa ingenua critica 'impressionistica' coeva quali: «come fluida, come altera emerge questa sequenza di note semplici e maestose; non è un ruscello che serpeggia e mormora fra bassi canneti, è un torrente...». ⁵ Particolarmente significativa è la sintesi dei due aspetti, il letterario e il musicale, concretizzatasi in due racconti, in seguito confluiti nell'opera maggiore *Le notti russe* (1844), ⁶ che portano i nomi dei due suoi idoli: *L'ultimo quartetto di Beethoven* (1831) e *Sebastian Bach* (1835).

Nell'ideazione di questi due personaggi è innegabile l'esempio del Berglinger wackenroderiano e di Krespel, il musicista pazzo di Hoffmann, ma per altri versi i due racconti rivelano un'autentica originalità: nonostante i titoli richiamino i due grandi della musica tedesca, non si tratta di biografie letterarie poiché, in primo luogo, i fatti narrati sono in massima parte frutto d'invenzione, secondariamente poiché essi sono solo un velo 'straniero' a coprire allusivamente la realtà della cultura russa contemporanea. Con *L'ultimo quartetto di Beethoven* Odoevskij si attribuì un doppio merito: essersi posto come uno dei rari estimatori in Russia dell'opera del grande maestro tedesco nei primi decenni dell'Ottocento ed aver contribuito in misura determinante alla conoscenza e all'apprezzamento della sua musica fra il vasto pubblico russo. ⁷ Aleksandr Puškin, sebbene non apprezz-

5 Nikolaj Mel'gunov, *O muzykal'nych večerach g. Gebelja* [Le serate musicali del sig. Gebel], «Teleskop», XXV, 1835, p. 317.

6 Edizione italiana: Vladimir Odoevskij, *Notti russe*, a cura di L. Montagnani, Torino, UTET, 1983.

7 Grigorij Bernandt, *V. F. Odoevskij i Bethoven. Stranica iz istorii ruskoj bethoveniany* [V. F. Odoevskij e Beethoven. Una pagina di storia della beethoveniana in Russia], Moskva, Sovetskij kompozitor, 1971.

zasse, lui formatosi sull'insegnamento degli illuministi francesi, la filosofia idealistica tedesca e pertanto non fosse ideologicamente in sintonia con Odoevskij, dopo la pubblicazione del racconto su Beethoven (egli lo chiama «articolo») ne diede un giudizio lusinghiero: «raramente ho letto in lingua russa un articolo così notevole sia per pensiero che per stile». ⁸

È già stato detto che Beethoven nella Russia di inizio Ottocento era conosciuto solo da alcuni intellettuali e altrettanto poche persone di cultura raffinata; del resto, anche a Vienna, la città in cui viveva il musicista, il pubblico lo disdegnava preferendogli, come avveniva a Pietroburgo e Mosca, il melodramma italiano: Rossini era l'idolo del momento. In una conversazione con Johann Andreas Stumpff Beethoven, riferendosi ai viennesi, avrebbe esclamato: «non hanno più tempo per le mie sinfonie e non ne vogliono più sapere del *Fidelio*. Rossini *über alles!*». ⁹ Con l'eccezione di Mozart, i compositori tedeschi e austriaci in Russia erano poco amati dal grande pubblico, soprattutto poco capiti, e tra loro Beethoven era considerato il più ostico, la sua musica troppo «filosofica»: Odoevskij, insieme ai fratelli conti Michail e Matvej Viel'gorskij, era uno dei pochi in grado di attribuirle il giusto merito. Tuttavia, prima di lui qualcuno aveva già capito la grandezza del genio di Beethoven e ne era divenuto il promotore nell'indifferenza generale: il principe Nikolaj Borisovič Golicyn.

Nikolaj Borisovič non possedeva una cultura enciclopedica come Odoevskij, col quale era in ottimi rapporti, ma i suoi orizzonti e la sua azione nel campo della cultura erano vasti: oltre all'attività di pubblicista e critico musicale, si ricorda il suo contributo intellettuale sostenuto da solide amicizie nel campo letterario: A. Puškin, P. Vjazemskij, V. Žukovskij, lo stesso Odoevskij. Era autore di apprezzate traduzioni di poesia russa in francese, sebbene molti, fra cui Vissarion Belinskij, gli rimproverassero scarsa resa poetica a causa di quel suo «bukvalizm» ¹⁰ opposto alla concezione prediletta dai più che intendeva la traduzione come interpretazione e rielaborazione, quella in cui era maestro Žukovskij; fu anche poeta (*Essais poétiques*, 1839), memorialista e autore di articoli storici. Golicyn non dava adito, come Odoevskij, a chiacchiere in società per qualche sua 'stramberia', ma a causa dell'*idée fixe* di voler imporre le musiche beethoveniane

8 Cit. in Nikolaj Izmajlov, *Puškin i V. F. Odoevskij* [*Puškin e V. F. Odoevskij*], in Id. *Očerki tvorčestva Puškina* [*Saggi sull'opera di Puškin*], Moskva, Nauka, 1975, p. 303.

9 Cit. da Romain Rolland, *La cathédrale interrompue, II: Les derniers quatuors*, in Id., *Beethoven: Les grandes époques créatrices*, Paris, Éd. du Sablier, 1953, p. 26.

10 Il principio a cui si attenevano i traduttori fedeli, alla lettera, al testo originale: da *bukva* [*lettera*].

ove e quando fosse possibile, nel suo ambiente era stato anch'egli annoverato tra i bislacchi del suo tempo.

Se la stirpe degli Odoevskij vantava nobilissime origini, la vasta e gloriosa famiglia dei Golicyn non era da meno: per di più, il nonno materno di Nikolaj Borisovič era l'ultimo re di Georgia Bakar VI, e la madre, Anna Aleksandrovna Bagration-Gruzinskaja, era bisnipote in linea materna di Aleksandr Danilovič Menšikov, compagno di battaglie e favorito di Pietro I. Nato a Mosca l'8 dicembre 1794,¹¹ Nikolaj Golicyn ottenne un'istruzione di alto livello che comprendeva anche lo studio della musica, del violoncello in particolare: si suppone che uno dei suoi maestri fosse stato il famoso violoncellista e compositore tedesco Bernhard Heinrich Romberg. Durante la prima giovinezza Golicyn trascorse alcuni anni a Vienna, allora capitale europea della musica; scrive lo stesso Nikolaj Borisovič: «Studiando fin dall'infanzia la musica strumentale ed educato alla scuola di Haydn e Mozart, fui sempre rapito dalle armonie celestiali che Beethoven con mano generosa sparse nei primi quartetti e quintetti».¹² Terminati gli studi, nel 1810 prestò servizio militare ma ben presto abbandonò l'esercito adducendo motivi di salute; tuttavia già nel 1812 dovette arruolarsi di nuovo per difendere la patria dall'invasione napoleonica, distinguendosi nella battaglia di Borodinò. In seguito alla sconfitta degli invasori, Golicyn giunse con le truppe russe a Parigi, dove ebbe modo di coltivare la propria passione per la cultura, le arti e frequentare concerti e teatri. Tornò infine in Russia dove riprese a partecipare come solista ai numerosi eventi musicali ed artistici della capitale, a frequentare i più esclusivi *salons* letterari, musicali e mondani, quelli dei Volkonskij, dei Razumovskij, ma era particolarmente assiduo nella casa dei Viel'gorskij, vero centro di promozione musicale di Pietroburgo.¹³ Fu anche membro effettivo della prestigiosa Società filarmonica pietroburgese, che tra i membri onorari annoverava F. J. Haydn, L. Cherubini, i russi D. Bortnjanskij e O. Kozlovskij, e più tardi anche H. Berlioz, F. Liszt,

11 Per una biografia e bibliografia essenziali di N. B. Golicyn si veda la scheda «GOLICYN Nikolaj Borisovič», in *Russkie pisateli. 1800-1917. Biografičeskij slovar'*, t. 1, Moskva, Sovetskaja ènciklopedija, 1989, pp. 608-609.

12 Cit. da Julij Gorjajnov, *Ljudvig van Beethoven i knjaz' Nikolaj Golicyn [Ludwig van Beethoven e il principe Nikolaj Golicyn]*, Belgorod, Vezelica, 1993, p. 4.

13 Per un panorama della vita culturale nella Russia dei primi decenni dell'Ottocento, con particolare attenzione per i rapporti tra ambienti musicali e letterari, si veda: Ugo Persi, *I suoni incrociati. Poeti e musicisti nella Russia romantica*, Viareggio, Baroni, 1999.

M. Glinka. La casa di Nikolaj Borisovič, in cui non era raro incontrare Puškin, rivaleggiava con gli altri centri della vita musicale pietroburghe- se: tra i pezzi che l'anfitrione più di frequente proponeva di eseguire si di- stinguono le composizioni di Beethoven. Dopo il matrimonio, Nikolaj Borisovič e la consorte Elena Aleksandrovna Saltykova si recarono pri- ma a Berlino e poi a Parigi. Nel 1822 nacque il loro primo figlio, Aleksan- dr, che però morì l'anno successivo: l'epitaffio, attribuito a Puškin e scol- pito sulla sua tomba, recita:

Qual angelo di consolazione a noi dal ciel sei giunto,
 Con te recando le gioie del paradiso;
 Ma avvezzo alla vita di lassù, del mondo non t'invaghisti
 E di nuovo alla patria celeste sei volato.¹⁴

A Parigi Golicyn aveva assistito al *Freischütz* di C. M. von Weber e a tal punto ne rimase estasiato che, rientrato in patria, forse anche per su- perare il dolore della perdita del primogenito, si dette da fare per acqui- starne una copia e metterla poi in scena. In considerazione dell'esborso che il principe avrebbe dovuto sostenere per realizzare questo proget- to, ingente anche per le sue possibilità finanziarie, tenuto conto anche del fatto che egli non possedeva come altri aristocratici un'orchestra priva- ta, K. T. Zeuner,¹⁵ affermato pianista tedesco e maestro di Glinka, gli con- sigliò di rivolgersi a Beethoven, che conosceva personalmente, per com- missionargli tre quartetti: sarebbero costati la stessa somma ma avevano il vantaggio di non richiedere spese per l'esecuzione. Beethoven, del resto, non era nuovo ai rapporti con la Russia, i suoi rappresentanti e i moti- vi musicali della sua tradizione: aveva dedicato ad Alessandro I le tre so- nate per violino e pianoforte numero 6, 7, 8, op. 30 e i tre famosi quartetti numero 7, 8, 9, op. 59 commissionatigli dal conte Andrej Kirillovič Razu- movskij, allora ambasciatore russo alla corte di Vienna, e a lui dedicati. L'idea di Zeuner entusiasmò Golicyn e da quel momento inizia la vici- da, per alcuni versi contrastata, del rapporto tra il principe e il musicista, che avrebbe portato alla composizione di tre dei cinque suoi ultimi quar- tetti: in Mi bemolle maggiore op. 127, in La minore op. 132, e in Si bemol- le maggiore op. 130, conosciuti come i *Quartetti Golicyn*; Romain Rolland

14 «Отрадным ангелом ты с неба к нам явился / И радость райскую принес с со- бою нам; / Но, житель горних мест, ты миром не прельстился / И снова отлетел в отчизну к небесам». L'attribuzione è contestata.

15 In russo viene traslitterato come Cejner (Цейнер).

così ne scrive: «Sono al tempo stesso analisi e sintesi di pensiero, senza eguali».¹⁶

Preso d'entusiasmo per il suggerimento di Zeuner, il 9 novembre 1822 Golicyn scrive a Beethoven:

Egregio Signore!

Essendo io un amante della musica tanto appassionato quanto grande estimatore del Vostro talento, mi permetto di scriverVi per chiedere il Vostro consenso a comporre uno, due o tre nuovi quartetti, per i quali sarebbe mio piacere ricompensarVi secondo quanto stabilirete. Vi chiedo la compiacenza di farmi sapere a quale banchiere dovrò inviare la somma che desiderate ricevere. Lo strumento che sono in grado di suonare è il violoncello. Attendo la Vostra risposta con la più viva impazienza. Vi sarò grato se indirizzerete: Al Principe Nikolaj Golicyn a San Pietroburgo tramite i Signori banchieri Stieglitz & Co.

Vi prego di gradire i sensi della mia grande ammirazione e più profonda stima.

Principe Nicolas Galitsine Nikolaj Golicyn¹⁷

Gli anni Venti furono per Beethoven anni di ristrettezze finanziarie, oltre che di salute incerta a cui si aggiungevano l'aggravarsi della sordità e le pretese dell'editore Peters che gli chiedeva musica «che non fosse troppo difficile ma fosse alla portata dei bravi dilettanti»:¹⁸ la proposta incondizionata dello sconosciuto principe russo cadeva a proposito. E poi, «come poter resistere a un invito tanto generoso e stimolante quando si vive in un paese in cui», come afferma scrivendo al suo «amato principe», «non si fa nulla per me, anzi si fa molto contro di me»?¹⁹ Nel 1823, poco dopo aver ricevuto la lettera di Golicyn, Beethoven ebbe modo di parlare con l'amico violinista I. Schuppanzigh rientrato a Vienna dopo sette anni trascorsi in Russia: Schuppanzigh era stato il primo violino nel quartetto privato del conte A. Razumovskij, suo protettore sino al 1814, e con quella compagine aveva eseguito per la prima volta in Russia tutti i quartetti di Beethoven

16 Romain Rolland, *op. cit.*, p. 66.

17 Le citazioni dal carteggio Beethoven-Golicyn sono tratte dal sito <https://www.beethoven.ru/node/496>, che le riporta in traduzione russa (ultimo accesso 8.9.2020) L'originale, in francese, non è stato purtroppo reperibile.

18 Cit. da Romain Rolland, *op. cit.*, p. 15.

19 Luigi Magnani, *Goethe, Beethoven e il demonico*, Torino, Einaudi, 1976, p. 31. Le citazioni si riferiscono alla lettera di Beethoven del 26 maggio 1824.

composti fino allora, divenendone uno dei principali interpreti e propagandisti. Schuppanzigh parlò a Beethoven di quanto la sua musica venisse coltivata in alcuni ambienti della Russia, e in particolare gli tratteggiò Golicyn come uomo totalmente dedito all'arte.

Il 25 gennaio 1823 Beethoven rispose:

Vostra Serenità!

Non avrei mancato di rispondere prima alla Vostra lettera del 9 novembre, se non me lo avesse impedito tutta una serie di impegni. Mi ha fatto molto piacere quando ho saputo che Vostra Serenità nutre simpatia per le mie creazioni. Voi desiderate avere alcuni quartetti e poiché vedo che suonate il violoncello sarà mio impegno accontentarVi. Essendo io costretto a procacciarmi i mezzi di sostentamento con i prodotti del mio spirito, mi vedo obbligato a osare stabilendo il mio onorario in 50 ducati per ogni quartetto. Se Vostra Serenità sarà d'accordo, chiedo di comunicarmelo quanto prima e di versare detta somma all'indirizzo del banchiere Hönigstein di Vienna. Per parte mia, mi impegno a fornire il primo quartetto per la fine di febbraio o, al più tardi, per la metà di marzo. Nell'esprimere il mio sincero interesse per i Vostri talenti musicali, Vi ringrazio per l'attenzione che Vi siete compiaciuto di dimostrare avendomi scelto per il rafforzamento, se mai ve ne fosse bisogno, del Vostro amore per la musica.

Onorato di essere fedele servitore di Vostra Serenità.

Louis van Beethoven

A queste prime lettere dei due corrispondenti ne seguirono altre: attualmente se ne contano 31 in totale, di cui sei, scritte da Beethoven, non si sono conservate e una, che in precedenza si riteneva indirizzata ad A. Razumovskij, si è stabilito che ha Golicyn come destinatario.²⁰ Non è questa la sede per riproporre nella sua interezza il carteggio giunto fino a noi, tuttavia è interessante riassumere le tappe principali del percorso che va dalla prima lettera di commissione inviata da Golicyn fino al compimento di un *opus* musicale considerato una delle parti più originali e innovative della musica da camera non solo beethoveniana; un percorso, va detto,

²⁰ Per una ricostruzione della vicenda epistolare Beethoven-Golicyn si veda: Larissa Kirillina, *K istorii perepiski L. van Betchovena i N. B. Golicyna* [Per una storia del carteggio di L. van Beethoven e N. B. Golicyn], in *Russkie muzykal'nye archivy za rubežom. Zarubežnye muzykal'nye archivy v Rossii. Materialy meždunarodnyh konferencij* [Archivi musicali russi all'estero. Archivi musicali stranieri in Russia. Atti dei convegni internazionali], t. 2, Moskva, MGK, 2002, pp. 140-146.

che presenta alcuni aspetti ancora poco chiari e altri che sono stati 'gonfiati' in senso negativo da storici della musica e biografi ingenerosi nei confronti di Golicyn.

Alla risposta affermativa da parte di Beethoven il principe esultò; il 19 febbraio 1823 invia al musicista una lettera in cui assicura di aver già dato disposizione per il versamento di 50 ducati per il primo quartetto, di essere pronto a corrisponderne altri 100 per i due successivi, e soggiunge:

L'impazienza di deliziarmi quanto prima dei Vostri capolavori mi spinge a chiederVi di inviarmi il primo quartetto non appena sarà terminato, ossia prima che venga dato alle stampe. Non conoscendoVi di persona, stabilisco il Vostro diritto a qualsiasi provento dalla sua vendita a un editore, non volendo io rivalermi in alcun modo sul compenso che egli Vi offrirà.

Come si vede, in questa lettera Golicyn si dimostra fiducioso in un pronto ricevimento di quanto commissionato, ma Beethoven tace. La lettera successiva del 5 marzo già mostra qualche ombra di preoccupazione; fiducioso nel fatto che il musicista abbia ricevuto i primi 50 ducati, tuttavia scrive: «Spero che non mi vogliate privare ancora a lungo del piacere di eseguire la mirabile opera del Vostro spirito», e ribadisce che non intende danneggiare gli interessi di Beethoven, che può senz'altro vendere il quartetto a un editore; Golicyn si riserva solo il diritto alla dedica sull'esemplare del manoscritto definitivo e si dimostra ancora fiducioso in vista del secondo quartetto, tuttavia mentre nella lettera precedente annuncia di essere pronto all'invio dei restanti 100 ducati alla semplice conferma del ricevimento dei primi 50, qui pone una condizione: «Non appena mi comunicherete di aver iniziato a comporre il secondo quartetto, senza indugio Vi corrisponderò altri 50 ducati». È probabile che Golicyn supponesse che il silenzio di Beethoven fosse da imputare anche a possibili freni o malintesi dovuti al fatto che il musicista non scriveva in francese, dovendo ricorrere all'aiuto del nipote Karl. Nella stessa lettera del 5 marzo propone quindi di corrispondere in tedesco, lingua che Golicyn dichiara di conoscere a sufficienza per capire un testo scritto.

Sebbene la lettera risulti smarrita, dai *Quaderni di conversazione* si evince che Beethoven finalmente scrisse a Golicyn il 26 marzo ma, con disappunto di Nikolaj Borisovič, nemmeno un accenno ai quartetti promessi. In compenso una richiesta: attivarsi per la sottoscrizione da parte dello zar della partitura della *Missa solennis* testé terminata. Va detto che Beethoven in quegli anni, dopo un periodo di malattia e scoramento, aveva ritrovato le

energie fisiche e creative ed era impegnato, oltre a tutta una serie di opere di dimensione minore, alla composizione anche della Nona sinfonia. Dopo aver inoltrato a corte la domanda di sottoscrizione, nella lettera del 28 maggio Golicyn, nonostante tutto, rispose affermativamente alla richiesta di Beethoven; questi, del resto, aveva già compiuto lo stesso passo verso le maggiori case regnanti d'Europa. Nel dubbio di una risposta positiva da parte della corte, Golicyn propose a Beethoven di sottoporre la richiesta di sottoscrizione anche alla Società filarmonica di Pietroburgo, sottolineando che comunque non avrebbe compiuto alcun passo senza il suo consenso. Non ce ne fu bisogno, perché Beethoven 'scavalcò' Golicyn e il 21 giugno inviò la richiesta direttamente alla Società filarmonica. Tuttavia Nikolaj Borisovič risultò essere l'unico membro della Società disposto a sborsare la notevole somma di 50 ducati. Il 2 giugno scrisse a Beethoven per dargli una buona notizia: «Vi comunico, egregio Signore, che la Vostra lettera è stata consegnata a Sua Maestà e che Ella ha acconsentito ad accogliere la Vostra richiesta»; in tempi successivi avrebbe ricordato:

Da quando avevo commissionato i quartetti era trascorso più di un anno e non avevo ancora ricevuto nulla, quando un bel giorno il corriere dell'ambasciata austriaca mi consegnò due copie manoscritte della *Messa* di Beethoven [...]; una copia era destinata ad essere consegnata, mio tramite, all'imperatore Alessandro, l'altra era per me [...]. La mia mediazione per la consegna della copia destinata all'imperatore ebbe molto successo e il ministro degli affari esteri inviò al grande compositore 50 ducati, e io, per parte mia, altrettanti.²¹

Il primo biografo di Beethoven, Anton Schindler, in un *Quaderno di conversazione* comunica al compositore e attesta il ricevimento della somma: la corrispondenza e i quaderni confermano la stima che Beethoven nutriva in quel momento per quel «principe in verità cortese» che ormai considera il suo «amico russo». Per valutare meglio il successo di Golicyn va tenuto nel giusto conto che se egli era indubbiamente membro di una famiglia prestigiosa e ben nota, tuttavia a corte non occupava una posizione elevata, come pure nella gerarchia militare. Se lo zar aveva acconsentito, è ipotizzabile anche l'intercessione di Bortnjanskij, allora direttore della Cappella di Corte e molto ascoltato dalla famiglia imperiale per le questioni relative alle arti. Come rileva Julij Gorjajnov, ciò è indirettamente pro-

21 Citato da Julij Gorjajnov, *op. cit.*, p. 19.

vato da un annuncio apparso sul giornale «Russkij Invalid, ili Voennye vedomosti» («L'Invalido russo, ovvero Notizie militari») il 21 novembre 1823; il giornale afferma: «Ogni possibile sforzo sarà compiuto affinché questo Oratorio venga eseguito con la necessaria perfezione; i cantori di Corte, per altro, hanno espresso il desiderio di prendervi parte».²²

Tornando alla sequenza epistolare, il 3 agosto 1823 Golicyn scrive a Beethoven:

Relativamente alla Vostra richiesta di reperire sottoscrittori presso la Società [Filarmonica], io ritengo che sia più conveniente per Voi rinunciare a questo progetto poiché gli amanti della musica di mia conoscenza non sono in grado di pagare 50 ducati per il manoscritto della partitura. Suppongo però che se Voi decideste di stampare la Vostra opera fissandone il prezzo a 4 o 5 ducati la copia, questo potrebbe assicurarVi indicativamente cinquanta sottoscrittori. Ciò sarà molto più semplice che reperire 4 o 5 persone disposte a sborsare 50 ducati. L'unica cosa che Vi chiedo è di inserire il mio nome nell'elenco dei Vostri sottoscrittori e di inviarmi una copia di quelle di cui disponete affinché io possa far eseguire l'opera nell'ambito del concerto che viene organizzato ogni anno a Natale a beneficio delle vedove di musicisti.

Veniamo dunque a sapere che il principe non solo accolse la richiesta di Beethoven di farsi parte attiva nella promozione di un'opera che, in fondo, non lo riguardava direttamente, ma si incaricò di renderla pubblica organizzandone l'esecuzione, che effettivamente ebbe luogo in prima mondiale a Pietroburgo il 6 aprile 1824: per varie ragioni, fra cui le difficoltà tecniche incontrate da parte degli orchestrali e del coro durante la preparazione, non si era potuto osservare il termine del Natale 1823, che fu spostato alla Quaresima dell'anno successivo.

Il 29 novembre Golicyn scrive a Beethoven una lunga lettera in cui conferma il ricevimento della partitura della *Missa* e si dice convinto che solo a Pietroburgo sia possibile trovare le condizioni per la sua esecuzione, visto il livello dei solisti e del coro di Corte. Reso merito a Zeuner per aver affinato il suo gusto artistico e avergli così svelato il mondo musicale di Beethoven, Nikolaj Borisovič prosegue: «Mi indigna il cattivo gusto imperante in Europa e la ciarlataneria italiana mi manda su tutte le furie. Ma il generale entusiasmo suscitato dai gorgheggi italiani passerà insieme alla

²² *Ibid.*, p. 20.

loro moda, mentre i Vostri capolavori resteranno immortali». Affermando ciò, Golicy'n si dimostra in sintonia con Odoevskij che, come dicevo dianzi, combatteva la battaglia per l'affermazione di una musica nazionale, originale, scevra da imitazioni, principalmente dello stile melodrammatico italiano, ma con sguardo benevolo verso gli stili germanici. La sua, ma non solo, fu una battaglia che attraversò buona parte dell'Ottocento russo, tant'è che Odoevskij ancora nel 1867 pubblicò nel giornale «Moskva» («Mosca») l'articolo *Opera russa o italiana?* in cui, paventando insieme ai circoli progressisti l'istituzione a Mosca di un teatro stabile d'opera italiana, accusava quelli aristocratici di disdegnare la cultura musicale russa. L'articolo si distingue per virulenza anche espressiva (l'articolo è firmato «Filisteo moscovita») e giunge a formulare giudizi meno calibrati nei confronti dell'opera italiana rispetto a quelli degli anni Trenta e Quaranta; ne propongo alcuni passi significativi:

Sarebbe triste se i soldi dei nostri cittadini finissero in favore del *Rigoletto* o del *Trovatore*, per altro una somma non indifferente, 57 mila, soldi sudati col sangue e per reperire i quali vorrebbero tagliare i fondi alle scuole, agli ospedali [...]. Perché a Mosca l'opera russa è così debole? Perché a Pietroburgo l'opera russa ha fatto dimenticare quella italiana, nonostante in quella città l'opera italiana abbia, quanto meno, una qualche ragione di esistere, dato che ci vivono i diplomatici stranieri e circolano molti più forestieri che a Mosca? [...] *Può l'opera italiana far progredire anche solo di un capello la nostra educazione artistica?* Il fatto è che l'ignoranza della maggior parte dei cantanti italiani supera ogni immaginazione: essi non solo non capiscono, ma nulla sanno del mondo musicale, a parte la loro cosiddetta musica, cioè quella effeminata, malaticcia, comunque falsa, tutta acrobatismo vocale ed effetti di dubbio gusto, oppure, come avviene nel Coro del Papa, quella basata sulla vergognosa mutilazione delle persone, miserabile prodotto del pesante giogo che gravava sulla povera Italia: un canto di schiavi costretti a divertire, ma tra le lacrime, i vari Metternich e Re Bomba.²³

Se la pubblicazione di questo caustico articolo fu suscitata da un fatto della politica culturale della Russia contemporanea, le idee di Odoevskij si dimostrano comunque saldamente radicate nella sua formazione artistica, che vedeva in primo piano la musica strumentale tedesca, quindi

23 Vladimir Odoevskij, *Russkaja ili ital'janskaja opera?*, in Id. *Muzykal'no-literaturnoe nasledie* [Retaggio musicale e letterario], Moskva, Gos. muzykal'noe izdatel'stvo, 1956, pp. 310, 314. Il corsivo è dell'Autore.

pressoché immutate nel corso dei decenni ed esposte non solo in articoli e saggi ma anche in alcune sue prove letterarie. Qui va fatto anche solo un accenno al racconto *Sebastian Bach*: sotto le spoglie del grande tedesco e della sua vita spesa per la musica si celano i *realia* della vita musicale russa della prima metà dell'Ottocento, la difficile convivenza dei modelli germanici e di quelli latini, la *querelle* fra mozartiani e rossinisti. Bach, sulla cui musica si era formato Odoevskij, nel racconto viene tratteggiato nell'operosa calma e nel placido corso di una vita borghese nella provincia tedesca: apprendistato presso un mastro organaio, scoperta di un talento fuori del comune, sicurezza di un posto da *Kantor*, matrimonio. Ma è proprio legandosi alla bella Magdalina, di madre italiana, che Bach decreterà la propria rovina: la moglie, sedotta dal giovane veneziano Francesco giunto per conoscere il grande maestro tedesco, verrà poi abbandonata e morirà qualche anno dopo di sconforto, seguita a poca distanza dal marito ormai divenuto cieco. Nonostante qualcuno alluda, senza prova alcuna, a una nube passata anche nel matrimonio di Odoevskij, questa non è solo la storia di un tradimento amoroso, ma di un tradimento musicale: Magdalina, incantata dalla voce del giovane veneziano che spicca impudente sul coro provocando l'irritazione di Bach, inveirà contro il marito: «Butta nel fuoco tutte le tue fughe, tutti i tuoi canoni; scrivi, per carità, scrivi canzonette italiane». ²⁴ È questo racconto anche la metafora dello scontro di due principi etici: il culto tedesco per il *Volk*, per certi versi estendibile all'*obščina* russa ²⁵, rappresentato dal coro, e l'individualismo italico simboleggiato dalla sfrontatezza di quella voce che dal coro vuole emergere e su di esso trionfare. ²⁶

Nella lettera del 29 novembre, nonostante sia già trascorso poco più di un anno dalla commissione dei tre quartetti, con grande tatto Golicyn saggia la disponibilità di Beethoven a inviargli il primo:

Non vedo l'ora di ricevere il nuovo quartetto, ma Vi prego comunque di non tenerne conto e di non attenervi ad altri propositi se non a quelli che Vi dettano l'ispirazione e lo stato d'animo, poiché nessuno meglio di me sa che al genio non si comanda, ma bisogna invece offrirgli piena libertà di agire a suo piacere. Sappiamo bene, infatti, che nella vita privata Voi non siete di quelli che sacrificano gli interessi dell'arte in favore dell'interesse personale

24 Vladimir Odoevskij, *Sebastian Bach*, in Id., *Notti russe*, cit., p. 223.

25 Comunità rurale.

26 Sulla figura di Odoevskij come musicologo e scrittore e per un approfondimento dei contenuti dei suoi due 'racconti musicali' si veda: Ugo Persi, *op. cit.*, pp. 73-112.

e che comporre musica su ordinazione non è da Voi. Vi prego solo di ricordarmi nei momenti di ispirazione.

Il 13 dicembre Beethoven risponde per verificare che nella copia della *Missa* inviata a Golicyn sia presente la prima pagina del «Gloria», cosa di cui dubita. In riferimento ai contenuti della lunga e cordiale lettera di Golicyn solo due righe: «Ho ricevuto la Vostra gentile lettera del 29 novembre, che mi ha commosso e afflitto. Con la prossima posta avrò l'onore di risponderVi in merito». Il 30 dicembre il principe risponde rassicurando Beethoven sulla completezza del manoscritto, cosa che egli ha verificato ampiamente nel corso delle molte ore giornalieri da lui dedicate allo studio della *Missa*. A questo proposito lo informa che

Lunedì da noi si è tenuta la prima prova generale della *Messa* con l'orchestra al completo, ma sarà impossibile eseguirla prima di febbraio durante la Quaresima. Io sto impiegando tutte le mie energie affinché questo capolavoro sia eseguito in maniera degna del suo celebre autore. [...] Desidero che Voi mi inviate i tempi di tutte le parti della *Messa* secondo il metronomo di Mälzel; ciò permetterà di renderci conto in modo più preciso con quale carattere Voi le avete concepite. Mi sono posto il compito di effettuare questa operazione su tutte le Vostre composizioni, poiché ho notato in quante maniere diverse viene eseguita la Vostra musica; per risolvere questo problema ed evitare contraddizioni converrebbe che Voi stesso indicaste i tempi secondo i quali bisogna seguire le Vostre composizioni.

