



Costruire l'identità della nazione italiana attraverso la danza: Carlo Blasis e le sue «storie del ballo» (1870-1878)

Francesca Falcone



Editore

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Edizione digitale

URL: <http://danse.revues.org/1331>

ISSN: 2275-2293

Notizia bibliografica digitale

Francesca Falcone, « Costruire l'identità della nazione italiana attraverso la danza: Carlo Blasis e le sue «storie del ballo» (1870-1878) », *Recherches en danse* [En ligne], 5 | 2016, mis en ligne le 15 décembre 2016, consulté le 18 décembre 2016. URL : <http://danse.revues.org/1331>

Questo documento è un fac-simile dell'edizione cartacea.

association des Chercheurs en Danse

Costruire l'identità della nazione italiana attraverso la danza: Carlo Blasis e le sue «storie del ballo» (1870-1878)

Francesca Falcone

- ¹ Tramite la *Storia del ballo in Italia dagli Etruschi sino all'epoca recente*, pubblicata incompleta, a intervalli irregolari, sul periodico veneziano *La Scena. Giornale di lettere, musica, drammatica e coreografia* dal 17 febbraio 1870 al 20 gennaio 1878¹ (Figura 1), e la *Storia e arte del ballo e loro azione simultanea con la musica, la poesia, la scultura, la pittura e le altre arti belle, dai tempi più remoti sino all'epoca nostra*, uscita sempre a puntate sul periodico triestino *L'Arte* dal 1871 al 1878² (opere ambedue pubblicate dopo l'Unificazione italiana del 1870), il celebre maestro e teorico italiano della danza Carlo Blasis contribuì al processo di costruzione discorsiva della nazione italiana. Ho ricercato nella letteratura dell'Ottocento alcuni esempi indicativi del processo di costruzione della nazione («fare l'Italia») e della sua rigenerazione morale («fare gli italiani»), guardando agli aspetti della storia, della tradizione, degli usi e del carattere delle nazioni. In questo particolare contesto ho analizzato la volontà di Blasis di entrare nella serie dei discorsi sulla nazione, premettendo che ho voluto attraversare solo alcune delle traiettorie proposte dal Maestro in questa pubblicazione.

Figura 1



Il frontespizio de *La Scena. Giornale di lettere, musica, dramma e coreografia*, su cui Carlo Blasis scrisse la prima puntata della sua *Storia del ballo in Italia* (anno VII, n. 38, giovedì 17 febbraio 1870, p. 149) Biblioteca del Museo Correr, Venezia

Blasis tra tradizione e innovazione

- 2 Pur se formatosi nell'alveo della cultura neoclassica, Blasis condivise in età matura alcuni *topoi* dell'estetica romantica, quale ad esempio, l'adozione di tecniche della danza più spettacolari, il recupero delle tradizioni popolari e la rivalorizzazione della tradizione pantomimica italiana. La sua riflessione sull'idea di nazione come comunità di discendenza, fatta negli anni successivi all'unificazione, mostra come anche in un intellettuale legato alle arti e alla danza, ma non direttamente alla politica, persistessero i concetti di nazione esistente *ab aeterno*, e la convinzione che «alla base dei movimenti di costruzione della nazione non [si trovano] tradizioni inventate, bensì tradizioni re-inventate, rese particolarmente efficaci proprio dal loro legame con il passato³».
- 3 Ballerino e in seguito maestro e coreografo Blasis aveva nobili origini. Era nato a Napoli nel 1795, ma la sua famiglia si trasferì in Francia qualche anno dopo, quando i francesi conquistarono la città. Fu in Francia dunque che il ragazzo ricevette un'istruzione alla musica, alle belle arti, alle lettere e al ballo. Il padre Francesco, un compositore e musicista, formatosi presso il famoso collegio napoletano di S. Maria di Loreto, ne seguì l'educazione. Dopo essere stato avviato alla danza a Marsiglia da un modesto corifeo e poi da Jean Dutarque, Blasis si trasferì con la famiglia a Bordeaux, allora un centro per la danza secondo per importanza a Parigi, prendendo lezioni con Jean-Baptiste Blache, il successore di Jean Dauberval al Grand Théâtre. Dopo essersi esibito nelle coreografie di

Coindé, Gallet, Lefèvre, Maximilien, Pierre Gardel e Noverre, Blasis si spostò a Parigi debuttando all'Opéra nel 1817. Giunto poi a Milano, tra il 1817 e il 1823 conseguì grandi successi alla Scala come primo ballerino di rango francese, danzando nei coreodrammi di Salvatore Viganò⁴. Nel 1820 pubblicò il *Traité élémentaire théorique et pratique de l'art de la danse*⁵, un testo in cui i principi teorici dell'insegnamento della danza sono analizzati attraverso il ricorso a esemplificazioni grafiche. In questo testo «chiave» le teorie di Blasis oscillano tra una visione della danza ancora fortemente debitrice delle istanze neoclassiche, dettate dalla frequentazione con un'autorità come Gardel, e la ricerca di nuove forme espressive, nate dalla contaminazione di linguaggi e stili come quelli mutuati dalle danze popolari, dal teatro drammatico, dalle danze nazionali e dalle danze di società. In quest'opera giovanile, oltre all'analisi degli aspetti teorico-pratici della danza (la postura del danzatore, gli atteggiamenti, le pose *attitudes* e i nuovi equilibri delle *arabesques*, i salti, i generi della danza, la figura del maestro), si coglie l'estetica di Blasis, che traeva le proprie radici dalle teorie dell'arte come imitazione idealizzante della natura, dall'affinità elettiva tra la danza e le altre arti belle, nonché dal concetto del bello ideale fatto proprio da artisti come Canova. Vi era però anche un'altra pista seguita da Blasis che lo accostava alle nuove forme sperimentali del movimento. Si guardino i disegni a contorno realizzati dal pittore Casartelli che, prendendo a modello le fattezze proporzionate e slanciate dell'allora ventitreenne autore e ballerino, visualizzano graficamente le sue teorie della danza, alternando le pose classiche a slanci poderosi del corpo in aria, in equilibri sempre più spericolati che guardavano alle nuove esigenze spettacolari della scena. La danza era allora ancora distinta nei tre generi: il *noble* o *sérieux*, in cui primeggiava il gusto per la linea e la forma; il *demi-caractère*, caratterizzato da movimenti danzanti e aerei; il *comique*, punteggiato da brio e vivacità. I riferimenti alle teorie di Louis de Cahusac, di Jean-Georges Noverre, di Jean-Etienne Despréaux, ma anche a quelle formulate da Leonardo da Vinci nel *Trattato della Pittura* (testo che gli fu fondamentale per dare corpo alla sua teoria degli equilibri), furono il debito pagato da Blasis nei confronti del pensiero neoclassico. Come sostiene Pappacena, si può affermare che le pubblicazioni di Blasis scandiscono le varie fasi della sua attività di danzatore, *maître de ballet* e coreografo, «lasciando un segno duraturo del suo metodo didattico e del suo pensiero teorico-estetico⁶». Se alla sua carriera di danzatore corrisponde un testo giovanile come il *Traité*, nelle sue edizioni successive, e poi negli *Studi sulle arti imitatrici* (1844), le conoscenze estetiche di Blasis subirono un ulteriore approfondimento, apparentemente, senza tradire l'impronta neoclassica della sua formazione⁷. Fanno eco alla sua elaborazione del movimento le teorie di Charles Batteaux, dell'abate du Bos, di Voltaire, Rousseau e Montesquieu, per citare solo alcuni dei pensatori presi in esame da Blasis. Quando scrisse *Studi sulle arti imitatrici* e *L'uomo fisico, intellettuale e morale* (pubblicato in fascicoli, tra il 1844 e il 1847-48⁸), Blasis era nel pieno della sua attività come insegnante di perfezionamento al Teatro alla Scala di Milano. I suoi allievi cominciarono a mietere successi ovunque. I segni di un'«arte intellettuale, e non solo [di un'] arte ginnastica⁹» definivano i caratteri di una vera e propria scuola: la celebre Scuola tecnica italiana. Blasis era consapevole che le nuove esigenze spettacolari del momento richiedevano ballerini arditi e forti e ballerine dalla tecnica forte, tale da permettere una lunga sospensione sulle punte dei piedi, per compiere quelle prodezze virtuosistiche che normalmente erano eseguite dai maschi a terra o in aria. Questo richiedeva un insegnamento capace di dotare il danzatore di una forte concentrazione e di un'energica presenza di corpo e mente: «Non v'ha stabilità nelle pose e nelle attitudini se prima stabilite non sono anco le nostre idee¹⁰», affermava in uno dei suoi saggi Blasis, definendo

alcune strategie didattiche messe a punto dai maestri della danza ottocentesca, come ad esempio quella idonea a consentire alla danzatrice di rimanere sospesa più a lungo in equilibrio sulla punta di un piede.

Anche per le scelte dei soggetti coreografici e delle relative modalità compositive, utilizzate da Blasis, aspetti questi ancora poco attraversati dalla storiografia, il maestro italiano sembrava trovarsi più a suo agio nell'ambito di una logica classicista. Tuttavia, sin dal *Code of Terpsichore*, pur prendendo le distanze dal romantico come genere compositivo, ne apprezzava la ricchezza delle componenti e considerava valida l'idea di trarre spunto da alcune di esse, purché non si perdesse di vista l'obiettivo finale:

«It is impossible that a production truly romantic can be a model in all its parts; it ever presents a great disparity of objects; notwithstanding, parts may be found of great utility to the artist¹¹».

