

Di passi,
di storie
e di passioni.
Teorie
e pratiche
del ballo teatrale
nel secondo
Settecento
italiano

Stefania
Onesti

aAccademia
university
press



**Di passi,
di storie
e di passioni.
Teorie
e pratiche
del ballo teatrale
nel secondo
Settecento italiano**

aA

**Di passi,
di storie
e di passioni.
Teorie
e pratiche
del ballo
teatrale
nel secondo
Settecento
italiano**

**Stefania
Onesti**

aA

**Di passi,
di storie
e di passioni**
Stefania Onesti

© 2016
Accademia University Press
via Carlo Alberto 55
I-10123 Torino

aA

Volume pubblicato con il contributo
del Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari
dell'Università degli Studi di Padova

Pubblicazione resa disponibile
nei termini della licenza Creative Commons
Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 4.0



Possono applicarsi condizioni ulteriori contattando
info@aAccademia.it

prima edizione dicembre 2016
isbn 978-88-99982-04-1
edizione digitale www.aAccademia.it/onesti

book design boffetta.com

Accademia University Press è un marchio registrato di proprietà
di LEXIS Compagnia Editoriale in Torino srl

Indice	Introduzione	IX	
	1. Il ballo pantomimo italiano attraverso i libretti	3	
	<i>Problematiche e prospettive di studio</i>	3	
	<i>Autorialità e autorità dei libretti</i>	12	
	2. Danza e pantomima: modelli interpretativi e chiavi di lettura	28	
	<i>The Loves of Mars and Venus</i>	35	
	<i>I trattati di Magri e Gallini</i>	39	
	<i>Marie Sallé e le altre fonti</i>	43	
	<i>La funzione rappresentativa della musica</i>	50	
	3. Istanze pre-registiche del ballo pantomimo	57	
	<i>Dal teatro alla danza: Louis de Cahusac</i>	61	
	<i>«L'arte della messinscena preromantica»: le Lettres sur la danse di Noverre</i>	64	
	<i>«Il direttore di tutto lo spettacolo è il celebre sig. Gasparo Angiolini»</i>	83	
	<i>Da Vincenzo Galeotti a Bournonville a Josephson: la via danese</i>	94	
	4. Scritture, stagioni, teatri e ballerini	105	
	<i>Il sistema dei ruoli</i>	113	
	<i>Solisti e figuranti</i>	118	V
aA	5. Italiani all'opera: balli e tracce di poetica	128	
	<i>Giuseppe Canziani</i>	128	
	Tabella 1. I balli italiani	130	
	Riflessioni sull'argomento dei balli	132	
	Canziani coreografo per l'Alceste a Bologna	141	
	<i>Antonio Muzzarelli</i>	149	
	Tabella 2. I balli italiani	152	
	L'«interesse delle più naturali passioni»: una poetica della semplicità?	157	
	<i>Onorato Viganò</i>	164	
	Tabella 3. I balli italiani	169	
	«Quella del piacere è la regola delle regole»: il pensiero teorico di Onorato Viganò	178	
	<i>Francesco Clerico</i>	184	
	Tabella 4. I balli italiani	188	
	Pensiero teorico e prassi compositiva	193	
	Le eroine tragiche	200	
	La morte di Agamennone	206	

Indice	Bibliografia	213
	<i>Fonti primarie</i>	213
	I protagonisti del ballo pantomimo settecentesco e i suoi teorizzatori: scritti teorici e testimonianze critiche	213
	Recensioni e avvisi nei periodici dell'epoca	216
	Gasparo Angiolini	216
	Giuseppe Canziani	218
	Antonio Muzzarelli	218
	Onorato Viganò	219
	Francesco Clerico	222
	<i>Altre fonti</i>	224
	Monografie storico-critiche e altri contributi	224
	Saggi in riviste e contributi in atti di convegno	228
	Cronologie e studi sui teatri	233
	Tesi	234
	Indice dei nomi	235

A Roberto

aA

aA

A partire dalla seconda metà del Settecento avviene un cambiamento fondamentale nella messa in scena dello spettacolo coreutico, che inizia embrionalmente ad assumere la forma a noi oggi più familiare, facendosi rappresentazione di storie e di passioni. Il passaggio dalla “pura forma” all’“azione significativa” non è certo indolore: aspre polemiche e critiche pungenti accompagnano la nascita e l’evoluzione del ballo pantomimo.