Tuttavia, al di là delle problematiche tecniche facilmente risolvibili, esistevano anche questioni pratiche più complesse: i mezzi finanziari per portare a termine l'esecuzione della *Missa* non erano sufficienti e a Golicyn toccò coprire di tasca propria tutti gli ingenti costi imprevisi che andavano via via sommandosi: per la partitura e per la copia delle parti dell'orchestra e del coro pagò l'enorme somma di 150 ducati che si aggiungevano ai 50 già pagati per il primo quartetto non ancora ricevuto: in rubli, lo stipendio annuale di un alto funzionario dello Stato. Nel frattempo, gennaio e febbraio del 1824 passano senza notizie da Beethoven; l'11 marzo Golicyn, ormai inquieto, gli scrive:

Già da molto tempo non ricevo notizie da parte Vostra e questo fatto davvero mi addolora. Spero che ad impedirVi di mantenere la promessa non sia un peggioramento della Vostra salute. So che i Vostri impegni sono nu-

merosissimi e che le commissioni provenienti dall'estero Vi sono d'impaccio. Vi prego di informarmi per lo meno su quando io possa sperare di ricevere i quartetti che sto aspettando con tanta impazienza, e se Vi sono necessari dei soldi, abbiate la compiacenza di richiedere la somma che Vi occorre dai Signori "Stieglitz & Co." di Pietroburgo che su Vostra richiesta verseranno tutto ciò che vorrete ricevere.

Si giunse comunque alla prima esecuzione assoluta della *Messa* il 6 aprile (secondo il calendario ortodosso il 26 marzo): oltre all'orchestra preseero parte all'esecuzione 128 coristi, tra i quali i membri del reggimento Preobraženskij e alcuni dei migliori solisti dell'Opera tedesca della capitale. Fu un successo: il giorno seguente Golicyyn si affrettò a comunicare a Beethoven: «l'effetto prodotto da questa musica sul pubblico non si può descrivere e, per quanto mi concerne, posso dire senza tema di esagerazione che mai ho ascoltato qualcosa di più meraviglioso». Ricorrendo a stilemi critici consueti nelle valutazioni musicali di quell'epoca, aggiunge: «La magistrale armonia e la commovente melodia del "Benedictus" davvero conducono l'anima in plaghe felici. Infine tutta l'opera è uno scrigno di bellezza...»; ma, continuando la stessa frase, aggiunge parole che gettano un'ombra sull'evento: «e si può dire che il Vostro genio ha superato il nostro tempo e, forse, per il momento non ci sono ascoltatori abbastanza istruiti da godere appieno della bellezza della Vostra musica; tuttavia i posteri Vi renderanno onore e benediranno la Vostra memoria in misura molto maggiore di quanto non siano in grado di fare i nostri contemporanei».

Queste parole profetiche tradiscono una certa delusione per la risposta non del pubblico presente ma di quello atteso e non intervenuto. In realtà, se dal punto di vista artistico l'impresa si poté considerare riuscita, l'«Invalido russo» qualche giorno dopo pubblicò una recensione in cui, dopo aver sottolineato la bellezza della musica e la qualità dell'esecuzione, lamentava il fatto che «la limitatezza della somma incassata e le regole imposte alla Società filarmonica per la sua distribuzione hanno richiesto di ripartirla fra tre sole vedove». Se si considera che le vedove dei musicisti candidate alla sovvenzione erano ventisei, è facile dedurre che il pubblico non era stato folto. La causa, tuttavia, non risiedeva solo nella scarsa 'attrattiva sociale' del programma, ma anche nel mancato sostegno di Bortnjanskij che, inspiegabilmente, ma forse incapace di valutare appieno il valore innovativo di quella musica e temendo di sfigurare agli occhi del bel mondo con un eventuale fiasco, dopo aver assicurato il suo sostegno organizzò un concerto parallelo impiegando il Coro di Corte di cui

era direttore, ingaggiando come solisti alcune stelle internazionali e presentando un programma 'sicuro': von Weber, Haydn, Cavos, Rossini, Sarti. Il *tout Pétersbourg* snobbò Beethoven; gli incassi furono di 11000 rubli contro 2250.

Merito di Golicyn fu di aver percepito in Beethoven non soltanto e banalmente il 'genio incompreso': affermando che Beethoven sarebbe stato capito appieno solo dai posteri, egli forse aveva percepito la carica rivoluzionaria che il maestro infondeva in ogni sua composizione, la sua insofferenza per i canoni estetici invalsi e fossilizzati. A questo proposito, trattando del quartetto in Mi bemolle maggiore op. 127, il primo inviato a Golicyn, ma avendo presente tutta l'opera tarda del maestro, Maynard Solomon scrive:

Noncurante delle accuse di 'bizzarrie' con cui i suoi lavori erano accolti sui giornali musicali classicizzanti, egli perseguì l'idea del nuovo in una moltitudine di innovazioni formali, tecniche e retoriche, sostenendo che ogni opera significativa dovesse porre e risolvere un unico gruppo di problemi. Come riporta Karl Holz, quando gli fu chiesto quale fosse il migliore fra i Quartetti op. 127, 130 e 132, Beethoven rispose con un'altra citazione faustiana: «Ognuno a suo modo. L'arte ci chiede di non rimanere fermi».²⁷

Del resto lo stesso Beethoven era consapevole che la sua musica non era per tutti i suoi contemporanei: al violinista italiano Felice Radicati, allora celebre, che osò dirgli che quella dei quartetti Razumovskij non era musica, replicò: «Oh, non è roba per voi! È per i tempi a venire».²⁸ Nell'originalità della musica di Beethoven Golicyn aveva intravisto, forse, anche l'elemento massonico, sebbene il nome del musicista non risulti in nessuna lista di affiliati; tuttavia «ciò non esclude che, per dirla con le parole di Paul Nettl, Beethoven sia stato "l'incarnazione dell'etica e della filosofia massoniche, un massone senza la tessera"».²⁹ Golicyn, a quanto mi risulta, non era massone, ma suo fratello Andrej era noto come un cultore delle dottrine misteriche (un altro bislacco!) che dall'affiliazione alla massoneria era passato all'esaltazione per le teorie di Emanuel Swedenborg, giungendo infine al tentativo di smascheramento delle attività degli Illuminati in Russia concretizzatosi con la lettera di denuncia nei confronti di molti perso-

27 Maynard Solomon, *L'ultimo Beethoven. Musica, pensiero, immaginazione*, Roma, Carocci, 2010, pp. 115-116.

28 Cit. da Romain Rolland, *op. cit.*, p. 48.

29 *Ibid.*, p. 157.

naggi di primaria importanza presentata a Nicola I nel 1830. È pertanto indubbio che Nikolaj Borisovič fosse ben informato sulla massoneria ed è ipotizzabile, quindi, che fosse consapevole della possibilità che questo elemento ideologico entrasse in campo musicale, anche perché non era una novità: un ottimo conoscitore di Mozart come lui non poteva ignorare, per esempio, che *Il flauto magico* è un *Singspiel* in buona parte ispirato alla simbologia massonica.

Il 26 maggio 1824 un Beethoven evidentemente amareggiato da problemi di salute ed economici, nonché dalle angustie causategli dagli ambienti musicali viennesi, scrive a Golicyn per comunicargli che presto gli invierà il primo quartetto, forse anche gli altri due, e per chiedergli se fosse ipotizzabile dedicare la *Missa* all'imperatrice russa. Nikolaj Borisovič, probabilmente anche lui non in perfette condizioni di salute considerato che gli risponde da Lipeck, dove si trovava per le cure termali, non fa mistero dell'improbabilità che tale richiesta abbia successo; scrive infatti senza mezzi termini:

Tuttavia Vi avverto che qui la Corte è poco interessata alla musica; tutti sono posseduti dalla squallida ciarlataneria di stampo rossiniano. Il sacro fuoco della musica eccelsa è alimentato solo da pochi e Voi sapete bene che la ragione sta sempre dalla parte della maggioranza. Gli uomini geniali come Voi vengono invariabilmente ricompensati dal giudizio dei posteri, ma per il genio che non possiede mezzi di sostentamento ciò è una ben triste consolazione.

Seguono alcune missive in cui i due corrispondenti valutano la convenienza, a suo tempo già proposta da Golicyn, di mettere a disposizione degli 'amanti della musica' russi la versione stampata della *Missa* in modo da renderla commercialmente più appetibile. Va anche rilevato che dalla corrispondenza risulta che Beethoven aveva inviato all'amico russo altre composizioni, fra le quali l'*Ouverture* op. 124 che gli dedicò, chiedendo solo il risarcimento delle spese di spedizione.

Finalmente, nel febbraio del '25 il quartetto in Mi bemolle maggiore era terminato: dal giorno della commissione erano trascorsi più di due anni. Il 29 aprile Golicyn scrive: «L'ho già eseguito molte volte e vi ho riconosciuto il geniale maestro; [...]. Ho ricevuto anche due Vostre lettere dalle quali ho dedotto che gli altri due quartetti sono quasi terminati. Comunicatemi quale data vi sarà più comoda per l'invio delle somme». Inoltre, come a sottolineare la professionalità dell'esecuzione, informa Beethoven che del-

la compagine faceva parte B. Romberg, ma si sa che vi era coinvolto anche il celebre il violinista polacco K. J. Lipiński, rivale di N. Paganini. Tuttavia la coppia era ancora in viaggio per la Russia, quando il quartetto fu eseguito a Vienna il 6 marzo. In agosto fu terminato anche il secondo quartetto, ma Beethoven non si affrettò a spedirlo al committente, voleva prima 'percepirlo' in esecuzione: la prima prova avvenne il 7 settembre 1825 a Baden, città termale nei pressi di Vienna dove in quel periodo risiedeva il musicista.

Se è pur vero che Golicyn in precedenza aveva assicurato a Beethoven il suo diritto alla pubblicazione e ai proventi dei quartetti, tuttavia in qualità di dedicatario e finanziatore confidava che gli spettasse il diritto della prima esecuzione. Il favore con cui i primi due concerti furono accolti a Vienna, per giunta, agli occhi del pubblico fece passare in secondo piano il dedicatario. Golicyn ne fu deluso, ma in quel 1825 si aggiunsero per lui altre ragioni di amarezza: la malattia della moglie, le ingenti spese per le cure che si sommavano ad altre necessità a cui far fronte, le spese incontrollate del prodigo principe: contrasse debiti e fu costretto a ipotecare parte delle proprietà. La sorella Tat'jana Borisovna Potëmkinina per salvare la situazione del fratello acquistò il villaggio di Bogorodskoe, da lui ipotecato, nel distretto di Novyj Oskol, attualmente situato nella regione di Belgorod; Nikolaj Borisovič vi si trasferì ed elesse l'*usad'ba*³⁰ a sua residenza fino alla morte avvenuta il 20 ottobre 1866. Ai solleciti di pagamento che giungevano da Vienna in quel momento egli non era in grado di rispondere: nella sua posizione sarebbe stato disdicevole rendere noto che si trovava in bancarotta, né per orgoglio voleva dare a intendere il proprio malcontento per essere stato messo in disparte. Tuttavia, prima del disastro finanziario, Nikolaj Borisovič sarebbe riuscito a inviare la somma dovuta anche per il secondo quartetto, per la partitura della *Messa* e per l'*Ouverture* dedicatagli, come risulta da una delle ultime lettere inviate al compositore: «Ora vivo nella Russia profonda e presto andrò in guerra in Persia. Prima della mia partenza invierò senz'altro la somma di 125 ducati ai Sigg. Stieglitz & Co.».³¹

Poco tempo dopo, nel 1827, morì Beethoven. Non si spense tuttavia in Golicyn il culto per il grande musicista: la sua azione divulgativa continuò

³⁰ Casa, terreno e annesse attrezzature per le attività agricole.

³¹ Cit. da Julij Gorjajnov, *op. cit.*, p. 36. Durante le azioni belliche il principe era di stanza a Tbilisi, capitale della Georgia, dove ebbe modo di conoscere Aleksandr Čavčavadze, uno dei fondatori del Romanticismo georgiano, e la figlia Nina, futura moglie di Aleksandr Griboedov, autore della celebre commedia *Che disgrazia l'ingegno!*, uno dei capisaldi del teatro russo dell'epoca romantica.

sia nelle capitali, quando vi si recava, sia nelle province: organizzava concerti, promuoveva pubblicazioni a prezzi popolari, eseguiva arrangiamenti di composizioni complesse per renderle eseguibili anche da compagini musicali minori. Annota Lev Ginzburg:

Le trascrizioni di Golicyn per quartetto avevano lo scopo di promuovere la divulgazione delle opere di Beethoven in un'epoca in cui venivano raramente eseguite; il carattere di queste trascrizioni, inoltre, testimonia la profonda conoscenza da parte di Golicyn del quartetto come genere musicale e delle sue peculiarità, ma anche la sua eccellente competenza nelle specificità degli strumenti ad arco.³²

Dopo la morte di Beethoven i parenti si dettero a far cassa su ogni possibile lascito del maestro, anche sugli impegni presi nei suoi confronti e, a ragione o torto, non saldati: la loro attenzione si appuntò anche sulle somme che Golicyn non avrebbe onorato. Ne nacque un lungo e meschino contenzioso che lasciò il suo strascico nella prima biografia di Beethoven curata da A. Schindler, in cui Golicyn viene trattato non solo da disonesto insolvente ma anche, a causa della commissione dei quartetti, da «serpente tentatore», disturbatore dell'ispirazione creatrice del maestro con le sue «Schmeicheleien», allettanti lusinghe. L'atteggiamento di Schindler è ben definito da Romain Rolland:

D'un tratto, il suo pensiero deviò su tutt'altro binario, quello dei quartetti; [...]. Il suo confidente Schindler, che tale non era affatto e che l'ironia di un destino burlone sembra avere scelto per dedicarsi anima e corpo a un genio, termine al cui significato più profondo egli fu sempre totalmente estraneo non si capacitava di tale aberrazione; perché tale era ai suoi occhi dedicarsi a dei quartetti, genere inferiore, a scapito delle opere maggiori (è sulla misura che lui valutava l'arte e definiva grandi solo le strutture imponenti). Va aggiunto che gli anni in cui furono composti i quartetti coincisero con quelli della disgrazia di Schindler, che Beethoven metterà alla porta.³³

Il sentimento di rivalsa di Schindler aveva trovato in Golicyn un inaspettato e benvenuto capro espiatorio, come lo definisce Rolland. A distanza di molti anni, tuttavia, la vicenda non si era ancora composta e il 27

32 Lev Ginzburg, *Issledovanija, stat'i, očerki* [Studi, articoli, saggi], Moskva, Sovetskij pisatel', 1971; cit. da Julij Gorjajnov, *op. cit.*, p. 42.

33 Romain Rolland, *op. cit.*, p. 12.

agosto 1845 il principe inviò da Bogorodskoe una lettera alla redazione del giornale parigino «La Presse» in cui esponeva dettagliatamente i passaggi di tutta la vicenda sotto il profilo degli impegni da lui assunti con Beethoven e, cifre alla mano, dimostrava di aver versato al musicista anche più di quanto era stato pattuito: Schindler non ne tenne conto. Purtroppo altre biografie successive fecero riferimento a quella e la fama del Nostro non ne trasse vantaggio. Difficile dire se le affermazioni di Golicyn circa le somme versate fossero veritiere, sta di fatto che suo figlio, Jurij Nikolaevič, per porre fine a quelle accuse e insinuazioni si decise a versare comunque agli eredi di Beethoven la somma di 125 ducati.

Al di là delle rivendicazioni economiche più o meno legittime va messa in rilievo l'incuranza degli eredi per la memoria e la fama dell'illustre congiunto all'estero: in realtà, Nikolaj Borisovič Golicyn aveva contribuito in misura determinante alla conoscenza dell'opera beethoveniana in Russia, e tramite le sue relazioni internazionali, in parte, anche in Europa occidentale; fu il promotore della prima esecuzione mondiale della *Missa solenne* e della composizione di tre dei più celebri quartetti per archi della storia della musica; grazie al suo impegno, col trascorrere dei decenni la conoscenza di Beethoven in Russia si trasformò in mito. Più tardi scrisse: «La mia perseveranza portò i suoi frutti: non erano trascorsi dieci anni e la musica di Beethoven, prima ritenuta assurda e goffa, riempiva i salotti e le sale da concerto della nostra capitale». ³⁴ Nel comune giudizio di assurdità della musica del tardo Beethoven si imbatté anche un musicista di vaglia come Nikolaj Jakovlevič Afanašev: ³⁵ «Ricordo che una volta ci capitò di provare da Aleksej Fedorovič L'vov uno dei Quartetti Golicyn e lui mi disse: “Ma non lo vedete, Nikolaj Jakovlevič, che questa roba l'ha scritta un pazzo?”». ³⁶

Davvero pazzo il grande musicista viene rappresentato in *L'ultimo quartetto di Beethoven* e la scena iniziale del racconto di Odoevskij probabilmente è ispirata a quel fatto di cronaca musicale russa:

34 Cit. in Julij Gorjajnov, *op. cit.*, p. 48.

35 Nikolaj Jakovlevič Afanašev (1821-1898) fu violinista e compositore.

36 Cit. in Julij Gorjajnov, *op. cit.*, p. 50. Aleksej Fedorovič L'vov (1798-1870) ricoprì varie cariche ufficiali, tra cui quella senatoriale. Fu direttore del Coro di Corte, autore dell'inno della Russia zarista *Bože, Carja chrani!* [*Dio, proteggi lo Zar!*], compositore, teorico e violinista virtuoso. In osservanza della sua posizione ufficiale non poteva esibirsi in concerti pubblici, ma viaggiando per l'Europa si dedicava a questa attività intrattenendo rapporti di amicizia, tra gli altri, con F. Mendelssohn Bartholdy, R. Schumann, G. Meyerbeer, G. Spontini. Nella sua attività musicale, per consigli tecnici si rivolgeva a Odoevskij.

Nella primavera del 1827, in una casa di un sobborgo viennese alcuni appassionati di musica suonavano un nuovo quartetto di Beethoven, che era stato appena stampato. Con stupore e stizza seguivano gli slanci sgraziati del genio indebolito [...]. Sovente, esasperati dall'assurdità della composizione, i musicisti abbandonavano i violini e quasi si domandavano se quella non fosse una presa in giro delle creazioni dell'immortale. Alcuni attribuivano il crollo alla sordità che aveva colpito Beethoven negli ultimi anni della sua vita; altri – alla follia, che pure aveva talvolta oscurato il suo talento creativo.³⁷

Tornati là da dove eravamo partiti, con questa scena del racconto odovskiano si chiude una sorta di cerchio ideale all'interno del quale sta un aspetto forse ancora non ben lumeggiato della conoscenza della musica beethoveniana in Russia, con l'auspicio di aver apportato un contributo, oltre che al contesto della cultura musicale russa del primo Ottocento, al chiarimento degli aspetti problematici nel rapporto tra Nikolaj Golicyn e Ludwig van Beethoven, un rapporto che nonostante le ombre, le reciproche inadempienze e i giudizi a volte contraddittori di Beethoven sull'«amico russo» riportati nei Quaderni di conversazione, fu una delle pagine più ricche di risultati memorabili nell'attività artistica del grande compositore di Bonn.

37 Vladimir Odoevskij, *L'ultimo quartetto di Beethoven*, in Id., *Notti russe*, cit., pp. 135, 136.

ULTERIORE BIBLIOGRAFIA

- Michail P. Alekseev, *Russkie vstreči i svjazi Betčovena* [Incontri e rapporti di Beethoven con i russi], in Kostantin A. Kuznecov (pod red.), *Russkaja kniga o Betčovene* [Il libro russo su Beethoven], t. 4, Moskva, Gos. Izdatel'stvo, 1927.
- Natan L. Fišman, *Istoričeskaja peterburgskaja premèra "Toržestvennoj mesy"* [La prima esecuzione storica della "Missa solemnis" a Pietroburgo], in Id. *Ètjudy i očerki po betčoveniane* [Studi e saggi su Beethoven], Moskva, Muzyka, 1982.
- Lev Ginzburg, *Ludwig van Beethoven und Nikolai Golitzin*, in «Beethoven-Jahrbuch», Jh. 1959-60, Bonn, 1962.
- Ivan Mahaim, *Beethoven. Naissance et renaissance des derniers quatuors*, Paris, Desclée, De Brouwer, 1964.
- Alexander Wheelock Thayer, *Fürst Galitzin und die für ihn geschriebenen Quartette*, in Id., *Ludwig van Beethoven's Leben*, Bd. 5, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1908.
- Lettere di Nikolaj B. Golicyn a Vladimir F. Odoevskij; Gosudarstvennaja Publichnaja Biblioteka (Sankt-Peterburg), f. 539, op. 1, d. 416.

ALL'OMBRA DI GOETHE E BYRON: L'INCONTRO FRA VASILIJ ŽUKOVSKIJ E ALESSANDRO MANZONI

Giulia BASELICA (*Università degli Studi di Torino*)
giulia.baselica@unito.it

RIASSUNTO: A partire dal noto episodio dell'incontro fra Vasilij Žukovskij e Alessandro Manzoni, avvenuto a Milano l'8 novembre 1838 e dai temi della loro conversazione, annotati da Žukovskij sul suo diario, il presente contributo si propone di ricostruire le relazioni letterarie che, rispettivamente, Žukovskij e Manzoni intrattennero con Goethe e Byron, per poi individuare, in termini generali, la visione del Romanticismo nei due poeti e scrittori.

ABSTRACT: *In the shadow of Goethe and Byron: the meeting between Vasily Zhukovsky and Alessandro Manzoni.* On November 8, 1838, the Russian romantic poet Vasily Zhukovsky paid a visit to Alessandro Manzoni. Of this meeting Zhukovsky reported in a page of his diary, briefly listing the topics of their conversation: they spoke of Goethe, Byron, of poetry. This article aims to outline the literary relations that Zhukovsky and Manzoni had with Goethe and Byron, respectively.

PAROLE CHIAVE: Vasilij Žukovskij, Alessandro Manzoni, Wolfgang Goethe, George Byron, Romanticismo

KEY WORDS: Vasilij Žukovskij, Alessandro Manzoni, Wolfgang Goethe, George Byron, Romanticism

ALL'OMBRA DI GOETHE E BYRON: L'INCONTRO FRA VASILIJ ŽUKOVSKIJ E ALESSANDRO MANZONI

Giulia BASELICA (*Università degli Studi di Torino*)
giulia.baselica@unito.it

Giovedì 8 novembre 1838 il poeta russo Vasilij Žukovskij,¹ accompagnato dal celebre astronomo Paolo Frisiani,² fece visita ad Alessandro Manzoni nella sua abitazione milanese in via Morone e, la sera stessa, consegnò al suo diario le vivide impressioni suscitate da quell'incontro: lo scrittore milanese

stava in piedi davanti al camino. Mi ha subito offerto un parasole. Somiglianza non fisica, ma nel modo di parlare, con Capodistria.³ Discorsi su Goethe, Byron, sulle tendenze della poesia contemporanea, sui versi sciolti, sulla natura della poesia. Non è possibile scrivere lodi ispirate per celebrare le vittorie dei turchi o il terrorismo. Discorsi sull'unione delle chiese.⁴

- 1 In qualità di precettore del futuro zar Alessandro II, Žukovskij accompagnò il giovane granduca, appena ventenne, in un lungo viaggio di istruzione e formazione, attraverso l'Europa, durato dal 2 maggio 1838 al 23 giugno 1839. Il granduca e il suo seguito si trattennero in Italia dal 28 settembre 1838 al 15 febbraio 1839 e numerose furono le città e le località da loro visitate, delle quali Žukovskij diede meticolosamente conto nei suoi Diari. Era il terzo viaggio in Italia per il poeta russo, che aveva visitato il Belpaese nel 1821 e il 1833. Sui viaggi in Italia di Vasilij Žukovskij si veda: Aleksandr S. Januškevič, *Ital'janskije vpečatlenija i vstreči V. A. Žukovskogo*, in *Russko-ital'janskij arhiv = Archivio russo-italiano*, II, Salerno, Università degli Studi di Salerno, 2002, pp. 277-308; Francesca Ferri, *Le città italiane nei disegni di un poeta: gli album di Vasilij Žukovskij*, «Europa Orientalis», 2006, vol. 25, pp. 113-150.
- 2 Paolo Frisiani (1797-1859), di famiglia nobile milanese, era imparentato con Giulio Beccaria e lontano cugino di Alessandro Manzoni, che frequentava a Milano e a Brusuglio e dal quale fu presentato a Claude Fauriel.
- 3 Il conte Capodistria (1776-1831) fu agente diplomatico dell'Impero russo dal 1809 al 1816 e poi ministro degli esteri fino al 1802. Žukovskij ebbe occasione di frequentare assiduamente il Capodistria nell'estate del 1826 e lo raccomandò presso la zarina Aleksandra Fëdorovna come «miglior precettore per l'erede» (Vasilij A. Žukovskij, *Polnoe Sobranie Sočinenij i pisem v 20-ti tomach*, t. 14. *Dnevniki, pis'ma-dnevniki, zapisnyje knižki 1834-1847*, Moskva, Jazyki Slavjanskoj kul'tury, 2004, p. 363).
- 4 «Перед камином. Тотчас подал мне омбрасоль. Сходство не наружностью, а

Poco più di una settimana dopo, il 16 novembre, Žukovskij, giunto in tanto a Venezia, avrebbe descritto l'incontro in una lettera all'amico poeta Ivan Kozlov:⁵

Voglio dirti di un'altra cosa, per te più interessante. Sono stato a Milano da Manzoni! È accaduto in modo inaspettato. Non speravo di avere questa fortuna, perché mi era stato detto che M<anzoni> non riceve nessuno, essendo malato e non amando la società.⁶ L'astronomo milanese Frisiani, che avevo conosciuto all'Isola Bella a un pranzo del Borromeo e con il quale abbiamo girato per Milano, si è offerto di andare da Manzoni e di procurarmi questa gioia.⁷ Lo ha trovato in casa e io sono stato ricevuto. Mi sono trattenuto da Manzoni circa due ore e, certamente, quelle due ore appartengono al novero delle ore più belle della mia vita: ho goduto del vivo sentimento della simpatia, simpatia per qualcosa di elevato, che reca all'anima un ordine luminoso, per un attimo producendovi una tale armonia, che è la sua vera missione, ma che le è concessa in questa vita per soli brevi istanti. Egli stava in piedi davanti al camino, quando entrai, e subito mi offrì uno schermo a mano, invitandomi a sedere sul sofà davanti al camino.⁸ Mi

всем слогом с Каподистриею. Разговор о Гете, о Байроне; о тенденции нынешней поэзии. Белые стихи. Сущность поэзии. Нельзя вдохновенно написать похвалы победам турок или похвалы терроризму. О соединении вер» (*Ibid.*, p. 132). Se non diversamente indicato le traduzioni delle citazioni riportate sono a cura dell'autrice del presente contributo.

- 5 Di questa lettera dà conto Ettore Lo Gatto nell'articolo *Alessandro Manzoni visto da un poeta russo* («Fiera letteraria», n. 26, giugno 1950, pp. 3-4), offrendone una traduzione poi riprodotta anche nel volume *Russi in Italia* (Roma, Editori Riuniti, 1971, pp. 122-124) e riportata in Nina Kauchtschischwili, *Alcune considerazioni su un incontro tra P. A. Vjžemskij e Alessandro Manzoni*, «Aevum», vol. 36, 5-6 (Settembre-Dicembre 1962), pp. 443-462.
- 6 In realtà Stefano Stampa, il figlio di Teresa Borri Stampa, la seconda moglie di Alessandro Manzoni, confuta almeno in parte questa notizia: «egli ebbe sempre amici che passavano con lui la sera; che lo accompagnavano al passeggio e che gli tenevano quasi sempre compagnia. Solo non amava molto di fare delle nuove conoscenze, colle quali si trovava in imbarazzo, o non del tutto libero. Ma quando queste persone nuove gli riuscivano stimabili e simpatiche, allora desiderava di rivederle e si metteva con loro in libertà» ([Stefano Stampa], *Alessandro Manzoni: la sua famiglia. I suoi amici*, Napoli-Milano, Ulrico Hoepli, 1885, p. 343).
- 7 Stefano Stampa ricorda che l'astronomo Frisiani, con il quale Manzoni «faceva delle conversazioni erudite», era tra i frequentatori di casa (*Ibid.*, p. 167).
- 8 Ricorda Cristoforo Fabris: «Manzoni era solito ricevere, tutti i giorni, dalle ore dieci antimeridiane alle due pomeridiane, nel suo studio a pianterreno [...]. Era questo, ed anzi è tuttora, uno stanzone, a cui si accede per un'anticamera e per un'altra stanza,

accomodai come fossi stato in casa mia o a casa di un caro conoscente di vecchia data: tanto mi sentii subito a mio agio. Non sono capace di ricordare i visi, ma il volto di Manzoni mi si è impresso nella memoria, benché io non sia in grado di descriverne i particolari; ricordo però l'espressione di quel volto che mi piaceva tanto, e non so di che colore siano i suoi occhi e i capelli, ecc. Tratti regolari che rivelano il carattere, la nobiltà e una certa attraente finezza, unita a una modestia sincera. *Un comme il faut plein d'attrait; une finesse réunie à une cordialité simple: une noblesse sans parade réunie à une modestie charmante, qui n'est pas le résultat d'un prince, mais le signalement d'une âme élevée et pure.* Tale mi è parso Manzoni. Da aggiungervi il più piacevole stile di conversazione: uno stile che mi ha ricordato il Capodistria che parlava con logica esattezza, sempre essenziale, ma la sua precisione aveva tutto il fascino della noncuranza e tutta la vivacità dell'ispirazione. Manzoni si esprime, a me pare, con ancora maggiore brevità. Ha una leggera balbuzie, ma questo difetto non guasta nulla ed egli non se ne vergogna affatto.⁹ Ciò che ci siamo detti, in generale lo ricordo, ma non sono in grado di riportarlo in una lettera. So soltanto che quei pochi momenti sono stati per me felici come quelli che in passato ho trascorso con Karamzin, in presenza del quale l'anima si riscaldava e più chiaramente comprendeva la ragione del suo essere nel mondo. Durante la nostra conversazione entrò un giovane, del quale ho dimenticato il nome; dopo essersi intrattenuto un poco con noi, si ritirò: era il *bastone* di Manzoni. La sua infermità, come egli stesso mi disse, era un forte disturbo nervoso. Gli era accaduto una volta, uscito solo, di perdere i sensi e da allora non esce mai da solo, ma sempre al braccio di qualcuno. Il giovane era venuto a casa sua per accompagnarlo nella sua consueta passeggiata mattutina. Non mi lasciai sfuggire l'occasione e parlai di te a Manzoni; e mi disse che ti conosce e mi porse una copia della tua raccolta di poesie con il tuo autografo,¹⁰ in-

che era quella del pranzo: nella parete dirimpetto a chi entra, un poggiolo a due ampie finestre danno sul piccolo giardino, come quelle dello studio: alla parete sinistra vi è un bel camino di marmo bianco, che aveva sopra una pendola e due piccoli candelabri di bronzo; alla parete destra vi era il pianoforte. [...] conversando però Manzoni rimaneva a lungo in piedi, appoggiato col gomito sinistro al camino e tenendo nella destra la tabacchiera» (Cristoforo Fabris, *Memorie manzoniane*, Milano, Tipografia Editrice L. F. Cogliati, 1901, pp. 14-16).