- 4 In più di un caso, come osserva Elisabeth Souritz, Blasis si oppose alle idee di accaniti sostenitori della poetica romantica come August von Schlegel¹². L'esigenza di una nuova estetica compositiva cominciava tuttavia a fare capolino. In *Delle composizioni coreografiche e delle opere letterarie* Blasis diede una panoramica delle sue scelte coreografiche e delle sue imprese letterarie che non erano solo di stampo anacreontico o classico, ma spaziavano tra diversi generi, per venire incontro alle esigenze dettate dalle mode e dal gusto sempre mutevole del pubblico¹³. Ne fu prova il suo ballo "romantico" *Mefistofele*, concepito sin dal 1835: un vero e proprio «progetto coreografico» legato a complesse vicende di realizzazione scenica. Con alcune scene di carattere sovranaturale, il balletto andò in scena a Varsavia nel 1856, dopo che Jules Perrot ne aveva creato una propria versione per La Scala nel 1848. Blasis riallestì poi il balletto a Mosca nel 1861 assieme ai balli *Due giorni a Venezia* e *Orfa* (1862), quest'ultimo sempre su un soggetto romantico. Questa stagione, dedicata all'insegnamento e alla coreografia, fu suggellata dalla pubblicazione di un testo in russo *Tancy voobščè. Baletnyja Znamenitosti i nacional'nye tancy* (Danze in generale, celebrità del balletto e danze nazionali, 1864¹⁴). Non era la prima volta che Blasis focalizzava la sua attenzione sulle danze nazionali e sul loro potente portato immaginifico: a esse aveva dedicato una lunga trattazione nel precedente *Notes Upon Dancing* (1847), testo nato durante un suo soggiorno londinese¹⁵. Grazie alla contaminazione con le danze nazionali, il balletto classico dell'Ottocento ritrovò slancio, brio e naturalezza nei suoi *épaulements*, negli *abandons du corps* e nei *ports de bras*. Vi fu anche chi come August Bournonville, il maestro danese contemporaneo a Blasis, sostenne che il vigore delle danze nazionali avrebbe restituito al ruolo del ballerino quell'identità di genere che nella competizione con l'interprete femminile era venuto progressivamente a mancare¹⁶.
- 5 È interessante seguire le ipotesi di Arkin e Smith che dimostrano come Blasis avesse quasi letteralmente applicato al movimento e alla danza il pensiero di Johann Gottfried Herder sui caratteri espressivi del linguaggio verbale propri alla nazione. L'interesse nutrito da Blasis per le danze nazionali e il loro portato immaginifico, gli aveva consentito di indagare sul patrimonio delle danze locali e sui caratteri tipici delle diverse nazioni¹⁷. Si trattava di una modalità di condivisione di quelle nuove sensibilità che, andando oltre l'illuministica curiosità per il diverso, lo avrebbero portato a riconsiderare le tradizioni identitarie della propria nazione.

Blasis e la pantomima

- 6 L'appello a rimettere in gioco la forza espressiva e comunicativa del gesto come elemento fondante della danza è la seconda pista tracciata da Blasis nei suoi saggi su *La Scena*. Blasis aveva sempre nutrito nei confronti della pantomima un grande interesse, che si era acceso oltremodo nel periodo post-unitario, tanto che raramente si dedicò a trattare tematiche esclusivamente legate alla *danse proprement dite*. Risalire al gesto eroico e virile della grande tradizione italica pantomimica poteva restituire, a suo avviso, alla danza una nuova forza morale ed educativa. Attraverso la comunicazione di un linguaggio diretto e immediato sulle scene, la danza poteva arrivare al cuore dello spettatore e al mondo delle sue emozioni. Nel periodo in cui Blasis diresse la Scuola di ballo alla Scala, l'insegnamento della pantomima alle classi di perfezionamento era affidato alla moglie Annunciata Ramaccini, una ballerina che si era formata a Vienna con Duport e che insegnava i modi con cui rendere attraverso il gesto «soliloqui, dialoghi, scene ed atti interi di balli¹⁸», il tutto “misurato” alla corrispondenza gesto-battuta (quando non nota) musicale, secondo la tradizione italiana dell'armonica compenetrazione di movimento plastico e sonoro. Non è un caso che il testo *Saggi e prospetto del Trattato generale di pantomima naturale e pantomima teatrale*, pubblicato nel 1841, e poi il capitolo «Del mimo e dell'azione pantomima», che fa parte degli *Studi sulle arti imitatrici* (dunque nel pieno del periodo milanese), puntassero sulla formazione nell'arte pantomimica non solo per il danzatore, ma anche per l'attore e per il cantante. Segno questo dell'attenzione conferita da Blasis al melodramma, genere teatrale che riusciva a suscitare potenti emozioni nello spettatore e che aveva molte analogie con la danza nell'uso del gesto¹⁹. Nella sua analisi dei gesti naturali, artificiali e convenzionali echeggiavano le lezioni di Johann Jakob Engel, le cui *Ideen zu einer Mimik*, pubblicate a Berlino nel 1785-86, furono tradotte in italiano nel 1818-1819 da Giovanni Rasori, vicino all'ambiente intellettuale del periodico *Il Conciliatore*²⁰. Il *Prospetto* di Blasis non era corredato tuttavia da quell'apparato iconografico che, sia pure annunciato, fu poi in parte pubblicato ne *L'uomo fisico intellettuale e morale*, a cui ho accennato. Già nel *Code of Terpsichore* Blasis sintetizzava con lucidità le differenze tra la pantomima italiana e quella francese. Il Maestro riteneva che l'interpretazione pantomimica in Francia avesse seguito un percorso più coerente nei teatri di città periferiche come Bordeaux, Marsiglia e Lione, in cui i fuochi della riforma di Noverre, attraverso Dauberval e Blache, non si erano ancora spenti. Egli stesso si sentiva erede di quella tradizione di studi ancorché considerasse il linguaggio pantomimico francese, rispetto a quello italiano, più povero dal punto di vista espressivo, poiché dotato di una gestualità che aveva perso la connessione con il suo significato originario²¹. Per Blasis il ballerino doveva esprimere tutto ciò che transitava nella sua anima, doveva provare gli infiniti passaggi delle emozioni, entrare nel carattere e nel personaggio, nelle sue tradizioni, nelle sue abitudini, indossarne il costume, riportando sulle scene il fuoco di un gesto pieno di passione che non avrebbe potuto mai lasciare indifferente il pubblico. L'italiano era considerato da Blasis più incline per natura alla gestualità, avendo assorbito attraverso la memoria corporea collettiva, una grande quantità di gesti convenzionali, che risalivano alla tradizione greco-romana²². Nelle sue ultime pubblicazioni Blasis tentò di ricostruire la storia del gesto italiano partendo dalla cultura etrusca, ben prima dunque della tradizione greca. È questo il filo rosso che sottende la struttura della sua *Storia del ballo*, un lungo saggio apparso a puntate nei periodici *L'Arte* e *La Scena*, tra le ultime

pubblicazioni che Blasis diede alle stampe, dopo essersi ritirato a Cernobbio, sul Lago di Garda, dove morì nel 1878.

Il Risorgimento e gli Etruschi

- 7 Nel 1870 l'Italia è finalmente una grazie all'impresa del re Vittorio Emanuele II e di Giuseppe Garibaldi che completa con la presa di Roma la missione risorgimentale. Blasis ha 75 anni e si dedica esclusivamente alla stesura di pubblicazioni di carattere storico e letterario.
- 8 Le «Storie del ballo» contenute nei due periodici *L'Arte* e *La Scena* mettono in atto un tentativo che a mio parere non ha precedenti nell'ambito coreico: tracciare una visione d'insieme di tutto il corso della storia della danza, a partire dalle popolazioni etrusche, il cui mito costituiva una delle ispirazioni che avevano accompagnato l'unificazione d'Italia

²³.

Proposta di annessione politica

- 9 Nelle due «Storie del ballo», anzi in quella che potrebbe essere definita come un'unica «Storia del ballo», vi è un altro messaggio condiviso con l'intellettuale tipico del Risorgimento. Si tratta di due pubblicazioni apparse contemporaneamente a Venezia e Trieste, due città divise dal trattato di pace del 1866, che aveva assegnato Venezia all'Italia e Trieste all'Austria. Forse non è un caso che gli argomenti trattati da Blasis in due periodici a carattere artistico e musicale di due città limitrofe, sebbene lontane politicamente, interagissero tra loro «fraternamente», facendo da reciproca cassa di risonanza.
- 10 Come usò Blasis in quei testi il repertorio di concetti e di tematiche che appartenevano alla storia della danza così come era narrata a quei tempi, ed anche alla storia degli usi e dei costumi dei popoli vissuti sul suolo italico? Nella terminologia, nella simbologia e nelle metafore che egli adottò, che ruolo giocarono le rappresentazioni che avevano fatto parte del canone risorgimentale di costruzione della nazione? In che modo Blasis controbatté alle rappresentazioni critiche e negative del carattere nazionale date dagli intellettuali italiani e stranieri dell'epoca?
- 11 In queste due pubblicazioni appare evidente che Blasis condivise con gli intellettuali del suo tempo quei soggetti, immagini, figure, miti e tropi che ampiamente circolavano, favoriti dal cosmopolitismo intellettuale nell'Europa, a partire sin dalla fine del Settecento. Intraprendendo la scrittura di una "Storia universale della danza", Blasis aderì a un tessuto discorsivo strutturalmente e morfologicamente comune a quello costruito dagli intellettuali risorgimentali e post-unitari, le cui opinioni e idee circolavano senza trovare ostacoli, al di là delle barriere linguistiche e geografiche. Come Cesare Balbo nel *Sommario della Storia d'Italia* (1846), per molti versi un testo di riferimento per gli intellettuali del tempo, che comprende anch'esso un arco di storia molto ampio, Blasis è consapevole del fatto che pubblicare su un periodico contribuisce ad aiutare la divulgazione delle idee e a promuovere i discorsi e le opinioni²⁴.
- 12 Data la vastità degli argomenti trattati da Blasis nelle due storie, mi concentrerò solo su alcuni aspetti contenuti nel lungo saggio apparso a puntate sul periodico veneziano *La Scena*: «La storia del ballo dagli Etruschi sino all'epoca recente».

Il mito delle origini

- 13 Il titolo della pubblicazione contiene un *topos* connesso con il mito delle origini della nazione italiana, tema condiviso da alcuni intellettuali come Vincenzo Cuoco e Vincenzo Gioberti.
- 14 Nel suo celebre *Del Primato morale e civile degli Italiani*²⁵, Gioberti com'è noto aveva collocato le origini della discendenza italica ben prima della civiltà romana, facendola risalire addirittura alla lontana stirpe «pelasgica²⁶», dal cui ceppo si sarebbero generate le civiltà etrusca, romana e italiana. Il concetto di nazione era dunque connesso, per citare il teorico politico Giuseppe Mazzini, con «le divisioni naturali, le innate spontanee tendenze²⁷», scandite da confini geografici naturali.
- 15 Nel segno di un'accorta strategia politico-editoriale Blasis aderì già con il titolo al paradigma elaborato dagli intellettuali patrioti italiani contemporanei. Gli Etruschi con la loro struttura politica «federale» costituirono un riferimento storico obbligato per la nascente Italia. Come affermava Blasis:
- «gli Etruschi erano suddivisi in tribù ognuna governantesi da sola ma tutti formantesi un solo popolo ed un solo dominio per un solo re, il quale signoreggiava a tutta la nazione, padrone di tutta l'Italia dalle nostre Alpi allo estremo della nostra Sicilia²⁸».
- 16 La struttura federale della civiltà etrusca fu presa in considerazione da molti intellettuali e politici risorgimentali proprio per l'unità di lingua, di confessione religiosa, di memoria storica, elementi tutti collocati in un'identità spaziale precisa, che era quella di una «terra», di un «suolo», di un dominio ereditario che l'Italia si supponeva fosse tornata a riprendersi, forte della sua millenaria identità²⁹. È questo il motivo della passione dell'intellettuale italiano del Risorgimento per la civiltà etrusca, che trasse anche suggestioni dalle scoperte del principe-archeologo Luciano Bonaparte, negli anni Venti e Trenta dell'Ottocento³⁰.

