

DANZA DA LEGGERE

4

Direttore

José Sasportes

Scrittore e storico della danza

Comitato scientifico

Silvia Carandini

Sapienza Università di Roma

Arianna B. Fabbricatore

Sorbonne Université

Emilio Sala

Università degli Studi di Milano

DANZA DA LEGGERE



Dopo i volumi su Salvatore Viganò, Giovanni Coralli e Gennaro Magri, il percorso della collana “Danza da leggere” prosegue ripercorrendo la vita e l’arte di Filippo Taglioni, ballerino, coreografo e insegnante di fama internazionale che contribuì alla piena affermazione del ballo romantico in Europa, in sinergia con i figli Maria e Paolo. Gli articoli qui riuniti e le appendici, tra cui il registro da lui tenuto, permettono di cogliere l’ampiezza e la capillarità del suo operato nel lungo arco dei primi cinquant’anni dell’Ottocento.

Gli studi sull’arte della danza in Italia e in tutta Europa trovano quindi ancora una volta nella collana “Danza da leggere” un valido sostegno, incoraggiando gli studiosi a proporre nuove visioni su personalità e aspetti della danza teatrale in Occidente.



Vai al contenuto multimediale

Classificazione Decimale Dewey:

792.8028092 (23.) BALLETTO E DANZA MODERNA. Recitazione ed esecuzione. Persone

FILIPPO TAGLIONI

PADRE DEL BALLO ROMANTICO

a cura di

BRUNO LIGORE

prefazione di

JOSÉ SASPORTES

Contributi di

**MATILDA ANN BUTKAS ERTZ, ORNELLA DI TONDO, OLGA FEDORCHENCKO,
BÉNÉDICTE JARRASSE, GUNHILD OBERZAUCHER-SCHÜLLER,
JOANNA SIBILSKA, MADISON U. SOWELL, HANNA WALSDORF**


aracne



©

ISBN
979-12-218-1046-2

PRIMA EDIZIONE
ROMA 29 DICEMBRE 2023

INDICE

- 9 Prefazione. Filippo Taglioni, non solo padre
José Sasportes
- 13 Introduzione
Bruno Ligore
- 29 Carlo Taglioni: *Pater familias, primo ballerino grottesco* and
Choreographer
Madison U. Sowell
- 69 Filippo Taglioni à Paris : le danseur du Théâtre de la République
et des Arts (1799–1802)
Bénédicte Jarrasse
- 81 Mastership achieved: Filippo Taglioni's sojourns in Vienna
Gunhild Oberzaucher-Schüller
- 115 Filippo Taglioni in German Lands
Hanna Walsdorf
- 153 Filippo Taglioni à Paris : le chorégraphe de l'Académie royale de
musique (1827–1836)
Bénédicte Jarrasse

- 177 Filippo Taglioni in Saint Petersburg
Olga Fedorchenko
- 241 I balletti di Filippo Taglioni in Italia (1841–1846). Produzione,
drammaturgie, recezione
Ornella Di Tondo
- 275 The artistic influence of Filippo Taglioni on ballet in Warsaw
during the romantic period
Joanna Sibilska
- 307 Music in the Ballets of Filippo Taglioni
Matilda Ann Butkas Ertz

APPENDICI / APPENDIXES / ANNEXES

- 345 A. Il “pas seul” di Filippo Taglioni in *Hélène et Pâris* di Giovanni
Coralli e Johann Nepomuk Hummel (1807)
Bruno Ligore
- 361 B. *Note des représentations faites depuis mon départ de l'Italie pour
la Suède le 1^{er} décembre 1817*
Bruno Ligore
- 505 C. Filippo Taglioni negli scritti di G. Léopold Adice
Bruno Ligore
- 513 D. *Cenno necrologico di Taglioni Filippo* (1871)
- 519 Balli di Filippo Taglioni
- 527 Gli autori
- 533 Indice dei nomi

PREFAZIONE

FILIPPO TAGLIONI, NON SOLO PADRE

JOSÉ SASPORTES^[1]