9 Precisa, infatti, Stefano Stampa: «È vero che il Manzoni qualche volta [sic] balbettava; ma solo quando si trovava in soggezione; per cui il suo balbettare era più un'influenza dell'immaginazione, che un vizio della lingua ed un'abitudine del parlare» ([Stefano Stampa], *op. cit.*, p. 354).

10 Nel 1828 Ivan Kozlov aveva pubblicato un volume di poesie, *Stichotvorenija Ivana*

caricandomi di presentarti i suoi ossequi quando tu e io ci fossimo incontrati. Ricorda anche Vjazemskij.¹¹ Avevo acquistato una copia di un volume di sue opere e gli chiesi di scrivervi il suo nome, ecco ciò che egli scrisse: «L'autore conterà sempre fra i suoi giorni più felici quello in cui gli fu dato di conoscere il s. Joukovsky. A. M.» (*orig. in italiano*).¹² Mi fermo qui. Ti abbraccio con affetto. Scrivimi di te [...].¹³

Kozlova [Poesie di Ivan Kozlov], (Sankt-Peterburg, Tipografija Departamenta narodnogo prosvješčenija), cui era seguita un'edizione in due volumi (*Sobranie stichotvorenij Ivana Kozlova* [Raccolta di poesie di Ivan Kozlov], Sankt-Peterburg, Inspektorskij Departament Voennogo Ministerstva, 1833). In realtà nell'elenco dei volumi appartenuti ad Alessandro Manzoni e conservati nelle tre Raccolte di via Morone, di Brera e di Brusuglio pubblicato nel VI volume degli «Annali Manzoni», nel 1981, a cura di Cesarina Pestoni, non compare alcun volume di Kozlov. Si ringrazia in questa sede la dottoressa Jone Riva, segretaria del Centro Nazionale di Studi Manzoni, per le informazioni sopra riportate.

- 11 Il poeta Pëtr Vjazemskij aveva fatto visita ad Alessandro Manzoni il 1 maggio 1835 (in argomento si veda Nina Kauchtschischwili, *op. cit.*).
- 12 Il volume acquistato da Žukovskij, *Opere di Alessandro Manzoni in versi e in prosa. Volume unico adorno di nove incisioni a vignetta e del ritratto dell'autore* (Firenze, David Passigli e soci, 1837), è conservato nella biblioteca personale del poeta russo, presso la Biblioteca dell'Università di Tomsk. In argomento si veda Faina Kanunova, *Biblioteka V. A. Žukovskogo v Tomske*, Tomsk, Izdatel'stvo Tomskogo Universiteta, 1978; Aleksandr Januškevič, *Inskript v tvorčeskoj sisteme V. A. Žukovskogo i v knigach iz ego biblioteki*, «Vestnik Tomskogo Gosudarstvennogo Universiteta, 2011, 1 (13), pp. 102-120. Oltre al volume citato, nella biblioteca di Žukovskij sono conservate anche un'edizione francese dei *Promessi Sposi* (*Les Fiancés, histoire milanaise du XVII^e siècle, découverte et refaite par Alex. Manzoni*, traduite de l'italien par M. Rey-Dussueil, Paris, C. Gosselin, 1828) e una raccolta di opere teatrali e poesie (*Théâtre et Poésies de Alexandre Manzoni*, traduit par Antoine De Latour, Paris, Adolphe Delahays, 1841). In argomento si veda Aleksandr Januškevič, *Ital'janskije vpečatlenija i vstreči V. A. Žukovskogo*, cit.
- 13 «Хочу сказать тебе о другом, более для тебя интересном. Я был в Милане у Манцони! Это случилось неожиданно. Я не надеялся иметь этого счастья, ибо мне сказали, что Манцони никого к себе не пускает, будучи болен и не любя общества. Миланский астроном Фризиани, с которым я познакомился в Isola Bella за обедом у Борромея и с которым мы разъезжали по Милану, вызвался пойти к Манцони и отвезти за меня счастья. Он застал его дома, и я был им принят. Я просидел у него часа два, и, конечно, эти два часа принадлежали к прекрасным часам моей жизни: я наслаждался живым чувством симпатии, симпатии к чему-то высокому, что приносит в душу какой-то светлый порядок и производит в ней на минуту совершенную гармонию, которая есть ее истинное назначение, но которая только минутами дается ей в этой жизни. – Он стоял перед камином, когда я к нему вошел, и тотчас мне подал ручной экран, приглашая меня сесть на софу против камина. Я уселся как дома

Il 22 novembre Kozlov annota sul suo diario:

Ho ricevuto una lettera dal mio Žukovskij; infinitamente interessante e colma della più tenera amicizia. Racconta molte cose di Venezia e di Manzoni, che ha suscitato in lui una forte impressione. Manzoni gli ha anche parlato di me e gli ha mostrato il mio volume di poesie di cui gli avevo fatto dono e, a suo dire, custodito con cura.¹⁴

или как у давнишнего моего милого знакомца: так вдруг мне стало уютно и легко. У меня нет памяти на лица, но лицо Манцони врезалось в память мою, хотя описать его в подробности не умею; ибо помню выражение этого лица, которое было мне так по сердцу, а не знаю, какого цвета глаза и волосы и пр. Правильные черты, которых характер, благородство и какая-то привлекательная тонкость, соединенная с прямодушною скромностью. Un comme il faut plein d'attrait; une finesse réunie à une cordialité simple; une noblesse sans parade réunie à une modestie charmante, qui n'est pas le résultat d'un principe, mais le signalement d'une âme élevée et pure. Таков казался мне Манцони. Прибавить к этому самый приятный слог разговора: этот слог напомнил мне Каподистрию, который говорил с логическою точностью, всегда в обрез, но точность его имела всю прелесть небрежности и всю живость вдохновения. Манцони выражается, кажется мне, еще с большею краткостью. Он несколько заикается, но этот недостаток ничего не портит, и он его нисколько не стыдится. Что мы говорили, вообще помню, но передать письму не умею. Знаю только то, что эти немногие минуты были для меня счастливы, как в старину подобные минуты с Карамзиным, при котором душа всегда согревалась и яснее понимала, на что она на свете. Во время нашего разговора вошел молодой человек, которого имя я забыл; посидев несколько с нами, он удалился; это был *посох* Манцони. Его болезнь, как он сам сказывал мне, есть сильное раздражение нерв. Когда-то, вышед один, он упал без чувств, и с тех пор он уже никогда один не ходит, а всегда об руку с другим. Молодой человек приходил к нему для его обыкновенной утренней прогулки. Я не пропустил этого случая и рассказал Манцони о тебе; а он мне сказал, что знает тебя, и подал мне экземпляр твоих стихов с твоей подписью, поручив при свидании нашем сказать от него тебе поклон. Он помнит и Вяземского. Я купил экземпляр полных его сочинений и просил его написать на нем свое имя; вот что он написал: L'autore conterà sempre fra i suoi giorni più felici quello in cui gli fu dato di cognoscere il s. Joukovsky. A. M. – Довольно с тебя. Обнимаю сердечно. Напиши о себе» (Vasilij A. Žukovskij, *Sobranie Sočinenij i pisem v 4-ch tomach*, t. 4: *Pis'ma*, Moskva-Leningrad, Gos. Izd. Chudožestvennoj Literatury, 1959-1960, pp. 637-640).

- 14 «Я получил письмо от моего Жуковского – бесконечно интересное и полное самой нежной дружбы. Он мне много рассказывает о Венеции и о Манцони, который произвел на него сильное впечатление. Манцони говорил ему также обо мне и показывал ему мои сочинения, мною поднесенные и бережно, по его словам, хранимые» (Konstantin Grot, pod red., *Dnevnik I. I. Kozlova*, in *Starina i noviz-*

Intenso era il sentimento di ammirazione che Kozlov nutriva nei confronti dello scrittore e poeta milanese. Aveva infatti tradotto il secondo coro dell'*Adelchi*, «Sparsa le trecce morbide», con il titolo «Umirajuščaja Ermengarda»¹⁵ e nel suo Diario, alla data del 12 gennaio 1833, annotava queste parole: «È stato da me il giovane conte Litta e abbiamo parlato a lungo di Manzoni».¹⁶ Si può ipotizzare che il desiderio di Žukovskij di fare visita a Manzoni fosse stato innanzi tutto determinato dall'ammirazione che Kozlov nutriva per l'autore dei *Promessi sposi* e che aveva trasmesso al più giovane Žukovskij, al quale lo legava una profonda amicizia, basata non soltanto sulla somiglianza caratteriale e spirituale, bensì anche sulla comunanza di gusti e di indole poetica, sull'unità di pensiero in merito alle fondamentali questioni della vita.¹⁷

Se Žukovskij, emozionato dall'incontro con Manzoni, rievoca con appassionata partecipazione tale episodio, lo scrittore milanese non pare far motto alcuno di questa visita con i suoi consueti corrispondenti,¹⁸ né il nome di Žukovskij figura tra quelli citati nel suo epistolario. Tale silenzio si spiega, almeno in parte, con il fatto che egli

aveva un'antipatia, una difficoltà, o per dir meglio una ripugnanza grandissima a scrivere lettere. E quando ne aveva da scrivere qualcuna complimentosa a persone a cui non potesse tralasciar di rispondere, questa lettera diventava per lui una vera calamità! Ci pensava delle settimane senza mai

na. Istoričeskij sbornik, Sankt-Peterburg, Tipografija M. Stasjuleviča, 1906, p. 60).

15 Pubblicata in «Literaturnaja gazeta», 1831, n. 11, 25 febbraio.

16 «Был молодой граф Литта и много говорил о Мандзони» (Konstantin Grot, a cura di, *op. cit.*, p. 52).

17 È interessante rilevare l'interesse che, sul finire degli anni Venti, manifestarono per la produzione manzoniana anche Aleksandr Puškin, Pëtr Vjazemskij e Andrej Turgenëv, amici e interlocutori di Žukovskij, i quali, molto verosimilmente, lessero la versione francese dei *Promessi sposi* pubblicata nel 1828 (in argomento si veda Serena Vitale, *Manzoni in Russia*, in *Manzoni europeo*, a cura di Giuseppe Pontiggia, Milano, Cariplo, 1985, pp. 280-331).

18 Non risultano lettere scritte dal Manzoni nei giorni immediatamente successivi all'incontro. Il 16 novembre, lo stesso giorno in cui Žukovskij scriveva all'amico Kozlov, Manzoni indirizzava una missiva ossequiosa e formale a un destinatario non identificato, perché indicato con le iniziali N. N. L'*incipit* della lettera consente tuttavia di rilevare l'eccezionalità della visita di Vasilij Žukovskij: «Signore; Un sistema costante di vita ritiratissima, impostomi anche dalla mia salute, mi toglie di approfittare d'una offerta così cortese come onorevole e che eccita in me la più viva riconoscenza» (Alessandro Manzoni, *Tutte le lettere*, a cura di Cesare Arieti, tomo II, Milano, Adelphi, 1986, p. 98).

sapersi risolvere a mettersi alla scrivania; oppure ci si metteva varie volte per non scrivere altro che qualche linea! Finalmente dopo esitanze, meditazioni e perdite di tempo deplorabili, finiva a scriverla e spedirla, e allora ridiventava di buon umore, non senza rimpiangere tutto il tempo che aveva perduto.¹⁹

Non è dunque possibile ricostruire l'articolazione del colloquio fra Vasilij Žukovskij e Alessandro Manzoni; non è possibile rappresentarne i contenuti, se non considerando i frettolosi e scarni, quanto tuttavia preziosi, appunti diaristici del poeta russo; e Goethe è il primo nome evocato da Žukovskij, per lui fonte non soltanto di sempre nuove impressioni, bensì anche di ispirazioni e impulsi alla creazione letteraria.²⁰ Proprio per mezzo delle numerose traduzioni di opere di Goethe,²¹ oltre che di

19 [Stefano Stampa], *op. cit.*, pp. 343-344.

20 Il 20 settembre 1827 Andrej Turgenev informava il fratello Nikolaj, in una lettera, che il comune amico Žukovskij aveva trascorso tre giorni a Weimar e si era intrattenuito con Goethe, dichiarando poi di essere stato educato da Goethe e Schiller, di essere cresciuto con loro (si veda Vasilij A. Žukovskij, *Polnoe Sobranie Sočinenij i pisem v 20 tomach*, t. 13: *Dnevnik, pis'ma-dnevnik, zapisnye knižki 1804-1833*, Moskva, Jazyki Slavjanskoj kul'tury, 2004, p. 565). Žukovskij aveva fatto visita al sommo poeta tedesco dal 4 al 7 agosto – egli lo aveva conosciuto nel 1821 – e tale incontro gli aveva suscitato nell'animo una profonda impressione: durante il soggiorno a Weimar egli aveva composto alcune poesie dedicate a Goethe, inizialmente in russo, poi tradotte in tedesco dallo stesso Žukovskij. Il 7 settembre le aveva recapitate personalmente al dedicatario, insieme a un dipinto del pittore tedesco Karl Gustav Karus, accompagnato da una dedica poetica che racchiude la concezione romantica dell'arte (Приношение / Тому, кто арфою чудесный мир творит! / Кто таинства покров с Создания снимает / Минувшее животворит / И будущее предрешает! [Dono / A Colui che con la lira un mondo meraviglioso crea / Che del mistero del creato il velo solleva, / Il passato vivifica / E il futuro annuncia!]. Il dipinto raffigurava un'arpa solitaria nella cornice di una finestra gotica sullo sfondo di profili lontani di cattedrali illuminate dalla luna (si veda Viktor Žirmunskij, *Gëte v russkoj literature*, Leningrad, Chudožestvennaja literatura, 1937). Il dipinto rinvia allegoricamente alla morte di Byron: Euforione, figlio del Faust goethiano, è una personificazione del poeta inglese, nel quale Goethe riconosceva l'incarnazione dell'uomo nuovo, generato dall'incontro della cultura classica con la cultura medievale (si veda Pavel Viskovatov, *Ob otnošenijach Žukovskogo i Gëte*, «Literaturnyj vestnik», 1902, t. 4, kn. 5, p. 7, cit. in Vasilij A. Žukovskij, *Stichotvorenija*, pod red. Cezarja Vol'pe, t. 2, Leningrad, Sovetskij pisatel', 1940, p. 536). Il dono di Žukovskij al suo maestro unisce dunque in sé, idealmente, la parola e l'ispirazione poetica di tre esponenti del Romanticismo europeo.

21 Nel 1800 Žukovskij tradusse, con Andrej Turgenev, *Die Leiden des jungen Werther* (*Stradanija junogo Vertera*); nel settembre del 1809 sul «Vestnik Evropy» apparve la

Schiller, Vasilij Žukovskij introduce nella letteratura russa la corrente tedesca, che si sostituisce alla corrente francese: «soltanto con l'apparizione di Žukovskij la nostra letteratura e la nostra arte hanno cominciato a liberarsi dall'influenza francese nota con il nome di classicismo (falso). La reazione alla corrente francese è prodotta dall'azione della corrente tedesca». ²² Gli ideali sociali e morali che di sé informano le liriche žukovskiane si approssimano, per numerosi aspetti, all'ideale di educazione estetica che ispira l'opera di Goethe e di Schiller ²³ degli anni Novanta del XVIII secolo e alle idee herderiane delle *Briefe zur Beförderung der Humanität* (Lettere per la promozione dell'umanità). ²⁴ Žukovskij individua inoltre la presenza e l'azione di alti ed eterni valori umanitari, i quali sempre contrastano il male e la sofferenza, conferendo alla quotidianità dell'individuo un orientamento umanitario e ottimistico. Tali valori sono: la giovinezza fisica e spirituale; l'amore; l'amicizia; la bellezza e

sua traduzione della poesia *Meine Göttin* (*Moja boginja*); il 7 ottobre compose la lirica *Motylek*, una libera versione russa della poesia goethiana *Die Freude*; nel gennaio del 1818 tradusse la ballata *Der Fischer* (*Rybak*) e la poesia *Neue Liebe, neues Leben* (*Novaja ljubov' – novaja žizn'*); nei mesi di aprile e maggio dello stesso anno tradusse *Erlkönig* (*Lesnoj car'*); *Wer nie sein Brot mit Tränen aß* (*Kto slez na chleb svoj ne ronjal*), *Mina*; in novembre realizzò una libera traduzione delle poesie *Zueignung* (*Vzošla zarja. Dychaniem prijatnym*) e *Der Wanderer* (*Putešestvennik i poseljanka*) (si veda: Vasilij A. Žukovskij, *Polnoe Sobranie Sočinenij i pisem v 20 tomach*, t. 14: *Dnevnik, piš'ma-dnevnik, zapisnye knižki 1834-1847*, cit., pp. 334-354).

- 22 «Только с появлением Жуковского литература и искусство наше начали освобождаться от влияния французского, известного под именем классицизма (мнимого). Реакция французскому направлению была произведена немецким направлением» (Vissarion G. Belinskij, *Polnoe Sobranie Sočinenij v 12 tomach*, t. 2: *Stat'i i recenzii (1836-1838)*, Moskva, Izd. Akademii Nauk SSSR, 1953, pp. 553-554).
- 23 Goethe afferma che l'artista crea traendo da un oggetto appartenente alla natura i caratteri più significativi e interessanti e che la condizione prima per essere artista è la capacità di esprimersi con tutte le proprie potenzialità, sensibili e spirituali. L'artista, dunque, realizza «gareggiando con la natura, qualcosa di spiritualmente organico, per dare alla sua opera un contenuto ed una forma che la faccia apparire insieme naturale e soprannaturale» (Wolfgang A. Goethe, *Introduzione ai Propilei*, in Id., *Scritti sull'arte*, Napoli, Ricciardi, 1914, p. 7). In *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (Lettere sull'educazione estetica dell'uomo) Schiller sostiene che l'uomo sensibile è condotto alla forma e al pensiero per mezzo della bellezza, mentre, per questo stesso tramite, l'uomo spirituale è ricondotto alla materia e restituito al mondo sensibile. E soltanto quando l'uomo avrà raggiunto lo «stato estetico», potrà iniziare a percorrere la via che lo condurrà allo stato etico.
- 24 La religione, in virtù del culto della divinità di cui essa è espressione, è da Herder eletta a più alta forma di educazione dell'uomo.

il bene; la purezza interiore e l'elevatezza del pensiero; il coraggio e la resistenza nella lotta e nella sofferenza; la fedeltà alla patria; il sentimento della compassione; infine: l'operosa, energica disponibilità ad accorrere in aiuto del prossimo per favorirne l'azione, nel mondo circostante, delle forze del bene, della bellezza e della giustizia. Il pathos derivante dalla tensione verso il consolidamento, nel mondo, dei principi di bontà e bellezza, la spiritualizzazione e l'illuminazione dell'anima e del cuore è inscindibile sia dalla poesia di Žukovskij sia dalla sua condizione esistenziale.²⁵

Innumerevoli sono le testimonianze della venerazione che Žukovskij tributava al suo grande maestro.²⁶ Nel 1819, dopo aver completato il ciclo delle traduzioni delle liriche goethiane,²⁷ compone la poesia dedicatoria *K portretu Gëte* (Per un ritratto di Goethe), che richiama dei versi giovanili di Andrej Turgenev.²⁸ Se Puškin, in una lettera dell'aprile 1825, definisce la quartina «prelest'» una cosa deliziosa,²⁹ il contenuto si riduce, in realtà, a un luogo comune poetico,³⁰ con il ricorrente riferimento al carattere universale della *Weltanschauung* goethiana, fatta propria dai poeti romantici russi e in seguito oggetto di aspra critica da parte di Belinskij.³¹

25 Si veda: Dmitrij Lichačëv, Raisa Iezuitova, Faina Kanunova, *Žukovskij i russkaja kul'tura*, Leningrad, Nauka, 1987.

26 Si veda: Viktor Žirmunskij, *op. cit.*

27 La maggior parte delle versioni russe di liriche goethiane realizzate da Žukovskij si colloca nel biennio 1816-1818. Tali traduzioni vengono poi raccolte e pubblicate nel volume *Dlja nemnogich* [Per pochi, 1818], destinato a una ristretta cerchia di lettori (*Ibid.*).

28 *Ibid.*, p. 100.

29 *Perepiska A. S. Puškina v 2 tomach*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, t. 1, 1982, p. 98.

30 Viktor Žirmunskij, *op. cit.*, p. 100.

31 In una lunga missiva, scritta l'8 marzo 1843 ad Aleksandra e Tat'jana Bakunin, il critico progressista si esprimeva con durezza nei confronti di Goethe e della sua visione del mondo, dichiarando che chi ama tutto non ama, in realtà, nulla, poiché tutto sconfina nel nulla. Così Goethe amava tutto, dall'angelo al cielo al bambino sulla terra e al verme in mare, e dunque non amava nulla. Nel citare due versi della lirica *K portrete Gëte* (И в мире всё постигнул он / И ничему не покорился [E nel mondo egli comprese tutto / E a nulla si assoggettò]) Belinskij osserva che l'elogio di Žukovskij racchiude in realtà un giudizio di condanna. Egli riconosce la grandezza dell'uomo, ma ammette di non tollerarlo e di giudicare il suo Hermann und Dorothea una «отвратительная пошлость», di una banalità disgustosa (Vissarion G. Belinskij, *Polnoe Sobranie Sočinenij v 12 tomach*, t. 12: *Pis'ma 1841-1848*, Moskva, Izd. Akademii Nauk SSSR, 1956, pp. 124-128).

Prima di lasciare Weimar, nel 1827, Žukovskij consegnò a Goethe una nuova poesia a lui ispirata e intitolata *K Gëte* (A Goethe). Essa esprime non tanto l'ammirazione per la poesia goethiana, quanto piuttosto l'umana gratitudine e venerazione per il poeta, con l'esplicito riferimento alla relazione personale con il Maestro. Relazione che per Wolfgang Goethe poteva essere di natura esclusivamente esteriore: il mondo romantico-sentimentale di Žukovskij era profondamente estraneo a Goethe e altrettanto estraneo gli era il pietismo cristiano del poeta russo. Con manifesta ostilità egli guardava alle correnti mistiche che interessarono la produzione poetica e pittorica dell'epoca romantica e che erano invece oggetto di considerazione da parte del poeta russo. Žukovskij recepiva e rielaborava l'opera goethiana secondo la propria sensibilità e il proprio pensiero.³²

Più complessa e problematizzante la ricezione e l'eventuale introiezione letteraria di temi e motivi goethiani da parte di Manzoni. Se numerose sono le testimonianze dell'apprezzamento da parte di Goethe nei confronti di Manzoni,³³ meno evidenti, in quanto semmai indiretti, gli indizi di una possibile acquisizione da parte dello scrittore italiano di ispirazioni derivanti dalla *Weltanschauung* del poeta tedesco. Uno di questi è da ricer-

32 Si veda: Viktor Žirmunskij, *op. cit.*, pp. 101 ss. Un'interessante quanto eloquente testimonianza di tale forma di assimilazione è fornita dalle traduzioni delle poesie di Goethe e di altri autori ad opera di Žukovskij, motivo di contrapposte valutazioni e di vivaci polemiche (in argomento si veda, oltre al già citato saggio di Viktor Žirmunskij, Sergej Averincev, *Razmyslenija nad perevodami Žukovskogo*, in *Žukovskij i literatura konca 18-19 vv.*, Moskva, Nauka, 1988, pp. 251-275). La poesia goethiana *Meine Göttin, Moja boginja* nella versione di Žukovskij, è un'ode filosofica del periodo di Weimar, composta in metro libero e senza rime. Fu Veselovskij, osserva Žirmunskij, a rilevare la differenza stilistica fra l'originale e la traduzione: la divinità evocata da Goethe è la dea della fantasia; è la figlia di Zeus, leggera, spensierata, perfettamente ritratta nel breve metro libero: dall'intera lirica spira un alito di vita terrena e di divina allegria. Žukovskij rallenta il ritmo: il verso dattilico conferisce alla composizione un tono marcatamente melancolico. Se in Goethe Zeus ammira la sua sventata monella, Žukovskij trasforma questa creatura nella dea della felicità, in un'immagine ossianica (Viktor Žirmunskij, *op. cit.*, p. 104). *Motylek* è invece la libera rielaborazione di una lirica giovanile, *Die Freude*, appartenente al ciclo di Lipsia (1768). La breve favola dalla saggezza anacreontica – cogliere e godere l'attimo e non uccidere la felicità con la sterile riflessione – si trasforma in una poesia dal tono sentimentale, del tutto estraneo all'originale (Viktor Žirmunskij, *op. cit.*, pp. 104-105).

33 Sul dialogo a distanza fra Goethe e Manzoni esiste un'ampia bibliografia, che dà conto degli studi compiuti in argomento dagli anni Trenta del Novecento agli anni Duemila (si veda: Francesco de Cristofaro, *Felicità dell'angoscia. Goethe verso Manzoni, Manzoni verso Goethe*, «Annali Manzoniani», terza serie, n. 2, 2019, pp. 97-110).

care nella *Lettera a Monsieur Chauvet (Lettre à M. C. sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie)* nella quale il Faust «traspare in controluce»,³⁴ mentre un secondo indizio, più nascosto, si palesa in un sottile e profondo confronto tra le tragedie *Egmont* (1787) e *Adelchi* (1822).³⁵ La reticenza, l'imbarazzo e il formalismo non prive, tuttavia, dell'espressione di un vivo sentimento di gratitudine trovano espressione nell'unica missiva che Manzoni inviò a Goethe, il 23 gennaio 1821: «Se, quando io stava lavorando la tragedia del Carmagnola, alcuno mi avesse predetto ch'essa sarebbe letta da Goethe, m'avrebbe dato il più grande incoraggiamento, e promesso un premio non aspettato». ³⁶ L'autore dell'*Adelchi* non si limita a ringraziare il Maestro per l'articolo che questi aveva dedicato all'analisi della tragedia *Il Conte di Carmagnola*,³⁷ bensì si sofferma sul proprio procedimento artistico, fondato sull'«idea che per compire il meno male un'opera d'ingegno, il mezzo migliore è di fermarsi nella viva e tranquilla contemplazione dell'argomento che si tratta senza tener conto delle norme convenzionali e dei desideri per lo più temporanei della maggior parte dei lettori»,³⁸ idea che trova ulteriore conferma della propria ragion d'essere nel «vedere la voce del Maestro, rilevare ch'Egli non aveva credute le mie intenzioni indegne di essere penetrate da Lui, e trovare nelle sue pure e splendide parole la formola primitiva dei miei concetti». ³⁹ Di lì a sei giorni Manzoni condivide con l'amico Claude Fauriel la gratificazione suscitata dal commento critico di Goethe, e riconferma i propri intenti:

Je vous avoue que j'ai été agréablement surpris de voir qu'un tel homme a eu la patience d'examiner mes intentions, et les a jugées avec tant de bonté: ce qu'il dit sur la manière de concevoir le développement de l'action dramatique m'a surtout fait beaucoup de plaisir, en me rassurant sur les idées que je m'en suis fait, et d'après lesquelles je compte me régler dans mes travaux successifs.⁴⁰

34 Francesco de Cristofaro, *op. cit.*, p. 105.

35 *Ibid.*

36 Alessandro Manzoni, *Tutte le lettere*, cit., tomo I, p. 222.

37 La recensione della tragedia manzoniana comparve sulla rivista «Über Kunst und Altertum», III, 1821. Sull'analisi della recensione di Goethe si veda: Aldo Venturelli, *Der Dichter und der Historiker. Über Goethes Verhältnis zu Manzoni*, «Studi germanici», 11, 2017, pp. 51-72.

38 Alessandro Manzoni, *Tutte le lettere*, cit., tomo primo, p. 223.

39 *Ibid.*

40 *Ibid.*, p. 144.

L'autorevolezza del Maestro tedesco, più che manifestamente ispirare a Manzoni motivi, temi o generi letterari, rappresenta per lo scrittore italiano un essenziale riferimento per procedere con vigorosa convinzione lungo un percorso di ricerca di una nuova forma di tragedia storica, libera dai vincoli delle regole aristoteliche,⁴¹ cui seguiranno l'abbandono del genere teatrale e l'interesse per il genere narrativo «che nella sua assenza di codificazione si rivela più adatto ad accogliere l'apertura al vero che era stata inizialmente pensata per il genere drammatico».⁴²

Il secondo nome evocato da Žukovskij nella sua annotazione dell'8 novembre 1838 è quello di Byron e può essere interessante soffermarsi sulla possibile relazione tra Žukovskij e Byron e tra Manzoni e Byron.

È ancora Ivan Kozlov a introdurre l'amico Žukovskij alla lettura del poeta romantico inglese,⁴³ nei mesi di febbraio e marzo del 1819,⁴⁴ lettura che si trasformerà, nell'estate successiva, in un'autentica passione e,

41 Può essere interessante considerare, in merito, quanto scriveva un critico designato dall'iniziale M. (dietro la quale si cela probabilmente l'identità di Giuseppe Montani): «il suo Carmagnola fu giudicato colle regole stesse ch'ei rigettava e in nome di quell'Aristotele, ch'ei diceva male interpretato. Goethe non conosciuto allora dal nostro Manzoni che per le sue opere ne assunse la difesa in un giornale di Stuttgart consacrato alle arti e alle antichità. E prima di questa difesa ne diede un'analisi molto accurata, in cui cominciò dal dire che, seguendo le norme della giusta critica proposte dall'autore, egli si era innanzi tutto formata l'idea più chiara possibile del piano della sua tragedia e l'aveva trovato quale il richiedevano la natura e l'arte; e dichiarò quindi che esaminatane l'esecuzione scrupolosamente, gli era sembrata opera di maestro consumato» (M., *Tragedie ed altre opere d'Alessandro Manzoni. Firenze, Molini, 1825, grosso volume in 12°*, «Antologia», luglio, agosto, settembre 1825, XIX).

42 Bianca Gai, *Dall'«unité artificielle» al «fond du coeur». Manzoni lettore di Diderot*, «Studi francesi», LIII, vol. 157, 1, 2009, p. 121.

43 Ivan Kozlov mantenne vivo l'interesse per l'opera di Byron fino alla fine dei suoi giorni, divenendo uno dei maggiori byronisti russi del suo tempo. Innegabile è la profonda influenza, complessa e contraddittoria, dell'opera byroniana sull'ispirazione poetica di Kozlov (si veda Dmitrij N. Žatkin, Svetlana V. Bobyleva, *Perevodčeskaja dejatel'nost' I. I. Kozlova v vosprijatii i ocenkach russskoj kritiki pervoj poloviny XIX v.*, «Vestnik MGOU. Serija: Russkaja filologija», n. 1, 2010, pp. 124-129). Kozlov tradusse in russo numerosi estratti dai poemi *Don Juan*, *Manfred*, *Childe Harold's Pilgrimage*, pubblicati su riviste a partire dal 1822, nelle raccolte pubblicate in vita (1828, 1833 e 1834) e nell'edizione in due volumi, a cura di Vasilij Žukovskij e pubblicata nel 1840 (*Polnoe Sobranie sočinenij I. I. Kozlova*, Sankt-Peterburg, Tipografija E. Kanceljarii).