Ma in che cosa consiste questa tipologia scenica? Quali sono le sue caratteristiche e come interagiscono fra di loro gli elementi che la compongono? E inoltre, chi sono i suoi protagonisti, al di là dei nomi a tutti noti di Gasparo Angiolini e Jean-Georges Noverre?

Da questi interrogativi prende le mosse il presente volume, che intende concentrarsi sullo sviluppo del balletto d’azione italiano in un confronto costante e necessario con quanto accade anche nel resto d’Europa¹. L’enorme circuitazione degli artisti e delle loro idee (veicolate dai

IX

1. Alessandro Pontremoli definisce l’Europa del Settecento come «danzante», a sottolineare la diffusione capillare della riforma del ballo pantomimo. Cfr. R. Alonge - F. Perrelli, *Storia del teatro e dello spettacolo*, Torino, UTET Università, 2012, pp. 194-195.

libretti di ballo, ma anche da scritti esplicitamente teorici come nel caso di Angiolini e Noverre) conferisce a questo fenomeno un respiro internazionale da cui non è possibile prescindere.

Negli ultimi anni, la prospettiva degli studi sul Settecento si è arricchita di nuovi sguardi, rinnovando l'interesse del mondo accademico per questo periodo². La monografia di Edward Nye, per esempio, ha avuto il merito di avviare una solida riflessione sul *ballet d'action*, toccando e attraversando le questioni centrali del nuovo genere che si afferma e si difonde in tutta Europa³. José Sasportes ha ridato vita alla rivista «La danza italiana» con due numeri monografici dedicati rispettivamente al Settecento e all'Ottocento⁴. In particolare, *La danza italiana in Europa nel Settecento* propone un'ampia panoramica dei viaggi degli artisti italiani nel corso del XVIII secolo, toccando Copenhagen, la Russia, Londra, il Portogallo e la Spagna⁵. Nella *Danza italiana in Europa nell'Ottocento*, il saggio di Irene Brandenburg offre un approfondimento sulla carriera viennese di Giuseppe Traffieri⁶. La prospettiva storico-estetologica offerta da Laura Aimo dimostra «come la sperimentazione e riflessione coreica del XVIII secolo abbia svolto un ruolo determinante nel ripensamento dell'arte in

X

aA

2. Per una ricognizione sulla storiografia della danza cfr. almeno E. Casini Ropa, *Note sulla nuova storiografia della danza*, «Culture Teatrali», nn. 7-8, autunno 2002-primavera 2003, pp. 97-105; A. Pontremoli, «Il bel danzare che con virtù s'acquista...». Note sugli studi della danza in Italia, «Il castello di Elsinore», anno XX, n. 56, 2007, pp. 129-153 e, sempre di Pontremoli, *Idee per una metodologia della ricerca coreologica*, in C. Nocilli - A. Pontremoli (a cura di), *La disciplina coreologica in Europa. Problemi e prospettive*, Roma, Aracne, 2012.

3. Cfr. E. Nye, *Mime, Music and Drama on the Eighteenth-Century Stage. The Ballet d'Action*, Cambridge, CUP, 2011. Mi permetto di citare anche la recensione redatta da chi scrive: S. Onesti, *Mime, Music and Drama on the Eighteenth-Century Stage. The Ballet d'Action. Edward Nye, Cambridge, Cup, 2011*, «Danza e ricerca», n. 3, novembre 2012, pp. 259-270 (<http://danzaericerca.unibo.it/article/view/3276/2655>). Ultima visita 17/08/2016).

4. Cfr. J. Sasportes (a cura di), *La danza italiana in Europa nel Settecento*, «La danza italiana», quaderno n. 3, 2011 e J. Sasportes (a cura di), *La danza italiana in Europa nell'Ottocento*, «La danza italiana», quaderno n. 4, 2013.