La quarta uscita della collana *Danza da Leggere*, dopo i volumi dedicati a Salvatore Viganò, Giovanni Coralli e Gennaro Magri, è dedicata a Filippo Taglioni. Quando diversi anni orsono accettai l'invito di Aracne per fondare una collana dedicata alla danza, non era mia intenzione proporre una serie di monografie su personalità della danza italiane, né di occuparmi esclusivamente di danza italiana, così come avevo fatto in precedenza con la rivista «La Danza Italiana» (della quale l'ultimo quaderno fu pubblicato proprio da Aracne nel 2013). Anzi, volevo ricevere suggerimenti e contributi al di fuori di questo ambito. Non mi pento tuttavia del fatto che la collana abbia preso questa piega, che si è rivelata vincente. E non siamo rimasti solo in Italia, poiché gli artisti scelti hanno avuto carriere europee e attraverso loro si sono potute approfondire le storie della danza in diversi paesi, a conferma del fatto che fino alla fine del secolo XIX la storia della danza è stata europea, ed è cresciuta sotto la spinta di ballerini e coreografi italiani. Altre vie saranno forse da prendere in avvenire.

Dopo il volume su Coralli, la scelta di Filippo Taglioni si è imposta come inevitabile. I due hanno avuto dei percorsi paralleli e dei rapporti amichevoli, definendo, da *La Sylphide* a *Giselle*, il campo del ballo

(1) José Sasportes è scrittore e storico della danza.

romantico. Come per Coralli, anche per Filippo si tratta di una prima monografia. Il lavoro esemplare svolto dai nostri collaboratori è una sorta di rivincita che permette di riscattare l'onore dimenticato del padre di Maria Taglioni. Filippo non deve la sua notorietà al semplice fatto di essere il padre di Maria, la diva per antonomasia del ballo romantico, ma anche al fatto che come padre fu parimenti artefice del mito che si diffuse intorno alla figlia.

Come curatore di questo volume ho invitato Bruno Ligore, che ha portato alla luce le memorie originali di Maria Taglioni⁽²⁾. È questo un documento prezioso, che però mette ancora una volta in evidenza la figlia — che non dimenticò mai di testimoniare il proprio debito nei confronti del padre — entrambi oggetto di un altro recente studio dedicato a tutto il clan Taglioni⁽³⁾. Per quel che riguarda l'Italia in particolare, nel 1990 Nathalie Lecomte aveva già scritto su Maria Taglioni alla Scala, descrivendo in dettaglio, e per la prima volta, la ricezione della danzatrice a Milano negli anni 1841–1843 e 1846⁽⁴⁾; in tempi più recenti, Elena Cervellati ne ha poi esplorato la ricezione a Bologna⁽⁵⁾.

È innegabile che fu Maria a trascinare nel successo anche il padre, ma fu lui a creare i balletti fatti per esaltare i suoi talenti, dal momento che lei non si è esibita quasi mai in balli creati da altri coreografi. Come Ligore dimostra nell'introduzione, per edificare la leggenda di Maria i cronisti hanno aderito a un paradigma volto a sminuire il ruolo del padre per esaltare così la figlia. Con questo volume si spera quindi di fare luce sia sulle diverse vicende in cui furono entrambi protagonisti, sia su quelle in cui Filippo lavorò da solo, essendo la sua carriera più svariata e lunga di quella di Maria. Il contributo di Filippo Taglioni si traduce nell'affermazione estetica della danza sulle punte e nello sviluppo della

(2) M. TAGLIONI, *Souvenirs: le manuscrit inédit de la grande danseuse romantique*, (édition établie, présentée et annotée par B. LIGORE), Roma, Gremese, 2017; M. TAGLIONI, *Ricordi* (prima traduzione italiana [a cura di A. STOCCHI]), Roma, Gremese, 2022.

(3) M. U. SOWELL – D. H. SOWELL – F. FALCONE – P. VEROLI, *Îcônes du ballet romantique: Marie Taglioni et sa famille*, Roma, Gremese, 2016.

(4) N. LECOMTE, *Maria Taglioni alla Scala*, in «La Danza Italiana», numero monografico *Il ballo romantico in Italia* (a cura di J. SASPORTES), n. 8–9, 1990, pp. 47–71.

(5) E. CERVELLATI, *Impronte sulla carta. Epifanie e scartafacci per dire Marie Taglioni (Bologna, 1842)*, «Danza e Ricerca. Laboratorio Di Studi, Scritture, Visioni», n. 10, 2018, pp. 37–54. [Online : <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/8851/8846>].

componente *aérienne* della danza che definiscono, attraverso immaginari molto variegati, il ballo romantico.

Bisogna far notare sin da subito che, sebbene la gloria di Maria sia stata veicolata dalle opere del padre, i balletti di Filippo furono dati con successo nei grandi teatri d'Europa, anche quando la figlia non danzava in spettacoli in cui era la fama stessa del coreografo padre ad imporsi di per sé, in versioni più o meno fedeli alle originali, come testimoniano i diversi articoli in questo volume.