44 Il 20 luglio 1819 Kozlov annota sul suo diario: «Столь любимый мною Жуковский из Павловска. Я ему читал мой перевод "Bride of Abydos"» [È giunto da Pavlovsk il mio carissimo Žukovskij. Gli ho letto la mia traduzione della *Bride of Abydos*] (Konstantin Grot, a cura di, *Dnevnik I. I. Kozlova*, cit., p. 41).

nel giugno del 1820, Žukovskij si cimenterà in una libera traduzione delle *Stanzas for music* (1816), con il titolo *Pesni*. Nell'agosto dell'anno successivo legge il dramma *Marino Faliero* e visita il castello di Chillon, luogo di reclusione dell'omonimo eroe byroniano, e il 4 settembre comincia a tradurre il poema *The Prisoner of Chillon*.⁴⁵ Ma l'interesse di Žukovskij per il poeta romantico inglese, inizialmente profondo e quasi totalizzante, si affievolisce intorno alla metà degli anni Venti,⁴⁶ inducendogli poi, molti anni dopo, una interessante riflessione: Byron è

uno spirito elevato, potente, ma è lo spirito della negazione, dell'orgoglio e del disprezzo. Il suo genio possiede il fascino del Satana miltoniano, irresistibile per la sua tenebrosa grandezza, ma se in Milton questo fascino non è null'altro che un'immagine poetica, un semplice divertimento, in Byron è una forza che ci attira impetuosamente verso l'abisso della caduta satanica. Tuttavia, per quanta ansia generi nella nostra mente, per quanta disperazione riversi nel nostro cuore, e per quanto turbamento rechi alla nostra sensibilità, il genio di Byron possiede comunque una straordinaria altezza (forse proprio per tale ragione più perniciosa della forza della sua poesia); avvertiamo che la mano del destino ha demolito una nobile creazione e che il suo genio è sincero nel suo odio universale: dinnanzi a noi si staglia il titano Prometeo, che incatenato a una roccia del Caucaso, fieramente maledice Giove, mentre un nibbio gli dilania le viscere.⁴⁷

45 Vasilij A. Žukovskij, *Polnoe Sobranie Sočinenij i pisem v 20 tomach*, t. 14: *Dnevniki, piš'ma-dnevniki, zapisnye knižki 1834-1847*, cit., pp. 353-358.

46 Žukovskij si avvicina a Byron in seguito alle insistenti sollecitazioni – osserva Vol'pe – da parte di Vjazemskij e di altri amici della sua cerchia (che includeva anche Ivan Kozlov). La poesia che suscita il suo interesse è *Stanzas for Music*, intrisa di romantico pessimismo. Traducendo *The Prisoner of Chillon*, Žukovskij tralascia il sonetto dedicato alla libertà (*Sonnet of Chillon*) e rielabora il monologo di Bonivard, conferendo ai versi tradotti un tono elegiaco-religioso: egli modifica il testo byroniano riferendosi a modelli poetici ed elegiaci inglesi, come Robert Southey, più vicini alla sua sensibilità. Tale particolare, žukovskiana, lettura del byronismo, alla luce della poetica dei *Lake District poets*, sarebbe poi diventata la linea interpretativa del Romanticismo inglese in Russia, contrapposta alla percezione decabrista e puškiniana dell'opera di Byron (Cezar' Vol'pe, *Žukovskij*, in Id. *Istorija russoj literatury v 10 tomach*, t.1, č. 1, Moskva-Leningrad, Izd. ANSSSR, 1941, pp. 355-391).

47 Vasilij A. Žukovskij, *Polnoe Sobranie Sočinenij i pisem v 20 tomach*, cit., t. 12: *Ėstetika i kritika*, pp. 372-383 [«дух высокий, могучий, но дух отрицания, гордости и презрения. Его гений имеет прелесть Мильтонова сатаны, столь поражающего своим помраченным величием: но у Мильтона эта прелесть не иное что, как поэтический образ, только увеселяющий воображение; а в Байроне она есть сила,

Alla base della concezione filosofica di Žukovskij, e anche di Byron, si pone un profondo pessimismo, unito a un sentimento di delusione⁴⁸ che nel poeta russo fa da contraltare a un'inclinazione spirituale fondamentalmente ottimistica. Pessimismo organico per la poesia di Žukovskij, in quanto – secondo Belinskij – essendo priva di contemplazione storica, rappresenta il mondo sublunare, come inconsolabile afflizione, lotta disperata e sofferenza infinita.⁴⁹ La struttura del pensiero poetico di Žukovskij, marcatamente connotata dalla tendenza all'antitesi, si assimila alla poetica di Byron.⁵⁰

Non è dato conoscere, invece, né la precisa opinione né la considerazione che Alessandro Manzoni avesse mai espresso nei confronti del poeta George Byron. Se nel 1834 lo scrittore e poeta svizzero Charles Didier dichiarava che «le opinioni letterarie del Manzoni sentono dell'immutabile: non ama il Byron; e il Byron, per dir vero, è fatto per disturbare una inconcussa ortodossia»,⁵¹ il critico e studioso del Romanticismo italiano ed europeo Guido Muoni poco meno di settant'anni dopo avrebbe precisato: «Negli scritti del Manzoni, compreso l'epistolario, non vi è menzione alcuna del Byron, né i biografi di lui ci informano dell'opinione che egli ne

стремительно влекущая нас в бездну сатанинского падения. Но Байрон, сколько ни тревожит ум, ни повергает в безнадежность сердце, ни волнует чувственность, его гений все имеет высоту необычайную (может быть, оттого еще и губительнее сила его поэзии): мы чувствуем, что рука судьбы опрокинула создание благородное и что он прямодушен в своей всеобъемлющей ненависти, – перед нами титан Прометей, прикованный к скале Кавказа и гордо клянуший Зевеса, которого коршун рвет его внутренность»]. L'eroe letterario come incarnazione dell'individualismo byroniano era estraneo a Žukovskij, osserva F. Kanunova. Ne sono prova sia la natura della sua traduzione del *Prisoner of Chillon* (*Šillonskij uznik*) sia i suoi interventi critici. In una lettera a Vladimir Sollogub, scritta nel 1845, nella quale elogiava il poema *Tarantas*, Žukovskij esortava l'autore a liberare le lettere russe dagli odiosi eroi del loro tempo, dagli Onegin e dai numerosi consimili, in sostanza null'altro che demoni, germinati nel ventre di Werther e generati da Don Juan e dagli altri analoghi personaggi byroniani (Faina Kanunova, *O filofsosko-istoričeskich vozzrenijach Žukovskogo*, in *Žukovskij i russkaja kul'tura*, cit., pp. 32-45).

48 Vissarion Belinskij, *Stat'ja vtoraja*, in Id., *Polnoe Sobranie Sočinenij v 12 tomach*, t. 7: *Stat'i i recenzii 1843. Stat'i o Puškine 1843-1846*, Moskva, Izd. Akademii Nauk SSSR, 1953, pp. 132-223.

49 Si veda: Èmma Žiljakova, *K voprosu ob otnošenii V. A. Žukovskogo k poézii Bajrona*, in *Chudožestvennoe tvorčestvo i literaturnyj process*, t. V, Tomsk, Izd. Tomskogo Universiteta, 1983, pp. 92-104.

50 *Ibid.*

51 Charles Didier, *Alessandro Manzoni*, «Ricoglitore italiano e straniero», I, seconda parte, 1834, p. 635.

avesse». ⁵² È quindi motivo di rammarico constatare nella rapida annotazione diaristica vergata da Žukovskij l'8 novembre 1838 e soprattutto nella perentoria affermazione affidata alla sua missiva a Kozlov del 16 novembre: «Ciò che ci siamo detti lo ricordo, ma non sono in grado di riportarlo in una lettera», l'impossibilità di ricomporre, fra l'altro, l'autentico giudizio di Manzoni sul poeta inglese.

È tuttavia forse possibile tentare di costruire un ideale confronto sul Romanticismo, a partire dalle opinioni che Alessandro Manzoni e Vasilij Žukovskij ebbero occasione di esternare in scritti di carattere epistolare nel corso degli anni Venti. Nella lettera a Cesare Taparelli D'Azeglio – nota come la *Lettera sul Romanticismo* – del 22 settembre 1823 ⁵³ Manzoni si difonde sul significato del Romanticismo, precisandone innanzi tutto la natura complessa e varia, addirittura contraddittoria nei vari Paesi in cui tale corrente si manifesta: in Francia, Germania e Inghilterra esso assume connotazioni proprie; in Italia si differenzia in ogni stato o, addirittura, città e non sono rari i luoghi in cui il termine 'Romanticismo' non è neppure mai stato proferito. Fra i Paesi in cui si sviluppò la corrente romantica, Manzoni non include la Russia. ⁵⁴ La sua esposizione è costituita da una *pars destruens* molto ampia e articolata e una *pars construens*, più concisa ed es-

52 Guido Muoni, *La fama del Byron e il byronismo in Italia*, Milano, Società Editrice Libreria, 1903, p. 18.

53 Manzoni scrisse questa lettera cinque giorni dopo aver portato a termine la stesura del *Fermo e Lucia* e, contro la sua stessa volontà, essa venne pubblicata, nel 1846, sulla rivista italiana pubblicata a Parigi «L'Ausonio», anche se già prima della pubblicazione circolava in svariate redazioni manoscritte e non autografe, alcune delle quali non autorizzate da Manzoni (si veda: Paola Italia, *Un nuovo testimone della Lettera sul Romanticismo*, «Annali Manzoniani», terza serie, n. 2, 2019, pp. 191-192).

54 Žukovskij aveva già pubblicato la lirica *Sel'skoe kladbišče* (1802), libera versione della poesia *Elegy Written in a Churchyard*, considerata uno dei manifesti del Romanticismo russo. Erano già apparse, fra il 1808 e il 1812, le sue ballate *Ljudmila* e *Svetlana*; nel 1820 era stata pubblicata la ballata *Ruslan e Ljudmila* di Aleksandr Puškin e, molti anni prima, nel 1793, Nikolaj Karamzin aveva composto il racconto, di intensa ispirazione romantica, *Ostrov Borngol'm*. È doveroso il riferimento a specifiche riflessioni storico-letterarie, in merito alla natura di un possibile Romanticismo russo o slavo, espresse da Nullo Minissi, il quale sottolinea l'importanza dell'elemento bizantino-slavo nella cultura russa, elemento che spiega la diversa maniera della letteratura russa di rispondere al Romanticismo occidentale; consente di eludere ingannevoli analogie, nonché di comprendere «perché la coscienza romantica possa talvolta trovarsi pure o meglio sotto altre e più tarde intenzioni letterarie che non in quelle dell'età romantica» (Nullo Minissi, *Il romanticismo slavo: Premesse*, «Belfagor», vol. 37, n. 2, 1982, p. 152).

senziale. Questa la sintesi della prima parte, «che tende principalmente ad escludere: la mitologia, l'imitazione dei classici, propriamente detta, le regole fondate su fatti speciali e non su principi generali, su l'autorità dei retori e non sul ragionamento; e specialmente quelle delle due unità drammatiche». ⁵⁵ Lapidario è il suo giudizio relativo alla mitologia come tema e ispirazione in letteratura: egli ritiene addirittura «detestabile l'uso della mitologia» poiché «l'uso della favola è vera idolatria», ⁵⁶ essa produce il pericoloso effetto di condurre il lettore là dove «il Maestro non era ancora venuto». ⁵⁷ È analogamente condannabile l'imitazione dei classici, in quanto falsa è la loro morale: «false idee di vizio e di virtù, idee false, incerte, esagerate, contraddittorie, difettive dei beni e dei mali, della vita e della morte, di doveri e di speranze, di gloria e di sapienza, falsi giudizi dei fatti, falsi consigli». ⁵⁸ La nefasta conseguenza, precisa lo scrittore, della perpetuazione, in letteratura, di una morale fallace, è la propagazione di «giudizi irragionevoli e appassionati». ⁵⁹

Nella *pars construens* della sua esposizione Manzoni indica innanzi tutto il principio regolatore dell'ispirazione, della scelta e dell'articolazione dei temi trattati in letteratura; quell'ordine è unico e unici sono i suoi caratteri e le circostanze nelle quali si manifesta: «quest'ordine è la religione; essa dà una scienza che l'intelletto non potrebbe scoprire da sé, una scienza che l'uomo non può ricevere che per rivelazione [...] include una sola dottrina, e quindi produce una sola credenza». ⁶⁰ La religione, dunque, e la connessa morale cristiana costituiscono nella visione manzoniana del Romanticismo il presupposto, nonché la ragione ultima del pensiero e della creazione artistica. Quanto al principio ispiratore di un'opera artistica romantica, questa è la riflessione manzoniana: «il principio di necessità quanto più esteso mi sembra poter essere questo: che la poesia e la letteratura in genere debba proporsi l'utile per iscopo, il vero per soggetto e l'interessante per mezzo». ⁶¹

Iniziatore del Romanticismo russo, Vasilij Žukovskij ne fu anche teorico e ne divulgò i principi e le espressioni, anche operando nell'ambito della critica letteraria, del giornalismo e dell'editoria. La sua personale visio-

⁵⁵ Alessandro Manzoni, *Tutte le lettere*, cit., vol. I, pp. 317-318.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 320.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*, p. 326.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 327.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 337.

⁶¹ *Ibid.*, p. 338.

ne del Romanticismo è complessa e, in una certa misura, contraddittoria rispetto alla sua concezione estetica, legata al classicismo. L'originale sincretismo del suo pensiero conferisce al composito modello estetico žukovskiano un peculiare dinamismo.⁶²

Anche Žukovskij, al pari di Manzoni, ritiene obsoleto il ricorso alle immagini mitologiche, dichiarando che «gli dei greci sono nulla più di piatte immagini e vuote forme delle nostre impressioni e non creature vere».⁶³ Tuttavia, pur sostenendo, anche, l'essenziale valore spirituale e letterario del Cristianesimo, nel suo articolato ragionamento il poeta russo pone in evidenza alcune precisazioni. Il Cristianesimo, osserva Žukovskij, ha rivelato all'uomo la profondità della nostra anima; gli ha insegnato la contemplazione spirituale; ha creato l'unione fra realtà esteriore e realtà interiore così rafforzando nell'uomo l'essenza spirituale. Di tutto ciò vi è traccia nella vita reale e nella poesia e il poeta romantico, meno curandosi dell'esattezza del proprio schizzo, meno curandosi della bellezza plastica – nella cui raffigurazione, puntualizza Žukovskij, egli non potrebbe reggere il confronto con i poeti antichi – si addentra nell'essenza interiore dell'uomo, scruta e sorveglia l'anima in ogni suo moto e ne rivela accuratamente ogni segreto. Tuttavia – e qui la considerazione del valore del Cristianesimo si differenzia marcatamente dalla posizione manzoniana, virando verso una inattesa e sincretica conciliazione – è auspicabile che il poeta romantico, introdotto dal Cristianesimo a tutti i segreti dell'anima umana, non trattenga nell'anima sua l'elemento cristiano; che sia pagano nella sua professione di fede (e il poeta pagano romantico è molto più pagano di un

62 Si veda Faina Kanunova, Aleksandr Januškevič, *Svoeobrazie romantičeskoj estetiki i kritiki V. A. Žukovskogo*, in Vasilij A. Žukovskij, *Ėstetika i kritika*, cit., pp. 7-47. La formazione della sua propria *Weltanschauung* romantica avviene in fasi successive, nel periodo compreso tra il 1800 e il 1840: all'educazione estetica, autodidattica, degli anni 1800-1806 seguono l'attività di redattore e collaboratore alla rivista «Vestnik Evropy» (1808-1814) e di compilatore dei verbali del circolo "Arzamas", nonché di autore di veri e propri manifesti poetici dell'estetica romantica (1815-1824), cui si aggiunge la copiosa produzione di articoli critici, rassegne e annotazioni (1830-1840). In tale composita esperienza prende forma sia il rifiuto del dogma letterario del modello del Classicismo, sia l'affermazione dei principi del Romanticismo. Il terreno sociale e letterario nel quale germinò e si sviluppò l'estetica žukovskiana furono, appunto, il circolo dell'"Arzamas" e la rivista «Sovremennik» (Faina Kanunova, Aleksandr Januškevič, *Svoeobrazie romantičeskoj estetiki i kritiki V. A. Žukovskogo*, cit.).

63 «Греческие боги для нас всего лишь плоские картины и пустые одежды наших впечатлений, а не живые существа» (Vasilij A. Žukovskij, *Ėstetika i kritika*, cit., p. 301).

poeta pagano classico, in quanto quest'ultimo è pagano per inconsapevolezza, mentre il primo lo è per negazione; che sia dunque cristiano esclusivamente per il contesto epocale nel quale si trova a vivere, e ateo per *forma mentis* e sentimento). La sua anima, arricchita di tutti i tesori del Cristianesimo, deve sprofondare nella melancolia.⁶⁴ Secondo Žukovskij il prezioso apporto del Cristianesimo alla letteratura si realizza nel meraviglioso, più efficace del meraviglioso che connota la mitologia degli antichi: «gli dei della mitologia antica assomigliano troppo alle persone reali e con queste possono addirittura confondersi».⁶⁵ Invece «nelle Sacre Scritture la poesia raggiunge un'incomparabile elevatezza: tutte le idee, tutte le rappresentazioni che da esse si traggono hanno un che di immacolato, di celestiale, ma certamente, esse devono essere rappresentate insieme ad altre immagini, al fine di apparire più espressive e ancora più elevate».⁶⁶

Prossima alla formulazione manzoniana del principio fondante dell'arte del Romanticismo, nella sua triplice manifestazione – di verità, utilità, interesse – è la riflessione žukovskiana in merito alla natura dell'espressione del Romanticismo nell'arte. La verità è per Žukovskij un'idea, un valore morale (nella poesia il vero è l'alto oggetto della poesia),⁶⁷ che sostanzia la creazione artistica, ma è un'idea dalle plurime rivelazioni: le verità morali possono essere molteplici, ognuna connessa con una specifica caratterizzazione umana, soprattutto nell'epica.⁶⁸

In merito all'utilità morale della poesia Žukovskij ricorda che la poesia deve procurare piacere al lettore e il piacere è una forma di influenza, e «l'influenza è utile».⁶⁹ L'elemento dell'interesse si riconnette, infine, al meraviglioso, del quale esalta la funzione e il valore: «se i personaggi sono interessanti, il meraviglioso stesso, di per sé inverosimile, diviene interessante e piacevole e il lettore spontaneamente crede all'invenzione del poeta».⁷⁰

64 *Ibid.*

65 «Боги древней мифологии слишком похожи на людей и часто могут быть с ними смешаны» (*Ibid.*, p. 88).

66 «В Священном писании больше несравненно высокого в рассуждении поэзии, нежели в древней мифологии: все идеи, все изображения, которые в нем почерпаются, имеют в себе что-то непорочное, небесное; но они непременно должны быть представлены вместе, в смешении с другими картинами; тем будут разительнее, возвышеннее» (*Ibid.*).

67 *Ibid.*, p. 177.

68 *Ibid.*, p. 92.

69 «влияние полезное» (*Ibid.*, p. 177).

70 «если герои интересны, то и самое чудесное, само по себе невероятное, делается интересным и приятным и мы непринужденно ему верим» (*Ibid.*, p. 50).

L'ideale confronto tra Vasilij Žukovskij e Alessandro Manzoni potrebbe concludersi con un rapido accenno alla definizione del bello, come fine ultimo dell'arte del Romanticismo, per entrambi tanto rilevante quanto inefabile. Se per il poeta e scrittore milanese «nella pratica [...] non si può non vedere una tendenza della poesia ad attingere lo scopo indicato dal romanticismo, a cogliere e a raffigurare quel genere di bello di cui le teorie romantiche hanno dato una idea astratta, fugace, ma che basta già a disgustare dell'idea che le è opposta»,⁷¹ per il poeta e traduttore russo «romantico è il bello senza limitazione, o bello infinito».⁷²

Forse di tali argomenti si riempì il silenzio che la Storia ci ha consegnato, lasciandoci soltanto intravedere, da lontano, i due poeti, voci di due distinte tradizioni romantiche, l'uno in piedi davanti al camino, l'altro seduto, nello studio a pianterreno dell'abitazione milanese di Alessandro Manzoni, in via Morone, l'8 novembre 1838.

71 Alessandro Manzoni, *Tutte le lettere*, cit., vol. I, pp. 344.

72 «Романтическое есть прекрасное без ограничения или прекрасная бесконечность» (Vasilij A. Žukovskij, *Ėstetika i kritika*, cit., p. 301).

**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 Hammergren, *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. *Waldemar/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*, Kjøbenhavn, 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, Kjøbenhavn, 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 Kølbe 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 Knudssøn), 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

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

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/légerement 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 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 complex. 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. The left hand accompaniment includes triplets. A *Red.* (Reduction) bracket is shown under the left hand.

Measures 32-38. The right hand features a melodic line with triplets. The left hand accompaniment includes triplets. 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 Les paysans se désarment

mf *f*

Red.

71

et courent dans les bras de leurs familles Erik plus

f *p* *p*

f Red. Red.

Detailed description: This system contains measures 71 through 76. The vocal line starts with a forte (*f*) dynamic and transitions to piano (*p*) at measure 75. The piano accompaniment features a forte (*f*) dynamic and includes two 'Red.' markings in measures 75 and 76. The lyrics are: 'et courent dans les bras de leurs familles Erik plus'.

77

d'armes meurtrières la chaîne nous réclame

Detailed description: This system contains measures 77 through 82. The vocal line continues with the lyrics: 'd'armes meurtrières la chaîne nous réclame'. The piano accompaniment consists of chords and rhythmic patterns.

83

Assentiment général différents groupes de

cresc. *mf*

Detailed description: This system contains measures 83 and 84. The vocal line begins with a *cresc.* marking and a *mf* dynamic. The lyrics are: 'Assentiment général différents groupes de'. The piano accompaniment features a *cresc.* marking and a *mf* dynamic.

85

laboureurs arrivent

mf

Detailed description: This system contains measures 85 and 86. The vocal line starts with a *mf* dynamic. The lyrics are: 'laboureurs arrivent'. The piano accompaniment features a *mf* dynamic.

87

Joie et felicitations

cresc.

Detailed description: This system contains measures 87 through 90. The vocal line begins with the lyrics: 'Joie et felicitations'. The piano accompaniment features a *cresc.* marking.

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

111

dim. vieillard Il les bénit *f* Rendons grâce

117

au Saint des contreés Actions

124

de Grâce

132

Ils se lè vent & s'embrassent groupe

N° 4

♩ = 80
Allegro
tr

137

Ellen les invite à boire & à danser vous

Red.

141

allez tous rester ici danser avec les jeunes filles

f *p*

Red.

145

& vous autres vieux asseyez - vous & attendez

cresc.

1.

on apporte les pots de bière & d'hydromel

Red.

148

jetés Danse rustique & réjouissances

ff

2.

2Balancés Temps-Levé

Red.

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

p

Ballonné & demi-tour

cresc.

tr

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.*

EL BALLET ROMÁNTICO EN MADRID (1842-1853)

Laura HORMIGÓN (*Seminario UCM-CSIC de Investigación en Historia y Teoría de la Danza - Revista «ADE-Teatro»*)
lhormigonv@gmail.com

RESUMEN: Entre 1842 y 1853 en Madrid se escenificaron grandes títulos del ballet romántico protagonizados por bailarines de primer orden como Marius Petipa, Marie Guy-Stéphan, Fanny Cerrito y Arthur Saint-Léon, entre otros. Esto demuestra la existencia de un repertorio de ballet común entre París, Londres e Italia y que, durante ese periodo, se representaron tanto en el Teatro del Circo como en el Teatro Real, espectáculos de calidad. Además, el ballet ocupó un lugar central en la vida escénica madrileña y su recepción fue similar a la de otras ciudades europeas.

ABSTRACT: Between 1842 and 1853, in Madrid were staged great romantic ballet titles starring by lead dancers such as Marius Petipa, Marie Guy-Stéphan, Fanny Cerrito and Arthur Saint-Léon, among others. That shows the existence of a common ballet repertoire between Paris, London and Italy and, during that period, quality shows were performed at both the Circo Theatre and the Real Theatre. In addition, the ballet occupied a central place in Madrid's scenic life and its reception was like in other European cities.

PALABRAS CLAVE: Teatro del Circo, Teatro Real, Petipa, Guy-Stéphan, Cerrito, Saint-Léon, Bartholomin

KEY WORDS: Circo Theatre, Teatro Real, Petipa, Guy-Stéphan, Cerrito, Saint-Léon, Bartholomin

EL BALLE ROMÁNTICO EN MADRID (1842-1853)¹

Laura HORMIGÓN² (Seminario UCM-CSIC de Investigación
en Historia y Teoría de la Danza - Revista «ADE-Teatro»)
lhormigonv@gmail.com

Para la historiografía del ballet el período romántico se inicia con el estreno parisino de *La Sylphide* en 1832. Aunque la llegada de las coreografías románticas a Madrid se demoró casi una década, con el doble estreno de *La Sylphide*, en octubre de 1842, irrumpió con fuerza el ballet romántico en la capital, para no abandonar la cartelera de la ciudad durante años. La presentación de *La Sylphide* en Madrid abrió un nuevo paradigma en los espectáculos de ballet representados en la capital y el gusto de los madrileños se decantó muy pronto por los ballets románticos, frente a las obras con reminiscencias prerrománticas, con más predominio de la pantomima.

Durante la década de 1842 a 1853 los espectáculos de ballet –o «baile francés», terminología utilizada con frecuencia para contraponerlos a los «bailes nacionales» españoles– fueron representados en tres teatros de Madrid: 1) En el Teatro de la Cruz, cuyo empresario se unió al del Príncipe, donde se escenificaron ballets completos solo durante la temporada de 1842-43 y solo durante un mes en 1849; 2) En el Teatro del Circo (1842-50), que acogió los estrenos de grandes coreografías románticas y que supuso un periodo de esplendor para el ballet romántico en Madrid; y 3) En el Teatro Real (1850-53) que desde 1850 asumió las escenificaciones de óperas y ballets. Otros teatros de la ciudad también contaron con sus propias compañías de baile – aunque más modestas que las de los anteriores coliseos– si bien el repertorio que llevaron a escena se centró en los «bailes nacionales» o de carácter.

Este artículo estudia los ballets románticos representados en Madrid entre 1842 y 1853 demostrando que, la capital no se mantuvo al margen de lo que se programaba en los circuitos artísticos internacionales porque, es-

1 Este artículo se enmarca en el proyecto de investigación P. E. I+D+i *Tras los pasos de la Sylphide. Una historia de la danza en España, 1836-1936* (ref. PGC2018093710AI00), financiado por (MCIU/AEI/ FEDER, UE).

2 Doctora en musicología y ex primera bailarina. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8974-7084>.

pecialmente en el Teatro del Circo, se pudo ver tanto una ópera como un ballet que estaba siendo representado en el mismo momento en otros teatros europeos, y a un nivel artístico de calidad. Además, veremos que tanto los bailarines que actuaron en Madrid como las escenificaciones de los ballets fueron recibidos por el público madrileño de igual forma que en otras capitales europeas. Para ello estudiaremos la cartelera teatral de la época, los libretos de los ballets, los materiales hemerográficos y documentos de diferente naturaleza.

1. El ballet romántico en el Teatro de la Cruz/ Príncipe (1842-43)

A finales de 1841 el Teatro de la Cruz contaba con la habitual compañía de baile nacional y una pareja de bailarines extranjeros: Francesco Penco y Adela Massini. Para la temporada siguiente, 1842-43, el empresario decidió ampliar la compañía de baile extranjero, que actuaría tanto en la Cruz como en el Teatro del Príncipe, y contrató como director a Víctor Claude Bartholomin –que se encontraba trabajado en Barcelona–, junto con otra pareja de primeros bailarines: su hija Adèle y su esposo Hippolyte Monplaisir. Con ellos también viajó a la capital el compositor Hippolyte Gondois, quien trabajaría en el Teatro del Circo en 1850. Bartholomin representaba al ballet romántico de corriente francesa, aunque no todas las coreografías que presentó en Madrid fueron obras románticas.

La elección de estrenar *La Sílfide*, en octubre de 1842, tanto en el Teatro del Circo como en el Príncipe, fue una estrategia puramente comercial y empresarial acordada por los empresarios de ambos teatros.³ Con esta rivalidad esperaban un aumento considerable de público ya que, si se quería estar al tanto de las novedades teatrales de la capital, se debía asistir a las representaciones de ambos teatros, para poder compararlas y opinar después sobre ellas en los salones.

Bartholomin –igual que hizo en el Teatro de la Moneda de Bruselas en 1835– escenificó el ballet de Filippo Taglioni en su versión parisina de 1832, con el título de *La Sílfida* [sic]. «El Heraldo» (6-X-1842) comentó que Bartholomin se había «atenido en todo a la manera con que este baile se ejecutó en la Academia Real de París», incluso algunos de los elementos escenográficos utilizados en esta puesta en escena eran similares a los de la

3 Esta estrategia se repitió en noviembre de 1844 con la doble programación del *Ernani* de Verdi en la Cruz y en el Circo.

producción original. Entre ellos llamaron especialmente la atención los vuelos de las sílfides, que sin embargo fueron omitidos en la producción del Circo. Un crítico señaló en su reseña que en decorados y trajes «había ganado el Circo con mucho; en los vuelos el Príncipe».⁴

En los meses sucesivos se alternaron representaciones de *La Sílfida* con otros ballets de Bartholomin: *La lámpara maravillosa*,⁵ *La encantadora o el triunfo de la Cruz*⁶ y *Pizarro o la conquista de Perú*.⁷ Curiosamente, de *La encantadora* se conserva la partitura de las *Danzas infernales* representadas en Barcelona y en la Biblioteca Histórica de Madrid están las *particelle* de varios instrumentos del montaje madrileño, aunque no se conserva la partitura del repetidor. Además, en el Museo del Teatro de Almagro existen cinco bocetos escenográficos realizados por José M.^a Avrial para el mismo ballet,⁸ algo excepcional tratándose de una escenografía española de mediados del siglo XIX, dado que se han conservado muy pocos materiales de este tipo.

Con el paso de los meses se confirmó que la compañía de ballet que logró consolidarse fue la del Teatro del Circo y el público de Madrid se decantó enseguida por los ballets románticos, por encima de los mitológicos o históricos que, por lo general, contenían más escenas de pantomima y menos bailables. Habría que esperar hasta diciembre de 1849 cuando, durante una breve temporada, se escenificó otro ballet romántico completo en el Teatro de la Cruz: *El diablo a cuatro*, una nueva producción «sumamente aumentada por Antonio Appiani»⁹ respecto a la que ya se había escenificado en el Teatro del Circo el año anterior. La música del *pas de deux* del tercer acto fue de Gondois y las danzas de esta versión fueron diferentes a las de la producción estrenada anteriormente. Este montaje fue peor acogido que el del Circo y «El Popular» (15-XII-1849) comentó que se había puesto en escena «no solo sin lujo, sino hasta sin lucimiento».