Primato della civiltà toscana su quella greca

- 17 La «Storia del ballo» consentì a Blasis di rispolverare anche la retorica ottocentesca del primato sulla civiltà greca rivendicato dalla Toscana, fino al 1860 sotto un regno di cultura filo-francese, e che volle Firenze, già culla della civiltà etrusca, come prima capitale d'Italia. Nel 1864 lo divenne effettivamente, finché poi Roma non entrò a far parte del regno d'Italia passando a capitale nel 1871.

Come scrive Blasis nella prima puntata della sua «Storia del ballo», non senza una vena retorica patriottarda:

«[...] quantunque i vanti del genio greco fossero grandi e dovuti, non poterono però nulla detrarre all'antiorità e alla grandezza del genio italiano³¹». Ma ancora in un passo precedente si evidenziano i caratteri del primato rivendicato dalla Toscana che: «di tutte le nazioni d'Europa [è stata] la prima ad incivilirsi [...] i riti religiosi, le arti che servono alla civilizzazione e che sono il seguito hanno distinto la nazione Toscana da tutti i popoli italiani³²».

Sono qui prese in considerazione alcune delle tematiche che costituiscono le pietre angolari della costruzione mitografica compiuta dai patrioti e dagli intellettuali che ricercavano le memorie proprie a ciascuna nazione nei confini geografici, negli usi,

costumi, abitudini, tradizioni, quei riferimenti di natura e cultura che potevano essere ritenuti caratteri costitutivi necessari e inalienabili dell'identità italiana.

Gli Etruschi, la danza e la pantomima

- 18 Secondo Blasis gli Etruschi consegnarono in eredità alle popolazioni latine, che dopo di loro abitarono il suolo italico, un intero sistema di cerimonie religiose, di riti e di credenze. Agli Etruschi i Romani dovevano il genere della commedia, l'uso delle maschere, l'arte della recitazione, dell'improvvisazione, della declamazione in musica e, ovviamente, della danza³³.
- 19 Secondo Blasis le figure dei saltimbanchi e dei giocolieri dipinti sui vasi etruschi erano i precursori dei «tipi» della Commedia dell'Arte, al cui studio il Maestro dedicò un ampio spazio. Dal ceppo della Commedia dell'Arte si generarono i ballerini grotteschi, famiglie di danzatori versatili e talentuosi, abili oltre che nel genere acrobatico, anche nella danza pantomimica. Dai ballerini grotteschi trassero origine i ballerini mimi, nel cui genere teatrale gli italiani si distinsero particolarmente, acquisendo grandi affermazioni soprattutto sulle scene teatrali dell'Ottocento. Caduto in disuso alla fine dell'Ottocento, il genere fu assorbito in teatro dal «danzatore di carattere». L'indicazione relativa alla presenza dei mimi persistette nei programmi dei balletti, almeno fino ai primi degli anni Venti del Novecento.
- 20 Nelle origini della tradizione pantomimica, nel cui genere Blasis ravvisava il carattere distintivo della danza italiana, dovevano essere ritrovati gli elementi caratteristici del «genio» italiano, un altro *topos* della mitografia costruita dall'intellettuale risorgimentale. Condividendo il pensiero di Gioberti, Blasis riteneva che, tramite la consapevolezza dell'immane patrimonio di usi, costumi e tradizioni in possesso degli italiani, la nazione italiana poteva rigenerarsi moralmente e culturalmente. E in questo segno si legge la profonda analogia che aveva la sua opera con la monumentale summa *Il costume antico e moderno* di Giulio Ferrario³⁴. Inoltre, non a caso, il carattere italiano era mostrato da Blasis dal fatto che, proprio nel cuore dell'Italia, e cioè nella Toscana, era stata tenuta a battesimo dagli Etruschi la grande tradizione pantomimica, forma d'arte ritenuta tra le più originali del genio italico.
- 21 Mi focalizzo su questi aspetti poiché notoriamente anche intellettuali come D'Azeglio, nel suo celebre *I miei ricordi*, considerarono la Toscana e Firenze, luoghi italiani più che mai nei loro confini³⁵. In *L'assedio di Firenze*, il fortunato romanzo di Francesco Domenico Guerrazzi, la Firenze assediata del 1530 costituiva per il Risorgimento il vessillo della libertà italiana³⁶. Ancora Firenze faceva da sfondo al romanzo di D'Azeglio, *Nicolò de' Lapi ovvero i Palleschi e i Piagnoni*, un must dell'epoca³⁷. I contatti con le idee repubblicane passavano anche attraverso la lettura e l'interpretazione dei testi di storia romana, come le *Vite* di Plutarco. Anche la ricostruzione identitaria della storia della danza italiana proposta da Blasis passava attraverso le fonti classiche romane di Tito Livio, Ovidio, Svetonio, rivisitate anche attraverso il colto filtro del *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce* del 1788 di Jean-Jacques Barthélemy, che in Italia aveva avuto molta fortuna grazie alla traduzione italiana del 1791³⁸.
- 22 Blasis, educato alla tradizione della *danse d'école* francese, con il tempo sembrò focalizzarsi sempre più sul genere pantomimico, che si rifaceva ad una tradizione più squisitamente italiana. Questo è evidente se si mettono a confronto le illustrazioni del *Traité* con quelle de *L'Uomo fisico intellettuale e morale*. In quest'ultimo testo è "esplorato" il

metodo di visualizzazione grafica dei concetti della danza, tramite la stilizzazione geometrica che, dall'esemplificazione dei principi della *danse proprement dite*, passa ad illustrare un ricco corredo di gesti e di caratteri. Questo alfabeto «geroglifico» rimandava, secondo l'interpretazione di Blasis, ai diversi caratteri del personaggio tramite tracciati di linee rette, parallele, oblique curve e ondulate, unitamente a figure tratte dalla geometria piana o stereometrica³⁹. Lo studio dell'equilibrio, principio contestualizzante dell'impostazione del ballerino per il maestro italiano, andava a tratteggiare questa volta posture del corpo in gesti di attenzione, osservazione, riflessione, ecc. Quale il messaggio di cui la danza pantomimica doveva farsi carico ai suoi occhi? Quali i mutamenti di questo insegnamento, ad esempio nella scuola del Teatro alla Scala, presso cui Blasis aveva lungamente insegnato e a cui si sentiva sempre legato artisticamente?

- 23 Nella prima metà dell'Ottocento, differentemente da quanto avveniva in Francia, ove regnava il divismo della ballerina, la danza italiana non aveva messo in crisi il ruolo maschile, come altrove in Europa stava accadendo. La coreografia italiana si fondava prevalentemente sui grandi temi storici del Risorgimento interpretati da uomini e donne⁴⁰. La reinterpretazione del carattere nazionale attraverso la scoperta del patrimonio delle danze popolari, di cui l'Italia era ricca, e la riscoperta delle tradizioni della pantomima, poteva contribuire a immergere il pubblico italiano nella storia politica così ricca di eventi del periodo risorgimentale. Ricordiamo che nell'Ottocento il balletto italiano, così come il melodramma, aveva veicolato molte delle tematiche e dei miti patriottici ed era un genere apprezzato in un'Italia che contava su tutto il territorio un numero considerevole di teatri⁴¹. Il messaggio di cui si faceva carico il ballo pantomimo poteva arrivare il più rapidamente possibile allo spettatore di ogni genere e condizione, grazie alla forza comunicativa del gesto.
- 24 In un saggio pubblicato nel 1852 sul periodico *Il Pirata*, Blasis considerava i soggetti basati sul genere fiabesco e fantasmagorico, molto apprezzati dal pubblico francese, una minaccia per l'integrità della coreografia in Italia. Questo genere secondo Blasis:
- «rimpicciolisce l'arte e non corrisponde all'avidio desiderio di grandiosità d'alcuni pubblici. La storia antica e moderna di tutti i popoli, di tante città famose, le relazioni dei viaggiatori, i racconti, i fasti dell'antica cavalleria, i poemi più immaginosi afferiscono [sic] un numero di argomenti variati adattatissimi all'indole del ballo pantomimico⁴²».
- 25 Egli avvertiva che nel racconto fiabesco e poi nel genere del ballabile, che si articolava su elaborati disegni coreografici realizzati con il sussidio di corpi di ballo sempre più numerosi, si nascondeva il pericolo dell'allontanamento del ballo dalla sua realtà storica. Questo genere coreografico, che esaltava il corpo di ballo nelle sue astratte evoluzioni coreografiche, era divenuto di moda a partire dalla seconda metà dell'Ottocento. Nei suoi scritti degli anni Cinquanta, Blasis si fece promotore della necessità del rinnovamento della coreografia, i cui obiettivi dovevano tenere conto sia del grandioso, dell'energico e del magnifico, con cui si era contraddistinto il ballo italiano, sia dell'eleganza, leggerezza e brio della danza francese.
- 26 Negli anni Sessanta, nel momento in cui Blasis scriveva il suo saggio, la scuola di ballo della Scala contava ancora, tra i suoi insegnanti, il grande mimo Giuseppe Bocci. Una volta ritiratosi nel 1866, la sua cattedra rimase vacante, e ciò fu avvertito come una grave lacuna nella formazione del ballerino. Quando tra il 1888 e il 1897 le classi furono ripristinate, per venire incontro alle nuove esigenze imposte da un «ballo grande» come l'*Excelsior* di Luigi Manzotti, che si incentrò nuovamente su temi storici e allegorici, Blasis

era ormai scomparso⁴³. Il suo appello in favore della millenaria tradizione mimica italiana, che egli vedeva minacciata, era stato lanciato dalle pagine di due tra i più importanti periodici italiani che si occupavano anche di spettacolo e di danza.

Ridefinizione dei ruoli di genere

L'italiano e l'italiana/il ballerino e la ballerina

- 27 Nella costruzione della nazione, un aspetto centrale è quello che riguarda il riformare l'italiano («fare gli italiani») per renderlo conforme all'ideale di nazione. Va considerato che le idee sul carattere nazionale si stratificarono in un primo tempo in un discorso sui temperamenti e sulle tendenze dei popoli, nell'aspetto dei suoi costumi e del suo spirito. Sappiamo come lo stereotipo dell'italiano pigro fosse stato veicolato in Europa almeno dalla metà del XVIII secolo. Madame de Staël nella sua *Corinne ou l'Italie* aveva dipinto l'italiano come effeminato e indolente:

«In Italia gli uomini valgono meno delle donne, perché hanno sia i difetti delle donne che i propri⁴⁴».