5. Cfr. i saggi di: K.A. Jürgensen, *Il balletto italiano nella Copenhagen del secolo XVIII*, pp. 11-44, J. von Stählin, *Notizie sull'arte della danza in Russia*, pp. 45-62, S. McCleave, *Danzatori italiani a Londra nel Settecento*, pp. 63-136, J. Sasportes, *Il Settecento portoghese rivisitato all'italiana*, pp. 137-174 e X.M. Carreira, *La ricezione del ballet d'action nella penisola iberica (1789-1800)*, pp. 175-198. Tutti contenuti nel volume a cura di J. Sasportes, *La danza italiana in Europa nel Settecento*, cit.

6. I. Brandenburg, *I balletti viennesi di Giuseppe Traffieri. «Originalità, costumi autentici, [...] e molto, che tocca il cuore e la ragione»*, in J. Sasportes (a cura di), *La danza italiana in Europa nell'Ottocento*, cit., pp. 25-72.

quanto tale»⁷. La traduzione italiana delle *Lettres* di Noverre del 1803 curata da Flavia Pappacena, nonché i suoi studi sul coreografo francese e sul Settecento, dei quali si dà conto in bibliografia, ampliano ulteriormente il panorama.

Ricordiamo, inoltre, il convegno svoltosi a Oxford nel 2012, curato da Jennifer Thorp e Michael Burden e dedicato ai danzatori nel XVIII secolo (*Dancing in the theatre of Europe in the long 18th century*), e quello organizzato a Venezia da José Sasportes nel 2014, che, pur titolando *Ritorno a Viganò*, ha assegnato ampio spazio a temi e protagonisti del ballo pantomimo settecentesco.

Il presente studio muove dai dibattiti che fanno da sfondo a questi contributi con l'intento di entrare ancor più in profondità e di indagare temi e problemi, soprattutto d'ambito italiano, che a nostro parere non sono stati sufficientemente esplorati. A ciò si aggiunge anche il desiderio di unire all'analisi di questioni metodologiche e teoriche fondamentali esempi pratici che possano ridare «spessore alla storia», come significativamente affermava Franco Ruffini in un articolo pubblicato in «Quaderni di Teatro» all'inizio degli anni Ottanta: «Primo compito di una storiografia che non voglia fermarsi alla superficie è restituire corpo (corpi) alle idee e *humus* al terreno: spessore alla storia»⁸.

Il «corpo» delle idee che gravitano e alimentano il ballo pantomimo sono, essenzialmente, i coreografi⁹ e le loro prassi teatrali. Per questo motivo abbiamo affiancato allo studio delle fonti teoriche di riferimento una capillare analisi di alcuni libretti di ballo, testi in grado di avvicinarci a quanto realmente avveniva sulla scena, e lo spoglio di alcuni dei principali periodici del tempo, capaci di restituire, sia pure in maniera sfuocata, il gusto del pubblico e la ricezione degli spettacoli utili alla nostra indagine. I risultati di questa analisi si trovano nell'ultimo capitolo del volume.

7. Cfr. L. Aimo, *Mimesi della natura e ballet d'action. Per un'estetica della danza teatrale*, Pisa, Fabrizio Serra, 2012.

8. F. Ruffini, *Spessore alla storia: problemi degli attori e problematica sull'attore nel Settecento*, «Quaderni di Teatro», anno III, n. 11, febbraio 1981, pp. 73-89: p. 73.

9. Ricordiamo che, nel Settecento, il termine coreografia non indica la composizione o creazione dei passi, ma la sua notazione. Per indicare la figura che noi oggi chiamiamo coreografo si utilizza il termine «compositore dei balli». Per agevolare la lettura abbiamo tuttavia utilizzato con maggiore frequenza il termine *coreografo* invece del più lungo *compositore dei balli*.

Gli studi sui compositori di ballo italiani, infatti, continuano a essere esigui e si contano sulle dita di una mano. Se su Gasparo Angiolini esistono i contributi di Lorenzo Tozzi, peraltro ormai datati¹⁰, tutti gli altri sono ancora oggi per lo più degli sconosciuti.

