

INTRODUZIONE

Il presente volume è il risultato di una ricerca sulla danza negli anni a cavallo fra Sette e Ottocento che, pur muovendosi su vari percorsi, ha trovato un punto di convergenza nella figura del ballerino e coreografo francese Louis Henry, nato a Versailles nel 1784 e scomparso a Napoli nel 1836. Per il carattere sperimentale delle proposte e per la spinta creativa ivi sottesa, la sua intensa attività, pur sempre legata a una rigorosa tradizione accademica, appare emblematica dell'età preromantica, ambito questo particolarmente stimolante negli studi di danza per la ricchezza del materiale documentario ancora in gran parte da esplorare. Osservando la produzione trentennale di Henry, schedata nell'Appendice A, è evidente una varietà di titoli e di generi di balletto rivelatrice di una complessa età di passaggio nella storia della danza, da un'estetica settecentesca e neoclassica a una pienamente romantica nelle sue diverse declinazioni. Ai generi canonici del balletto narrativo, come il tragico, l'eroico, il mitologico e l'anacreontico si affiancano nuove denominazioni dei balletti, quali "storico", "magico", "romantico", sintomatiche del mutamento della sensibilità e del gusto che investì tutte le arti. Particolarmente rappresentativo delle nuove tendenze, il filone dei soggetti shakespeariani, affermatosi in concomitanza con la riscoperta italiana del bardo, ha costituito una prima tappa di questa indagine che ci ha portato a comprendere il valore del coreografo e avviare così uno studio approfondito sul suo operato.

Come dimostrano le fonti coeve, Louis Henry è stato una delle personalità più rilevanti della prima metà dell'Ottocento, e non solo per quel che concerne la coreografia. Eppure, manca ad oggi uno studio che ne illustri la cospicua attività coreografica nelle maggiori capitali europee della danza. I due volumi di Ivor Guest sul balletto a Parigi in epoca napoleonica e romantica sono fondamentali per ricavare informazioni sui diversi "periodi francesi" di Henry; le brevi voci biografiche – coeve, di poco più tarde e anche recenti – restituiscono un profilo incompleto del coreografo e soprattutto fuorviato da uno sguardo ristretto che ha considerato la sua personalità artistica esclusivamente nel solco del coreodramma di Salvatore Viganò e Gaetano Gioia. Recenti saggi di Claudia Celi, Andrea Toschi, Flavia Pappacena, Paolo Russo, Bruno Ligore e di chi scrive hanno posto l'attenzione sull'attività coreografica di Henry; questi studi hanno il merito di aver aperto nuove e interessanti piste di ricerca, facendo luce su una figura poco conosciuta e affrontando diversi aspetti che investono la ricerca coreutica – l'analisi coreografica, le tendenze estetiche e del gusto, il rapporto con la musica, le logiche produttive, il legame con la letteratura e l'arte visiva coeve, ecc. – con l'intento di contribuire alla ricostruzione

del ricco contesto culturale e integrare il già consistente operato della tradizionale, ma anche più recente, storiografia che si è concentrata in modo più sistematico sull'approfondimento dei "protagonisti" (coreografi e ballerine) e di alcuni contesti e istituzioni teatrali, sugli spettacoli di maggior successo, sulla ricezione del pubblico e sul divismo, per citare gli ambiti di ricerca più frequentati.

In un capitolo dedicato interamente a Louis Henry, abbiamo individuato le principali tappe della sua biografia, a partire dalla formazione alla scuola dell'Opéra, dove, negli anni turbolenti della Rivoluzione, cresce una generazione irrequieta di danzatori che si fa interprete del grande momento di espansione della danza accademica verso una maggiore autonomia tecnica ed espressiva, testimoniando il passaggio dalla settecentesca classificazione dei generi coreografici, teorizzata da Noverre nel 1760, alla nuova estetica presentata da Carlo Blasis nel *Traité* del 1820. Il profilo di Henry è delineato cogliendone alcuni punti nevralgici, principalmente in relazione alle diverse realtà teatrali incontrate e ai cambiamenti di ordine estetico e produttivo che condizionarono la sua attività in un arco temporale di poco più di trenta anni. Emerge quindi la figura di un coreografo prestigioso, ma anche discusso. Diversi suoi lavori non ebbero difatti un riscontro positivo, a causa della scelta di soggetti poco affini al gusto del pubblico (eppure precursori di una nuova sensibilità, come *La Silfide ovvero Il genio dell'aria* del 1828), o per una condotta dell'azione drammatica che non soddisfaceva la critica più esigente, o ancora per la preponderanza dei ballabili o un'eccessiva e giudicata vacua spettacolarità. Senza rinunciare alle sue personali inclinazioni, Henry seppe adeguarsi di volta in volta ai gusti del pubblico, alle aspettative della critica, alle congiunture politiche. La ricostruzione del profilo generale di Henry, che occupa il secondo capitolo, è la prima tappa di un lavoro che potrà trovare ulteriori sviluppi estendendo l'indagine alle città e ai teatri che nelle diverse fasi hanno interessato la sua carriera (Parigi, Napoli, Vienna, Milano).