Poiché i balletti non viaggiano da soli, la scelta di rendere omaggio a prolifici coreografi viaggiatori, che portano in giro le loro opere, si giustifica da sé, poiché dobbiamo inseguire i loro percorsi per scrivere la storia. Con questo libro sono state scritte quindi nuove pagine.

Bruno Ligore ha curato con molta attenzione e passione il volume, in perfetta sinergia con i collaboratori che abbiamo selezionato. Il loro è stato un lavoro svolto in piena pandemia: i risultati non hanno sofferto del virus, ma solo di qualche ritardo. A questi collaboratori vanno tutti i miei ringraziamenti per quanto di nuovo ci hanno offerto. Senza nulla togliere loro, e il lettore li troverà bravissimi, è giusto rilevare, ancora una volta, l'attenta e generosa collaborazione dell'amico Madison U. Sowell alle diverse fasi del progetto.



Ritratto di Filippo Taglioni, s.d., pastello su carta, 39 x 30,5 cm, Museo Teatrale alla Scala, (n. inv. 3071). Dono degli amici del Museo Teatrale.

INTRODUZIONE

BRUNO LIGORE⁽¹⁾

Nel 2022 ricorrevano duecento anni dall'anno fatidico in cui Filippo Taglioni (Milano, 5 novembre 1777 – Como, 11 febbraio 1871) si era dedicato con fervore al perfezionamento tecnico e artistico di sua figlia Maria, quasi diciottenne. Un allenamento speciale venne in effetti pianificato a Vienna per il suo debutto al Kärntnertortheater nel balletto conosciuto come *La Réception d'une nymphe au temple de Terpsichore*⁽²⁾, composto dallo stesso Filippo per l'occasione. Svoltasi da gennaio a giugno 1822, l'intensa preparazione prevedeva, com'è noto, ben sei ore di lavoro al giorno: in tre momenti distinti della giornata, due ore erano consacrate agli esercizi per i piedi, due alla pratica di pose nello spazio nei *temps d'adage*, e altre due erano impiegate allo studio dei salti⁽³⁾. Si trattava di un'attività estenuante, se

(1) Bruno Ligore è dottorando in danza all'Université Côte d'Azur e bibliotecario assistente alla Réserve des livres rares della Bibliothèque nationale de France.

(2) Il 10 giugno 1822, per il suo debutto, Maria interpretò Delia, un'allieva di Tersicore nel balletto *Ein neues anakreontisches Divertissement* di Filippo Taglioni, che quest'ultimo annota nel suo diario col titolo «*La Réception d'une nymphe au temple de Terpsichore*», riportato in seguito da alcuni autori dell'Ottocento e soprattutto da Maria Taglioni da cui la storiografia più recente lo ha ripreso. Cfr. appendice B e M. TAGLIONI, *Souvenirs. Le manuscrit inédit de la grande danseuse romantique* (édition établie, présentée et annotée par B. LIGORE), Roma, Gremese, 2017, p. 93.

(3) L'aneddoto è conosciuto proprio grazie a Maria Taglioni, che lo scrisse nei suoi *Souvenirs* negli anni 1870, e che venne poi ripreso nel 1942 da Léandre Vaillat nella sua

si pensa che fino a quel momento la ragazza, che abitava perlopiù a Parigi con la madre Sophie (nata Karsten) e il fratello Paolo, era abituata a ritmi meno serrati che alternavano mimica e improvvisazione accompagnate dall'arpa suonata in casa dalla stessa madre. Maria seguiva inoltre alcune lezioni presso la scuola di Jean-François Coulon, frequentata da molti artisti, ma che sembra fossero fondate su una didattica poco strutturata⁽⁴⁾. Filippo, da parte sua, era lontano da Parigi per la maggior parte del tempo, lavorando in diversi teatri d'Europa per guadagnarsi da vivere grazie al mestiere che aveva scelto e che gli consentiva di inviare denaro alla famiglia⁽⁵⁾.