Eppure la vita teatrale e coreutica italiana è popolata da una quantità di artisti di fama internazionale. Basti pensare ai Salomoni, famiglia di coreografi e danzatori le cui vicende non sono state ancora del tutto studiate e molto attiva nella nostra Penisola, a Vienna e in Portogallo; a Vincenzo Galeotti, che dopo essersi formato in Italia, trapianta in Danimarca il ballo pantomimo fondando una gloriosa tradizione che giunge fino a Bournonville; al già citato Giuseppe Traffieri, anch'egli attivo a Vienna dove esporta i suoi lavori, ormai ampiamente collaudati sulle scene del nostro Paese. I nomi da citare sarebbero ancora molti: tra questi, ad esempio, Lorenzo Panzieri, che si forma con Antonio Muzzarelli per poi intraprendere un percorso autonomo, Pietro Sodi o, ancora, Pietro Angiolini, probabilmente nipote di Gasparo. Guardando alla danza settecentesca attraverso i libretti, emerge una rete capillare di famiglie di danzatori che si rincorrono da un teatro all'altro, avanzando nella carriera o legandosi ad una città, o ancora perfezionandosi "a bottega" da un maestro per poi camminare con le proprie gambe. Insomma, Angiolini e Noverre non sono che il lato visibile e più noto di un continente sommerso più ampio e frastagliato che alimenta e sostiene l'evoluzione dello spettacolo coreutico.

Presentare in maniera analitica la storia di ciascuno di questi coreografi non sarebbe stato possibile. Abbiamo scelto, dunque, di offrire una campionatura, selezionando quattro

10. Cfr. L. Tozzi, *Il balletto pantomimo del Settecento: Gaspare Angiolini*, L'Aquila, Japadre, 1972, e, dello stesso autore, i seguenti articoli: *La poetica Angioliniana del balletto pantomimo nei programmi viennesi*, «Chigiana. Rassegna annuale di studi musicologici», voll. XXIX-XXX, Nuova Serie, nn. 9-10, pp. 487-499; *Attorno a Don Juan*, «Chigiana. Rassegna annuale di studi musicologici», cit., pp. 549-564; *Semiramis*, «Chigiana. Rassegna annuale di studi musicologici», cit., pp. 565-570. Chi scrive si è occupata di Angiolini in occasione della tesi di Laurea Specialistica (S. Onesti, *La «danza parlante». Poetica del ballo pantomimo attraverso i libretti di Gasparo Angiolini*, Bologna, Anno Accademico 2007-2008, relatore prof. ssa Eugenia Casini Ropa) e per la traduzione della *Dissertation sur les ballets pantomimes des anciens* edita sul numero 0 di «Danza e ricerca», ottobre 2009 (S. Onesti, «L'arte di parlare danzando». *Gasparo Angiolini e la Dissertazione sui balli pantomimi degli antichi*, «Danza e ricerca», n. 0, ottobre 2009, pp. 1-34; <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/1638/1012>). Ultima visita 6/11/2016).

compositori di balli le cui vicende ci sembrano particolarmente significative. Si tratta di artisti che spendono la maggior parte della carriera in Italia, lavorando fra Milano, Venezia, la Toscana e Napoli e, un po' meno, a Torino. Giuseppe Canziani e Antonio Muzzarelli concentrano la parte centrale della loro attività nella Penisola entro la fine del XVIII secolo e possono dunque considerarsi, insieme a Onorato Viganò, parte della generazione cui si devono la nascita e lo sviluppo del ballo pantomimo. Inoltre Canziani è protagonista di due eventi significativi per la nostra storia teatrale: l'inaugurazione del Teatro alla Scala di Milano e la messa in scena dell'*Alceste* di Gluck al Teatro Comunale di Bologna. Muzzarelli si distingue per le scelte insolite delle sue produzioni e, soprattutto, per la rappresentazione dell'*Adelasia*, un titolo che entra nel suo repertorio e che ripropone sulle scene italiane e viennesi per diversi anni. La carriera di Francesco Clerico è la più lunga fra quelle dei maestri trattati. Inizia nel 1775, come coreografo, per poi arrivare fino al 1835, attraversando la parabola artistica di Salvatore Viganò (del quale questa tesi non si occupa, avendo lavorato prevalentemente nel XIX secolo), e giungere fino agli albori del balletto romantico. La figura di Clerico è radicata tanto nello sviluppo del ballo pantomimo quanto nella sua evoluzione coreodrammatica ottocentesca. Per questo motivo, pur non prendendo in considerazione la totalità della sua biografia artistica, l'abbiamo considerato una delle personalità emblematiche del momento di transizione rappresentato, anche, dal passaggio di secolo.