- 28 Nell'*Invettiva contro l'ozio italiano* Gioberti denunciava uno tra i vizi principali degli abitanti della penisola, in particolare delle classi più agiate: l'avvilimento della volontà e l'effeminatezza⁴⁵. Questo vizio, indice di un declino morale senza riscatto e per questo esecrabile, fu denunciato anche da Leopardi nel celebre carme *All'Italia*⁴⁶.
- 29 La danza non è esente da condanne di questo genere. Com'è noto, nuovi e più analitici studi dell'anatomia umana avevano reso possibili dalla fine del Settecento innovazioni tecniche e forme di allenamento mirate a esercitare ogni singola parte del corpo del danzatore, favorendone il potenziamento muscolare e la resistenza. Questo aveva determinato una progressiva omogeneizzazione tra tecniche della danza femminili e maschili. La ballerina aveva portato a perfezione artistica la tecnica delle punte, per affrontare la quale aveva sottoposto il proprio corpo ad allenamenti molto intensi, basati tra l'altro sulla ripetizione del movimento. Aveva eguagliato l'uomo in ginnica forza, in vigore ed elevazione, compiendo in aria e poi sulle punte tutto ciò che normalmente il ballerino eseguiva a terra.
- 30 August Bournonville, il coreografo danese coetaneo di Blasis, autore di numerose coreografie, ancora oggi in repertorio nonché di un trattato di teoria ed estetica della danza, gli *Études chorégraphiques* (1848), rivendicò la necessità di ristabilire la differenza tra la tecnica della danza femminile e maschile:

«Les charmes du buste, des bras et des reins, les pieds mignons et les mouvements arrondis et coquets appartiennent essentiellement aux femmes, mais les formes de la jambe, du genou, de la cuisse et de la hanche sont plus sveltes et plus dégagées, par conséquent plus élégantes chez l'homme ; s'il ne profite pas de cet avantage, s'il se restreint à répéter les pas et les allures de la danseuse, il jouera un rôle au-dessous du secondaire, ce qui malheureusement est devenu le cas actuellement dans la plupart des grands théâtres⁴⁷».

Quello che scrisse poi Bournonville era ancora più sorprendente:

«Tous ceux qui ont voyagé en Italie ont dû s'apercevoir que les femmes y sont généralement d'une structure plus vigoureuse que leurs hommes, et que cette énergie mâle se répand sur tout leur caractère. Sans en définir les causes physiques ou morales, regardez marcher les soldats italiens, isolés ou en masse ; remarquez ces genoux, ces hanches, et vous y apercevrez une différence totale de la construction nerveuse et déliée de la jambe française. Il faut avoir longtemps donné

des leçons de danse aux nations étrangères, pour savoir reconnaître de prime-abord, la race d'homme français à la jambe [...]. Eh bien, les danseuses italiennes, avec leurs regards de feu et leur hardiesse, tant soit peu hommase, nous ont amené leurs compagnons efféminés [...]. Outre que les italiens ont des idées tout autres que nous sur l'art de la scène en générale, et sur la toilette en particulier, on trouve souvent chez leurs danseurs des détails d'exécution très étonnants, mais un ensemble ridicule⁴⁸».

31 Giudicati oziosi ed effeminati negli usi, nei costumi e, come abbiamo visto, anche nell'arte della danza, se gli italiani volevano recuperare la loro antica grandezza dovevano sottoporsi a un radicale cambiamento culturale e morale. Rifare l'Italia significava ridefinire il carattere degli italiani. Per ciò che attiene più specificamente al messaggio coreico lanciato da Blasis nelle pagine di questo saggio, era necessario ritornare al primato espressivo del gesto pantomimico, nel quale gli italiani sin dai tempi degli Etruschi si erano distinti. Nella danza, come nella vita sociale, ristabilire con chiarezza i ruoli di genere comportava per l'uomo abbandonare un carattere effeminato e remissivo e per la donna l'aggressività tipica del genere maschile. Per Bournonville, come abbiamo visto, la rivalutazione della danza maschile passava attraverso la valorizzazione della danza di carattere che, grazie all'introduzione sulle scene teatrali dei passi tratti dalle danze nazionali, assai in voga nell'Ottocento, poteva restituire vigore e verosimiglianza storica alla danza.

32 Per Blasis attingere al gesto eroico e virile della grande tradizione italica pantomimica restituiva alla danza una nuova forza morale ed educativa. Questo è il messaggio post-unitario di Blasis. La storia gli ha dato poi ragione poiché l'arte pantomimica poté vivere in Italia un'altra fortunata stagione con il «ballo grande» della fine dell'Ottocento. Si pensi all'*Excelsior*, una creazione dai contenuti fortemente allegorici che, per l'alta concentrazione simbolica, rimandavano a diverse catene narrative, rispondendo alle necessità del pubblico.

Il ballo secondo Blasis poteva, anzi doveva contribuire alla rigenerazione morale dell'italiano:

«Sull'opinione di quelli che vorrebbero ogni ballo vietato per fini morali, fa d'uopo riflettere che le virtù morali spuntano e splendono sul campo dei contrasti e delle difficoltà, e che in tutte le vicissitudini e comunanze sociali, il vizio trova mezzi di prevalere alla virtù, quando il cuore vi sia predisposto, e sa fare d'ogni piccol sentiero larga via per cui correre audace a' suoi conseguimenti⁴⁹».

BIBLIOGRAFIA

ANON., [s. t.], *Strenna teatrale europea*, 1840.

ARKIN C. Lisa, SMITH Marian, «National dance in the Romantic Ballet», in GARAFOLA Lynn (a cura di), *Rethinking The Sylph. New Perspectives on the Romantic Ballet*, Hanover and London, Wesleyan University Press, 1997, pp. 11-68.

BARTHELEMY Jean-Jacques, *Viaggio d'Anacarsi il giovane nella Grecia verso la metà del quarto secolo avanti l'era volgare tradotto dal francese*, Venezia, Antonio Zatta & Figli, 1791.

BALBO Cesare, *Della storia d'Italia, dalle origini sino ai nostri tempi. Sommario di Cesare Balbo. Edizione undecima seconda della biblioteca popolare corretta ed accresciuta*, Torino, Unione tipografico-editrice, 1860.

BANTI Alberto Maria, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Torino, Einaudi, 2000.

BANTI Alberto Maria, *L'onore della nazione. Identità sessuali e violenza nel nazionalismo europeo dal XVIII secolo alla Grande Guerra*, Torino, Einaudi, 2005.

BLASIS Carlo, *Traité élémentaire théorique et pratique de l'art de la danse*, Milano, Joseph Beati e Antoine Tenenti, 1820.

BLASIS Carlo, *The Code of Terpsichore: a Practical and Historical Treatise on the Ballet, Dancing, and Pantomime; with a Complete Theory of the Art of Dancing: intended as well for the instruction of amateurs as the use of professional persons [1828]*, New York, Dance Horizons, 1976.

BLASIS Carlo, *Studi sulle arti imitatrici*, Milano, Dalla Tipografia e libreria di Giuseppe Chiusi, 1844.

BLASIS Carlo, *Notes upon Dancing: historical and practical; followed by a history of the Imperial and Royal Academy of dancing at Milan, to which are added biographical notices of the Blasis family, interspersed with various passages on theatrical art; edited and translated, from the original French and Italian, by R. Barton*, Londres, Delaporte, 1847.

BLASIS Carlo, «Dello stato attuale del ballo, della mimica e della coreografia. Coreografi francesi, coreografi italiani, proposta di un nuovo genere», *Il Pirata. Giornale di letteratura, belle arti e teatri*, n° 21, a. XVIII, giovedì 9 settembre 1852, [pp. non identificabili].

BLASIS Carlo, *Delle composizioni coreografiche e delle opere letterarie di Carlo Blasis, coll'aggiunta delle testimonianze di varii scrittori e di una Dissertazione inedita sovra le Passioni e il Genio*, Milano, fratelli Centenari e comp., 1854.

BLASIS Carlo, *Tancy voobšče. Baletnyja Znamenitosti i nacional'nye tancy*, Tipografii Lazarevsk, Moskva, 1864.

BLASIS Carlo, «Gli Etruschi. Capitolo I. Antichissimo incivilimento, Genio, Studii, Istruzione, Arti, Scienze. I Romani furono ammaestrati dagli Etruschi», *La Scena*, n° 38, a. VII, giovedì 17 febbraio 1870, p. 149.

BLASIS Carlo, «Gli Etruschi. Capitolo I. Antichissimo incivilimento italico, genio, studii, istituzioni, arti, scienze. I Romani furono ammaestrati dagli Etruschi», *La Scena*, n° 42, a. VII, 3 marzo 1870, p. 166.

BLASIS Carlo, «Storia del ballo. Dagli Etruschi sino all'epoca recente, Capitolo IV. Ancora dei Baccanali, e la cortigiana Fecennia Ispala», *La Scena*, n° 28, a. VIII, 8 dicembre 1870, pp. 109-110.

BLASIS Carlo, «Storia del ballo in Italia. Dagli Etruschi sino all'epoca presente. Origine-Sviluppo-Progressi-Arte-Perfezionamento-Genio-Influenza-Biografie-Curiosità», *La Scena*, n° 34, a. XIV, 10 marzo 1877, p. 134.

BLASIS Carlo, «Storia e arte del ballo e loro azione simultanea con la musica, la poesia, la scultura, la pittura e le altre arti belle, dai tempi più remoti sino all'epoca nostra», *L'Arte*, n° 23, a. II, 11 agosto 1871, p. 89; n° 8, a. IX, 21 marzo 1878, p. 1.

BLASIS Carlo, «Storia e arte del ballo e loro azione simultanea con la musica, la poesia, la scultura, la pittura e le altre arti belle, dai tempi più remoti sino all'epoca nostra», *L'Arte*, 1871-1878, New York, New York Public Library, Fornaroli Collection, MGZMC-Res.8.