L'esperienza viennese fu decisiva, e non solo segnò profondamente la giovane danzatrice, ma fu già all'epoca determinante per la vita e per la fortuna economica di tutta la famiglia, che di lì a poco si sarebbe riunita, potendo ormai Maria (e poco dopo anche Paolo) lavorare assieme al padre⁽⁶⁾. La testimonianza del leggendario allenamento è andata però oltre il suo tempo, finendo per cristallizzare i tratti principali della personalità di Filippo e contribuendo indelebilmente a costruire quell'immagine austera che si ha tutt'oggi di lui come maestro esigente, *pater familias* dominante, astuto uomo d'affari e abile negoziatore di contratti, unici per le condizioni dettate e i compensi richiesti.

Non è forse esagerato affermare che sin da quando Filippo era ancora in vita, la sua fama si intrecciava con la sua memoria in qualche modo già "storicizzata". Nel 1859, Léopold Adice ne tracciava infatti un profilo di maestro esemplare, elogiando la serietà della sua metodologia di insegnamento e l'eshaustività delle sue lezioni. Taglioni era annoverato fra quegli artisti che avevano perpetuato, nei primi

biografia della danzatrice, entrando così nell'immaginario collettivo. Cfr. M. TAGLIONI, cit., pp. 47-50, in particolare pp. 90-93.

(4) Cfr. Appendice C.

(5) Cfr. M. TAGLIONI, *Souvenirs*, cit., pp. 82-85. Per un'analisi approfondita delle capacità di Maria Taglioni nel contesto sociale e professionale degli anni 1800-1830 si veda F. FALCONE, *Marie Taglioni au-delà du mythe de la Sylphide*, in M. U. SOWELL - D. H. SOWELL - F. FALCONE - P. VEROLI, *Icônes du ballet romantique: Marie Taglioni et sa famille*, Roma, Gremese, 2016, pp. 149-168.

(6) Paolo Taglioni (1808-1884), figlio terzogenito dopo Maria e Gustave (1805-1814/1815), debuttò all'Hoftheater di Stoccarda il 28 ottobre del 1825. Cfr. appendice B e G. OBERZAUCHER-SCHÜLLER - P. SCHMÖLZER, *Daten und Fakten zu Mitgliedern der Familie Taglioni*, in G. OBERZAUCHER-SCHÜLLER (a cura di), *Souvenirs de Taglioni*, band 1, München, K-Kieser, 2007, p. 25.

quarant'anni dell'Ottocento, uno studio della danza approfondito e rispettoso di una certa "tradizione", basato su lunghi e ripetuti esercizi quotidiani che però, a detta di Adice, non erano più praticati dalle nuove leve⁽⁷⁾. A Filippo era inoltre riconosciuto il merito di aver intrapreso un percorso di insegnamento della danza mirato, la cui validità era riconosciuta dallo stesso Adice che lo aveva avuto come maestro durante la preparazione all'esame di ammissione al corpo di ballo dell'Opéra di Parigi, istituzione in cui divenne poi insegnante negli anni 1850–1865 circa⁽⁸⁾.

Taglioni era infatti particolarmente richiesto per quegli artisti della danza che volevano perfezionarsi. Grazie al successo di Maria, le lezioni private di Filippo divennero in effetti molto ricercate negli anni 1830 e, secondo Louis Gentil, erano anche più costose di quelle degli altri maestri. Solo una piccola parte degli allievi e delle allieve della scuola di danza dell'Opéra riuscivano a fare carriera con la sola formazione di base, per cui era quantomeno necessario un affinamento tecnico ed espressivo. Leggiamo nelle cronache di Gentil del 1836 (rimaste manoscritte all'epoca):

[L'unico] modo di fare dei progressi è prendere delle lezioni private con un maestro conosciuto, come [Auguste] Vestris, [Georges] Maze, [Charles] Beaupré, Albert⁽⁹⁾, [Giovanni] Coralli e [Filippo] Taglioni. Quest'ultimo, che è ora il più rinomato per l'educazione danzante delle donne destinate al teatro, è anche il più esoso. Chiede 120 o 150 franchi al mese e dà solo dodici lezioni. La fama di sua figlia gli procura così tante allieve che non può concedere loro più di mezz'ora al giorno.⁽¹⁰⁾

(7) Cfr. Appendice C.

(8) Su Adice insegnante, vedi S. N. HAMMOND, *Ballet's Technical Heritage: The Grammaire of Léopold Adice*, «Dance Research», n. 13/1, 1996, pp. 33–58; O. SABEE, *Re-envisioning the Paris Opéra's Corps de Ballet 1856–1860*, in I. BRANDENBURG – F. FALCONE – C. JESCHKE – B. LIGORE (a cura di), *Times of Change: Artistic Perspectives and Cultural Crossings in Nineteenth-Century Dance*, [Bologna], Piretti Editore, 2022, pp. 177–196.