Come il titolo del volume suggerisce, in questa sede abbiamo scelto di focalizzare la ricerca su un periodo specifico della sua attività compositiva, il periodo giovanile, che abbiamo fatto iniziare con l'arrivo a Napoli nel 1808 durante la dominazione napoleonica e concludere con il rientro dei Borbone nel maggio 1815. L'incontro fra il ventiquattrenne Henry e la città di Napoli, che introduciamo sin dal primo capitolo, è apparso infatti come uno snodo significativo attraverso cui si è cercato di fare luce sul rapporto fra danza francese e danza italiana nel momento in cui il Regno di Napoli, il più esteso della penisola, era divenuto regno satellite dell'impero napoleonico. Cosa succede nei teatri reali, il San Carlo e il Fondo, quando da teatri di corte borbonica si trasformano in teatri di rappresentanza dei napoleonidi e dei francesi? Louis Henry è una figura chiave per affrontare il quesito che ci siamo posti. Con un'esperienza significativa alle spalle come *premier danseur* all'Opéra di Parigi e un'attività coreografica solo da poco avviata, il giovane coreografo si ritrovò ad assumere un ruolo di primo piano in una città con una forte e prestigiosa tradizione

musicale e coreutica. Due fortunate coincidenze, infatti, lo portarono insieme alla compagna Marie Quériau nella città partenopea: l'incrinarsi del rapporto con l'ambiente chiuso dell'Opéra che non offriva a giovani promettenti la possibilità di affermarsi come coreografi; la chiusura del Théâtre de la Porte-Saint-Martin, in seguito al decreto napoleonico, dove avevano trovato posto le sue prime composizioni. L'ingaggio di Henry come primo coreografo e primo ballerino sotto il regno di Giuseppe Napoleone e di Gioacchino Murat è stato cruciale non solo per la sua personale carriera ma anche per l'avviamento di un nuovo processo di francesizzazione della danza che ha interessato i teatri napoletani durante il cosiddetto Decennio francese.

La storia della danza al Teatro di San Carlo, sin dalla apertura nel 1737 sotto Carlo di Borbone, ripercorsa a grandi linee nel primo capitolo, è stata fondamentale per cogliere i caratteri specifici della coreografia napoletana in cui alla "moda francese" prima e alla tradizione del grottesco poi si affiancarono, a partire dagli anni Settanta del Settecento, i balli pantomimi di stampo noverriano. Diverso è l'apporto dei francesi durante l'età napoleonica, come è dimostrato dalla cronologia dei balli rappresentati nei teatri reali durante il Decennio, schedata nell'Appendice B, in cui si rileva la presenza di titoli del repertorio dell'Opéra, in particolare di Pierre Gardel, che portavano una ventata di novità richiedendo però un diverso approccio al balletto. La preminenza di sezioni di danza pura al posto della pantomima espressiva, a cui erano avvezzi i napoletani, è uno degli aspetti più incisivi di questa produzione (gli adattamenti di balletti francesi ma anche i balli inediti), destinato a lasciare un segno nella successiva attività del San Carlo anche dopo la caduta di Murat. La fondazione delle Reali Scuole di Ballo su modello della scuola parigina nel 1812, il cui progetto fu stilato proprio da Henry, è un altro chiaro risultato del governo dei napoleonici di riprodurre a Napoli un secondo Théâtre de l'Opéra, come lo è anche l'adeguamento degli usi teatrali alla prassi del teatro lirico francese attraverso la proposta di un repertorio che potesse garantire la presenza costante della danza nelle serate teatrali con balli vecchi e nuovi. Non si trattò, tuttavia, di un mero processo di assimilazione, bensì di un avvicinamento della cultura italiana a quella francese, che diede vita a qualcosa di inedito e probabilmente inaspettato, favorito anche dalla poca esperienza di Henry e degli altri coreografi (Pierre Hus, e solo alla fine del Decennio Louis Duport e Salvatore Taglioni).

I lavori di Henry realizzati a Napoli in età napoleonica sono estremamente indicativi di questo incontro, come dimostra l'analisi del *corpus* dei balli affrontata nel terzo capitolo, volta a individuare tecniche compositive, strategie interpretative e pratiche sceniche, rilevandone, in taluni casi, le contingenze politiche. Al di là delle direttive dei teatri reali e della spinta che sottende la scelta di alcuni soggetti già collaudati nel coevo repertorio teatrale, l'eterogenea produzione di Henry mostra la capacità dell'artista di muoversi in più ambiti, abbracciare soggetti disparati, inserirsi in una tradizione, tentare nuove formule di balletto. La proposta del filone