- BRICE Catherine, «Alberto M. Banti storico della politica?», [on line], https://www.academia.edu/2702856/Alberto_M._Banti_storico_del_politico, pagina consultata il 29 gennaio 2016.
- BOURNONVILLE August, *Études Chorégraphiques (1848-1855-1861)*, JÜRGENSEN Knud Arne, FALCONE Francesca (a cura di), Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2005.
- CELI Claudia, «Percorsi romantici nell'Ottocento italiano», in BASSO Alberto (diretta da), *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, vol. V, Torino, UTET, 1995, pp. 117-138.
- CUCCHI Claudina, *Vent'anni di palcoscenico. Ricordi artistici*, Roma, Enrico Voghera editore, 1904.
- D'AZEGLIO Massimo, *Nicolò de' Lapi ovvero i Palleschi e i Piagnoni*, Napoli, Rondinella, 1858.
- DE IORIO Andrea, *La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano*, Napoli, dalla stamperia e cartiera del Fibreno, 1832.
- DELLA FINA Giuseppe (a cura di), *La fortuna degli Etruschi nell'Italia Unita*, Atti del XVIII Convegno Internazionale di Studi della Storia e dell'Archeologia dell'Etruria, Orvieto, nella sede della Fondazione Museo Claudio Faina, Roma, Edizioni Quasar, 2011.
- DE FRANCESCO Antonio, *The Antiquity of the Italian Nation. The Cultural Origins of a Political Myth in Modern Italy (1796-1943)*, Oxford, Oxford University Press, 2013.
- DE STÄEL-HOLSTEIN Madame, *Corinne ou l'Italie* [1807], vol. I, Paris, Éditions des Femmes, 1979, p. 148.
- DI TONDO Ornella, PAPPACENA Flavia (a cura di), *L'uomo fisico, intellettuale e morale*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2005.
- FALCONE Francesca, «Quando lo storico si trasforma in detective: la riscoperta di due opere saggistiche di Carlo Blasis», in PONTREMOLI Alessandro, VEROLI Patrizia (a cura di), *Passi, Tracce, Percorsi. Scritti sulla danza italiana in omaggio a José Sasportes*, Roma, Aracne, 2012, pp. 171-183.
- FERRARIO Giulio, *Il costume antico e moderno, o, storia del governo, della milizia, della religione, delle arti, scienze ed usanze di tutti i popoli antichi e moderni, provata coi monumenti dell'antichità e rappresentata cogli analoghi disegni dal dottor Giulio Ferrario*, Torino, per Alessandro Fontana, 1830-1833.
- GIOBERTI Vincenzo, *Del primato morale e civile degli italiani* [1843], vol. II, Torino, Unione Tipografico-editrice Torinese, 1920.
- GUERRAZZI Francesco Domenico, *L'assedio di Firenze*, Corfù, s.e., 1839.
- LEOPARDI Giacomo, *Prose e poesie*, Roma, Cremonese, 1959.
- LEOPARDI Giacomo, *Lettere intorno alla mimica di G.G. Engel. Versione dal tedesco, con rami di G. Rasori. Aggiuntovi i capitoli sei sull'arte rappresentativa di L. Riccoboni*, Milano, Batelli e Fanfani tipografi e calcografi, 1820.
- MAZZINI Giuseppe, «Dei doveri dell'uomo», in *Opere scelte*, Roma, Cremonese, 1957, pp. 5-117.
- PAPPACENA Flavia, *Il Trattato di danza di Carlo Blasis 1820/1830, Carlo Blasis'. Treatise on Dance 1820/1830*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2005, pp. 107-113.
- PATRIARCA Silvana, *Italianità. La costruzione del carattere nazionale*, Bari, Laterza, 2010.
- SCAFIDI Nadia, «La Scuola di ballo del Teatro alla Scala: l'ordinamento legislativo e didattico nel XIX secolo 3° parte – Il maestro», *Ricerche di Storia della Danza 1994-2000*, Roma, Associazione culturale Chorégraphie, 2009, pp. 87-113.

SCAFIDI Nadia, «Il Teatro alla Scala», in SCAFIDI Nadia, ZAMBON Rita, ALBANO Roberta, *La danza in Italia. La Scala di Milano, La Fenice di Venezia, Il San Carlo di Napoli dal XVIII secolo ai giorni nostri*, Roma, Gremese, pp. 10-87.

SETTEMBRINI Luigi, *Ricordanze della mia vita*, Bari, Laterza, 1934.

SORBA Carlotta, *Teatri. L'Italia del melodramma nell'era del Risorgimento*, Bologna, Il Mulino, 2001.

SORBA Carlotta, *Il melodramma della nazione. Politica e sentimenti nell'età del Risorgimento*, Bari, Laterza, 2015.

SOURITZ Elisabeth, *Carlo Blasis in Russia (1861-1864)*, n° 2, vol. IV, Pennington, A. Cappella books, coll. «Studies in Dance History», autunno 1993.

VALLONE Aldo, *Storia della critica dantesca dal XIV al XX secolo*, in BALDUINO Armando (a cura di), *Storia letteraria d'Italia*, vol. I, Padova, Vallardi, 1981.

ALLEGATO

Indice degli articoli pubblicati a puntate da Blasis in *La Scena. Giornale di lettere, musica, drammatica e coreografia*

Storia del ballo in Italia. Dagli Etruschi sino all'epoca presente. Origine-Sviluppo-Progressi-Arte-Perfezionamento-Genio-Influenza-Biografie-Curiosità

«Capitolo I. Gli Etruschi. Antichissimo incivilimento italico, genio, studii, istituzioni, arti, scienze. I Romani furono ammaestrati dagli Etruschi», n° 38, a. VII, 17 febbraio 1870, p. 149; n° 39, a. VII, 24 febbraio 1870, p. 153; n° 42, a. VII, 3 marzo 1870, p. 166.

«Capitolo II. I Romani e il loro genio. Balli sacri e guerrieri. Il ballo Bellicrepa. Il ballo dei sacerdoti Salii. Avvenire del ballo in Roma», n° 5, a. VIII, 30 giugno 1870, p. 18; n° 6, a. VIII, 7 luglio 1870, pp. 21-22; n° 10, a. VIII, 4 agosto 1870, pp. 37-38; n° 12, a. VIII, 18 agosto 1870, p. 46.

«Capitolo III. I Baccanali, Le Dionisiache, Le Orgie», n° 14, a. VIII, 1 settembre 1870, pp. 54-55; n° 15, a. VIII, 8 settembre 1870, p. 58; n° 16, a. VIII, 15 settembre 1870, p. 62.

«Capitolo IV. Ancora dei Baccanali, e la cortigiana Fecennia Ispala», n° 28, a. VIII, 8 dicembre 1870, pp. 109-110.

«Capitolo V. Le Saturnali, le Sigillarie, le Lupercali, le feste di Cibele, i Galli, i Cureti, i Coribanti», n° 36, a. VIII, 2 febbraio 1871, p. 141; n° 38, a. VIII, 16 febbraio 1871, pp. 149-150; n° 41, a. VIII, 9 marzo 1871, pp. 161-162; n° 44, a. VIII, 30 marzo 1871, pp. 172-174.

«Capitolo VI. Feste di Minerva, le grandi Panatenee, le piccole Panatenee, o Atenee, Plinterie, Quinquatrie», n° 5, a. IX, 29 giugno 1871, pp. 18-19; n° 8, a. IX, 20 luglio 1871, p. 30; n° 10, a. IX, 4 agosto 1871, p. 37.

«Capitolo VII. Flora o Clori, Laide, Rodope, Frine, la Flora parigina, le Feste Floreali, Giochi Floreali, la Festa delle Cortigiane, Catone, le due Flore, Zeffiro, Acta, o Acca Laurenzia, le Feste Larentali, o Laurentinali, o Larentinali, le due Laurenzie, Ercole, Tarantino, Giochi Funebri, o Accalia», n° 14, a. IX, 7 settembre 1871, p. 54; n° 16, a. IX, 14 settembre 1871, pp. 61-62.

«Capitolo VIII. Pale, Feste Palilies, o Palilienne, Anna Perenna, Feronia, Rubigo, il Mese di maggio, Feste di Venere e Licori», n° 22, a. IX, 20 ottobre 1871, pp. 85-86; n° 26, a. IX, 23 novembre 1871, pp. 101-102; n° 29, a. IX, 14 dicembre 1871, p. 113; n° 30, a. IX, 21 dicembre 1871, p. 117.

«Capitolo IX. Priapo, le Priapee, Terminus, Mendes, le Falliche, Phallus, Fallofori, Bacco-Sebasiano, Domiziano, Fauna o Fatua, Facinus, o Fascinus, altre feste oscene, i Tempii della Virtù e dell'Onore», n° 32, a. IX, 4 gennaio 1872, p. 126; n° 38, a. IX, 15 febbraio 1872, pp. 149-150.

«Capitolo X. Feste di Pane, Feste di nettuno ed il mese di Febbraio, Feste di Vulcano, Feste Cereali, Feste e Giuochi Agonali, Feste e Giuochi Augustali, Feste e Giuochi Secolari», n° 41, a. IX, [data non leggibile] 1872; n° 44, a. IX, [s. d.] 1872, p. 174; n° 51, a. IX, 16 maggio 1872, p. 202; n° 52, a. IX, 23 maggio 1872, p. 206.

«Capitolo XI. Giuochi Capitolini, le Feste d'Imene o Feste Nuziali, i Funerali, le Danze degli Archimimi, le Gianuali», n° 7, a. X, 13 luglio 1872, pp. 25-26.

«Capitolo XII. Giuochi, Esercizii, Combattimenti, Circhi o Arene, il Circo Massimo, Anfiteatri, Palestra, Atleti e Gladiatori», n° 9, a. X, 27 luglio 1872, pp. 33-34; n° 11, a. X, 10 agosto 1872, p. 42; n° 13, a. X, 24 agosto 1872, pp. 49-50; n° 15, a. X, 7 settembre 1872, pp. 57-58.

«Capitolo XIII. Il Teatro dei Latini. Teatro materiale. Ludi scenici. Teatri famosi. La Commedia e i suoi vari caratteri. Altri generi di drammi. Letteratura romana drammatica. Autori. Declamazione. Magnificenza degli spettacoli teatrali. La rappresentazione dell'assedio di Troja», n° 17, a. X, 21 settembre 1872, pp. 65-66; n° 23, a. X, 2 novembre 1872, pp. 89-90; n° 29, a. X, 14 dicembre 1872, p. 113.

«Capitolo XIV. Pilade e Batillo, l'Arte e il Genio loro, il Ballo Teatrale, Danze principali: l'Emmelia, la Sicinni, e la Cordace», n° 32, a. X, 4 gennaio 1873, pp. 125-126; n° 34, a. X, 18 gennaio 1873, pp. 133-134; n° 37, a. X, 8 febbraio 1873, p. 145.

«Capitolo XV. Ancora di Esopo, Roscio, Pilade, Batillo, Augusto. Successo dei balli pantomimici. I Romani divisi in due partiti: i Piladiani ed i Batilliani. Risultati. Privilegi ed onori accordati agli artisti. Carattere morale ed artistico dei due Ristauratori della Mimica, del Ballo e della composizione coreografica. Intrighi e cabale teatrali. Dibattimenti popolari. Ila», n° 39, a. X, 22 febbraio 1873, pp. 153-154; n° 41, a. X, 8 marzo 1873, pp. 161-162; n° 48, a. X, 20 aprile 1873, p. 190; n° 50, a. X, 10 maggio 1873, pp. 197-198.