4 Soriano Fuertes, *Variedades*, «La Iberia Musical y Literaria», 16-X-1842.

5 Estrenado en Bruselas (1832) y representado en Barcelona en 1840 (BNE T/25101. Libreto de Madrid, BNE T/23171).

6 Estrenado en Bruselas (1832), su estreno en Madrid se retrasó a enero de 1843. A la prensa le extrañó el poco éxito e interés alcanzado por este ballet a pesar de ser una buena producción de un ballet romántico, aunque en el libreto de Barcelona (1841), Biblioteca de Cataluña C400/2108, aparece titulado como «baile heroico».

7 Biblioteca Pública del Estado, Cáceres (Extremadura). Estrenado en Madrid en marzo de 1843.

8 Cf. Andrés Peláez, *José María Avrial y Flores. Los inicios de la escenografía romántica española*, Almagro, Museo Nacional del Teatro, 2008.

9 *El diablo a cuatro*, BNE T/23139.

2. El ballet romántico en el Teatro del Circo (1842-50)

El Teatro del Circo, situado en el antiguo jardín de la Casa de las siete chimeneas en la Plaza del Rey –sede del actual Ministerio de Cultura– fue construido en 1834 para ofrecer espectáculos circenses. En 1840 fue transformado en teatro, hasta convertirlo en un edificio lo más adecuado posible para albergar espectáculos de ópera y ballet. Entre 1842-50 contó con una espléndida compañía de baile y, aunque continuó con su actividad hasta que se quemó en 1876, los espectáculos de ballet se presentaron hasta 1850.

La compañía de ballet estuvo dirigida por siete maestros, representantes de las escuelas italiana y francesa, tanto por su nacionalidad como por su formación: Federico Massini (1842-43), Achille Henry (1843), Giuseppe Villa (1843-44), Jean Baptiste Barrez (1844-45), Jean Antoine Petipa (1845-47), Auguste Lefebvre (1847-48) y Antonio Appiani (1848-50), quien luego pasó a dirigir la compañía del Teatro Real. Todos ellos llevaron a escena grandes obras del repertorio romántico, en algunos casos muy poco tiempo después de su estreno, y constituyen un ejemplo de circulación artística y de las conexiones teatrales internacionales tan importantes y características de aquella época, como ha señalado Garafola,¹⁰ de las que Madrid –a pesar de las escasas referencias que ha hecho hasta ahora la historiografía de la danza– también formó parte. Además, se encargaron de coreografiar los bailables para las óperas,¹¹ otro de los ejes fundamentales de la programación del Circo, y casi todos interpretaron algún personaje en los ballets que llevaron a escena.

A mediados del siglo XIX era habitual que, en las reposiciones de los ballets realizadas por otros maestros de baile, se añadieran o sustituyeran algunas danzas y escenas del original. Así lo corroboró el escritor Amédée Achard –que asistió con Gautier y Dumas a la boda de Isabel II (1846), cuando presenció una representación de *El diablo enamorado* protagonizada por Guy-Stéphan y Marius Petipa– quien señaló en una reseña sobre el Teatro del Circo la evidente exportación del academicismo parisino a España, destacando que se acompañaba de adaptaciones:

10 Cf. Lynn Garafola (ed.), *Rethinking the Sylph. New perspectives on the romantic ballet*, Middletown, Wesleyan University Press, 1997, pp. 1-10.

11 Entre 1842-50 subieron a escena cincuenta y tres óperas, con más de novecientas representaciones. Los compositores más representados fueron Donizetti, Verdi, Rossini y Bellini. Más detalles en Laura Hormigón, *El Ballet Romántico en el Teatro del Circo de Madrid (1842-1850)*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 2017, p. 121.

Todos los ballets que se representan en la Academia Real de Música los ofrece Madrid. Los abonados al Circo han visto *Giselle*, *El diablo enamorado*, *La Péri*, *La hermosa Beatriz*, *La Sífide*, *La tarántula*, *La gipsy*. Sin embargo, muy a menudo la fantasía de los coreógrafos del Circo revisa y corrige los ballets parisinos. Se alarga una escena, se suprime un cuadro, se añade un acto, y siempre consiguen despertar la admiración hacia estos cambios tan ingeniosos [...].¹²

Las primeras representaciones de ballet en el Teatro del Circo tuvieron lugar durante el verano de 1842, bajo la dirección de Massini, que llevó a escena obras de carácter histórico – *César en Egipto*¹³– o mitológico – *Los titanes o las cuatro edades del mundo*¹⁴–, además de reponer coreografías propias – como *La familia suiza*¹⁵– entre otros ballets, que obtuvieron una recepción dispar.

Pero el ballet que alcanzó más relevancia –por la rivalidad con la producción de la Cruz/ Príncipe de la que ya hemos hablado– fue *La Sífide*. La versión que Massini presentó en el Circo fue la de Filippo Taglioni, pero no la original parisina de 1832, sino la arreglada por el propio Taglioni en 1841 para la Scala de Milán. En el libreto no se especificó el nombre del autor de esta partitura, pero al parecer, no se utilizó la música original de Schneitzhoeffter, que fue la usada en la producción de Bartholomin en el Príncipe. Entre los cambios realizados para el Circo encontramos que, tras la muerte de la sífide, se introdujo un final mitológico desarrollado en el Olimpo con presencia de varios dioses.¹⁶ Según Di Tondo,¹⁷ la iconografía de esta escena respondía a las características del *locus amoenus* de la épo-

12 «Tous les ballets qui se dansent à l'Académie royale de musique, Madrid les donne. Les abonnés du Cirque ont vu *Giselle*, *Le diable amoureux*, *La Péri*, *La Jolie fille de Gand*, *La Sylphide*, *La tarentule*, *La Gipsy*. Seulement, il arrive le plus souvent que la fantaisie des chorégraphes du Cirque revoit et corrige les ballets parisiens. On allonge une scène, on supprime un tableau, on ajoute un acte, et l'on ne manque jamais de vous faire admirer ces changements ingénieux». Amédée Achard, *Lettres sur la musique en Espagne*, en Id., *Entre le bal et le berceau*, París, Calmann-Lévy, 1879, p. 152.

13 Basado en las escenificaciones de Gaetano Gioja y de Giovanni Monticini, Venecia (1812).

14 Basado en el ballet homónimo de Giovanni Galzerani, Nápoles (1831).

15 *La Famiglia svizzera*, Génova (1839). Cf. «Il Corriere dei Teatri», 2-X-1839.

16 BNE, T/15298, p. 15.

17 Cf. Ornella Di Tondo, *The Italian Sífide and the contentious reception of the ultramontane ballet*, en Mariam Smith (ed.), *La Sylphide. Paris 1832 and beyond*, London, Dance Books, 2012, pp. 170-204: 202.

ca, una tradición establecida en Italia, utilizada en la penúltima escena o acto de los ballets. Aunque esta producción no incluía los vuelos de las sílfides, mantuvo varios de los efectos característicos del ballet, como la desaparición de la Sílfide por la chimenea y por el sillón y su entrada por una ventana, e incorporó más decorados y más personajes que la versión parisina original.

En mayo de 1845, J. A. Petipa llevó a escena en el Circo la versión francesa del ballet, o por lo menos una variante de esta montada por él. «El Clamor Público» (22-V-1845) comentó que Petipa había mejorado notablemente los bailables, sin embargo, a pesar de esas mejoras, *La Sílfide* tampoco alcanzó entonces demasiado éxito. Así pues, la importancia del estreno de este ballet en Madrid no radica tanto en el tibio éxito que alcanzó, sino en el cambio que representó, y en la constatación de la aparición de una nueva forma de escenificar los ballets prácticamente desconocida hasta entonces en la capital.

Achille Henry –sobrino del coreógrafo Louis Henry– se hizo cargo de la compañía en septiembre de 1843 y llevó a escena dos ballets románticos: *Giselle*, titulado en Madrid *Gisela o las willis*, en octubre de 1843; y *La Aurora*, basado en el divertimento homónimo de Perrot, con música de Pugni, estrenado en Londres en marzo de ese mismo año. A pesar de ser considerado por la prensa madrileña como «carente de algún género de interés dramático»,¹⁸ este ballet se mantuvo en el repertorio durante varias temporadas.

Gisela fue puesto en escena en Madrid a partir del original de Saint-Georges, Gautier y Coralli y se utilizó la partitura de Adam. Sirvió además como presentación ante el público madrileño de la francesa Marie Guy-Stéphan, una bailarina no muy conocida entonces en Madrid, pero que ya ostentaba bastante prestigio en Europa, porque había trabajado en Londres,¹⁹ Burdeos (1837-40) –adonde regresó en varias ocasiones– y Milán (1841-42) como primera bailarina de la Scala. El debut de Guy en el Circo, con Tommaso Ferrante como su *partenaire*, fue comentado en prácticamente todos los periódicos de Madrid,²⁰ y pronto se convirtió en una verdadera diva de la danza de esos años, además de la pareja escéni-

18 Enrique Gil, *Revista de la Quincena*, «El Laberinto», 1-XII-1843.

19 Durante las temporadas de 1836; 1841-42 y 1843. Participó en los estrenos de ballets de Jules Perrot y de otros coreógrafos.

20 Cf. «La Iberia Musical y Literaria», 8 y 15-X-1843; «El Heraldó», 10 y 18-X-1843; «Revista de Teatros», 11 y 23-X-1843; «Gaceta Literaria y Musical», 15-X- y 1-XI-1843; y «La Posdata», 23-X-1843.

ca de Marius Petipa mientras este trabajó en España, entre junio de 1844 y enero de 1847, como primer bailarín del Teatro del Circo.²¹

La *Gisela* representada en 1843 en el Circo fue bastante similar en argumento, música y coreografía al original parisino. Contó con un vestuario correcto y los bailarines cumplieron bien, o incluso muy bien, con su interpretación. Los decorados y efectos de maquinaria, por el contrario, fueron más pobres y escasos que en París, sin embargo, fueron mejorándose en las siguientes temporadas. A pesar de las críticas negativas que recibió la escenografía, el ballet tuvo un éxito inmediato, el público llenó el teatro en cada representación y se mantuvo en la cartelera durante varias temporadas consecutivas, convirtiéndose en «el baile favorito»²² de los madrileños y el más representado en el Circo entre 1842-50. Además, como se puede ver en la tabla adjunta, fue de los ballets más escenificados en otras ciudades españolas, puesto en escena por diferentes maestros. En Madrid volvió a representarse en 1851, en el Teatro Real, protagonizado por Fanny Cerrito y Pierre Massot.

En noviembre de 1843 fue nombrado director el italiano Giuseppe Villa, quien también escenificó creaciones propias como *Los ingleses en el Indostán*.²³ El ballet romántico que llevó a escena en Madrid fue *El lago de las hadas*, coreografía de Antonio Guerra, estrenada en Londres en 1841, a partir de la ópera homónima de Auber (París, 1839). Hay que destacar que, tratándose de un ballet plenamente romántico, tanto por su temática como por su estética y estilo, en los que habitualmente se ha considerado que el protagonismo era exclusivamente femenino, Villa creó dos danzas para ser ejecutadas por él mismo junto al cuerpo de baile y a los alumnos de la Academia del teatro. La primera de ellas, la *Introducción*, posiblemente tuvo más elementos de pantomima que de baile como tal, pero la segunda, no cabe duda de que fue una danza ya que incluso se tituló *Bailable*. No se ha podido confirmar si la producción original de Guerra tenía estas dos danzas, pero es improbable ya que, al estar ambas protagoniza-

21 Más información sobre la etapa española de Petipa en Laura Hormigón, *Marius Petipa en España (1844-1847). Memorias y otros materiales*, Madrid, Danzarte Ballet, 2010; Ead., *El Ballet Romántico*, cit.; Ead., *La apasionante fuga de España de Marius Petipa. Una cuestión de Estado*, «ADE-Teatro», 169, 2018, pp. 8-19; Ead., *Marius Petipa y sus años en España*, en Ead. (ed.), *Marius Petipa del ballet romántico al clásico*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 2020, pp. 35-72.

22 «La Luneta», 9-V-1847.

23 Montado anteriormente en Turín (1834), Roma (1836), Milán (1836), Trieste (1842-43) y Parma (1847) con el título de *Gli inglesi nell'Indostan*.

das por Villa, encargado de la escenificación madrileña del ballet, debió de crearlas él mismo para su propio lucimiento.

El *Galop de la pandereta*, bailado por Guy-Stéphan,²⁴ se hizo muy famoso y traspasó los escenarios, convirtiéndose en indispensable en los salones, los bailes de sociedad madrileños y actos de otro tipo.²⁵ *El lago de las hadas* tuvo tan buena acogida que se convirtió en el segundo ballet más representado en el teatro durante esos años. Además de en Madrid, se bailó en Zaragoza, a finales de 1845, interpretado por la compañía de baile francesa encabezada por el matrimonio Albert-Bellon. Y en la primavera de 1848 fue Guy quien lo interpretó en Valencia. En 1850 Guy lo volvió a representar en Madrid, pero con cambios significativos en las danzas respecto a la producción de 1843.²⁶

En abril de 1844 fue contratado como maestro de baile J. B. Barrez, procedente de la Academia Real de París. Durante su estancia en Madrid no montó ningún ballet completo con coreografía propia, sino que su labor fue principalmente la de repositor de obras de otros coreógrafos a las que añadía, si era necesario, algún bailable. El primer ballet romántico que llevó a escena fue *La hermosa Beatriz o el sueño*,²⁷ una enorme y costosa producción que, para la «Revista de Teatros» (21-VII-1844), estaba «llena de novedad y de interés», y en la que no se escatimaron gastos para lograr el agrado del público. Las danzas gustaron extraordinariamente, destacando entre ellas la *Polca*, una novedad para los madrileños bailada por Guy y Petipa. Gracias al éxito que obtuvo esta danza desde que se vio en los escenarios y salones europeos, comenzó a ser incluida por músicos y coreógrafos en muchos ballets.

Antes de terminar 1844 Barrez montó *La Péri*, ballet de Coralli y Burgmüller ambientado en El Cairo que conocía bien porque en el estreno parisino interpretó a Roucem, igual que hizo en Madrid. Sin embargo, aun-

24 Danza que se hizo habitual en su repertorio y la interpretó en otras ciudades como Zaragoza (septiembre 1848) y Santiago de Compostela (julio 1851).

25 Cf. Laura Hormigón, *El Ballet Romántico*, cit., p. 233.

26 Laura Hormigón, *El Ballet Romántico*, cit., pp. 237-238. En esta versión se introdujo el famoso *Vals de Alba Flor*, ballet de J. A. Petipa estrenado en Madrid en 1847. Un crítico comentó que, en esta ocasión, *El lago...* se presentó «revisto, corregido, aumentado y perfectamente desempeñado» por Appiani, Guy y Massot. *Gacetilla*, «La España», 24-III-1850.

27 También conocido como *La linda Beatriz*. En 1851 se escenificó en el Liceo de Barcelona, montado por Barrez y protagonizado por Guy. Entre las danzas nuevas, *La madrileña*, danza española bailada por Guy con música de Massip y la escena *La ramillera y el sargento*, con música de Vincenzo Bonetti. *La linda Beatriz*, Biblioteca de Cataluña, C400/2185.

que Ramón de Navarrete reconoció que «se había puesto en escena con una propiedad, con un lujo, con un esmero, que honran mucho a la empresa del Circo»,²⁸ el ballet no logró igualar el éxito obtenido en Londres o París y en Madrid solo alcanzó unas trece representaciones. Posiblemente, las causas del escaso éxito de este ballet en Madrid fueron, tanto los descansos interminables que disgustaron al público –entre actos sin embargo necesarios para realizar los complicados cambios escenográficos–, como un argumento desarrollado en un ambiente árabe/ oriental, algo poco exótico para el público español que tenía un pasado de ocupación musulmana.

El año 1845 comenzó con el estreno del último ballet romántico que Barrez montó en el Circo: *El diablo enamorado*, donde él mismo fue Hortensio, Guy encarnó a Uriela y Marius Petipa interpretó al Conde Federico. Para «El Clamor Público» (30-I-1845), Petipa «expresó con sumo acierto y comprendió con inteligencia el papel» del Conde. En este ballet se vio por primera vez en Madrid la *Mazurca*, interpretada por Guy y Petipa, la pareja de moda del momento. Ignoramos si coreográficamente fue la misma *Mazurca* que desde hacía unos años causaba furor en París, pero, al ser un ballet escenificado por Barrez, debió de tener muchas similitudes con las que se veían entonces en los teatros parisinos. En el tercer acto Guy bailó el *Jaleo de Jerez* (Imagen 1) –danza coreografiada por Victorino Vera, director de la compañía de baile nacional del teatro, con música nueva de Skoczdo-pole–, que se convirtió en uno de los grandes éxitos de la bailarina.



Imagen 1.

Marie Guy-Stéphan en el *Jaleo de Jerez*.
(«El SigloPintoresco», Noviembre de 1845 –
Archivo L. Hormigón)

28 Ramón de Navarrete, *Teatro*, «El Heraldo», 16-XI-1844.

Este ballet fue muy bien acogido, y fue el tercero más representado en el Teatro del Circo durante esa etapa. *El diablo enamorado* fue escenificado por Albert en Zaragoza²⁹ (1846) y Barcelona³⁰ (1847). Aunque los personajes y el argumento fueron los del ballet original de Mazilier, todas las danzas fueron coreografiadas por Albert, quien además añadió algunas nuevas.³¹

Cuando Marius Petipa llevaba casi un año en Madrid como primer bailarín del Teatro del Circo, fue contratado su padre, Jean Antoine, como director de la compañía. Como sus predecesores en el cargo, realizó versiones de obras de otros coreógrafos y montó dos creaciones propias que estrenó en Madrid. A finales de julio de 1845 puso en escena *La Ondina*, ballet de Perrot y Pugini estrenado en Londres, que obtuvo mucho éxito en Madrid y además alcanzó bastante revuelo por ciertos conflictos. El primero surgió antes del estreno con la censura eclesiástica, y tuvo que ver con la aparición de una Virgen –que era sustituida brevemente por Ondina– durante la escena del *Festival de la Madonna* del segundo acto.³² Esta suplantación, que no tuvo ninguna repercusión en el estreno londinense, quizás por ser un país protestante, sí trajo problemas en Madrid donde, para que el ballet pudiera ser estrenado tuvo que sustituirse, incomprensiblemente, a la virgen por un romano.³³ El segundo problema tuvo que ver con el final del *Paso stirio*, también del segundo acto (Imagen 2) –que no existió en la versión original inglesa– y en el que Petipa hijo debía besar a Guy en escena, algo prohibido en los escenarios españoles, y por lo que Petipa estuvo a punto de ser detenido. El propio Petipa escribió sobre este percance en sus *Memorias*³⁴ y «El Cínife» (18-IX-1845) afirmó que el bailarín «estuvo inimitable» en este baile. Para el crítico de «El Tiempo» (31-VII-1845) en *La Ondina*, «las decoraciones, los trajes, los bailables, la música, todo es agradable, todo es sorprendente».

29 *Correspondencia de Provincias: Zaragoza, 29 de mayo. Teatros*, «El Español», Madrid, 4-VI-1846.

30 *El diablo enamorado*, Biblioteca Diputación de Barcelona, C 400/21.

31 Laura Hormigón, *El Ballet Romántico*, cit., p. 280.

32 Durante esta escena se presentó una reproducción del cuadro homónimo de Léopold Robert que Perrot recreó en Londres a modo de *tableau vivant*, utilizando a todo el cuerpo de baile tocando castañuelas y panderetas (Cf. «The Athenaeum», Londres, 24-VI-1843).

33 Más detalles sobre los comentarios de la prensa sobre este tema en Laura Hormigón. *El Ballet Romántico*, cit., pp. 300-303.

34 Cf. Laura Hormigón, *Marius Petipa en España*, cit., p. 297. Para la descripción del suceso en la prensa de Madrid, cf. «El Globo», 26-IX-1845.

**Imagen 2.**

Petipa y Guy-Stéphan
 en el *Paso stirio* de la *Ondina*
 («Semanario Pintoresco Español»,
 6-IX-1846 – Archivo L. Hormigón)

Si las presiones de la censura eclesiástica y los problemas con el jefe de la policía pretendían que el ballet fuera prohibido, lo que consiguieron fue que la curiosidad de los espectadores aumentara y que acudieran sin falta a verlo. Además, se convirtió en algo habitual que la pareja tuviera que repetir el *Paso stirio* cada vez que lo interpretaban.³⁵ *La Ondina* se bailó también en las siguientes temporadas, alcanzando las treinta y cuatro representaciones, entre julio de 1845 y marzo de 1847. En 1849 el ballet fue escenificado por Barrez en el Liceo de Barcelona, protagonizado por Guy y Massot. Sin embargo, la prensa barcelonesa no hizo comentarios sobre el asunto de la virgen, que tantos problemas había suscitado en Madrid.

En noviembre de 1845 J. A. Petipa montó *La Esmeralda*, a partir de la producción de Perrot y Pugini de Londres. La transformación más relevante que tuvo el ballet respecto a la novela de Victor Hugo fue que se eliminó el final trágico en el que moría la gitana, y se optó por un final feliz en el que Febo, convertido en héroe, la salva. Este final se mantuvo en Madrid, aunque se insertaron dos danzas nuevas que no existieron en la versión original: la *Danza de los locos* y el *Ole*, una danza española compuesta por Skoczopole y bailada por Guy. Beaumont³⁶ señaló que, a pesar de las grandes oportunidades interpretativas que ofrecía este ballet para la protagonista, *Esmeralda* causó poca impresión en Inglaterra, Fran-

35 Guy y Petipa bailaron con frecuencia el *Paso stirio* de forma aislada, tanto en su gira por Andalucía –entre abril y agosto de 1846– como en 1848, en las funciones de Guy en Valencia, junto a Massot.

36 Cf. Cyril W. Beaumont, *Complete book of ballets*, Londres, Ex Libris, 1951, p. 300.

cia e Italia. Sin embargo, en Rusia, se estableció enseguida en el repertorio y se hizo inmensamente popular. Curiosamente, Madrid no era ajeno a Victor Hugo ya que, entre 1811-12, residió en un Seminario de nobles. Según Iranzo, se inspiró en varias personas que conoció en ese internado para crear algunos personajes de su novela, por ejemplo, «un empleado enano de dicho colegio vino a ser el modelo físico de Quasimodo, el jorobado de *Nuestra Señora de París*».³⁷ Tras el estreno se comentó que, a pesar de la larga duración del ballet, las danzas –que para «El Español» (24-XI-1845) eran de «muy buen gusto»– y la pantomima, «sostienen continuamente el interés y la atención del espectador» a lo que ayudaba también «el lujo de las decoraciones y la esplendidez de los trajes».³⁸ Otra de las danzas nuevas añadida por Petipa padre, y que se hizo popular inmediatamente, fue el *Vals de la locura* (Imagen 3), compuesto por Vincenzo Bonetti y bailado «a la perfección»³⁹ y «con extraordinario aplauso»⁴⁰ por Guy y Petipa hijo.

La Esmeralda fue escenificada por Barrez en 1849 en el Liceo de Barcelona, también con Guy como protagonista, que bailó el *Vals de la locura*, con Gontié, y el *Jaleo de Jerez* en lugar del *Ole* al final del ballet.



Imagen 3.

Petipa y Guy-Stéphan
en el *Vals de la locura* de *La Esmeralda*
(«El Siglo Pintoresco Español»,
abril, 1846 – Archivo L. Hormigón)

37 Carmen Iranzo, *El alma de España en Giuseppe Verdi y Victor Hugo*, en Eugenio de Bustos (coord.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 1, 1982, p. 459.

38 *Gacetilla de la capital*, «Eco del Comercio», 22-XI-1845.

39 Velaz de Medrano, *Revista Musical*, «El Español», 23-XI-1845.

40 «El Español», 9-XII-1845; «Diario de Madrid», 12-XII-1845; y «El Heraldo», 16-XII-1845.

En marzo de 1846 se estrenó el primer ballet completo coreografiado por J. A. Petipa en Madrid, *Farfarella o la hija del infierno*. Aunque se inspiró en obras anteriores –incorporando el mito de Pigmalión, el argumento de *Le délire d'un peintre*⁴¹ y algunos detalles puntuales de *Le diable amoureux* y de la ópera-ballet *La tentation*– el resultado final fue un ballet nuevo con unidad y sentido por el que recibió muchos y buenos elogios. Musicalmente, *Farfarella* reunió piezas de Pugnani, Nadeau, Skoczupole, y otras que todavía permanecen anónimas, como las *Manchegas* o la *Redowa*.

El crítico del «Espectador» (13-IX-1846) consideró que con *Farfarella*, que se representó «bien bailada, bien decorada, bien entendida», J. A. Petipa había «dado a conocer sus conocimientos coreográficos».⁴² Este ballet no tuvo escena de *ballet blanc*, tan característica de los ballets románticos englobados en la corriente sobrenatural, pero sí personajes infernales que cobran vida en localizaciones fantásticas, con el apoyo de trucos de maquinaria escénica. También se incluyó una danza española, las *Manchegas*, interpretadas por el propio coreógrafo, V. Vera, y Guy vestida como una verdadera bolera, tocando castañuelas y con una peineta de teja en la cabeza.⁴³ Fueron también muy celebradas la *Redowa*, en la que Guy aparecía vestida de hombre, y el *Paso del espejo*⁴⁴ del tercer acto (Imagen 4), en el que Guy y Thérèse Ferdinand simulaban el reflejo de una de ellas. Esta escena necesitaba una gran coordinación entre las bailarinas y, según las opiniones de los cronistas⁴⁵, parece que el resultado fue el esperado.

41 *Divertimento* de Perrot y Pugnani, Londres (1843). Representado por Elssler en Milán (1844). Cf. Ivor Guest, *Fanny Elssler*, Middletown, Wesleyan University Press, 1970, p. 207. La coreografía no fue igual que la londinense porque la versión madrileña incorporó danzas nuevas y diferentes a las del original.

42 *Crónica de Teatros*, «El Clamor Público», 7-III-1846.

43 Cf. *Teatri. Madrid*, «Teatri, Arti e Letteratura», Bolonia, 9-IV-1846.

44 Un ejemplo de la influencia del paso por España en M. Petipa la encontramos en su ballet *Barbe Blue* (1896) donde incluyó la escena *La coquetería delante del espejo*, que era muy parecida a esta de *Farfarella* representada en Madrid cincuenta años antes.

45 Cf. *Teatro del Circo*, «La Posdata», 5-III-1846; *Crónica de Teatros*, «El Clamor Público», 7-III-1846; Velaz de Medrano, *Revista coreográfico musical. Teatro del Circo*, «El Español», 10-III-1846.

Imagen 4.

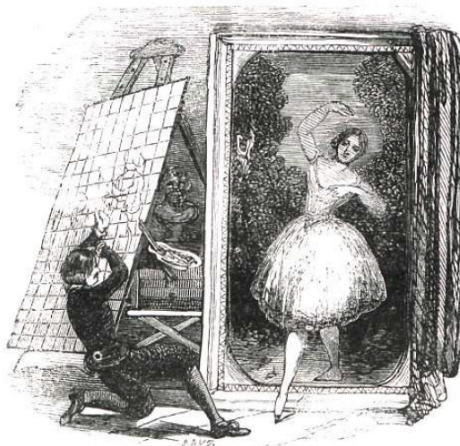
Guy-Stéphan y Ferdinand
 en el *Paso del espejo* de *Farfarella*
 («Semnario Pintoresco Español»,
 6-IX-1846 - Archivo L. Hormigón)



Farfarella alcanzó las cuarenta y tres representaciones, cifra nada desdénable considerando que, entre abril y agosto de 1846, solo se representaron óperas en el Teatro del Circo y que, desde la marcha de Petipa padre en julio de 1847, este ballet no volvió a escena hasta 1850, cuando se bailó en dos ocasiones de manera excepcional. Lo que Guy siguió bailando, aunque aislado del ballet, fueron las *Manchegas*⁴⁶ y *El delirio de un pintor*⁴⁷ (Imagen 5).

Imagen 5.

Petipa y Guy-Stéphan
 en *El delirio de un pintor* de *Farfarella*.
 Escenografía de E. Lucini
 («Semnario Pintoresco Español»,
 13-IX-1846 - Archivo L. Hormigón)



46 Con Carrión en Zaragoza (cf. «La Esmeralda», 2-X-1848); con el bolero Ruiz en Sevilla (cf. «El Clamor Público», 24-XI-1848); en Valencia (cf. «El Heraldo», 13-VII-1849).

47 A veces titulado *La ilusión de un pintor*, se bailó en Zaragoza (1848 y 1850); Málaga (1849); y Santiago de Compostela (1851) entre otras ciudades.

Un año después del estreno de *Farfarella* J. A. Petipa realizó una nueva coreografía: *Alba Flor la pesarosa*, cuya historia se desarrollaba en la España de Felipe IV. Petipa utilizó una fórmula compositiva similar a la de su anterior ballet, inspirándose y tomando algunos elementos de obras pre-existentes como el ballet *Paquita* (París, 1846) o la escena de *La torre encantada* del tercer acto de *La juive* (Halévy, 1835). Aunque *Farfarella* también tuvo música de varios autores, el popurrí musical de *Alba Flor* resultó excesivo porque reunió piezas de Skoczdpole, Deldevez, Halévy, Pilati, Hilariot, Pagni y Luis Cepeda, que compuso el *Zapateado* del último acto bailado por Guy.

Por tanto, mientras que *Farfarella* le proporcionó un gran éxito a J. A. Petipa, *Alba Flor* fue un fracaso desde su primera representación, llegando incluso a ser silbado, como señaló «El Espectador» (6-III-1847). Sin embargo, tras analizar las escasas reseñas que se publicaron se deduce que, efectivamente, esta coreografía pudo no estar tan lograda como *Farfarella*, pero se percibe cierta predisposición negativa debida, con toda seguridad, a los acontecimientos que agitaron la vida social y teatral de la capital solo un par de meses antes y cuyo protagonista fue su hijo Marius, pasando inevitablemente factura al prestigio y consideración de Petipa padre como artista. Estos hechos, que consistieron en una fuga a causa de un romance secreto y prohibido de Marius con la hija de los Marqueses de Villagarcía,⁴⁸ y que a priori pueden parecer banales, tuvieron una gran trascendencia personal y profesional para Marius Petipa quien, en enero de 1847, interrumpió su carrera como bailarín en España y en junio viajó a Rusia, donde fijó su residencia, formó una familia y se convirtió en un grandísimo coreógrafo.