(9) François–Albert Descombes o Decombes (1787–1865) danzatore e coreografo francese. Si veda ALBERT, *L'Art de danser à la ville et à la cour, ou nouvelle méthode des vrais principes de la danse française et étrangère...*, Paris, Collinet, 1834.

(10) L. GENTIL, *Les cancans de l'Opéra : chroniques de l'Académie royale de musique et du théâtre à Paris sous les deux Restaurations* (édité par J.–L. TAMVACO), Paris, CNRS, 2000, pp. 217–218. «[L]e moyen de faire des progrès, c'est de prendre des leçons au cachet d'un maître connu, comme Vestris, [Georges] Maze, [Charles] Beaupré, Albert, Coralli et Taglioni. Ce dernier, qui est maintenant le plus réputé pour l'éducation dansante des femmes qui se destinent au théâtre,

L'operato di Filippo può essere quindi considerato sia nell'ombra del successo internazionale di Maria — come la storiografia ha tramandato —, sia al di fuori dei suoi trionfi. Era quindi impegnato anche in attività in cui Maria non era direttamente coinvolta, ma che facevano comunque parte dello stesso *milieu*. È lecito quindi ritenere che dietro alla divulgazione dello stile e della tecnica di Maria, che ha caratterizzato tutta un'epoca, ci sia anche l'operato pedagogico di Filippo, che aveva formato allo stesso tempo altri danzatori e altre danzatrici.

Oltre alle attestazioni di stima, nella seconda metà dell'Ottocento si trovano però anche voci meno entusiaste, come quella di Charles De Boigne, che lo criticavano specie sul versante coreografico:

Tolta *la Sylphide*, che gli appartiene appena, tutti i balletti di Taglioni padre si equivalgono e si assomigliano: un'assenza totale di idee, vecchi panni, sempre gli stessi! Ma c'è la ballerina per salvare il coreografo, la figlia per salvare il padre.⁽¹¹⁾

Ad una supposta mediocrità gli era riconosciuto però un carattere estremamente deciso:

Fine, abile, educato, risoluto, padre e coreografo fanatico, nutritosi nel serraglio, [Taglioni] ne conosceva ogni angolo. Si era prefissato un principio al quale non venne mai meno, principio ben degno d'un padre così eccellente, ma che comportava qualche inconveniente per un direttore di teatro. Sulle locandine, il nome di sua figlia doveva essere un'invincibile calamita per gli incassi. Sua figlia doveva ballare solo dopo una di quelle rappresentazioni sacrificate e vergognose come quelle che Mademoiselle Taglioni ha fatto tanto costare all'Opéra, e mai dopo una serata di [Adolphe] Nourrit o di [Gilbert] Duprez. A quel prezzo là, le silfidi sono care. Immaginate se dal canto loro, Nourrit o

est aussi le plus cher. Il prend cent vingt et cent cinquante francs par mois et ne donne que douze leçons. La renommée de sa fille lui procure plus d'écolières qu'il ne peut leur donner de demi-heure dans la journée. Le aggiunte dei nomi dei coreografi mancanti nella trascrizione di Tamvaco sono di chi scrive.

(11) C. DE BOIGNE, *Petits mémoires de l'Opéra*, Paris, Librairie nouvelle, 1857, p. 48. «Si j'en excepte la Sylphide, qui lui appartient à peine, tous les ballets du père Taglioni se valent et se ressemblent: absence complète d'idées, vieille friperie, toujours la même! mais la danseuse est là pour sauver le chorégraphe, la fille pour sauver le père».

Duprez si fossero messi in testa di non cantare dopo Taglioni; che cosa sarebbe diventata l'Opéra?⁽¹²⁾