«Capitolo XVI. Paride, Latino, Timele, Muestero, Altri attori pantomimici, Arte, Effetto, Splendore de' Giuochi Scenici», n° 2, a. XI, 7 giugno 1873, p. 5; n° 7, a. XI, 12 luglio 1873, pp. 25-26.

«Capitolo XVII. Arte mimica o Pantomimica. Soggetti de' Balli pantomimici. La Chironomia», n° 18, a. XI, 27 settembre 1873, p. 69; n° 21, a. XI, 18 ottobre 1873, pp. 81-82.

«Capitolo XVIII. Balli più in uso presso i Romani. Varii Esercizii e Giuochi, Giuochi privati», n° 29, a. XI, 15 dicembre 1873, pp. 113-114; n° 31, a. XI, 27 dicembre 1873, pp. 121-122; n° 33, a. XI, 10 gennaio 1874, pp. 129-130.

«Capitolo XIX. I Funamboli», n° 39, a. XI, 21 febbraio 1874, pp. 161-162.

«Capitolo XX. Applausi. Acclamazioni», n° 41, a. XI, 7 marzo 1874, pp. 153-154; n° 42, a. XI, 16 marzo 1874, pp. 165-166.

«Capitolo XXI. Trionfi. Feste e Spettacoli politici e Nazionali», n° 44, a. XI, 28 marzo 1874, pp. 173-174; n. 48, a. XI, 25 aprile 1874, pp. 189-190.

«Capitolo XXII. Nerone. Disposizioni artistiche. Attore, oratore, magistrato. Amante delle belle arti, del grande, dello straordinario. Legislatore, atleta, auriga, rettore, poeta, improvvisatore. Istitutore e direttore di giuochi, spettacoli, rappresentazioni sceniche, naumachie. Cantore, suonatore di lira. Attore tragico, pantomimico, danzatore, eseguendo parti di uomini e donne. Trionfi artistici. Architetto, genio dei grandi progetti. Delirio, orge, lusso, magnificenza», n° 1, a. XII, 20 giugno 1874, pp. 1-2; n° 4, a. XII, 11 luglio 1874, p. 13; n° 9, a. XII, 15 agosto 1874, pp. 33-34; n° 13, a. XII, 12 settembre 1874, pp. 49-50; n° 15, a. XII, 26 settembre 1874, p. 57; n° 16, a. XII, 5 ottobre 1874, p. 61.

«Capitolo XXIII. Delle Maschere antiche e Moderne», n° 24, a. XII, 28 novembre 1874, p. 93; n° 33, a. XII, 31 gennaio 1875, pp. 129-130; n° 34, a. XII, 6 febbraio 1875, p. 133; n° 36, a. XII, 21 febbraio 1875, p. 141.

«Capitolo XXIV. Altre Maschere», n° 40, a. XII, 20 marzo 1875, pp. 157-158; n° 45, a. XII, 24 aprile 1875, pp. 177-178; n° 47, a. XII, 8 maggio 1875, p. 185; n° 49, a. XII, 22 maggio 1875, pp. 193-194; n° 50, a. XII, 29 maggio 1875, p. 197; n° 8, a. XIII, 10 agosto 1875, pp. 29-30; n° 9, a. XIII, 14 agosto 1875, p. 33; n° 10, a. XIII, 24 agosto 1875, p. 37; n° 11, a. XIII, 28 agosto 1875, p. 41; n° 13, a. XIII, 11 settembre 1875, pp. 49-50.

«Capitolo XXV. Festa carnevalesca e maschere», n° 26, a. XIII, 13 dicembre 1875, p. 102; n° 29, a. XIII, 15 gennaio 1876, pp. 113-114; n° 31, a. XIII, 29 gennaio 1876, p. 121.

«Capitolo XXVI. Banchetti, Conviti, Festini, Cene, Divertimenti privati, Danzatori illustri», n° 32, a. XIII, 5 febbraio 1876, p. 125.

«Capitolo XXVII. Ancora dei circhi, dei Giuochi Circensi e degli Esercizii. Tarquinio Prisco. Giuocatori Etruschi. Il Circo Agonale. Agonale Neroniano. Rappresentazione di combattimenti, Il Circo Massimo. Anfiteatri. Eliogabalo. Corse navali. Giulio Cesare. Domiziano. Trajano. Costantino restauratori [sic] di Circhi. La Spina. Nerone. Caccie e combattimenti di uomini e belve. Androclo ed il leone. Caccia di fiere, mastini ed uomini. Circo di Caracalla. Circo di Nerone. Circo Domiziano o Naumachia. Alcuni Teatri. Imitazioni dei moderni», n° 42, a. XIII, 15 aprile 1876, p. 165; n° 43, a. XIII, 25 aprile 1876, p. 169.

«Capitolo XXVIII. Ancora dei Conviti, Banchetti, Cene, Festini e Ricreamenti privati. Eliogabalo», n° 45, a. XIII, 6 maggio 1876, p. 177; n° 47, a. XIII, 20 maggio 1876, pp. 185-186; n° 49, a. XIII, 3 giugno 1876, p. 193; n° 50, a. XIII, 10 giugno 1876, pp. 197-198.

«Capitolo XXIX. La Festa di Trimalcione (1). Il Palagio. Il Triclinio. Primo Servizio. Arte culinaria. Sinfonia. Canto. Ballo. Dissolutezza. Morale epicurea. Secondo servizio. Arte, ricercatezze e lusso di cucina. Imbandigioni allegoriche, filosofiche, satiriche. Fortunata. Sorprese del cuoco. Le frutta. Giullari. Buffoni. Mimi. Libazioni. Altre magnificenze del banchetto. Il Dedalo dei cuochi. Pantomimi. Danzatori. Musici. Cantori. Istrioni. Eunuchi. Cerimoniale della festa. Danza di Fortunata. Imitazione degli Italiani», n° 5, a. XIV, 5 agosto 1876, p. 17; n° 15, a. XIV, 30 ottobre 1876, pp. 57-58; n° 16, a. XIV, 4 novembre 1876, pp. 61-62.

«Capitolo XXX. Cagioni del discredito del Ballo. Decadimento totale del Ballo in Roma. Passaggio dal Ballo antico al moderno», n° 19, a. XIV, 25 novembre 1876, pp. 73-74.

«Capitolo XXXII. Il ballo presso i primitivi cristiani. Imitazioni di alcune feste pagane. Feste balladorie. Imitazione delle feste ebraiche. Inni, cantici, danze primitivi [sic]. Dissolutezza delle nuove Feste d'Iside e delle Saturnali. Il Coro nelle prime chiese. Balli religiosi in Italia e altrove. Opinione dei Santi Padri e dei Concilii. Feste, Banchetti e Giostre al Concilio di Trento. Principi reali e cardinali danzanti. Festa di ballo data da Luigi XII re di Francia alla nobiltà milanese. Savonarola. Inni, Canti, Balli, introdotti in tutte le feste Cristiane. S Gregorio di Nasanzio e S. Basilio lodatori del Ballo. Dipinti sacri. Espressioni del canto, della Poesia, e del suono, del Ballo. I Cori. Le Agapi. Papa Zaccaria. Il Ballo rifuggitosi nella campagna. Si mostra cavalleresco nelle Giostre e nei Tornei. Vedesi di nuovo nelle Feste religiose», n° 34, a. XIV, 10 marzo 1877, pp. 133-134.

«Capitolo XXXIII. Del Ballo nel Medio Evo. Carattere di questi secoli. Festa di nozze antiche modello de' grandi componimento coreografici moderni. La danza popolare. Il secolo XIII. Carole. Il Ballonchio o la Ridda. La Ballata. Il Torchio o il Cappello. La Tarantella. Il Bagordare. Balli popolari di generi diverso. Corti bandite», n° 35, a. XIV, 17 marzo 1877, pp. 137-138; n° 39, a. XIV, 14 aprile 1877, pp. 153-154.

«Capitolo XXXIV. Ancora del secolo XIII. Galanteria ed amore. Corti bandite. Feste, Tornei e Giostre. Corti d'amore. I Trovatori. Le Tenzoni. Sordello e Bertrando. L'amore, il ballo, la poesia. Preludio al risorgimento. Bagordare. Evoluzioni e giuochi equestri. Galdane o cavalcate. Dante. Corse di donne. Corse di cavalli. Tornei in Napoli. Cerimonie dei Tornei in Verona e in Venezia. La regina Giovanna. Feste nuziali e Corti bandite in Milano e in Pavia. Festa di Galeazzo Visconti nel 1366. Festa di Bergonzio Botta», n° 40, a. XIV, 21 aprile 1877, p. 157; n° 41, a. XIV, 28 aprile 1877, p. 161; n° 44, a. XIV, 19 maggio 1877, pp. 173-174; n° 45, a. XIV, 26 maggio 1877, pp. 177-178; n° 46, a. XIV, 2 giugno 1877, p. 181; n° 49, a. XIV, 23 giugno 1877, pp. 193-194.

«Capitolo XXXV. Continuazione dell'antecedente. Danza cortigiana. Il Carnevale di Venezia. Feste diverse», n° 50, a. XIV, 30 giugno 1877, p. 197; n° 51, a. XIV, [data non leggibile] 1877, p. 202; n° 52, a. XIV, [data non leggibile] 1877, p. 206; n° 2, a. XV, 22 settembre 1877, pp. 5-6.

«Strumenti di musica usati nel Medioevo», n° 4, a. XV, 5 ottobre 1877, pp. 13-14.

«Capitolo XXXVI. Festa nuziale del Secolo XIII ed altre Feste. Strumenti di musica usati nel Medio Evo», n° 1, a. XV, 15 settembre 1877, p. 2; n° 2, a. XV, 22 settembre 1877, p. 5; n° 4, a. XV, 5 ottobre 1877, pp. 13-14.

«Convito fatto in Milano nelle nozze della figliuola di Galeazzo Visconti, tratto dalla storia di Bernardino Corio, dell'edizione di Milano del 1503», n° 8, a. XV, 3 novembre 1877, pp. 29-30.

«Simulacri di combattimenti», n° 10, a. XV, 17 novembre 1877, p. 37.

«Feste italiane», n° 11, a. XIV, 24 novembre 1877, p. 41.

«Una Festa della Regina Giovanna», n° 12, a. XIV, 1 dicembre 1877, pp. 45-46.

«Capitolo XXXVIII. Continuazione dell'antecedente. Il giuoco del toro», n° 14, a. XV, 16 dicembre 1877, p. 53.

«Le feste di maggio», n° 15, a. XV, 22 dicembre 1877, p. 57.

«Capitolo XXXIX. Continuazione dell'antecedente», n° 16, a. XV, 31 dicembre 1877, p. 61.