Alba Flor solo se representó en ocho ocasiones, pero el *vals* (un *pas de trois*) también se convirtió en una pieza habitual del repertorio de Guy, quien lo bailó fuera del ballet, en Valencia (1848-49), Zaragoza (1848 y 1850), Sevilla (1848) y Málaga (1849). En 1849 este famoso *vals* fue interpretado en varias funciones combinadas celebradas tanto en el Circo (por los niños Cristina Méndez, Trinidad Ramos y Ronconi Méndez) como en la Cruz (por Méndez, Malasaña y el niño Méndez).⁴⁹

Auguste Lefebvre fue el sustituto de J. A. Petipa, pero los ballets que escenificó en el Circo no fueron bien acogidos,⁵⁰ a excepción de *El Corsario*,

48 Todos los detalles de esta fuga en Laura Hormigón, *La apasionante fuga de España de Marius Petipa*, cit.

49 Cf. «Diario Oficial de Avisos de Madrid», 5-II-1849; 29-III-1849 y 18-XI-1849.

50 Algunos fueron calificados como «insípidos» («El Herald», 19-XII-1847). Y su

estrenado en junio de 1847. La versión de *El Corsario* en ballet más conocida es la de Mazilier (París, 1856). Sin embargo, antes de esta fecha coreógrafos como Galzerani,⁵¹ Albert (Londres, 1837 y 1844) y Paul Taglioni (Berlín, 1838), ya habían escenificado sus versiones de este ballet. Una de las diferencias más relevantes que tuvo la puesta en escena madrileña fue que Conrad no moría por lo que, hasta ese momento, el de Madrid fue el único montaje de *El Corsario* que terminaba con final feliz (Imagen 6).

También hay que destacar la presencia de una variación para Massot con cuerpo de baile, la *Inglesa*, mientras que Guy solo participó en las primeras funciones por su avanzado embarazo. El verdadero éxito del montaje fue para el escenógrafo, Eusebio Lucini, y se comentó que el triunfo del ballet se debió más a él que a Lefebvre porque, «como composición coreográfica, y sin la maquinaria y pincel de Lucini, *El Corsario* sería poco más que mediano».⁵² Para Velaz de Medrano, entre otros críticos, el combate naval del último acto, con cañonazos incluidos, fue «de lo mejor que se ha visto en Madrid».⁵³ Este ballet se representó en unas treinta y tres ocasiones, entre junio de 1847 y marzo de 1848, aunque su éxito verdaderamente fue debido a su costosa y espectacular producción y a las innovaciones de maquinaria escénica. El siguiente *Corsario* representado en Madrid fue en el Teatro Real, en 1857, con coreografía de Livio Morosini.



Imagen 6.

Última escena
de *El Corsario* de Madrid
con escenografía de E. Lucini
(«El Siglo Pintoresco»,
septiembre 1847 –
Archivo L. Hormigón)

dirección «detestable» (Velaz de Medrano, *Revista coreográfica-musical*, «La España», 4-VI-1848).

51 Realizó numerosas versiones del *Corsario*: Milán (1826 y 1842), Padua (1827), Nápoles (1830), Viena (1836), Turín (1837), Génova (1840), Bolonia (1843), Florencia (1845) y Roma (1846).

52 Velaz de Medrano, *Revista coreográfico musical*, «El Español», 24-X-1847.

53 *Ibid.*

Desde comienzos de 1848 los encargados de escenificar los nuevos ballets en el Circo fueron los primeros bailarines de la compañía Guy-Stéphan y Pierre Massot. En enero montaron y protagonizaron un ballet prerromántico, *La sonámbula*, primera y esperada representación de Guy después de haber dado a luz un niño en octubre de 1847. En marzo, Massot montó *El diablo a cuatro* –basado en la producción parisina de Mazilier y Adam–, que puso fin a la gestión de José de Salamanca como empresario del Teatro del Circo y que supuso la marcha de muchos artistas que se contrataron en otros teatros.

La escenificación madrileña de este ballet incluyó danzas que no existieron en la producción original. Una fue el famoso *Jaleo de Jerez*, creado para Guy en 1845, y otra un *pas de trois* de *Farfarella*.⁵⁴ El ballet fue bastante bien acogido, los bailarines, la música y la puesta escena en general fueron elogiados y se tuvo menos en cuenta que en París el trasfondo moralizante del argumento; de hecho, el libreto madrileño era mucho menos prolijo en estos asuntos. *El diablo a cuatro* se escenificó en el Circo en unas trece ocasiones ya que, el 8 de abril tuvo lugar la última función de la temporada. Guy interpretó posteriormente *El diablo a cuatro* en varias ciudades españolas. (Ver tabla)

Durante los siguientes meses de inactividad escénica se aprovechó para instalar el alumbrado a gas en el teatro, y las representaciones de ballet se reanudaron en diciembre de 1848, con Appiani como nuevo director de la compañía de ballet. Se comenzó con *El diablillo y la aldeana*, coreografía con la que debutó en Madrid la joven bailarina italiana Sofia Fuoco. A pesar de sus tres horas de duración,⁵⁵ era un ballet «sencillo» creado con cierta premura, sin grandes pretensiones y que podía «ejecutarse con pocos ensayos».⁵⁶ Su finalidad era la de presentar, lo antes posible, a la nueva compañía y a sus nuevos bailarines. El argumento recurrió de nuevo al personaje del diablo como protagonista, llamado en este caso Foletto. Hay que destacar la presencia de dos solos masculinos, algo poco frecuente en los ballets románticos, aunque comprensible, porque el protagonista del ballet era el diablo interpretado por Gustave Carey, denominado erróneamente en Madrid Carrey [*sic*].

Después de ver bailar a Fuoco, que fue comparada inevitablemente con la adorada Guy-Stéphan, los espectadores y los cronistas catalogaron, consciente o inconscientemente, a estas bailarinas en los dos polos opues-

54 Cf. *Crónica de Teatros*, «El Clamor Público», 2-III-1848.

55 Cf. *Ibid.*, 30-XII-1848.

56 *Crónica de Teatros*, «El Espectador y El Clamor Público», 23-XII-1848.

tos característicos del ballet romántico. Guy, aunque se desenvolvía perfectamente interpretando danzas españolas y de carácter, resultaba más parecida a Taglioni o como decía «El Herald» (29-XII-1848), era «delicada, fina, ligera», mientras que Fuoco se asemejaba más a Elssler, una «bailarina de fuerza y resistencia». *El diablillo* se representó íntegro en unas diez ocasiones y posteriormente se incluyeron varios de sus bailables en funciones combinadas.

En enero de 1849 Appiani llevó a escena *Los cinco sentidos*,⁵⁷ producción considerada como un gran ballet romántico a la altura de *Giselle* y *La Sylphide*, calificada por «El Clamor Público» (24-I-1849) como una «obra maestra». El libreto utilizado en Madrid era prácticamente el mismo que el original, pero con un desarrollo narrativo menos prolijo y más práctico y funcional. Appiani introdujo danzas nuevas como la *Pantomima general* del primer acto y el *pas de trois* del segundo, donde se encontraba la característica escena de *ballet blanc*. Curiosamente, cuando se estrenó tuvo más representaciones en Madrid que en París ya que, en la temporada de 1849, se dieron en el Circo unas veintidós funciones, además de las múltiples ocasiones en las que se bailaron algunas de sus danzas fuera del ballet. Por tanto, resulta extraño la escasez y parquedad de las reseñas de la prensa madrileña, sobre todo a la hora de analizar los diferentes aspectos de la puesta en escena. Sin embargo, todas las crónicas mencionaron a Fuoco, que obtuvo un gran éxito a pesar de su juventud, hasta el punto de que la prensa francesa («Le Ménestrel», 18-II-1849) se hizo eco de su debut en Madrid (Imagen 7).

Imagen 7.

Sofía Fuoco y un bailarín
sin identificar
en la *Polca de las panderetas*
de *Los cinco sentidos*
(«La Ilustración», Madrid,
17-III-1849, en Laura Hormigón,
*El Ballet Romántico en el Teatro
del Circo de Madrid...*, cit., p. 351)



⁵⁷ *Griseldis ou les cinq sens*, coreografía de Mazilier con música de Adam. París, 1848.

Estando todavía reciente la quiebra del empresario Nemesio Pombo y la incertidumbre que desde el punto de vista económico había planeado durante los últimos meses sobre el Teatro del Circo –que había pasado a denominarse Teatro de la Ópera⁵⁸–, Appiani continuó dirigiendo la compañía de ballet y, en abril de 1849, estrenó *Catalina o la hija de las montañas*,⁵⁹ protagonizado por Fuoco. La fascinación que despertó el mundo de los bandoleros en Europa estaba entonces de plena actualidad. En España, esta moda se vio potenciada por el auge del costumbrismo y la defensa de lo nacional frente a lo extranjero/ francés. El montaje de Madrid tuvo importantes diferencias argumentales, musicales y coreográficas respecto al original londinense de Perrot y Pugini. Mientras que en Londres lo más celebrado por la crítica fue el *Pas stratégique*, en Madrid lo más aplaudido fue la *Tarantela* del final del ballet, que fue además donde más destacó Fuoco. «La Époque» (15-IV-1849) explicó que había sido «bailada admirablemente» por ella y Carey y que, en este baile, «el entusiasmo del público rayó casi en frenesí».

Catalina fue bastante bien recibido en Madrid, aunque solo se bailó en doce ocasiones, porque la inminente marcha de Fuoco, cuyo contrato concluía en mayo, obligaba a estrenar inmediatamente la última coreografía, un ballet mitológico, en el que la bailarina debía participar. Cuando Fuoco regresó al Circo en la primavera de 1850, interpretó de nuevo *Catalina*, entre otros ballets. En 1855 el matrimonio Fabbri-Bretin escenificó este ballet en Valencia.

Durante la temporada de 1850, Appiani llevó a escena en el Circo ballets representados anteriormente junto con otros nuevos, montados especialmente para las dos divas contratadas en el teatro: para Guy preparó *La corte de Luis XIV*,⁶⁰ con música de Gondois, y para Fuoco, *Isaura, ahijada de las hadas*,⁶¹ con música de Adam. Las actuaciones de las dos estrellas provocaron que formaran parte, aunque involuntariamente, de la llamada «guerra coreográfica», que tenía lugar en cada representación y que no estuvo promovida por una verdadera apreciación artística de las bailarinas,

58 En febrero de 1849 se publicó en la prensa el *Decreto orgánico de gobernación de los teatros del reino* que modificó el funcionamiento y repertorio de los teatros de Madrid. Este cambio de nombre no solo afectó al Circo, por ejemplo, el del Príncipe pasó a llamarse Español y el de la Cruz se llamó del Drama y Lírico Español, etc.

59 El cambio de título pudo deberse a la censura por lo que, en Madrid, *Catalina* fue *la hija de las montañas* y no *la hija del bandido*.

60 Basado en *Un bal sous Luis XIV*, ballet de Perrot con música de Gustave Nadaud, Londres, 1843.

61 Versión de Appiani de *La filleule des fées*, ballet de Perrot con música de Adam. París, 1849.

sino que tuvo un claro origen político y comercial. El público se dividió en dos bandos: los *guyistas*, encabezados por José de Salamanca con un clavel rojo en la solapa; y los *fuoquistas*, liderados por el general Narváez que llevaban claveles blancos. El asunto incluso fue comentando en «La Presse» (5-IX-1850), donde se habló de la absurda situación y de la cantidad de obsequios que recibían las bailarinas durante cada representación. Toda esta farsa en la que se vieron envueltos el ballet y las bailarinas, y que poco tenía que ver con el auténtico hecho escénico que se representaba, contribuyó sin duda a que intelectuales de la talla del compositor Barbieri, demostraran públicamente su rechazo a una manifestación artística que no guardaba relación ni con el hecho extra-teatral ni con el político-comercial que se producía cada noche en el Teatro del Circo.

En mayo de 1850 se estrenó *La corte de Luis XIV*. Entre las danzas nuevas se incluyó *La madrileña* en el tercer acto, una danza española coreografiada por V. Vera e interpretada por Guy. El decorado del último acto, realizado por Eusebio Lucini, reproducía un salón de Versalles iluminado por luces de gas y su imagen «agradó sobremanera por su sorprendente efecto». ⁶² El ballet se representó en quince ocasiones.

Dos meses más tarde subió a escena *Isaura*, último ballet romántico estrenado en el Teatro del Circo. Del montaje destacó un telón de la última escena en el que un grupo encabezado por Isaura avanzaba «entre una lluvia vistosísima de chispas de fuego de diversos colores» ⁶³. Este decorado de Lucini, se iluminaba con luces de bengalas. El libreto madrileño del ballet no se ha localizado, por lo que es complicado conocer muchos detalles de su puesta en escena. Se representó en nueve ocasiones.

Hemos podido comprobar que, durante la década de 1840, el Teatro del Circo se convirtió en un lugar social y cultural de referencia y el público no se mostró indiferente a los espectáculos que se escenificaban. Un hecho relevante, incluso sorprendente, es que durante todo el periodo del ballet romántico (1832-70) en la Ópera de París se llevaron a escena cincuenta y un ballet. Sin embargo, solo durante el periodo que el Teatro del Circo tuvo compañía de ballet, se representaron cuarenta coreografías, con más de setecientas cincuenta representaciones. Esto demuestra una gran actividad artística, en la que el teatro no se limitó a recibir a las grandes estrellas y novedades del repertorio, sino que ofreció una estabilidad y continuidad con su Academia, sus compañías y sus producciones propias.

62 «El Clamor Público», 26-V-1850.

63 «El Heraldo», 11-VII-1850.

3. El ballet romántico en el Teatro Real (1850-53)

Después de muchos años de espera, en noviembre de 1850 se inauguró el Teatro Real de Madrid con *La Favorita* de Donizetti, que incluía un *divertissement* compuesto por una introducción, *pas de trois*, *pas de six* y danza final. A partir de entonces, los espectáculos de ballet pasaron a escenificarse en este nuevo coliseo y muchos de los integrantes de la compañía de baile del Teatro del Circo fueron contratados en la del Real. Sin embargo, veremos que las temporadas se caracterizaron por ser más cortas que las del Circo, por tener una mayor inestabilidad empresarial y por presentar unos montajes inferiores debido a los escasos recursos destinados a la producción de los ballets y al número de bailarines contratados.

Durante la temporada inaugural el director de la compañía de ballet fue Appiani, y como primera bailarina se contrató a Sofía Fuoco. El primer ballet que se llevó a escena, en diciembre de 1850, fue *Florinda o el diablo cojuelo*, basado en el ballet de Coralli y Gide (París, 1836). A Fuoco la acompañó gran parte del elenco procedente de la compañía del Circo. En este ballet ambientado en Madrid –que alcanzó fama en París por una *Cachucha* interpretada por Fanny Elssler– también hubo un *pas* español, pero, al contrario que sucedía cuando los interpretaba Guy-Stéphan, Fuoco no fue tan bien recibida y tras su ejecución «El Clamor Público» (8-XII-1850) señaló «el poco acierto» que había tenido al atreverse a bailarlo, por ser «tan opuesto a su método y escuela»⁶⁴. Se publicaron extensas reseñas sobre el montaje, que recibió una recepción dispar. Por ejemplo, «El Heraldo» (4-XII-1850) escribió que en Madrid «no se había visto hasta ahora un espectáculo tan magnífico y bien presentado como este» y según el «Correo de los Teatros» (7-XII-1850) mereció todos los «elogios por la inteligencia, propiedad y lujo con que se ha puesto en escena», destacando especialmente «las magníficas y variadas decoraciones»⁶⁵ de E. Lucini. Sin embargo, para «La Ilustración» (7-XII-1850) fue un ballet «bastante insípido» donde «la composición coreográfica es pobre y de poquísimo efecto»⁶⁶.

El siguiente ballet estrenado en el Real, en febrero de 1851, fue una creación del propio Appiani: *Aureozel o la reina de las elfs* [*sic*]⁶⁷ –con música de

64 «Gaceta de Madrid», 4-XII-1850.

65 *Ibid.*

66 «El Clamor Público», 8-XII-1850.

67 Así figura en el programa, BNE, T/19946, pero en «El Clamor Público» (5-I-1851), «Diario Oficial de Avisos» (6-II-1851), «Correo de los Teatros» (9-II-1851) y «La Época» (20-II-1851), apareció como *Aureozel o la reina de las mariposas*.

Gondois y decorados de Lucini y Aranda— del que se dijo que, «aunque no produce fanatismo, gusta y divierte. Los bailables [...] han sido muy bien ejecutados [...]. Las decoraciones son muy buenas»⁶⁸. Más duro se mostró el crítico de «La Nación» (7-II-1851) para quién el ballet se salvó del fiasco gracias a los decorados y a la escena de los patinadores por su novedad.⁶⁹ Sin embargo, desde el inicio de la temporada varios periódicos se percataron del cambio de actitud del público hacia Fuoco. La bailarina que, durante la «guerra coreográfica» celebrada en el Circo el año anterior había tenido numerosos partidarios, ahora veía poco concurridas, poco aplaudidas y casi silbadas algunas de sus actuaciones. En marzo de ese mismo año, Fuoco puso fin a su contrato con el Real y fue sustituida por la célebre bailarina napolitana Fanny Cerrito y su esposo Arthur Saint-Léon.

Cerrito llegó a Madrid en marzo 1851, contratada como primera bailarina absoluta del Teatro Real, junto al bailarín, coreógrafo y violinista Saint-Léon que desempeñó las funciones de primer bailarín absoluto y maestro de baile. El estreno de la pareja se produjo en abril, protagonizando el ballet exigido por contrato, *El violín del diablo*. El espectáculo fue calificado por «La Época» (4-IV-1851) como «poético y pintoresco», «brillante y animado» y con situaciones bellísimas, aunque fue en las representaciones sucesivas cuando logró conquistar la simpatía del público. La escenografía y la música recibieron el calificativo propio de la época: muy linda. Saint-Léon produjo un verdadero impacto en los cronistas⁷⁰ madrileños, y esto fue debido a que no solo era un buen bailarín, sino que sorprendió por su faceta de músico, como intérprete y como compositor,⁷¹ llegándose a afirmar que casi tocaba el violín como Ole-Bull.⁷² Recibió elogios en todos los sentidos y fue calificado por «El Heraldo» (8-IV-1851) como un «verdadero artista». Sin embargo, se consideró que Cerrito todavía no había desplegado todas sus facultades coreográficas.

A finales de abril, el propio Saint-Léon debió percibir que el público que asistía al Real, ya de por sí algo escéptico hacia los espectáculos de ba-

68 «Correo de los Teatros», 9-II-1851.

69 En «El Popular», 10-II-1851, se publicó el mismo comentario.

70 Ver las reseñas del «Correo de los Teatros», 6-IV-1851; «El Observador», 4-IV-1851, etc.

71 En Madrid participó en dos conciertos como violinista, con Max Bohrer y otros artistas. El primero en los salones del Teatro Real (2-V-1851) y el segundo en el Liceo Matritense (29-V-1851). Saint-Léon «fue aclamado, y [...] arrebató por su mucha habilidad y suma maestría» («El Popular», 4-VI-1851).

72 Cf. *Revista de Teatros*, «La Nación», 30-IV-1851.

llet, no recibía *El violín* con el entusiasmo esperado, por lo que introdujo diversos cambios en el ballet: incluyó dos piezas interpretadas por él con el violín; sustituyó *Las flores animadas*, por un divertimento de baile formado por un *pas de six*, *pas de deux* y la *Redowa* (o *Redowatchka*), ejecutada por él y Cerrito. Por tanto, cuando verdaderamente gustó *El violín del diablo* fue cuando se escenificó, no tal y como se había montado en París, sino después de la introducción de «piezas intrusas y variadas»⁷³, realizada tras el estreno. Según Guest,⁷⁴ Saint-Léon solía adaptar sus coreografías a los gustos tanto de los empresarios como del público de la ciudad en la que se representaban, sin importarle el descuidar en ocasiones la estructura dramática o traicionar su imaginación inicial. Sin embargo, sus ballets siempre aportaban variados bailes nacionales y danzas brillantes –creadas en muy poco tiempo– a las que rodeaba de ingeniosos efectos escénicos propios de la época.

El segundo ballet montado por Saint-Léon fue *Stella o las dos novias*, versión para Madrid de su coreografía *Stella ou les contrebändiers* (París, 1850), con música de Pugni, estrenado en el Real en mayo de 1851. Cerrito hizo «alarde de su incomparable gracia, de su exquisitísimo gusto y de aquella maestría que, en su género, solo ella posee».⁷⁵ En las danzas que bailó, «desplegó toda la gracia, toda la elegancia y perfección artística que era de espera»⁷⁶. Según «El Heraldo» (14-V-1851) con este ballet, alcanzó uno de «sus mayores triunfos [...] mereciendo ser llamada a la escena repetidas veces con su esposo» y el ballet en sí «obtuvo un éxito brillantísimo», superando muy pronto al del *Violín del diablo*. Al final de la temporada, parece que las desavenencias de la pareja Cerrito/Saint-Léon⁷⁷ eran evidentes y ambos decidieron separarse. Aunque artísticamente la estancia de Saint-Léon en Madrid fue bastante positiva, personalmente fue agrídulce, ya que tuvo que afrontar los impagos del Teatro Real⁷⁸ y su matrimonio terminó.

73 «Correo de los Teatros», 11-V-1851.

74 Ivor Guest, *Letters from a ballet master. The correspondence of Arthur Saint-Léon*. Londres, Dance Books, 1981, p. 16 y pp. 26-27.

75 *Teatro Real. El baile Stella o las dos novias*, «Correo de los Teatros», 25-V-1851.

76 «La Nación», 14-V-1851.

77 Los periódicos de Madrid volvieron a hablar de Saint-Léon en 1853, con motivo del estreno de *Le lutin de la vallée* en el Teatro Lírico de París. El ballet fue protagonizado por él mismo y Guy-Stéphan, y contenía varias danzas españolas: un *Zapateado* (bailado por ambos y del que existe un grabado en la BNF) y la *Madriileña* bailada por Guy. En 1858, durante la última visita de Guy a Madrid, se pudo ver este ballet en el Teatro de la Zarzuela, aunque en una versión realizada por Appiani.

78 En el expediente (MC/ET/069/1114) que conservan los Archivos Nacionales de Fran-

Cerrito, después de una breve temporada en Londres –donde hacía tres años que no bailaba–, volvió inesperadamente a Madrid (en noviembre de 1851) a causa de su relación amorosa con el Marqués de Bedmar. Fruto de esta relación nació en París, en octubre de 1853, Manuela Matilde de Acuña. La primera aparición de Cerrito en la nueva temporada fue en diciembre, protagonizando *Gisela o las willis* junto a Pierre Massot, que ayudó en el montaje. Según Guest,⁷⁹ la idea inicial de la empresa era hacerla coincidir con Guy-Stéphan –la gran diva del Teatro del Circo que acababa de regresar a Madrid⁸⁰–, que interpretaría a la reina de willis. Guy y Cerrito se conocían bien porque habían bailado juntas en Londres durante varias temporadas, pero, finalmente, Guy no fue contratada en el Real.

Al contrario que los anteriores ballets protagonizados por Cerrito en Madrid, *Gisela* no suponía una novedad para el público, que ya lo había visto bien montado y bailado. Esto no favoreció ni a la bailarina –de quien se dijo que «no usa muchos *batimanes* [sic] ni alas de pichón [sic]⁸¹ [...] y le faltan fuerza en los pies y cierto aplomó»⁸² para el personaje de Gisela–, ni a la nueva escenificación porque «La Época» (13-XII-1851) destacó que «se notaba pobreza de trajes y falta de movimiento en la escena, por el escaso número de bailarinas» contratadas, pero justificaba lo anterior señalando que la empresa «no había pensado tener este año compañía de baile».

Durante enero de 1852 se alternaron en el Real funciones de *Gisela* y *Stella*, ballet remontado por la propia Cerrito. Para la función combinada a beneficio de la bailarina, celebrada el 9 de febrero, Massot creó un ballet nuevo en tres actos: *El rapto o Natali (Nathalie)* y *la estatua*, con música de Skoczdozpole y de Espín y Guillén, que compuso la escenaailable del primer acto y el *galop* del *pas de quatre* del segundo.⁸³ Massot fue bastante aplaudido en la ejecución de algunas de las danzas, pero sobre el ballet hu-

cia se explica que Saint-Léon, tras regresar a París, continuaba reclamando al director del Teatro Real el pago íntegro de los 60.000 francos previstos en su contrato. Dicho expediente, en francés y español, incluye la reclamación realizada por Saint-Léon, el 20-V-1851 en Madrid, ante el notario Juan García La Madrid.

79 Ivor Guest, *Fanny Cerrito. The life of a romantic ballerina*. London, Dance Books, 1974, p. 137.

80 Cf. «Gaceta de Madrid», 13-XII-1851.

81 Imposible descifrar a qué paso se refiere, en el vocabulario de ballet no existe ninguno con ese nombre.

82 «El Clamor Público», 13-XII-1851.

83 «Diario de Avisos de Madrid», 3-II-1852.

bo opiniones encontradas. El «Correo de los Teatros», (15-II-1852) publicó que «estuvo a la altura de la celebridad», mientras que Ana María [*sic*] escribió que «no ofrece mucho campo a la célebre bailarina donde desplegar todos los recursos de su habilidad e inimitable gracia»⁸⁴. Sin embargo, para tratarse de un ballet nuevo, se echa en falta que las diferentes reseñas hubieran profundizado más en el argumento, las danzas, los personajes y la puesta en escena.

Aunque el 28 de febrero de 1852 «El Heraldo» publicó que Cerrito había salido ya de España, la bailarina, aunque sin bailar, permaneció en Madrid hasta agosto de ese año, cuando fue contratada en Viena.

Para la siguiente temporada, 1852-53, Flora Fabbri y su marido Luigi Bretin fueron contratados por Fernando Urríes durante seis meses en el Teatro Real, como primera bailarina y director de la compañía, respectivamente. Bretin llevó a escena cuatro ballets románticos: *Paquita*, *La vivandière*, *Gisela* e *Idalia*.

La presentación de Fabbri en Madrid tuvo lugar en octubre de 1852 con *Paquita*, ballet protagonizado junto a Ernest Gontié, que para Fabbri era garantía de éxito. Para esta producción, Bretin mantuvo la partitura de Deldevez –con añadidos musicales realizados por Skoczdepole– pero, según la nota publicada en el programa, realizó modificaciones «en todo lo demás, también [en] la época y lugar de la escena»⁸⁵ respecto al ballet original de Mazilier (París, 1846) que transcurría en la Zaragoza ocupada por los franceses. Los decorados fueron de Eusebio Lucini y entre ellos se destacó el del tercer acto por su buen efecto. Tras el estreno el cronista del «Clamor Público» (5-X-1852) señaló que el «argumento no tiene interés, ni tampoco se halla adornado con pasos, figuras y combinaciones de buen efecto». Para otro diario, el ballet se salvó gracias al mérito de los Fabbri-Bretin a quienes el público «aplaudió con entusiasmo, llamándolos a la escena al terminar la representación. El baile ha sido bien puesto en escena y la compañía en su conjunto agradó, pues es numerosa y se presentó bien ensayada».⁸⁶ En enero de ese mismo año, Gilbert y Denisse, habían bailado en el Teatro Principal de Barcelona el *pas de deux* de *Paquita*.⁸⁷

84 Ana María, «La Mujer», 15-II-1852.

85 *Paquita*. BNE, T/23254, p. 2.

86 *Paquita*, «El Heraldo», 5-X-1852.

87 Cf. *Espectáculos*, «El Áncora», Barcelona, 18 y 19-I-1852; *Crónica teatral*, «El Sol», Barcelona, 14-II-1852.

Ese mismo mes, Bretin presentó *La vivandière* (*La cantinera*), ballet en un acto creado por Saint-Léon en Londres (1844) cuyo argumento publicaron los diarios⁸⁸ antes del estreno. Resulta curiosa la elección de Bretin, porque el propio Saint-Léon había trabajado recientemente en el mismo teatro y prefirió escenificar otra de sus coreografías. Este ballet, considerado como un entretenimiento para dar paso a una obra de mayor interés, fue calificado por «El Heraldo» (23-X-1852) como «gracioso» y para Fabbri fue «un triunfo nuevo».⁸⁹ También se destacaron otras danzas, como la *Redowa* bailada por Laborderie y Lamoureux, vestida de hombre. Esta danza recuerda a la *Redowa* introducida por J. A. Petipa en *Farfarella* (1846) en el Circo, interpretada entonces por Guy-Stéphan y Thérèse Ferdinand (Imagen 8).



Imagen 8.

Ferdinand y Guy-Stéphan
(vestida de hombre)
en la *Redowa* de *Farfarella*
(«Semanao Pintoresco Español»,
20-IX-1846 – Archivo L. Hormigón)

Un mes más tarde Fabbri, acompañada por parte de la compañía de ballet del Teatro Real, protagonizó *La vivandière* y el *pas de deux* de *Paquita* (con Gontié) en el beneficio del bolero Ángel Estrella –director además de la compañía de baile nacional del Real– celebrado en el Teatro del Instituto el 9 de noviembre.

También en noviembre Bretin puso en escena *Gisela* –elección que no agradó mucho al cronista del «Correo de los Teatros» (28-X-1852) por estar ya muy visto y bien ejecutado– protagonizada por su esposa y Gontié. En enero de 1853 se representó este ballet por última vez.

88 Cf. *Boletín de espectáculos*. *La vivandera* [sic], «La Nación», 22-X-1852; «Gaceta de Madrid», 22-X-1852; *Gacetilla de la capital*, «El Heraldo», 23-X-1852.

89 *Boletín de Teatros*. *Teatro Real*, «Gaceta de Madrid», 23-X-1852.

La dificultad de la maquinaria del nuevo ballet en tres actos que se estaba preparando había retrasado su estreno, que finalmente ocurrió el 25 de enero, cuando Bretin puso en escena un gran ballet con coreografía propia, *Idalia o la hija de las flores*⁹⁰ (Imagen 9). Como era habitual, varios periódicos publicaron su argumento⁹¹ con antelación y al estreno asistió la reina Isabel II. Entre las danzas destacó una –por su «bonito golpe de vista»– en la que dialogaban los diferentes grupos del cuerpo de baile, para lo que cada bailarín llevaba una enorme letra hecha con flores.⁹² Velaz de Medrano señaló de Fabbri su «fuerza, elevación, gracia» y reconoció que «si hubiera venido a Madrid años atrás, cuando el baile extranjero estaba en moda, su éxito [...] hubiera sido ruidoso»⁹³, pero no hacía de menos a Guy-Stéphan, a quien recordaba y dedicaba unos elogiosos párrafos. Para el cronista de «La Época» (27-I-1853), el nuevo ballet «había gustado mucho», la música añadida de Skoczopole fue «agradable, original y llena de combinaciones instrumentales del mejor efecto» y con él Bretin había demostrado su gusto coreográfico. Además, se pintaron dos decorados nuevos, que destacaron por su «belleza y buen gusto».⁹⁴



Imagen 9.

Flora Fabbri en *Idalia*,
1855 (New York Public Library)

90 Estrenado en La Fenice (Venecia, 1847) con el título de *La figlia dei fiori*. Biblioteca Nacional de Austria, 103. 882-B.

91 Cf. «El Heraldo y El Clamor Público», 22-I-1853; «La Nación y La España», 23-I-1853.

92 Cf. «La Nación», 13-I-1853.

93 «La España», 13-II-1853.

94 «La Época», 11-I-1853; *Gacetilla*, «La España», 26-I-1853.