Lasciarsi andare a una interpretazione di un Filippo costantemente “salvato” da Maria appare oggi però troppo semplice. La recente analisi di David J. Popalisky invita a riconsiderare i comportamenti e le strategie ereditate da Filippo in un contesto familiare e sociale specifico, alla luce della mentalità degli uomini di spettacolo sempre in viaggio tra molti paesi europei tra Sette e Ottocento⁽¹³⁾. Educare i propri figli a un mestiere spendibile sul mercato (nel caso di Carlo e Filippo alla danza professionale), costituiva una componente essenziale nella logica allora accreditata di una paternità e di una mascolinità votata al successo⁽¹⁴⁾. Popalisky vede inoltre, nell'esperienza delle difficoltà economiche che la famiglia Taglioni aveva attraversato negli anni 1798–1800 a Parigi, il motivo per cui Filippo sviluppò in seguito «una sensibilità viscerale per la precarietà della professione di ballerino, che avrebbe incoraggiato negli anni a venire la sua zelante attenzione alle finanze familiari»⁽¹⁵⁾. In quest'ottica, la presa di rischi a breve e medio termine⁽¹⁶⁾ da parte di Filippo non costituisce di certo un *unicum* fra i danzatori–padri di famiglia dell'epoca, ma è passata alla storia in quanto molto probabilmente fu più documentata di quelle di Jean–Baptiste Blache, Giovanni Coralli, Louis Henry, e di molti altri.

Dopo la scomparsa di Maria e di Paolo nel 1884, l'interesse storiografico per la figura di Filippo riemerse a Parigi nel 1891 grazie ad un articolo del critico musicale Arthur Pougin, il quale si proponeva di ricomporre alcuni rami della genealogia dei Taglioni, annoverata come

(12) *Ibidem*, p. 49. «*Fin, adroit, poli, résolu, père et chorégraphe fanatique, nourri dans le sérail, il en connaissait les coins et les recoins. Il s'était fait un prince dont il ne démordit jamais, prince bien digne d'un si excellent père, mais qui n'était pas sans quelque inconvénient pour un directeur. Le nom de sa fille sur l'affiche devait être un aimant invincible pour la recette. Sa fille ne devait danser qu'après une de ces représentations sacrifiées et honteuses comme mademoiselle Taglioni en a tant coûté à l'Opéra, jamais après une soirée de Nourrit ou de Duprez. À ce prix-là, les sylphides sont chères. Supposez que, de leur côté, Nourrit ou Duprez se fussent mis en tête de ne pas chanter après Taglioni; que devenait l'Opéra?*».

(13) D. J. POPALISKY, *Ballet father finesses family finances*, in I. BRANDENBURG – F. FALCONE – C. JESCHKE – B. LIGORE, cit., pp. 59–72.

(14) Cfr. *ibidem*, p. 61.

(15) *Ibidem*, p. 64. Traduzione a cura di chi scrive.

(16) Cfr. F. FALCONE, art. cit., p. 152.

una “dinastia danzante”⁽¹⁷⁾. Iniziava così una storiografia più affidabile, parallela alle numerose raccolte di aneddoti. Poche erano però le parole dedicate in quest’occasione a Filippo, se comparate a quelle spese per Maria e Paolo e per il fratello Salvatore, prolifico coreografo a Napoli, sul quale Pougin si era probabilmente documentato più facilmente⁽¹⁸⁾. I balletti firmati da Filippo, in cui Maria aveva avuto senza dubbio un ruolo decisivo non solo come interprete, ma anche come compositrice, sono presenti solamente nel paragrafo in cui si parla di Maria, dissociando quindi in modo curioso le produzioni dal loro autore accreditato, e ricordandole per il successo della danzatrice nei vari ruoli. Questa interessante asimmetria — nella quale i ruoli di creatrice e creatore del ballo si accavallano — apre piste di analisi non solo sull’invisibilità di pratiche artistiche all’interno della famiglia Taglioni, ma anche, in generale, sul mestiere di compositore e compositrice di balli nell’Ottocento⁽¹⁹⁾. In aggiunta, la scelta compilativa di Pougin lascia supporre che Filippo era stato progressivamente dimenticato da generazioni di critici di fine secolo.

L’impulso storiografico della seconda metà dell’Ottocento, congiuntamente alla creazione della Bibliothèque de l’Opéra (1866) e alla pubblicazione di cronologie teatrali in più paesi⁽²⁰⁾, permise tuttavia di

(17) A. POUGIN, *Une dinastie dansante, Le Ménestrel*, vol. 57, n. 36, 6 settembre 1891, pp. 283–284; Id., «L’article que j’ai publié récemment...», *Le Ménestrel*, vol. 57, n. 39, 27 settembre 1891, p. 309.

(18) Salvatore Taglioni (Palermo, 1789 – Napoli, 1868), danzatore e coreografo, padre di Luigia (Luisa o Louise) Taglioni (Taglioni–Fuchs). Pougin aveva probabilmente consultato alcuni documenti conservati alla biblioteca dell’Opéra, tra cui il manoscritto *Elenco dei balli composti da Salvatore Taglioni*, cfr. BnF–Opéra, Dossier d’artiste Taglioni Philippe & Salvatore.