«Capitolo XL. Del ballo ai tempi di Dante. Feste. Spettacoli. Danze. Giuochi nel XIII e XIV secolo», n° 17, a. XV, 6 gennaio 1878, p. 65; n° 18, a. XV, 12 gennaio 1878, pp. 69-70.

«Dante», n° 19, a. XV, 20 gennaio 1878, p. 73.

«[Vincenzo Ermenegildo Dal Torso], Necrologia. Cavalier Carlo De Blasis», n° 19, a. XV, 20 gennaio 1878, p. 74.

NOTE

1. Il saggio, che porta come sottotitolo: «Origine – Sviluppi – Progressi – Perfezionamento – Genio – Rivoluzioni – Influenza – Biografie – Curiosità», ha inizio con il n° 38, a. VII, e termina con il n° 19, a. XV. Per il “ritrovamento” di questa *Storia del ballo*, avvenuto in maniera piuttosto singolare, vedi: FALCONE Francesca, «Quando lo storico si trasforma in detective: la riscoperta di due opere saggistiche di Carlo Blasis», in PONTREMOLI Alessandro, VEROLI Patrizia (a cura di), *Passi, Tracce, Percorsi. Scritti sulla danza italiana in omaggio a José Sasportes*, Roma, Aracne, 2012, pp. 171-183. Gran parte dei numeri di *La Scena* sono custoditi presso la Biblioteca del Museo Correr di Venezia. Si tratta di un'opera monumentale di Blasis, ad oggi non ancora censita, raccolta e indicizzata. In essa egli tratta la storia del ballo a partire dagli Etruschi. Le pubblicazioni si interrompono, a causa della morte di Blasis, con il saggio *Dante*, che fornisce un elenco e una descrizione delle danze citate dal Sommo Poeta ne *La Divina Commedia*. Dante nel Risorgimento rappresentava l'idea della nazione: «Di Dante non vi dico nulla», affermava Luigi Settembrini; «era l'idolo degli studiosi; egli rappresenta la grande idea della nostra nazionalità, egli il pensiero, l'ingegno, la gloria, la lingua d'Italia» (SETTEMBRINI Luigi, *Ricordanze della mia vita*, Bari, Laterza, 1934, p. 42), *op. cit.* in BANTI Alberto Maria, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Torino, Einaudi, 2000, p. 26. Sull'interpretazione di Dante nell'Ottocento vedi: VALLONE Aldo, «Storia della critica dantesca dal XIV al XX secolo», in BALDUINO Armando (a cura di), *Storia letteraria d'Italia*, vol. I, Padova, Vallardi, 1981, p. 739.
2. BLASIS Carlo, «Storia e arte del ballo e loro azione simultanea con la musica, la poesia, la scultura, la pittura e le altre arti belle, dai tempi più remoti sino all'epoca», *L'Arte*, n° 23, a. II, 11 agosto 1871, [pp. non identificabili] e n° 8, a. IX, 21 marzo 1878. Ne esiste una trascrizione manoscritta, a suo tempo commissionata da Walter Toscanini, nella Fornaroli Collection della New York Public Library (*Storia e arte del ballo e loro azione simultanea con la musica, la poesia, la scultura, la pittura e le altre arti belle, dai tempi più remoti sino all'epoca nostra, 1871-1878, 2 v.-[2]*, iii, 669 pagine, MGZMC-Res. 8). Per *L'Arte*, il maestro si era occupato della storia del ballo dei popoli sin dai tempi biblici, per poi includere quella delle popolazioni orientali e africane, interrompendosi nel marzo del 1878, nove mesi prima della sua morte.
3. Vedi: BRICE Catherine, «Alberto M. Banti storico della politica?», [on line], https://www.academia.edu/2702856/Alberto_M._Banti_storico_del_politico, pagina consultata il 29 gennaio 2016.
4. Per la formazione artistico-culturale di Blasis rimando alle note biografiche presenti in PAPPACENA Flavia, *Il Trattato di danza di Carlo Blasis 1820/1830. Carlo Blasis' Treatise on Dance 1820/1830*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2005, pp. 107-113.
5. BLASIS Carlo, *Traité élémentaire théorique et pratique de l'art de la danse*, Milan, Joseph Beati e Antoine Tenenti, 1820.
6. BLASIS Carlo, *L'uomo fisico, intellettuale e morale*, DI TONDO Ornella, PAPPACENA Flavia (a cura di), Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2005, pp. 12-15.

7. BLASIS Carlo, *Studi sulle arti imitatrici*, Milano, Dalla Tipografia e libreria di Giuseppe Chiusi, 1844.
8. BLASIS Carlo, *L'uomo fisico, intellettuale e morale*, Milano, Tipografia Guglielmini, 1857; vedi l'edizione critica curata da Di Tondo e Pappacena precedentemente citata (infra, nota 6).
9. CUCCHI Claudina, *Vent'anni di palcoscenico. Ricordi artistici*, Roma, Enrico Voghera editore, 1904, p. 6.
10. BLASIS Carlo, *Studi sulle arti imitatrici*, op. cit., p. 74.
11. BLASIS Carlo, *The Code of Terpsichore: a Practical and Historical Treatise on the Ballet, Dancing and Pantomime; with a Complete Theory of the Art of Dancing, intended as well for the instruction of amateurs as the use of professional persons* [1828], New York, Dance Horizons, 1976, p. 216. Così Blasis ancora argomentava: «Every circumstance in the piece should be connected and dependent, and the whole should tend to produce the final catastrophe; avoid the example of certain authors of the romantic style, who, by continually multiplying incidents and episodes, cause the principal subject of action to be totally forgotten» (*Ibid.*, p. 240).
12. SOURITZ Elisabeth, *Carlo Blasis in Russia (1861-1864)*, n° 2, vol. IV, Pennington, A. Cappella books, coll. «Studies in Dance History», autunno 1993
13. BLASIS Carlo, *Delle composizioni coreografiche e delle opere letterarie di Carlo Blasis, coll'aggiunta delle testimonianze di vari scrittori e di una Dissertazione inedita sopra le Passioni e il Genio*, Milano, fratelli Centenari e comp., 1854.
14. BLASIS Carlo, *Tancy voobšče. Baletnyja Znamenitosti i nacional'nye tancy*, Moskva, V Tipografii Lazarevsk, 1864.
15. BLASIS Carlo, *Notes upon Dancing. historical and practical; followed by a history of the Imperial and Royal Academy of dancing at Milan, to which are added biographical notices of the Blasis family, interspersed with various passages on theatrical art; edited and translated, from the original French and Italian, by R. Barton*, London, Delaporte, 1847.
16. BOURNONVILLE August, *Études Chorégraphiques (1848-1855-1861)*, JÜRGENSEN Knud Arne, FALCONE Francesca (a cura di), Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2005, p. 164.
17. ARKIN C. Lisa, SMITH Marian, «National dance in the Romantic Ballet», in GARAFOLA Lynn (a cura di), *Rethinking The Sylph. New Perspectives on the Romantic Ballet*, Hanover and London, Wesleyan University Press, 1997, pp. 11-68.
18. ANON., [s. t.], *Strenna teatrale europea*, 1840, p. 190, op. cit. in SCAFIDI Nadia, «Il Teatro alla Scala», in SCAFIDI Nadia, ZAMBON Rita, ALBANO Roberta (a cura di), *La danza in Italia. La Scala di Milano, La Fenice di Venezia, Il San Carlo di Napoli dal XVIII secolo ai giorni nostri*, Roma, Gremese, p. 45.
19. Per uno studio sulle strategie di comunicazione che ebbe il melodramma nell'Ottocento italiano, vedi: SORBA Carlotta, *Il melodramma della nazione. Politica e sentimenti nell'età del Risorgimento*, Bari, Laterza, 2015.
20. *Lettere intorno alla mimica di G.G. Engel. Versione dal tedesco, con rami di G. Rasori. Aggiuntovi i capitoli sei sull'arte rappresentativa di L. Riccoboni*, Milano, Batelli e Fanfani tipografi e calcografi, 1820.
21. BLASIS Carlo, *The Code of Terpsichore*, op. cit., pp. 118-119.
22. Si veda a questo proposito DE IORIO Andrea, *La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano*, Napoli, stamperia e cartiera del Fibreno, 1832.
23. Blasis aveva scritto un primo saggio di storia della danza nel 1828: BLASIS Carlo, «The Rise and Progress of Dancing», in *The Code of Terpsichore*, op. cit., pp. 5-48.
24. Asseriva Balbo nel 1860 che la politica «permanente» della patria, l'unica che era possibile applicare nell'Italia di allora divisa in molti stati, non poteva formarsi solo con l'intervento di oratori, o di pubblicisti ma anche e soprattutto con quello degli scrittori «che rotti alla pratica e allo studio della cosa pubblica ne [sapessero] raccorre [sic] i risultati in iscritti posati e meditati con mira alla patria intera». BALBO Cesare, *Della storia d'Italia, dalle origini sino ai nostri tempi*,

Sommario di Cesare Balbo. Edizione undecima seconda della biblioteca popolare corretta ed accresciuta, Torino, Unione tipografico-editrice, 1860, p. XVII.

25. GIOBERTI Vincenzo, *Del primato morale e civile degli italiani*, vol. II, Torino, Unione Tipografico-editrice Torinese, 1920. Questa edizione si basa sulla seconda edizione riveduta e corretta pubblicata nel 1844 (l'edizione originale fu pubblicata a Bruxelles nel 1843).

26. Secondo la tesi sostenuta da Gioberti, la popolazione pelasgica discendeva da Japhet, uno dei figli di Noè. Questo popolo si sarebbe insediato in Italia dando origine alle comunità etrusche (Vedi: BANTI Alberto Maria, *La nazione del Risorgimento*, op. cit., p. 65)

27. MAZZINI Giuseppe, «Dei doveri dell'uomo», in *Scritti editi ed inediti*, Imola, Galeati, 1935, p. LXIX. Citazione in MAZZINI Giuseppe, *Opere scelte*, Roma, Cremonese, 1957, p. 57.

28. BLASIS Carlo, «Capitolo I. Gli Etruschi. Antichissimo incivilimento italico, genio, studii, istituzioni, arti, scienze. I Romani furono ammaestrati dagli Etruschi», n° 42, a. VII, 3 marzo 1870, p. 166.

29. Ho qui scelto di accennare alla formazione dell'identità culturale del concetto di nazione, utilizzando alcune piste tracciate da Banti, senza volere con ciò voler ridurre il processo d'unificazione dell'Italia a un blocco omogeneo, riconoscendo che i processi di costruzione della nuova identità italiana nel corso dell'Ottocento sono ben più complessi e multipli di quelli che ho voluto qui tracciare. A questo proposito, anche per avere un quadro esaustivo del complesso intreccio delle discipline storico-antropologiche, paleontologiche ed etnografiche che si sono sviluppate nell'Ottocento vedi: DE FRANCESCO Antonio, *The Antiquity of the Italian Nation. The Cultural Origins of a Political Myth in Modern Italy (1796-1943)*, Oxford, Oxford University Press, 2013.