Vale la pena destacar, por la importancia histórica de esta ópera para el ballet romántico, que el 15 de marzo de 1853 se estrenó en el Real *Robert le diable* de Meyerbeer (1831), con Fabbri en el personaje de Helena y varios decorados nuevos de Lucini. Entre las escenas de ballet: un *pas de six* en el segundo acto. Y en el tercero, la *gran escena bailable de seducción* –la famosa escena de las monjas– con Fabbri, Leblond, Méndez, Villeti, Palmira y dieciséis mujeres del cuerpo de baile. Tras el estreno se comentó que Fabbri «se había mostrado a la altura que correspondía a la grandiosidad del espectáculo».⁹⁵

Como ocurrió con Cerrito, durante la estancia de Fabbri en Madrid participó, acompañada normalmente por Gontié, en varias representaciones combinadas a beneficio de algunos artistas. Por ejemplo, en el de Juan Ugalde (Circo, 14-II-1853) donde bailó el primer acto de *Giselle*; en el de un artista anónimo (Príncipe, 10-III-1853); en el de Skoczopole, director de la orquesta del Real (1-IV-1853), en el que bailó el *pas de deux* de *Paquita*; y los beneficios del propio Teatro Real (febrero) y de su cuerpo de baile (marzo) donde bailó *Idalia*.

La temporada teatral del Real concluyó en abril de 1853, y desde ese momento, el matrimonio Fabbri-Bretin actuó en Sevilla y Cádiz junto con un grupo de bailarines del Real. En 1855 varios de los ballets escenificados por Bretin y protagonizados por Fabbri en Madrid fueron representados en otras ciudades españolas como Sevilla, Cádiz o Valencia (ver tabla anexa).

A modo de conclusión

Entre 1842 y 1853 se presentaron en Madrid veintisiete ballets románticos –sin contabilizar los prerrománticos o mitológicos– que tuvieron bastante paridad entre las dos vertientes temáticas características del ballet romántico: fantástica o sobrenatural y realista, lo que muestra la convivencia de ambas tipologías en el repertorio de esos años. Durante este mismo periodo fueron once maestros de baile los encargados de dirigir, escenificar y coreografiar los ballets románticos representados en la capital. Appiani fue el único que trabajó en los tres teatros donde se representaron estos espectáculos.

Desde que se inauguró el Teatro Real en 1850, la inestabilidad económica caracterizó a las sucesivas empresas hecho que, como hemos visto,

⁹⁵ «El Heraldo», 29-III-1853.

no ayudó a consolidar ni la duración de las temporadas, más cortas que las del Circo, ni la existencia de una compañía de ballet en todas ellas o la continuidad de sus integrantes y del repertorio. Sin embargo, la Academia de baile del Real sí se mantuvo activa de manera más constante.

La prensa madrileña también señaló la diferente asistencia de público que tuvieron las representaciones, tanto de ópera como de ballet, realizadas en el Teatro Real, en comparación a la masiva concurrencia que tuvieron estos espectáculos cuando se representaban en el Teatro del Circo. Según apuntó «La España» (1-I-1853), una de las causas pudo ser el alto precio de las entradas, que hacía que casi exclusivamente los abonados al Real fueran quienes pudieran permitirse asistir a las funciones.

Sin embargo, este trabajo ha permitido confirmar en Madrid tanto la presencia de bailarines de primer orden – M. Petipa, Guy-Stéphan, S. Fuoco, Cerrito y Saint-Léon, los Fabbri-Bretin, etc.– como la escenificación de un repertorio de ballet común entre París, Londres, Italia y Madrid entre 1842 y 1853. Este hecho tiene gran relevancia ya que demuestra, por un lado, que en ese momento el ballet ocupó un lugar central en la vida escénica madrileña y también que, gracias a la programación del Teatro del Circo, y luego la de los inicios del Teatro Real, se presentaron tanto espectáculos de calidad como artistas de primer orden. No obstante, la investigación realizada evidencia que los logros del ballet durante este periodo no alcanzaron la consolidación, desarrollo y continuidad deseada, pero sí tuvieron una gran relevancia en su momento y tanto las producciones de Madrid como el nivel de los intérpretes y la recepción del público, especialmente hasta 1850, fue equivalente al de otros países.

Resulta por tanto incomprensible las escasas referencias que la historiografía de la danza, tanto española como internacional, ha realizado sobre este periodo tan fructífero y destacado para el ballet en Madrid. Durante décadas, se ha transmitido la idea de que en España prácticamente no hubo ballet durante el siglo XIX, y que, por tanto, no tenemos tradición. Sin embargo, cuando se estudia este y otros periodos con rigor y acudiendo a las fuentes directas, sin repetir discursos manidos, surge una imagen completamente diferente que muestra un mundo maravilloso y sorprendentemente desconocido. Esto también se evidencia en la tabla anexa, donde se puede comprobar que, durante el periodo estudiado, no solo Madrid y Barcelona disfrutaron de ballets románticos completos, sino que en Zaragoza, Valencia, Sevilla o Cádiz también se representaron algunos de estos espectáculos a cargo de bailarines destacados, si bien las producciones tuvieron una factura desigual.

El ballet romántico en Madrid

TABLA ANEXA

Ballets románticos representados en Madrid y en otras ciudades de España entre 1842 y 1855¹

	Madrid	Barcelona	Zaragoza	Sevilla	Valencia	Granada	Jerez	Cádiz	A Coruña	Santiago	Figueras
<i>La Sylfide</i>	1842 1845 ²							1853			
<i>La encantadora</i>	1843										

- 1 Tabla elaborada por la autora. Aunque el artículo abarca hasta 1853, se han añadido las representaciones de la compañía Fabbri-Bretin de 1855, por ser ballets representados en el Teatro Real dentro del periodo de estudio.
- 2 Puesta en escena de Jean Antoine Petipa.

LAURA HORMIGÓN

<i>Gisela o las willis</i>	1843 1848 1851 1852 1853	1847 ³ 1849 ⁴ 1851 ⁵	1845-46 ⁶	1853 ⁷	1844 ⁸ 1849 ⁹	1848 ¹⁰	1853 ¹¹	1853 ¹²			
----------------------------	--------------------------------------	---	----------------------	-------------------	--	--------------------	--------------------	--------------------	--	--	--

- 3 Escenificado por Albert, director de la compañía de baile extranjero del Liceo en 1847-48, y protagonizado su esposa Elisa Albert-Bellón. Cf. *Gisela*, «El Clamor Público», Madrid, 1-VI-1847.
- 4 Puesto en escena por Barrez y protagonizado por Guy-Stéphan.
- 5 Puesto en escena por Barrez y protagonizado por Guy-Stéphan y Gontié. Cf. «El Sol», Barcelona, 7 y 8-I-1851.
- 6 Escenificado por Albert, protagonizado por Elisa. Cf. «El Español», Madrid, 4-VI-1846.
- 7 Escenificado por la compañía Fabbri-Bretin.
- 8 En mayo y junio de 1844 Mélanie Duval y Denisse fueron primeros bailarines del Teatro Principal donde bailaron cuatro funciones de *Gisela*. Se conservan los carteles: <http://parnaseo.uv.es/carteles>
- 9 Puesto en escena de Barrez y protagonizado por Guy. Cf. «El Fénix», Valencia, 3-VI-1849.
- 10 El Teatro Cómico escenificó, el 17 y 18-VI-1848, *Gisela*, el primer día a beneficio de su protagonista, Encarnación Ribelles. Es necesario destacar brevemente la importancia de que, en un teatro de provincias, no de Madrid o Barcelona, se llevara a cabo un ballet romántico en dos actos sin intervención de artistas europeos. Porque, para escenificarlo, eran necesarios una serie de requisitos: 1) Una abundante compañía, con artistas preparados en la técnica del ballet, no solamente en las danzas nacionales, y una 1ª bailarina capaz de abordar el papel protagonista. Al parecer, Ribelles «se esforzó y fue aplaudida. [...] le arrojaron una corona» («El Granadino», 19-VI-1848); 2) El considerable gasto económico de la producción. Luis Muriel diseñó las «nuevas decoraciones y un magnifico aparato» («El Granadino», 13-V-1848); Y 3) Que el público estuviera preparado para este tipo de obras. «Para los elementos de que puede disponer este teatro, estuvo demasiado bien y el público no salió muy descontento», («El Granadino», 19-VI-1848). El mismo diario publicó, en su *Folletín* del 17-VI-1848, el argumento del ballet para que el público lo conociera antes de las representaciones.
- 11 *Miscelánea. Teatro*, «El Guadalete», Jerez, 14-VII-1853, señaló precisamente lo contrario a lo expuesto en la nota anterior. La asistencia a la *Gisela* protagonizada por Fabbri fue escasa y el teatro demostró no estar a la altura técnica para acoger un ballet con esas necesidades. La compañía, dirigida por Bretin, venía de dar varias exitosas representaciones en Sevilla, y en Jerez darían seis. Cf. *Miscelánea. Compañía de baile*, «El Guadalete», Jerez, 9-VII-1853.
- 12 Escenificado por la compañía Fabbri-Bretin.

El ballet romántico en Madrid

<i>La Aurora</i>	1843				1848 ¹³				1851 ¹⁴	1851 ¹⁵	
<i>El lago de las hadas</i>	1843 1850		1845 ¹⁶		1848 ¹⁷ 1849 ¹⁸						
<i>La hermosa Beatriz</i>	1844	1851 ¹⁹									
<i>La Péri</i>	1844										
<i>El diablo enamorado</i>	1845	1847 ²⁰	1846 ²¹								
<i>La Ondina</i>	1845	1849 ²²									
<i>Esmeralda</i>	1845	1849 ²³			1849 ²⁴						1852 ²⁵
<i>Farfarella</i>	1846 1850										
<i>Alba Flor</i>	1847										

13 Por Massot y Guy. Se conserva un cartel de la representación. <http://parnaseo.uv.es/carteles>

14 Protagonizada por Guy y Massot.

15 Protagonizada por Guy y Massot con las bailarinas Casal, Senra y el Sr. Sevilla. Cf. «Eco de Santiago», 19 y 23-VII-1851.

16 Puesta en escena de Albert protagonizada por Elisa.

17 Protagonizado por Guy y Massot. Existe un cartel de la representación. <http://parnaseo.uv.es/carteles>

18 Puesto en escena por Massot y protagonizado por él y Guy. Carteles en <http://parnaseo.uv.es/carteles>

19 Protagonizado por Guy en el Liceo.

20 Escenificado por Albert en el Liceo, protagonizado por Elisa.

21 Escenificado por Albert y protagonizado por Elisa.

22 Puesto en escena por Barrez en el Liceo y protagonizado por Guy.

23 Puesto en escena por Barrez en el Liceo y protagonizado por Guy.

24 Escenificado por Barrez y protagonizado por Guy. Se conserva un cartel en <http://parnaseo.uv.es/carteles>

25 Puesto en escena por Pedro Hidalgo.

LAURA HORMIGÓN

<i>El Corsario</i>	1847										
<i>El diablo a cuatro</i>	1848 1849	1850 ²⁶		1848 ²⁷ 1853 ²⁸	1849 ²⁹						
<i>El diablillo y la aldeana</i>	1848										
<i>Los cinco sentidos</i>	1849				1855 ³⁰						
<i>Catalina</i>	1849				1855 ³¹						
<i>Isaura</i>	1850										
<i>La corte de Luis XIV</i>	1850										
<i>El diablo cojuelo</i>	1850										
<i>Aureozel</i>	1851										
<i>El violín del diablo</i>	1851										
<i>Stella</i>	1851										

26 Puesto en escena por Barrez en el Liceo y protagonizado por Guy.

27 Guy lo interpretó con la compañía de baile del Teatro San Fernando. Al parecer «la ejecución fue muy buena, así en la parte de baile como en la música; y todos los individuos de la compañía coreográfica se esmeraron en sus papeles» (*Beneficio de la Guy en Sevilla*, «El Clamor Público», 24-XI-1848).

28 Montaje de Bretin protagonizado por Fabbri.

29 Escenificado por Barrez y protagonizado por Guy. Cf. «La Época», 22-V-1849. Existe un cartel de la representación. <http://parnaseo.uv.es/carteles>

30 Por la compañía Fabbri-Bretin. Existe un cartel de la representación en <http://parnaseo.uv.es/carteles>

31 Escenificado por la compañía Fabbri-Bretin, bailado por Fabbri y Massot. Se conserva un cartel de la representación: <http://parnaseo.uv.es/carteles>

El ballet romántico en Madrid

<i>El rapto o Natali y la estatua</i>	1852										
<i>Paquita</i>	1852			1853 ³²				1853 ³³			
<i>La vivandière</i>	1852				1855 ³⁴			1853 ³⁵			
<i>Idalia</i>	1853			1853 ³⁶	1855 ³⁷			1853 ³⁸			

32 Escenificado por la compañía Fabbri-Bretin, sin decorados.

33 Escenificado por la compañía Fabbri-Bretin.

34 Por la compañía Fabbri-Bretin. Se conserva un cartel de la representación: <http://parnaseo.uv.es/carteles>

35 Escenificado por la compañía Fabbri-Bretin.

36 Por la compañía Fabbri-Bretin, sin decorados.

37 Nueva versión realizada por Bretin. Existe un cartel de la representación en <http://parnaseo.uv.es/carteles>

38 Escenificado por la compañía Fabbri-Bretin.

**ABBA ABBA (1977):
ANTHONY BURGESS E IL MITO DI JOHN KEATS**

Angelo RICCIONI (*Università degli Studi di Napoli "Parthenope"*)
angelo.riccioni@uniparthenope.it

RIASSUNTO: Pubblicato nel 1977, *ABBA ABBA* di Anthony Burgess è incentrato sull'incontro di due poeti emblematici di inizio Ottocento: John Keats e Giuseppe Gioacchino Belli. L'opera rivela l'interesse dell'autore per il movimento neoclassico e romantico, nei riferimenti a personalità come Canova, Byron e Paolina Bonaparte. Ne deriva un affresco *sui generis* della cultura romantica che rimanda incessantemente alla produzione di Keats, e al suo soggiorno romano in punto di morte. Partendo dall'analisi della tecnica narrativa, lo studio si propone di investigare i modi in cui Burgess è riuscito a tramutare gli ultimi eventi della biografia keatsiana in un compatto e scintillante spaccato del tardo romanticismo stesso.

ABSTRACT: Published in 1977, Anthony Burgess's *ABBA ABBA* focuses on the imaginary meeting between two emblematic nineteenth-century poets: John Keats and Giuseppe Gioacchino Belli. The novel reveals the author's passion for Neoclassicism and Romanticism, testified by the many references to personalities such as Antonio Canova, Lord Byron and Paolina Bonaparte. By examining the narrative technique employed by Burgess in evoking the lucid desperation of the young English poet, the essay aims to investigate the ways in which the author managed to translate the last events of Keats's biography into a compact and sparkling reconstruction of late Romanticism itself.

PAROLE CHIAVE: Anthony Burgess, *ABBA ABBA*, John Keats, Giuseppe Gioacchino Belli, *Ode a un usignolo*, *Ode su un'urna greca*, sonetto, Roma ottocentesca.

KEY WORDS: Anthony Burgess, *ABBA ABBA*, John Keats, Giuseppe Gioacchino Belli, *Ode to a Nightingale*, *Ode to a Grecian Urn*, Sonnet, Nineteenth-century Rome.

**ABBA ABBA (1977):
ANTHONY BURGESS E IL MITO DI JOHN KEATS**

Angelo RICCIONI (*Università degli Studi di Napoli "Parthenope"*)
angelo.riccioni@uniparthenope.it

In *The Cabala* (1926), un romanzo poco noto del camaleontico, brillante scrittore americano Thornton Wilder, l'autore immaginava che il protagonista, un archeologo statunitense appena ventenne, incontrasse, discesa la scalinata di Trinità dei Monti, un poeta morente e saturnino, innamorato della traduzione di Omero di George Chapman e consapevole della propria gloria postuma: in una parola, John Keats.¹ L'incontro, calato in una Roma popolata di spettri, da Virgilio al compositore Giovanni Pierluigi da Palestrina, si inserisce nel percorso di Samuele, un giovane accademico ossessionato, come il suo autore, dagli illustri personaggi che hanno legato il loro nome a quello dell'Urbe, e che ben presto si troverà coinvolto negli intrighi di una compatta, surreale setta di bizzarri prelati e aristocratiche decadute, reliquie di una società ottocentesca che i costumi del nuovo secolo si apprestavano sistematicamente a distruggere. Prima di Thornton Wilder, il mito di John Keats, poeta romantico sepolto a Roma sotto la piramide di Caio Cestio – una vista che le sentimentali signorine vittoriane traghettavano nella madrepatria in forma di souvenir, composto nelle lucide tessere di micromosaico dei loro medaglioni o dei loro bracciali – era divenuto il segno distintivo di quell'attrazione per l'Italia alla quale, oltre che la tradizione del *grand tour*, aveva contribuito certamente l'amore dell'*Aesthetic Movement* per l'arte italiana, ben esemplificato, tra gli altri, dalle tele di un pittore «italianato» come Edward Burne-Jones e dagli scritti di Walter Pater e John Ruskin, colti prosatori attenti alle mille sfumature del Rinascimento e del Medioevo.

A questa tradizione e al mito del poeta il cui nome «was writ in water» si rivolge, circa cinquant'anni dopo Thornton Wilder, un autore inglese, John Anthony Burgess Wilson, più noto semplicemente con il nome di Anthony Burgess, nel suo romanzo *ABBA ABBA* (1977). Di norma ricor-

1 Cfr. Thornton Wilder, *The Cabala and The Woman of Andros*, with a New Foreword by Penelope Niven, New York, Harper Perennials Modern Classics, 2006 [1926].

dato come lo scrittore al quale Stanley Kubrick si è ispirato per una delle sue pellicole più celebri, tratta da *A Clockwork Orange* (1962), Burgess è in realtà il prolifico autore di numerosi romanzi e saggi, nonché di curiose analisi linguistiche (*Language Made Plain*, del 1964) e di compatte storie della letteratura inglese (*English Literature: A Survey for Students*, pubblicato nel 1958). Il suo amore inossidabile per le grandi personalità, artistiche e non solo, della cultura occidentale lo ha spesso portato a dedicare intere opere alle loro vicende creative e umane: da *Napoleon Symphony* (1974), magmatica rievocazione della vita di Bonaparte ricca di influenze joyciane, a *Mozart and the Wolf Gang* (1991), fantasia teatrale devoluta al linguaggio della musica, altro grande interesse dello scrittore sotto il pretesto della biografia mozartiana. In tale contesto *ABBA ABBA*, il romanzo oggetto del presente studio, si colloca perfettamente in questo filone della produzione di Burgess, essendo incentrato sull'incontro immaginario nella Roma di inizio Ottocento tra il poeta romantico John Keats (1795-1821) e il versificatore in dialetto Giuseppe Gioacchino Belli (1791-1863).

Suddiviso in due parti, una prima composta di dieci capitoli di pura narrazione, e un'altra di traduzioni in inglese dai sonetti in romanesco di Belli, *ABBA ABBA* si costruisce sull'interesse dell'autore nei confronti della cultura del XIX secolo e in particolare per il movimento neoclassico e romantico, una passione che nel romanzo emerge grazie ai continui riferimenti alla produzione di Keats, il cui soggiorno romano in punto di morte è al centro della densa prosa di Burgess. Partendo dall'analisi della tecnica narrativa mirante a rievocare da una parte la lucida disperazione del giovane poeta inglese il cui nome «fu scritto sull'acqua» e dall'altra la colta misantropia di Belli tramite un raffinatissimo intarsio di citazioni da componimenti poetici di varia natura, lo studio si propone di investigare i modi in cui Burgess è riuscito a tramutare gli ultimi eventi dell'esistenza keatsiana in un compatto e scintillante spaccato dell'esperienza romantica stessa.

In questa prospettiva, il primo capitolo risulta paradigmatico dell'approccio di Burgess al mito di John Keats. Servendosi, come ha dimostrato Paul Howard nella sua recente edizione critica del romanzo (punto di partenza obbligato per chi volesse approfondire le numerose fonti dell'opera),² di notizie tratte dalle biografie di Robert Gittings e Walter Jackson Bate

2 Il riferimento è a Anthony Burgess, *ABBA ABBA*, ed. Paul Howard, The Irwell Edition of the Works of Anthony Burgess, International Anthony Burgess Foundation, Manchester, Manchester University Press, 2019. Le successive citazioni dal romanzo sono tratte da questa edizione.

dedicate al poeta,³ Burgess procede a selezionare scene e citazioni contenute negli scritti di Keats con lo scopo di rimodularli per dare vita ad un ritratto anticonvenzionale del giovane romantico. Il romanzo si apre dunque con un dialogo tra Keats e l'ufficiale britannico, afflitto da tubercolosi, Isaac Marmaduke Elton, in una cornice urbana dominata da una cupola di San Pietro paragonata ad un chicco d'uva:

'Isaac,' he said. 'Marmaduke. Which of the two do you more seem to yourself to be?' He mused smiling among the ilex trees. The dome of San Pietro down there in the city was grape-hued in the citron twilight.

'I have never much cared for either name,' said Lieutenant Elton of the Royal Engineers.⁴

Le battute successive, intessute di giochi di parole per i quali il poliglotta Burgess aveva una spiccata predilezione, sorvolano agilmente su argomenti differenti, che variano da giudizi su Voltaire a piccanti commenti sul passaggio di Paolina Bonaparte, irrimediabilmente attratta dall'avvenenza di Elton e descritta, nel suo splendore, come una delle fanciulle immortalate dal poeta nella celeberrima *Ode to a Grecian Urn*:

Pauline Bonaparte glided in the dimming light, a couple of servants behind her, taking her evening walk on the Pincio. Elegant, lovely, with a fine style of countenance of the lengthened sort, fine-nostrilled, fine-eyed, she peered with fine eyes at the taller and more handsome of the two young men, gliding closer to peer better. Elton stood stiffly as though on adjutant's parade, suffering the inspection. She smiled and nodded and glided on.⁵

Già questo breve passo dimostra come Burgess si sforzi in alcuni punti di imitare lo stile di Keats. Emblematica risulta, ad esempio, la ripetizione di «fine» («fine-nostrilled», «fine-eyed») e dei verbi «peer» e «glide» («she peered with fine eyes [...] gliding closer to peer better») allo scopo di conferire al paragrafo l'inconfondibile timbro delle grandi odi keatsiane (*Ode to Psyche*, *Ode to a Nightingale*) e in particolar modo delle strofe della *Ode to a Grecian Urn*, decorate da numerose iterazioni abilmente dissimulate nell'ordito dei versi:

3 Cfr. Robert Gittings, *John Keats*, Harmondsworth, Pelican, 1971 [1968]; Walter Jackson Bate, *John Keats*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1972 [1963].

4 Anthony Burgess, *op. cit.*, p. 45.

5 *Ibid.*, p. 46.

Ah, happy, happy boughs! That cannot shed
 Your leaves, nor ever bid the spring adieu;
 And, happy melodist, unwearied,
 For ever piping songs for ever new;
 More happy love! More happy, happy love! ⁶

Il riferimento poetico viene rivelato nel momento in cui, come una scheggia gettata nel testo, un frammento di verso tratto proprio dall'ode in questione («What Wild ecstasy?», a chiusura della prima strofa) fuoriesce dalle labbra di Keats, intento a commentare le attenzioni di Paolina Bonaparte per Elton con un misto di amarezza e malinconia:

'Fairy Mab will have you.'
 'Ah no. Ah no she'll not. I'm no whoremaster.'
 'Faithful to the one at home?'
 'Yes, you could say faithful.'
 John brooded. 'I too. The animal ecstasy of the flesh denied to us. We're not
 winds to play on that Aeolian Harp.'⁷

L'allusione alla «ecstasy» delle figure rappresentate sull'urna, congelate per sempre in una «cold pastoral»,⁸ si offre a tal punto come chiave per interpretare l'intero episodio che costituisce, a ben vedere, una riscrittura delle strofe centrali della *Ode to a Grecian Urn*. Elton e Paolina Bonaparte (alla quale ci si riferisce immediatamente dopo come il soggetto della celebre Venere di Canova, a sottolineare il legame che stringe la donna al gelido splendore del marmo)⁹ altro non sono che la traduzione, calata nella cornice della Roma papalina di inizio Ottocento, degli amanti immortalati a non consumare mai la loro passione. Non è un caso che Elton sia lasciato a fine paragrafo nella rigida immobilità di una parata militare mentre Keats stesso, sotto gli «happy boughs» dei lecci del Pincio, assume il ruolo di silente interprete/cantore della scena, forse intento a tessere «ditties of no tone».¹⁰ La sequenza diviene dunque, tramite un raffinato gioco di rimandi

6 John Keats, *Poesie*, a cura di Silvano Sabbadini, Milano, Oscar Mondadori, 1986, p. 288.

7 Anthony Burgess, *op. cit.*, p. 46.

8 Cfr. il verso 45 (John Keats, *op. cit.*, p. 288).

9 «Her as Venus Reclining. Canova's work, apt for the hallway of a whorehouse» (Anthony Burgess, *op. cit.*, p. 46).

10 Cfr. il verso 14 (John Keats, *op. cit.*, p. 288).

letterari (il quale, peraltro, come si vedrà, Burgess conduce lungo tutto l'arco del romanzo), un dispiegamento, in forma narrativa, delle prime strofe di una delle poesie più note di Keats. Viene così confessata, seppur in maniera criptica, una dimensione metanarrativa che avrà profonde ripercussioni sul resto dell'opera, coinvolgendo non solo la produzione keatsiana ma anche lo strabordante *corpus* dei sonetti di Belli. A tal proposito è interessante notare come, già dai passi analizzati, accanto ad una brillantezza formale atta a ricalcare la lingua ellenizzante di Keats sia riscontrabile un registro meno aulico, esemplificato da termini quali «whoremaster», «animal» e «flesh». Tale vena, effettivamente più vicina alla lingua di Belli, troverà spazio nelle pagine restanti di questo primo capitolo attraverso la disquisizione su un termine tratto proprio da un sonetto del poeta romano, ovvero *dumpendebat*.

Congedato Elton di fronte alla Fontana della Barcaccia, Keats si appresta a raggiungere la propria abitazione quando il medico che lo ha assistito negli ultimi anni della sua vita, il Dr James Clark, si palesa interrompendo la sua appassionata auscultazione del ritmico scorrere dell'acqua:

John stood a while by Bernini's broken marble boat, listening to the water music. He tried to identify himself with the water, to be the water, to feel the small sick parcel of flesh that was himself liquefy joyfully, joyfully relish its own wetness and singing clarity. He sprang back with a start into nerve and bone to find a hand on his arm. James Clark, his doctor, with a smiling stranger.¹¹

Nel descrivere l'incontro di Keats con il suo medico (che sbagliò la diagnosi del suo male con un errore che è entrato negli annali della storia letteraria inglese), Burgess inserisce in questa scena un personaggio chiave, quello «smiling stranger» che altri non è se non una sua proiezione, calata nel romanzo con la maschera di Giovanni Gulielmi, «man of letters and citizen of Rome».¹² A rivelarlo è infatti il nome stesso, a ben vedere una traduzione in italiano di John Wilson.¹³ Attraverso tale stratagemma Burgess si insinua direttamente nelle vicende da lui stesso narrate con lo sco-

11 Anthony Burgess, *op. cit.*, p. 47.

12 *Ibid.*, p. 48.

13 «Burgess also writes himself into the story of *ABBA ABBA*, again fictionalising the translation scenario. In Part One, he shares similarities with Gulielmi, linguistic go-between for the two poets. Giovanni Gulielmi is his attempt at Italianising the John Wilson elements of his own name, Giovanni being the equivalent of John and Guglielmo of William» (Paul Howard, *Introduction*, in Anthony Burgess, *op. cit.*, p. 4).

po di favorire la mediazione tra le due estetiche, del tutto opposte (ma a lui ugualmente vicine), confluenti nell'opera, ovvero da una parte la malinconica perfezione formale dell'ultimo Keats, dall'altra l'efficacia linguisticamente materica del *Commedione*; una interpretazione che trova conferma in diversi punti del romanzo, che non è una banale ricostruzione storica degli ultimi giorni di John Keats, ma un'opera fortemente allegorica nella quale agiscono sottotraccia riferimenti autobiografici ed assunti critici relativi alla personalissima interpretazione della letteratura in lingua inglese da parte di Burgess. È importante dunque sottolineare come una volta entrato nell'angusto appartamento di Piazza di Spagna, in compagnia non solo di Clark ma anche di Joseph Severn (fedele amico di Keats durante il suo soggiorno italiano), Gulielmi invita il poeta stesso a studiare il dialetto romanesco («You must learn our Roman speech, it may amuse you»),¹⁴ un'esortazione il cui vero scopo consiste nel gettare le basi di una frequentazione (letteraria e non solo) del Belli stesso:

'I think' Gulielmi said 'you must plunge into our Roman dialect at once. [...] The Roman tongue is coarse and rough and full of the Rabelaisian. There are, for instance, hundreds of words to describe, to describe, well, the -'

'Ah,' John said, 'I see we are on the marge of bawdry. Can you *stomach* some of that commodity, Dr Clark? [...]

'I have a friend,' Gulielmi said, 'a poet, scholar, actor, a fine-looking man, a fine man altogether, who did an admirable thing and then, in a sort of pudic remorse, destroyed it. His copy, that is. I had and have my own. A sonnet based on the Roman cant terms for the ah male pudendum. A long sonnet.'¹⁵

Tra i «cant terms for the [...] male pudendum» è proprio il già citato *dumpennente* ad emergere nella conversazione. L'origine del lemma viene prontamente rivelata da Gulielmi:

'Yes, you see the way Roman language operates. A n and a d following become a double n. *Dumpendente*. The origin of course is the Latin *dum pen-debat*. You catch the reference? No?

¹⁴ *Ibid.*, p. 51.

¹⁵ *Ibid.*, p. 52.

*Stabat mater dolorosa
 Apud lignum lachrymosa
 Dum pendebat filius.*¹⁶

Lungi dal risultare disgustato dalla «unholy reference»,¹⁷ Keats si dimostra entusiasta dell'associazione blasfema:

'One and indivisible,' said John with joy. 'But how wonderful – *dum pendebat* – while he was hanging. From the cross, from the crotch. But this is exquisite, and in no feathery way. This is the good groiny iron. You've given me a fine present, Mr Gulielmi.'
 'There are more in store, if you will have them.'¹⁸

L'interesse di Keats per il termine tratto da Belli diviene emblematico di un'osmosi tra i mondi evocati dalle loro opere, due universi che proprio a Roma trovano uguale spazio: da una parte il fascino per le vestigia della civiltà classica, reinterpretate secondo una sensibilità più moderna, disseminata di fratture, proprio del gusto di Keats, dall'altra il ritratto, brulicante e rabelaisiano, di una città in tutte le sue sfumature attraverso la descrizione delle differenti antropologie che vi abitano. Che sia proprio Gulielmi, il *doppelgänger* di Burgess, a porsi direttamente all'interno della finzione come mediatore tra i due poeti non stupisce: Burgess infatti tradusse realmente una selezione dei sonetti di Belli, inserendola come appendice ad *ABBA ABBA*.¹⁹ Non a caso, nell'ultima sezione del romanzo, compare anche *Li prim' àbbiti*, la composizione in cui viene menzionato proprio il termine *dumpennente*,²⁰ sul quale Gulielmi e Keats discettano. Come per il termine «ecstasy» ad inizio di romanzo, anche questa citazione diventa pretesto per Burgess di una riscrittura del mito di Keats, nella quale, più che la vicenda umana dei personaggi, a farla da protagonista è lo stile, il registro linguistico. L'impressione è, dunque, quella di una

16 *Ibid.*, p. 53.