(19) L’articolazione invisibile tra il desiderio di comporre che aveva Maria e lo statuto normativo di Filippo sono discussi in V. OLIVESI, *Entre plaisir et censure, Marie Taglioni chorégraphe du Second Empire*, *Clio*, n. 46, 2017, pp. 46–64. [Online: <http://journals.openedition.org/clio/13699>].

(20) Per es., in ordine cronologico: L. ROMANI, *Teatro alla Scala: Cronologia di tutti gli spettacoli rappresentati in questo teatro dal giorno del solenne suo aprimento sino ad oggi*, Milano, Pirola, 1862; N. DESARBRES, *Deux siècles à l’Opéra (1669–1868)*, Paris, E. Dentu, 1868; P. CAMBIASI, *Rappresentazioni date al Regio Teatro alla Scala in Milano: 1778–1870*, Varese, Ubicini, 1870; G. D’HEYL, *Opéra*, t. 3, Paris, Tresse, 1875, coll. «Foyers et coulisses»; A. ROYER, *Histoire de l’Opéra*, Paris, Bachelin–Deflorenne, 1875; L. LIANOVOSANI, *La Fenice Gran Teatro di Venezia: serie degli spettacoli dalla primavera 1792 a tutto il carnevale 1876*, Milano, Ricordi, [1876]; E. DU FAYL, *Académie nationale de musique 1671–1877. Répertoire général – Description du monument*, Paris, Tresse, 1878; L. BIGNAMI, *Cronologia di tutti gli spettacoli rappresentati al teatro comunale di Bologna: dalla sua apertura 14 maggio 1763 a tutto l’autunno 1881*,

collocare nello spazio e nel tempo l'attività di Filippo come coreografo, senza però permettere di entrare pienamente in merito alle sue specificità professionali ed umane. Essendo ogni cronologia focalizzata su un solo teatro, la sua attività finiva per disperdersi in una moltitudine di dati provenienti da città tra loro scollegate storiograficamente (ma in realtà unitissime dalle reti professionali e dalla stampa). La sua storia, come quella di tanti altri artisti dell'Ottocento dimenticati, non trovava ancora alla fine del secolo una visione unitaria che la elevasse al rango di soggetto storico autonomo.

L'opera di André Levinson del 1929⁽²¹⁾ incentrata sulla figura di Maria, per quanto intensa, forniva un'immagine parziale, spesso caricaturale di Filippo. Lo scrittore russo, ossessionato da una «Marie *pleine de grâces*»⁽²²⁾ e priva di sfaccettature, riteneva anch'egli che Filippo non fosse stato dimenticato solo grazie al talento della figlia. Levinson non era a conoscenza né della diversità dei lavori interpretati o creati da Filippo in più paesi ancor prima che Maria diventasse una stella del balletto, né dell'eredità del padre Carlo e della tradizione dei grotteschi nella quale Filippo, Salvatore e le sorelle Luigia e Giuseppina si erano formati nell'Italia di fine Settecento (e sulla quale Maria non si è stranamente mai espressa)⁽²³⁾. Secondo l'analisi di Francesca Falcone e Marian Smith, gli scritti di Levinson erano marcati da una forte impronta ideologica che «glorificava l'individuo a discapito della realtà storica»⁽²⁴⁾. Lo scrittore collocava

Bologna, Giuseppe Mattiuzzi, 1882; C. SCHÄFFER – C. HARTMANN, *Die Königlichen Theater in Berlin. Statistischer Rückblick auf die künstlerische Thätigkeit und die Personal-Verhältnisse während des Zeitraums vom 5. December 1786 bis 31 December 1885*, Berlin, Berliner Verlags-Comtoir, 1886.

(21) A. LEVINSON, *Marie Taglioni (1804–1884)*, Paris, Félix Alcan, 1929.

(22) *Ibidem*, p. 13.