coloniale, sperimentato a Parigi e inserito nella nuova linea che già Pierre Gardel e Jean Aumer avevano tracciato, non trovò a Napoli un buon riscontro critico e di pubblico, soprattutto quando si trattò di mettere in scena un soggetto inedito per la danza, che vedeva protagonista il naufrago Robinson Crusoe. Numerosi sono, invece, i balletti mitologici che fu chiamato a comporre, sovente a fini esplicitamente encomiastici, e che inquadrò talvolta nel genere eroico, accostandosi alla tradizione italiana fortemente incentrata sul registro mimico, talaltra nel genere anacreontico, riallacciandosi alla sua scuola d'origine con la predilezione della danza pura e degli elementi del *gracieux* e del *moelleux* tipici dello stile neoclassico. Da sottolineare, per l'originalità del progetto, è la collaborazione con il poeta di corte Giovanni Schmidt, a cui è demandata la scrittura in versi di due libretti, il ballo allegorico *Marte ed Achille* e il biblico *La morte d'Abele*. L'intraprendenza di Henry si rivela, inoltre, nella proposta di tre balli ispirati a soggetti shakespeariani (*Otello*, *Amleto* e *Romeo e Giulietta*), rivisitati naturalmente attraverso gli adattamenti di Jean-François Ducis e di altre fonti, che costituiscono gli unici balli di genere tragico di questo periodo, anche se con lieto fine. Accanto ad *Amleto*, il personaggio più fortunato è stato Guglielmo Tell, l'eroe nazionale che si faceva portavoce della rivendicazione dell'indipendenza dalla dominazione straniera. Non ebbe invece un seguito il suo *Numa Pompilio*, esaltazione delle virtù del buon sovrano, dedicato a Gioacchino Napoleone nel momento più glorioso del Decennio. Ancora in questi anni, inizia a farsi avanti l'interesse verso i soggetti favolosi e comici, che Henry tratterà successivamente con un certo successo. Se il soggetto di *Armida e Rinaldo*, tratto dalla *Gerusalemme liberata* del Tasso, già ampiamente utilizzato nel balletto, fornì al coreografo l'occasione di inserire ampie sezioni danzate integrandole nel tessuto drammatico, *La Casa degli spiriti* inaugurava la sua vena "giocosa" con un ballo comico di ampio respiro, applauditissimo anche a Milano, che dava modo al coreografo di sperimentare un diverso tipo di pantomima rispetto a quella tragica, tra caricatura del pathos da *mélo* ed effetti buffoneschi.

Quanto scritto finora è dimostrato dalle numerose fonti primarie consultate, in larga parte inedite, su cui si è andata a costruire questa ricerca; l'analisi comparata dei libretti di ballo, dei contributi critici all'interno dei principali periodici e dei documenti dell'Archivio di Stato di Napoli ha permesso di cogliere le tracce ancora vive, anche se suscettibili di interpretazione, attraverso cui si può provare a ricostruire un pezzo della storia europea della danza ancora sbiadito, a volte distorto da stereotipi storiografici, o semplicemente non ancora esplorato. È doveroso sottolineare, tuttavia, che alla penuria di studi su Louis Henry supplisce una maggiore consistenza di studi scientifici sul periodo in oggetto, anche se non folta come per altre epoche, grazie ai quali è stato possibile inquadrare il coreografo Henry nel contesto storico di riferimento. Ci si è avvalsi, soprattutto, dei pregevoli studi di John Chapman, Flavia Pappacena e Marian Hannah Winter, che in diverso modo hanno guidato la nostra ricerca per gli spunti tematici e metodologici. Riguardo al contesto

napoletano, inoltre, sono stati particolarmente utili i saggi di Roberta Albano, Rosa Cafiero e José Sasportes per la danza al San Carlo; di Paologiovanni Maione, Francesca Seller, Franco Mancini, Tobia R. Toscano e Lucio Tufano per l'attività dei teatri reali nel Settecento e nel Decennio francese. Oggi, l'incremento della ricerca sulla danza italiana, riscontrabile nella proposizione di convegni e pubblicazioni scientifiche, per cui si rimanda alla bibliografia finale del volume, è agevolato per alcuni aspetti dalla reperibilità di molti documenti in formato digitale, soprattutto per quel che concerne i libretti di ballo e la stampa periodica. Il lavoro sulle Appendici cronologiche, da cui siamo partiti, si è avvalso dei preziosi strumenti di ricerca che la rete offre (citiamo innanzitutto corago.org dell'Università di Bologna e gallica.bnf.fr della Bibliothèque Nationale de France), a supplemento dei materiali bibliografici tradizionali. Infine, con la sezione Illustrazioni, relativa a diversi periodi della carriera di Henry, abbiamo voluto offrire una selezione di fonti iconografiche a compendio di quanto scritto nei tre capitoli. Le immagini proposte sono di varia natura: ritratti, frontespizi dei libretti, documenti di archivio, disegni e bozzetti di costumi e scene. Chiude la Necrologia di Francesco Regli, pubblicata in prima pagina sul periodico «Il Pirata» nel numero del 15 novembre 1836, all'indomani della scomparsa del coreografo.