17 *Ibid.*

18 *Ibid.*, p. 54.

19 Sulle strategie adottate da Burgess per la resa in inglese del romanesco di Belli si rimanda, oltre che alle note incluse nell'edizione critica di *ABBA ABBA* sopracitata, a Paul Howard, 'All Right. That's Not A Literal Translation': *Cribs, Licence, and Embellishment in the Burgess Versions of Belli's Sonetti romaneschi*, «The Modern Language Review», 108, 3, July 2013, pp. 700-720.

20 Cfr. Giuseppe Gioacchino Belli, *Li prim' àbbiti*, in Id., *I sonetti*, a cura di Maria Teresa Lanza, con introduzione di Carlo Muscetta, Milano, Feltrinelli, 1965, p. 1019.

coppia di poeti che si muovono in uno spazio puramente letterario, disseminato di parole e termini che hanno la stessa importanza e solidità delle pietre o delle attrazioni di Roma. Viene sempre più disvelata, insomma, la struttura fortemente metanarrativa dell'opera, atta a far coincidere una riflessione di natura critico-letteraria con l'episodio descritto. La chiusa del capitolo, rimodulazione della *Ode to a Nightingale*, si presenta come emblema luminoso di tale tecnica:

Soon John lay in the Roman dark listening to the fountain he thought of as his. It was not a question of being cheerful, rather of shedding the shameful rotting stuff that was himself by making that inner nub which cried I,I,I into the centre of something free of the agony of thought. He tried to turn himself into the music of Haydn that Severn had played, but the image of Severn's all too human fingers intruded like a meddling elf. As for the water of the fountain, it remained obdurately other, singing mindlessly and unoppressed by time.»²¹

Quel «in [...] dark listening» altro non può essere che un rimando al «Darkling I listen» con il quale si apriva la sesta strofa dell'ode, della quale vengono richiamati anche il verso 27 («where but to think is to be full of sorrow» evidente in «free of the agony of thought»)²² e il 74, terminante quest'ultimo in un «deceiving elf»²³ che nella prosa di Burgess diviene «meddling elf», importuno ricordo delle dita di Joseph Severn mentre suona Haydn al pianoforte. È, inoltre, la dinamica stessa del componimento, incentrato su un io lirico che si inebria di fronte al verso dell'usignolo (nel paragrafo sostituito dalla fontana del Bernini, modulante il suo canto circolare come quello dell'uccello) ad essere ricalcata, resa in una prosa che è segnata dallo stesso sforzo, rintracciabile nell'ode, di evocare sensazioni trascendenti il tempo e le spoglie del cantore (un riferimento che acquista toni macabri alla luce della compromessa salute di Keats): «singing mindlessly and unoppressed by time». Si tratta in effetti dell'ultima scena nella quale Keats viene rappresentato come l'*Adonais*, proprio della tradizione ottocentesca, al centro di un mito che si basava sulla «heart-breaking story of the desolate early death in Rome of a

21 Anthony Burgess, *op. cit.*, p. 56.

22 Altra fonte verosimile sembra essere il verso 44 della *Ode to a Grecian Urn*: «Thou, silent form, dost tease us out of thought» (John Keats, *op. cit.*, p. 290).

23 *Ibid.*, pp. 282-286.

young poet of unequalled promise». ²⁴ Le pagine successive, infatti, non faranno che ignorare progressivamente taluni luoghi comuni sorti attorno alla tragica immagine di Keats, presentando un poeta che è fine intenditore del turpiloquio (prima elisabettiano ²⁵ e poi romano) e attento monitoratore delle proprie secrezioni:

He felt sick and weary and began to taste, with a disquiet that made the sweat gush, a rusty gob that was sliding up to his mouth. Covertly he spat it into his handkerchief, covertly looked. Thank God or Nature, there was no red. The taste of rust was the taste of the wine from Piedmont. ²⁶

Di tale ritratto non del tutto ortodosso della figura di Keats, diviene peraltro emblema la traduzione, inserita nell'opera e scherzosamente attribuita al poeta stesso, di *Er padre de li Santi*, un sonetto belliano sui vari modi di definire i genitali maschili:

Here are some names, my son, we call the prick:
The chair, the yard, the nail, the kit, the cock,
The holofernes, rod, the sugar rock,
The dickory dickory dock, the liquorice stick,
The lusty Richard or the listless Dick,
The old blind man, the jump on twelve o'clock,
Mercurial finger, or the lead-fill'd sock,
The monkey, or the mule with latent kick.»

He smiled at himself, finishing the octave – John Keats, lush or mawkish quite-the-little-poet. [...] He took breath and dove at the sestet:

The squib, the rocket, or the roman candle,
The dumpendebat or the shagging shad,
The love-lump or the hump or the pump-handle,
The tap of venery, the leering lad,

24 Sue Brown, *Joseph Severn, A Life: The Rewards of Friendship*, Oxford, Oxford University Press, 2009, p. 261.

25 Nel capitolo quarto, infatti, Keats si appassiona alla lettura del celebre dizionario italiano-inglese di John Florio *Queen Anna's New World of Words, or Dictionarie of the Italian and English tongues* (1611), con una chiara predilezione per termini come «cazzo», «cazzolata» e «cazzuto» (Anthony Burgess, *op. cit.*, p. 77).

26 *Ibid.*, p. 90.

The handy dandy, stiff-proud or a-dandle,
But most of all our Sad Glad Bad Mad Dad.²⁷

Il frutto di un vero e proprio *tour de force* attraverso le pieghe del vernacolo inglese, tali versi sembrano allontanare definitivamente il Keats di *ABBA ABBA* dall'acclamato autore della *Ode to a Grecian Urn*. A tale originalità Burgess giunge anche attraverso l'accostamento del profilo del giovane romantico a quello di Belli, poeta a lui distante per formazione ed estetica, seguendo un piano narrativo che mira alla realizzazione di un'opera risplendente di due registri: uno tendente al sublime del romanticismo inglese, l'altro all'espressività dialettale, magmatica, d'estrazione urbana, dell'opera di Giuseppe Gioacchino Belli.

È dunque proprio il poeta romano ad essere presentato nel secondo capitolo, «fine-eyed, wavy-maned»,²⁸ in base al chiaro intento di completare il dittico al centro di *ABBA ABBA*. Come per le pagine precedenti, anche in tal caso a svolgere il ruolo di mediatore tra i due poeti è Gulielmi, che nella propria casa di Trastevere sottopone all'amico Gioacchino uno dei componimenti meno ellenizzanti di Keats, intitolato «To Mrs. Reynolds's Cat», nel quale la forma del sonetto viene piegata all'ironica descrizione di un gatto malconcio come se si trattasse di un eroe militare in pensione. L'atto, apparentemente giocoso, di recitarne alcune strofe a Belli nasconde l'intento di dimostrare al poeta romano l'assoluta varietà dell'ispirazione di Keats, qui più vicina che mai all'ironia del belliano *Er gatto girannolone*, nel quale un felino disperso solleva le ansie del proprio padrone.²⁹ Ciò che colpisce è tuttavia il rifiuto, da parte di Belli, di riconoscere la natura visionaria di *To Mrs. Reynolds Cat*, adducendo, come motivazione, il fine più elevato al quale dovrebbe mirare l'attività lirica:

'Eternal truths,' Belli said too promptly, 'impressive spiritual essences, God and country and the roaring giants of history. Not, by Bacchus, cats.

'Cats are the eternal truths, and the taste of noonday soup, and farting, and snot, and the itch on your back you can't quite reach to scratch. [...]

Belli bunched his fine face, shrugged, belched out a Roman *beeeeee*, became upright and handsome and *serious*. 'A balance should be possible. Between the claims of the physically transient and the spiritually permanent.

²⁷ *Ibid.*, p. 64.

²⁸ *Ibid.*, p. 57.

²⁹ Cfr. Giuseppe Gioacchino Belli, *Er gatto girannolone*, in *Id.*, *op. cit.*, p. 1477.

But finally it is the spirit that counts [...]. Poetry should hymn the spirit and not talk of asthmatic cats.³⁰

Il Belli qui descritto risulta sorprendentemente keatsiano. Non solo il dialogo si apre con due latenti riferimenti rispettivamente alla *Ode to a Grecian Urn* e alla *Ode to a Nightingale* – rispettivamente le «eternal truths» derivate dal celeberrimo «Beauty is truth, truth Beauty» del penultimo verso dell'ode e il «Not, by Bacchus, cats» che risuona del verso 32 dell'altra poesia: «not charioted by Bacchus and his pards»³¹ –, ma è l'argomentazione di fondo qui espressa, del verso come «inno allo spirito», che sembra vagamente in conflitto con il colore e l'espressività belliana. Il motivo è presto svelato: l'episodio, infatti, ha lo scopo di abolire ancor più le distanze tra i due protagonisti, accostati simbolicamente e narrativamente attraverso l'operato di Gulielmi, vero e proprio feticcio di Burgess sul piano della finzione. L'incontro tra i due risulta dunque inevitabile; esso si svolge sotto la Cappella Sistina, al cospetto del Giudizio Universale:

'Belli. Giuseppe Gioacchino Belli, *poeta*. John Keats, *poeta*.' The two poets piacered each other warily. Belli was gorgeously decked in the flames of his candles, all gold and shadow and face-caves.³²

È in questa cornice che sacro e profano vengono improvvisamente mescolati, secondo una dinamica che a ben vedere è rintracciabile nell'intera opera. Keats, infatti, probabilmente memore del *dumpendebat* del quale molto si è discusso nella prima parte di *ABBA ABBA*, dal momento che Belli non comprende appieno il suo cognome, offre un parallelismo con un termine triviale tratto dall'italiano:

Belli was saying to Gulielmi: 'What is his name again? Kettis? Kattis? These English names are impossible.' John heard that and said:

'Keats, signore, Keats. You have the combination of sounds already in your language. As in *cazzo*, as in *cazzica*.'

Belli emitted a long mouthful at that, which John understood to convey the shock Belli felt at the impropriety of the employment of such language in a holy place before and under holy pictures.

30 Anthony Burgess, *op. cit.*, p. 61.

31 Cfr. John Keats, *op. cit.*, p. 290 e 284.

32 Anthony Burgess, *op. cit.*, p. 83.

'*Mi dispiace, mi dispiace molto. I am a horrible obscene irreligious Englishman and mi dispiace moltissimo*'. That mollified Belli somewhat but re-proof, dramatised by his flapping candle flames, rested in the fine eyes.»³³

Se Burgess aveva già presentato un Belli che discetta sui nobili soggetti della lirica, è naturale che Keats, il poeta formatosi sui dizionari di mitologia classica, passi ora per blasfemo; i due sembrano insomma essersi scambiati di ruolo, poiché secondo la personalissima visione dell'autore di *ABBA ABBA* essi sono entrambi contemporaneamente attratti da due registri contrapposti, almeno secondo i canoni letterari del XIX secolo: il sublime e il satirico, veicolati rispettivamente attraverso la lingua canonica del verso ottocentesco (l'inglese di Milton per Keats, il fiorentino delle *Tre Corone* per Belli) e il dialetto. È Burgess stesso, infatti, a riflettere su tale contesto linguistico in alcuni articoli ed elzeviri inclusi nell'edizione critica del romanzo curata da Paul Howard,³⁴ a dimostrazione di come *ABBA ABBA* rifletta numerose istanze estetiche proprie dell'autore, inglobando non solo le sue opinioni sui protagonisti della vicenda, ma anche veri e propri assunti critici, trasposti in chiave allegorico-letteraria attraverso gli eventi narrati. Da questo punto di vista, il romanzo sembra avere fatto tesoro non solo della lezione di *Orlando* (1928) di Virginia Woolf, complesso affresco della storia letteraria inglese sotto forma di biografia fantastica dedicata all'amata Vita Sackville-West,³⁵ ma anche di *The Missolonghi Manuscript* (1968) di Frederic Prokosch, ritratto ugualmente anticonformista di un altro grande romantico, Lord Byron. Non sembra un caso, infatti, che Burgess abbia dedicato proprio a tale romanzo, pubblicato circa dieci anni prima di *ABBA ABBA*, una entusiastica recensione:³⁶ numerose so-

33 *Ibid.*, p. 84.

34 Cfr. «Belli into English» (*Ibid.*, pp. 184-188), «Petrarch of the Roman Gutter» (*Ibid.*, pp. 197-202) e «Is Translation Possible?» (*Ibid.*, pp. 203-207).

35 In maniera simile ad *ABBA ABBA*, *Orlando* risulta infatti dominato dalla volontà, da parte dell'autrice, di adottare tramite la struttura stessa del romanzo (incentrato sulle vicende di un unico personaggio descritto attraverso i secoli che intercorrono tra l'età elisabettiana e le prime decadi del Novecento) elementi della cultura del passato al fine di esprimere la propria visione della storia letteraria di lingua inglese. Nel caso di Virginia Woolf tale strategia porta all'inclusione, come è noto, di «feminist and lesbian agendas» (Jane de Gay, *Virginia Woolf's Novels and the Literary Past*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2006, p. 133), mentre nel caso di Burgess l'operazione, lo si è visto, è maggiormente ancorata a nozioni individuali di gusto e di stile.

36 Burgess ha definito infatti il romanzo di Prokosch «the finest fictional recreation of Byron that I have ever read» (Robert M. Greenfield, *Dreamer's Journey: The Life and*

no le affinità tra le due opere, non escluse ovviamente l'epoca e l'ambientazione, nonché le scelte stilistiche, atte a far convivere i dati storici e la loro immaginosa rielaborazione, per cui lo scabroso (le «riflessioni sulla dignità estetica degli organi genitali» e le «crude descrizioni di pratiche sessuali e di liquidi organici»)³⁷ si sposa al visionario (le pagine dedicate allo splendore di Venezia, vicine ai saggi venati di lirismo di John Ruskin o alla «prosa erudita di Marguerite Yourcenar»)³⁸. Ciò che preme sottolineare, tuttavia, è come l'episodio appena descritto, centrale per *ABBA ABBA*, di un incontro tra i due protagonisti, sia stato orchestrato da Burgess in maniera coerente con la radicale riscrittura, propria dell'intera opera, del mito del giovane romantico delicato di salute e amante della classicità, che ha eletto l'Italia a terra nel cui seno morire ed esalare i suoi ultimi versi. In quest'ottica, la scelta di presentare un Keats vagamente rabelaisiano, estimatore di termini di estrazione volgare, amante delle blasfemie, sembra del tutto deliberata e conforme al gusto dell'autore.

Il capitolo successivo, ambientato in un'osteria nella quale Keats, Belli, Gulielmi e lo spagnolo Valentino Llanos (il futuro marito della sorella del poeta, Fanny Keats) discutono di poesia, segna il culmine di tale percorso allegorico-narrativo. È infatti nella locanda che avviene la rottura tra i due poeti, a dimostrazione di come la conciliazione tra il gusto di Belli e quello di Keats sia, in fondo, possibile solo sulla pagina, realizzata solo sotto la spinta e le capacità demiurgiche di Gulielmi/Burgess nel testo stesso di *ABBA ABBA*. Non appena scopre che Keats ha letto e tradotto il suo sonetto sui genitali maschili, Belli si scaglia contro Gulielmi, colpevole d'avergli prestato una copia dei versi incriminati. La scena, con i fogli stracciati ridotti a fiocchi di candida carta che ricadono sugli astanti, assume quasi il valore di una maledizione:

Belli was quick to see it was a poem neatly engrossed in green ink. 'Un altro sonetto,' he said, his nostrils widening. 'Su un altro gatto?'

John understood that. 'Not cats,' he said. 'Cazzi.'

Belli jerked it out of Gulielmi's hand rudely, then scanned it. He would know no more than that it was a sonnet with a coda.

About *cazzi*. He peered closely at it however and hit a word thrice with his index finger. 'Dumpendebat,' he said bitterly to Gulielmi. Then he raged at

Writings of Frederic Prokosch, Newark, University of Delaware Press, 2010, p. 392).

37 Angelo Riccioni, *Frederic Prokosch e il mito di Lord Byron*, «Merope», XXV, 63, gennaio 2016, pp. 39-60: 52.

38 *Ibid.*, p. 56.

Gulielmi very finely, so that the room stopped eating to listen, using most expressive gestures of his fine ringed hands, and Gulielmi was apologetic and humble, flashing odd brief looks of hurt at John. Belli got up, tore the poem in two, four, eight, snoving the fragments over the dirty dishes.³⁹

La natura simbolica, quasi magica dell'episodio è confermata dagli eventi che seguiranno. Ritornando nella casa di Piazza di Spagna dall'incontro, Keats rischia, infatti, di essere investito da una carrozza. Al suo interno altro non vi è che Paolina Bonaparte, che, riconoscendo il poeta, gli chiede notizie sul suo amico Elton:

Pauline Bonaparte, the Princess Borghese, pallidly beautiful under the faint moon that Horace and Vergil had known, only a little engulesed by the carping lampflame, rested one delicate hand on the crest of the coat of arms that was gilded on the coach door. She was in a ballgown of turquoise, her hair flashed with gems, her kashmir wrap had fallen some way back off her glowing shoulders. Her perfume was heavy and somewhat spicy, as if she were to be eaten. She recognized John.⁴⁰

Dopo un rapido scambio di battute in francese, la sorella di Napoleone intima al cocchiere di proseguire, ricalcando, come ha notato Paul Howard, i passaggi della situazione descritta nel sonetto belliano *Chi va la notte, va a la morte*, incentrato su un incidente che vede vittima un popolano di ritorno da un'avventura amorosa.⁴¹ La scena diviene nella abili mani di Burgess una riscrittura in un registro suadente, squisitamente keatsiano, che prelude alla vicina fine del poeta: è come se un sonetto di Belli si fosse inverato nella narrazione allo scopo di annunciare a Keats il suo prossimo passaggio all'aldilà. È infatti il poeta stesso a fine capitolo ad offrire questa interpretazione dell'episodio, risvegliandosi da un sogno erotico, oppresso dal peggioramento delle proprie condizioni di salute, facendo prima riferimento al gesto violento di Belli e poi alla carrozza di Paolina Bonaparte, da lui interpretata come un vero e proprio carro dei morti:

39 Anthony Burgess, *op. cit.*, p. 90.

40 *Ibid.*, p. 94.

41 Ha scritto Paul Howard: «the scene with the coach is inspired by Belli's sonnet "Chi va la notte, va a la morte" [...]. [...] Here the allusion works as yet another harbinger of Keat's death» (*Ibid.*, p. 235, nota 94). Cfr. Giuseppe Gioacchino Belli, *Chi va la notte, va a la morte*, in *Id.*, *op. cit.*, p. 390.

He lay nursing a rod gone flaccid, listening to the song of the fountain in the piazza. He thought he knew why Belli was angry and ashamed to have written that sonnet. The danger of play. One offended the gods at one's peril. The caress was a carrosse to the dark world.

*Stabat mater dolorosa
Apud lignum lachrymosa
Dum pendebat filius.*

He had touched nothing of poetry, nothing, save in odd single lines he did not well understand. Pretty tales, gods and nymphs stolen from the marbles Elgin stole. Meanwhile a body hung on a cross and a mother wept. Play. Sonnet competitions over the teacups in Leigh Hunt's untidy house. Crowning each other with laurels: play. Apollo was not amused, was not mocked. John sweated in fear and prayed: 'Whoever presides over poetry, spare me to dare the darkness. Everything is an allegory of the unknown. Teach me the way of the reading of the signs. Give me time to grow. I promise faithful service. No more play.' Then he fell into heavy sleep.⁴²

Si è scelto di citare per intero tale brano poiché esso è indicativo dell'intero romanzo: non soltanto vi compare il *dumpendebat* spesso nominato dai personaggi coinvolti nella vicenda, ma nell'accostamento di termini appartenenti a registri linguistici differenti quali «rod» e «laurels», «sweat» and «allegory», nonché nella giustapposizione di sacro e profano, di divinità pagane e scene dai vangeli, è possibile riconoscere la cifra unica dell'operazione eclettica di Burgess, scrittore evidentemente attratto dall'idea di nobilitare attraverso l'efficacia della forma qualsiasi argomento trattato. È proprio tramite questa attenzione per gli aspetti non solo più evocativi e visionari della cultura primo-ottocentesca ma anche più realistici e crudi (il mondo evocato dai sonetti di Belli) che *ABBA ABBA* sembra ricongiungersi al cuore della rivoluzione estetico-formale scatenata dal romanticismo. È alla multidimensionalità di tale cultura che Burgess mira nel proporre un affresco di due esistenze selezionate proprio in virtù della loro reciproca distanza, al fine di conciliare spinte opposte sotto il profilo dell'immaginazione (seppur appartenenti allo stesso periodo storico). Si tratta di un obiettivo al quale Friedrich Schlegel, illustre esponente della temperie, alludeva nei seguenti termini:

42 Anthony Burgess, *op. cit.*, p. 95.

Un uomo veramente libero e colto dovrebbe, quando gli va, potersi mettere all'unisono filosofico e filologico, critico o poetico, storico o retorico, antico o moderno, in modo del tutto arbitrario, come si accorda uno strumento o un diapason; e ciò in ogni momento, a ogni grado.⁴³

A tale radicale interpretazione dell'attività letteraria Burgess sembra ricongiungersi, proponendo un'opera che ingloba aspetti volutamente anti-tetici ma accordati attraverso una prosa brillante e cesellata coniugante gli sputi e il vino, i gatti e i *cazzi*, il paganesimo raffigurato sull'Urna greca e i ritratti metropolitani di Belli.

In questo senso *ABBA ABBA* sembra porsi come opera profondamente «romantica» non tanto per gli eventi narrati (gli ultimi giorni del romantico John Keats) quanto per quella determinata ricerca dell'assoluto, di una scrittura suprema e molteplice al contempo che un fine interprete del movimento in questione, Antoine Berman, ha rintracciato negli scritti dei fratelli Schlegel, di Novalis e di Ludwig Tieck (per citarne solo alcuni):

Questo ideale di onnipotenza, di onniscienza e ubiquità serve alla costruzione di una teoria della soggettività infinita, che si libera attraverso una serie a sua volta infinita di elevazioni (ironiche, morali, poetiche, intellettuali e anche corporali) della sua finitezza prima. Ma questa soggettività infinita non sarebbe *assoluta* se non fosse anche una soggettività *finita*, ovvero una soggettività capace di autolimitarsi e di ancorarsi al limitato. A questo stadio, il pensiero romantico opera un doppio movimento, in direzione dell'infinitizzazione e, per contro, in quella della finitezza.⁴⁴

Anche *ABBA ABBA* è, infatti, intessuto di allusioni «ironiche, morali, poetiche, intellettuali e anche corporali»,⁴⁵ che nel loro impasto di sublime e terreno, vengono elevate a simboli dell'esperienza keatsiana a Roma, una caratteristica che emerge dai deliberati riferimenti alla nobile tradizione della lirica e alle sfumature degli umori, alle sofferenze esistenziali del poeta e a notazioni più fisiologiche (espettorazioni e polluzioni notturne). Nel rifarsi ad una tradizione che mira all'onnicomprendività della letteratura, Burgess è riuscito, dunque, forse più che in altre sue opere, a sovrapporre in *ABBA ABBA* due istanze proprie del suo percorso di scrit-

43 Antoine Berman, *La prova dell'estraneo. Cultura e traduzione nella Germania romantica*, Macerata, Quodlibet, 1997, p. 103.

44 *Ibid.*, p. 104.

45 *Ibid.*

tore: da una parte l'interesse per una forma polifonica e variegata che gli derivava da un diuturno amore per lo *Ulysses* di James Joyce,⁴⁶ dall'altra il desiderio di riappropriarsi, dopo le radicali, ardite sperimentazioni dello stesso Joyce, di Virginia Woolf e di William Faulkner, dei meccanismi più fruibili della trama, un interesse che accomuna Burgess ad altri autori post-modernisti, attenti, secondo Peter Keating, alla riscoperta di narrazioni canoniche, perfettamente costruite, come quelle praticate dai tardovittoriani.⁴⁷ In questo senso, lo sperimentalismo proprio della lingua di Burgess, riconoscibile, per citare due esempi celebri, in *A Clockwork Orange*⁴⁸ e *Napoleon Symphony*, sembra essere stato adattato, nel caso di *ABBA ABBA*, ad «un sobrio, convincente inno alla Forma»,⁴⁹ parole, quelle di Stefano Manferlotti, che sono del tutto coerenti con l'intarsio di citazioni dagli «inni» keatsiani che l'autore, come si è visto, ha intessuto. In tal senso, non stupisce che *ABBA ABBA* abbia ricevuto il plauso di una

46 Allo scrittore irlandese Burgess ha dedicato diverse analisi critiche. Cfr. Anthony Burgess, *Here Comes Everybody: An Introduction to James Joyce for the Ordinary Reader*, London, Faber, 1965; Id., *A Shorter Finnegans Wake*, London, Faber, 1966, e Id., *JoySprick: An Introduction to the Language of James Joyce*, London, André Deutsch, 1973.

47 Riferendosi alla produzione di autori apparentemente «di genere» come Robert Louis Stevenson, Rudyard Kipling, George MacDonald, Arthur Machen e Bram Stoker, Keating ha scritto: «What is to the point, is that while these sub-genres continued to strengthen their independent identities and flourished apart from, and often scorned by modernism, many post-modernist writers, inspired and frustrated by their great modernist predecessors, have turned increasingly, and with experimental admiration, to the alternative forms of popular fiction pioneered by the late Victorians» (Peter Keating, *The Haunted Study: A Social History of the English Novel 1875-1914*, London, Fontana Press, 1989, p. 351). Anche Jim Clarke ha sottolineato tale doppia dimensione della carriera di Burgess, sospesa tra intrattenimento e ricerca letteraria sperimentale: «He was an avowedly experimental novelist who nevertheless garnered significant popular sales for his novels and worked extensively in the collaborative fields of popular television and cinema» (Jim Clarke, *The Aesthetics of Anthony Burgess: Fire of Words*, Cham, Palgrave Macmillan, 2017, p. 1).

48 Basti pensare all'invenzione del *Nadsat*, il linguaggio adoperato dal narratore del romanzo, «un idioletto genialmente costruito sull'anglicizzazione di termini russi, sulla storpiatura di frasi *cockney*, del dialetto di Manchester e del Lancashire, di locuzioni elisabettiane, di *babytalk* infantile e di gergo giovanile» (Flavio Gregori, *Introduzione: A Clockwork Orange da Burgess a Kubrick*, in Id. (a cura di), *Singin' in the Brain: Il mondo distopico di «A Clockwork Orange»*, Torino, Lindau, 2004, p. 9).

49 Stefano Manferlotti, *Anthony Burgess, «Belfagor»*, 42, 2, 31 marzo 1987, pp. 169-188: 180.

raffinata autrice come A. S. Byatt,⁵⁰ spesso impegnata nella rielaborazione romanzesca di biografie di illustri personalità del XIX secolo, giungendo ad indagarne aspetti, quali l'attrazione erotica e l'attività sessuale, volutamente esclusi dai documenti dell'epoca. *ABBA ABBA*, infatti, sembra porsi, vista la sua insistenza su argomenti tradizionalmente ignorati del mito keatsiano, come opera che già prelude ad un racconto quale «The Conjugal Angel» (raccolto in *Angels and Insects*, pubblicato nel 1992) in cui taluni elementi della vita schiva di Lord Alfred Tennyson vengono declinati secondo modalità che hanno il chiaro intento di scioccare il lettore,⁵¹ con inquietanti riferimenti a commerci non del tutto spirituali tra spettri e personaggi in carne e ossa, nonché alle pulsioni omoerotiche del grande poeta laureato e alla sua ossessione, evidente anche in *In Memoriam*, per le spoglie dell'amato Arthur Henry Hallam.

Che uno dei più eterei poeti del movimento romantico, il cantore dell'Urna Greca, il magico interprete del verso dell'usignolo, sia divenuto nella mani di Burgess il brillante pretesto per una raffigurazione più originale dell'attività creativa, risulta indicativo della tendenza all'eccesso e al paradosso propria di quest'autore, nonché del suo amore per una *fiction* (passione derivatagli con ogni probabilità da Joyce) «in which the emphasis is frequently on the weakness of corruptible human flesh».⁵² È dunque anche in questi termini che la riscrittura del mito di Keats, messa in atto da Burgess nell'arco del romanzo, va interpretata, in virtù ovvero di uno spregiudicato interesse non solo per i suoi versi, ma anche per i suoi lati squisitamente osceni, «a creature of fits and starts», secondo la definizione di Nicholas Roe, «the lyrical genius of 'Ode to a Nightingale' and the tipsy scribbler of 'Give me women, wine, and snuff'»,⁵³ «at one moment mastering complex Shakespearean sonnets, at another doodling nonsense».⁵⁴

50 Cfr. A. S. Byatt, *Introduction*, in Anthony Burgess, *ABBA ABBA*, London, Vintage, 2000, pp. 1-6.

51 Colpisce il lettore proprio la presentazione di Tennyson come un essere «ormai vecchio e stanco, [...] implacabilmente osservato nel "privato" della sua stanza da letto, privo di tutti gli attributi "pubblici" come *Poet Laureate* e visto solo come un corpo in disfaccimento» (Saverio Tomaiuolo, «A spirit doubt which makes me cold»: In *Memoriam e la dissoluzione delle forme da Tennyson a Byatt*, «Bérénice», XV, 40-41, novembre 2008, pp. 269-285: 281).

52 Andrew Biswell, *The Real Life of Anthony Burgess*, London, Picador, 2005, p. 34.

53 Nicholas Roe, *John Keats: A New Life*, New Haven and London, Yale University Press, 2012, p. xvi.

54 *Ibid.*

Solo attraverso il ritratto di un Keats che si esalta per le blasfemie dei romani o che palpita per la sensualità di Paolina Bonaparte, poteva emergere il profilo a tutto tondo del poeta immaginato da Burgess, un essere molto più carnale, di cui prova è il celebre epistolario, distante dal «dreamy singer of the great Odes». ⁵⁵ Mescita ottenuta dall'acqua sulla quale Keats avrebbe voluto scrivere il proprio nome o dalle stille della fonte d'Ippocrene adombrate nella *Ode to a Nightingale*, la bevanda adatta al brindisi letterario di Burgess al grande romantico sembra includere dunque anche lo schietto vino delle osterie belliane, spesso paragonato nel romanzo all'orina («of course the wine was white, urine»), ⁵⁶ emblema liquido di quella sovrapposizione tra eterno e contingente, tra fantasia romantica e realismo espressionista, che è la cifra caratteristica di *ABBA ABBA*.

⁵⁵ A. S. Byatt, *op. cit.*, p. 3.

⁵⁶ Anthony Burgess, *op. cit.*, p. 73.