(23) Carlo Taglioni era citato come un «obscur danseur» [un danzatore misterioso] e Salvatore come un «homonyme de Philippe». *Ibidem*, pp. 13–14. Sui primi passi di Filippo in Italia vedi D. H. Sowell, *L'œuvre chorégraphique de la famille Taglioni. Carlo, Salvatore, Filippo, Marie et Paul*, in M. U. SOWELL – D. H. SOWELL – F. FALCONE – P. VEROLI, *Icônes du ballet romantique: Marie Taglioni et sa famille*, Roma, Gremese, 2016, pp. 39–45. Riguardo a Carlo T., Maria scrisse nei suoi *Souvenirs*: «Credo che mio nonno sia stato anch'egli un artista, ma è tutto confuso nella mia memoria, mia nonna era una brava casalinga, è tutto ciò che so di loro / Je crois que mon grand-père a aussi été artiste mais c'est très confus dans ma mémoire, ma grand-mère était une bonne ménagère, c'est tout ce que je sais d'eux». M. TAGLIONI, cit., p. 146.

(24) Cfr. F. FALCONE, art. cit.; M. SMITH, *Levinson's Sylphide and the danseur's bad reputation*, in M. SMITH, *La Sylphide. Paris 1832 and beyond*, [Alton], Dance Books, 2012, pp. 265–272.

in effetti Maria e Filippo come membri di un lignaggio francese immaginario che, data allora la mancanza di studi di danza transnazionali esauritivi, non teneva conto del variegato intreccio delle esperienze accumulate dall'intera famiglia nel corso di oltre cinquant'anni, così come dell'importante periodo di sperimentazione viennese degli anni 1810 e 1820⁽²⁵⁾. L'opera di Levinson lasciava quindi ancora ai posteri un'immagine negativa di Filippo, attraverso la citazione quasi esclusiva di critici francesi che lo avevano discredito come uomo e come coreografo. Per *La Sylphide* leggiamo: «il balletto è firmato da Filippo Taglioni che ne ha regolato le danze. Niente lo dimostra capace d'immaginare e di scrivere un programma di una tale qualità poetica»⁽²⁶⁾. Un tale disprezzo appare oggi gratuito, anche alla luce dei più recenti studi sulle complesse dinamiche intercorse nel Sette–Ottocento tra teorici della danza, coreografi, librettisti e autori letterari, le cui capacità e sfere di competenza erano poco definite, in continua mutazione, e implicate in collaborazioni in cui la sperimentazione si equilibrava anche con le aspirazioni economiche e culturali degli individui in un momento dato⁽²⁷⁾.

Una prima reazione al paradigma del Filippo Taglioni “inetto” si può forse intravedere in un articolo del suo bisnipote Auguste Gilbert de Voisins. Lo scrittore, figlio di Georges Youri e quindi nipote di Maria Taglioni, conservava anche cimeli e manoscritti di Filippo, di cui aveva probabilmente anche sentito parlare da suo padre che l'aveva conosciuto. Nell'intento di attingere ai suoi ricordi dei Ballets Russes e del ruolo cruciale da essi svolto nel mettere in rapporto musica e danza

(25) Cfr. A. LEVINSON, cit., pp. 15–16.

(26) *Ibidem*, p. 41. «L'ouvrage est signé par Philippe Taglioni qui en régle les danses. Rien ne le montre capable d'imaginer et de rédiger un programme de cette qualité poétique».

(27) Com'è noto, il libretto de *La Sylphide* (1832) fu scritto — ma non firmato — dal tenore Adolphe Nourrit. Il testo, tuttavia, non poteva non essere impostato in fondo a quattro mani con Filippo Taglioni, data l'esigenza di combinare la narrazione con le necessità cinetiche determinate dal coreografo. Cfr. I. GUEST, *The Romantic Ballet in Paris*, London, Dance Books, pp. 210–217. Sui libretti di ballo vedi M. CLEREN – C. MOUNIER-VEHIER, L. SOUDY-QUAZUGUEL – C. TORRENT (a cura di), *Formes, emplois et évolution du livret de ballet de la Renaissance à nos jours*, Paris, Classiques Garnier, 2021; H. LAPLACE-CLAVERIE, *Écrire pour la danse. Les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870–1914)*, Paris, Honoré Champion, 2001; S. ONESTI, *Autorialità e autorità del libretto di ballo del secondo Settecento: problematiche e prospettive di studio*, «Danza e Ricerca», 4, 2013, pp. 1–30; F. PAPPACENA, *Dal libretto di balletto alle note per la messa in scena*, «Acting Archives Review», n. 6, 2013, pp. 1–25; P. VEROLI (a cura di), *Il libretto di ballo: riflessioni storiche e teoriche in omaggio ad Alberto Testa* (con la collaborazione di M. SCARPULLA), [Bologna], Massimiliano Piretti editore, 2017.