Con Onorato Viganò, infine, si compie un salto rispetto alle figure precedenti. Oltre a essere il capostipite di un'illustre e longeva famiglia di danzatori, risulta un personaggio di notevole rilievo nel panorama italiano sia per la quantità della produzione che per le competenze. È non solo interprete e compositore di balli, ma anche impresario di diverse stagioni a Roma, Venezia, Padova e Treviso. Istruisce i suoi figli, Giulio, Salvatore e Celestina fra gli altri, nella disciplina coreutica e nella musica. Sia Salvatore che Giulio, infatti, sono quasi sempre autori delle partiture nelle produzioni del padre. Siamo di fronte a una personalità completa, in grado di gestire un'intera stagione teatrale, prendere contatto con i cantanti, scegliere le opere e gli interpreti migliori. L'ideale del coreografo istruito, artista versato in tutti i generi, sembra trovare in Viganò una reale incarnazione.

Gli studi specifici su queste quattro figure si riducono a pochi articoli apparsi in riviste di ambito coreutico o musicologico, o a qualche voce enciclopedica. Onorato Viganò e Francesco Clerico sono, storiograficamente, i più fortunati. La loro biografia artistica e parte delle loro produzioni vengono trattate da Carlo Ritorni nei *Commentarii delle vita e delle opere di Salvatore Viganò* (1838). Inoltre, nel 1987 sono pubblicati nella rivista «La danza italiana» due articoli dedicati rispettivamente alle produzioni veneziane di Onorato Viganò¹¹ e ai balli comici di Francesco Clerico¹². Quest'ultimo è anche oggetto di una tesi di laurea, di ambito musicologico, discussa nel 1993 da Adriana Milani presso l'Università degli Studi di Pavia. La ricerca dedica ampio spazio alla carriera milanese ottocentesca di Clerico¹³, che qui non prendiamo in considerazione per le ragioni esposte.

Sempre all'area musicologica appartiene l'unico contributo sinora rintracciato su Antonio Muzzarelli. Si tratta dell'articolo di John A. Rice incentrato su uno dei suoi lavori più famosi, *L'Adelasia*, che il coreografo riprende durante gli anni dell'ingaggio viennese¹⁴. Praticamente nulla è apparso su Canziani, fatta eccezione per la voce a lui dedicata dal *Dizionario Biografico degli Italiani*¹⁵.

Chiaramente si tratta di una selezione che non ha alcuna pretesa di esaustività, ma che intende offrire uno spaccato del mondo coreutico teatrale italiano.

Un'ultima precisazione. Abbiamo scelto di fermare la nostra ricerca ai primissimi decenni dell'Ottocento per più di una ragione. Già con la Campagna d'Italia (1796-1797) la vita teatrale subisce una battuta d'arresto. I gusti del pubblico iniziano a cambiare e ad una prima generazione di coreografi ne subentra una seconda, che scalza la vecchia guardia

11. M. Girardi, *I balli di Onorato Viganò a Venezia*, in «La danza italiana», nn. 5-6, autunno 1987, pp. 89-119.

12. G. Trentin, *Francesco Clerico, il poeta del ballo pantomimo*, in *ivi*, pp. 121-150.

13. Cfr. A. Milani, *Francesco Clerico: contributo alla biografia ed alla ricostruzione dell'opera coreografica*, tesi di laurea discussa presso l'Università degli Studi di Pavia, anno accademico 1992-1993, relatore prof. Bruno Brizi.

14. J.A. Rice, *Muzzarelli, Koželuh e La ritrovata figlia di Ottone II (1794): Il balletto viennese rinato nello spirito di Noverre*, in «Nuova rivista musicale italiana», n. 1, gennaio-marzo 1990, pp. 1-46.