30. A questo proposito, vedi: DELLA FINA Giuseppe (a cura di), *La fortuna degli Etruschi nell'Italia Unita*. Atti del XVIII Convegno Internazionale di Studi della Storia e dell'Archeologia dell'Etruria, Orvieto, nella sede della Fondazione Museo Claudio Faina, Roma, Edizioni Quasar, 2011.

31. BLASIS Carlo, «Capitolo I. Gli Etruschi. Antichissimo incivilimento italico, genio, studii, istituzioni, arti, scienze. I Romani furono ammaestrati dagli Etruschi», n° 38, a. VII, 17 febbraio 1870, p. 149.

32. *Ibid.*

33. BLASIS Carlo, *art. cit.*, *La Scena*: «Capitolo I. Gli Etruschi. Antichissimo incivilimento italico, genio, studii, istituzioni, arti, scienze. I Romani furono ammaestrati dagli Etruschi», n° 38, a. VII, 17 febbraio 1870, p. 149; n° 39, a. VII, 24 febbraio 1870, p. 153; n° 42, a. VII, 3 marzo 1870, p. 166; «Capitolo V. Le Saturnali, le Sigillarie, le Lupericali, le feste di Cibele, i Galli, i Cureti, i Coribanti», n° 44, a. VIII, 30 marzo 1871, pp. 172-174; n° 8, a. IX, 20 luglio 1871, p. 30.

34. FERRARIO Giulio, *Il costume antico e moderno, o, storia del governo, della milizia, della religione, delle arti, scienze ed usanze di tutti i popoli antichi e moderni, provata coi monumenti dell'antichità e rappresentata cogli analoghi disegni dal dottor Giulio Ferrario*, vol. 26, Torino, Alessandro Fontana, 1830-1833.

35. Vedi: BANTI Alberto Maria, *La nazione del Risorgimento*, op. cit., p. 34.

36. GUERRAZZI Francesco Domenico, *L'assedio di Firenze*, Corfù, s.e., 1839.

37. D'AZEGLIO Massimo, *Nicolò de' Lapi ovvero i Palleschi e i Piagnoni*, Napoli, Rondinella, 1858.

38. BARTHELEMY Jean-Jacques, *Viaggio d'Anacarsi il giovane nella Grecia verso la metà del quarto secolo avanti l'era volgare tradotto dal francese*, Venezia, Antonio Zatta & Figli, 1791.

39. BLASIS Carlo, *L'uomo fisico, intellettuale e morale*, op. cit., pp. 207-221.

40. Per i soggetti risorgimentali del balletto vedi: CELI Claudia, «Percorsi romantici nell'Ottocento italiano», in BASSO Alberto (a cura di), *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, vol. V, *L'arte della danza e del balletto*, Torino, UTET, 1995, pp. 117-138.

41. Vedi lo studio di: SORBA Carlotta, *Teatri. L'Italia del melodramma nell'era del Risorgimento*, Bologna, Il Mulino, 2001.

42. BLASIS, Carlo, «Dello stato attuale del ballo, della mimica e della coreografia. Coreografi francesi, coreografi italiani, proposta di un nuovo genere», *Il Pirata*, n° 21, a. XVIII, giovedì 9 settembre 1852, [pp. non identificabili].
43. Vedi: SCAFIDI Nadia, «La Scuola di ballo del Teatro alla Scala: l'ordinamento legislativo e didattico nel XIX secolo 3° parte – Il maestro», *Ricerche di Storia della Danza 1994-2000*, Roma, Associazione culturale Chorégraphie, 2009, pp. 87-113.
44. DE STÄEL-HOLSTEIN Madame, *Corinne ou l'Italie* [1807], vol. I, Paris, Éditions des Femmes, 1979, p. 148 (vedi traduzione italiana, *Corinna o l'Italia*, Roma, Cassini, 1961), citazione in PATRIARCA Silvana, *Italianità. La costruzione del carattere nazionale*, Bari, Laterza, 2010, p. 11.
45. GIOBERTI Vincenzo, *Del primato*, op. cit., vol. III, pp. 200-201.
46. LEOPARDI Giacomo, *Prose e poesie*, Roma, Cremonese, 1959, pp. 224-227.
47. BOURNONVILLE August, op. cit., pp. 135-136 (testi in francese, inglese e italiano).
48. *Ibid.*, p. 136. Enfasi nel testo.
49. BLASIS Carlo, «Capitolo XXXII. Il ballo presso i primitivi cristiani. Imitazioni di alcune feste pagane. Feste balladorie. Imitazione delle feste ebraiche. Inni, cantici, danze primitivi [sic]. Dissolutezza delle nuove Feste d'Iside e delle Saturnali. Il Coro nelle prime chiese. Balli religiosi in Italia e altrove. Opinione dei Santi Padri e dei Concilii. Feste, Banchetti e Giostre al Concilio di Trento. Principi reali e cardinali danzanti. Festa di ballo data da Luigi XII re di Francia alla nobiltà milanese. Savonarola. Inni, Canti, Balli, introdotti in tutte le feste Cristiane. S Gregorio di Nasanzio e S. Basilio lodatori del Ballo. Dipinti sacri. Espressioni del canto, della Poesia, e del suono, del Ballo. I Cori. Le Agapi. Papa Zaccaria. Il Ballo rifuggitosi nella campagna. Si mostra cavalleresco nelle Giostre e nei Tornei. Vedesi di nuovo nelle Feste religiose», n° 34, a. XIV, 10 marzo 1877, pp. 133-134.

RIASSUNTI

La recente scoperta di due saggi incompleti e dimenticati del trattatista e coreografo italiano Carlo Blasis, *Storia del ballo in Italia dagli Etruschi sino all'epoca recente* (1870-1878), e la *Storia del ballo e loro azione simultanea con la musica, la poesia, la scultura, la pittura e le altre arti belle* (1871-1878), ambedue usciti su periodici dopo l'Unificazione italiana (1870), consente di indagare sul modo in cui il grande teorico si è adoperato alla costruzione dell'identità nazionale. Come usò Blasis in quei testi il repertorio di concetti e di tematiche che appartenevano alla storia della danza così come era narrata a quei tempi, ed anche alla storia degli usi e dei costumi dei popoli vissuti sul suolo italico? Nella terminologia, nella simbologia e nelle metafore che adottò, che ruolo giocarono le rappresentazioni che facevano parte del canone risorgimentale di costruzione della nazione? Nelle sue due «Storie del ballo», gli argomenti interagiscono, facendo da reciproca cassa di risonanza. Così Blasis dimostra il modo in cui un coreografo può diventare patriota: in sintonia con altri intellettuali del suo tempo, egli si adoperò per la «rigenerazione» della danza, delle arti e delle scienze, contribuendo a rivendicare i lumi di quel «genio italico» che si credevano perduti.

Après l'Unification italienne, le chorégraphe et théoricien Carlo Blasis publia deux textes, *Histoire de la danse à partir des Etrusques et jusqu'aux temps récents* (1870-1878), et *Histoire de la danse et de son action simultanée avec la musique, la poésie, la sculpture, la peinture et les beaux-arts* (1871-1878). Les deux textes, incomplets et longtemps oubliés, ont été récemment découverts et montrent la

façon où le chorégraphe prit part au procès de construction de l'identité italienne. Quel usage fit-il du répertoire des concepts et des thématiques qui caractérisait le récit que l'on faisait à ce temps sur l'histoire de la danse et des usages appartenant aux diverses populations qui avaient vécu en Italie ? Quel rôle jouèrent les représentations façonnées par le mouvement du *Risorgimento* dans la terminologie qu'il adopta, dans les métaphores et les symboles qu'il utilisa ? Dans ses deux « Histoires de la Danse » les argumentations et les thématiques interagissent et se renforcent réciproquement. L'analyse de ces textes montre la façon où un chorégraphe se fit un patriote : en syntonie avec plusieurs intellectuels de son époque, il fit de son mieux pour contribuer à « régénérer » la danse, les arts et la science, et pour démontrer l'existence de ce « génie italien » que l'on croyait perdu.

After the Italian Unification (1870), the Italian dance theoretician and choreographer Carlo Blasis published two texts in periodicals, *Storia del ballo in Italia dagli Etruschi sino all'epoca recente* (1870-1878), and *Storia del ballo e loro azione simultanea con la musica, la poesia, la scultura, la pittura e le altre arti belle* (1871-1878). Both texts, unfinished and long forgotten, have recently come to light. They show the way how this choreographer took part to the process of construction of the Italian national identity. How did Blasis use the repertory of concepts and themes which were part of the way how the history of the dance and the habits belonging to the several populations which had lived in Italy, was narrated in his time? What role did the canonical representations shaped by the so-called *Risorgimento* movement play in the terminology he adopted, in the metaphors and symbols he shaped? In his two «Dance Histories» themes and arguments interact, and strengthen one another. Blasis shows the way how a choreographer became a patriot: in tune with other intellectuals of his time, he did his best to «regenerate» dance, arts and science, and contributed to assert the existence of the Italian «genius» which was reputed forever lost.

INDICE

Mots-clés : Blasis (Carlo), identité nationale, pantomime

Parole chiave : Blasis (Carlo), identità nazionale, pantomima

Keywords : Blasis (Carlo), national identity, pantomime

AUTORE

FRANCESCA FALCONE

Francesca Falcone enseigne « Théorie de la danse » à l'Académie Nationale de Danse de Rome depuis 1981. Elle est l'auteure de *Il Balletto Romantico. Tesori della collezione Sowell* (avec M. U. Sowell, D. H. Sowell, P. Veroli, 2007). Elle a dirigé l'ouvrage *August Bournonville : Études Chorégraphiques 1848-1855-1861* (avec K. A. Jürgensen, 2005), publié en français, anglais et italien. Elle a dirigé l'édition italienne de Vera Maletic, *Body Space Expression. The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts* (2011) aussi bien que les actes du colloque *La danza tra il pubblico e il privato. Saggi in memoria di Nadia Scafidi* (2013). Ses recherches se portent sur la « théorie » et le style de la danse à partir du XIX^e siècle. Elle a publié aussi de nombreux textes dans des revues scientifiques et participé à plusieurs colloques en Italie et à l'étranger. Elle a reconstruit l'acte II du ballet *Edelweiss* du chorégraphe italien Nicola Guerra à partir d'une de ses notations (1911), et plus récemment, elle a recréé une séquence des ballets *La Vestale* (1818) et *Raul signore di Crechi* (1791) de Salvatore Viganò. Elle travaille actuellement sur un ouvrage autour d'Oskar Schlemmer.