15. A. Ascarelli, *Giuseppe Canziani*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XVIII, pp. 358-360. Nel vol. LXXII è apparsa anche la voce dedicata ad Antonio Muzzarelli e curata da Rita Zambon.

imponendosi con una nuova forma di ballo pantomimo: il coreodramma. La maggior parte dei coreografi qui indagati, inoltre, termina la sua carriera entro il primo decennio dell'Ottocento: le ultime notizie di Giuseppe Canziani risalgono al 1793, allorché, al San Samuele di Venezia per la stagione autunnale, presenta i suoi ultimi balli; nel 1808, per la fiera del Santo a Padova, Muzzarelli chiude il suo percorso in Italia; le produzioni più tarde di Onorato Viganò risalgono al 1809, quando, secondo Ritorni, si ritira definitivamente dalle scene. L'unica eccezione è costituita da Francesco Clerico che, come anticipato, giunge fino agli anni Trenta dell'Ottocento ponendosi in competizione con altri giovani talenti quali Salvatore Viganò e Gaetano Gioia. La sua produzione, tuttavia, sembra cambiare in modo significativo attorno al nascere del nuovo secolo e raramente, nella parte ottocentesca della sua carriera, vengono ripresi titoli dell'epoca precedente. Lo sviluppo del ballo pantomimo settecentesco, obiettivo principale della nostra ricerca, può quindi considerarsi concluso entro la fine del XVIII secolo.

aA

Questo libro rappresenta la conclusione degli anni di ricerca e di lavoro dottorale. Desidero dunque ringraziare, in primo luogo, gli Archivi e le Biblioteche piccole e grandi, comunali e private, universitarie e non che hanno reso possibile la mia capillare ricerca, grazie anche all'immenso lavoro di digitalizzazione delle collezioni di libretti: la Biblioteca Nazionale Braidense, la Biblioteca del Conservatorio Statale di Musica "Giuseppe Verdi" e la Biblioteca Teatrale "Livia Simoni" a Milano, il Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio e la Biblioteca Universitaria a Bologna, il Centro Studi Teatro Fondazione Giorgio Cini, la Biblioteca Casa Goldoni, la Biblioteca Nazionale Marciana e la Biblioteca del Museo Correr a Venezia, la Biblioteca Civica Musicale "Andrea della Corte" e la Biblioteca Storica Piemontese a Torino, la Biblioteca Teresiana di Mantova, la Biblioteca Civica di Verona, la Biblioteca Apostolica Vaticana di Roma, la Bayerischen Staatsbibliothek di Monaco, la Biblioteca Civica di Padova, la Biblioteca Marucelliana di Firenze, la Biblioteca del Conservatorio di Musica "San Pietro a Majella" di Napoli, la Biblioteca Civica "Angelo Mai" di Bergamo, la Biblioteca Universitaria di Genova, la Biblioteca Estense Universitaria di Modena, Library of Con-

XV

gress di Washington, l'Archivio Storico del Teatro La Fenice, gli Archivi di Stato di Milano, Padova e Napoli.

Sono stati preziosi e generosi i consigli di studiosi e docenti con cui ho avuto modo di parlare e discutere in questi anni. Quindi grazie a José Sasportes, Elena Cervellati, Giovanni Polin. La mia riconoscenza va ai maestri che ho incontrato in questo itinerante e appassionante percorso attraverso le università italiane. Rimarrò sempre grata al prof. Stefano Mazzoni che mi ha trasmesso la passione per lo studio della storia del teatro e alla prof.ssa Eugenia Casini Ropa che ha visto nascere questa ricerca e la cui esperienza e umanità mi hanno ispirata e spronata nel corso degli anni di studio universitari e dottorali. Alla generosità e disponibilità di Elena Randi devo la maturazione di queste ricerche nonché la pubblicazione di questo volume. Il suo sguardo prezioso e sempre vigile mi ha accompagnato durante gli anni di formazione e ricerca. Il confronto con la sua esperienza di studiosa è stato uno stimolo continuo e indispensabile. Le infinite tabelle di coreografi, balli e ballerini sono state la nostra croce comune. Grazie di cuore.

Infine il ringraziamento più sentito e profondo ai miei genitori, perché il loro sostegno è sempre incondizionato e perché senza di loro non sarei arrivata sin qui, e a Roberto che mi sta sempre vicino anche quando è lontano.

**Di passi,
di storie
e di passioni.
Teorie
e pratiche
del ballo teatrale
nel secondo
Settecento italiano**

aA

1. Il ballo pantomimo italiano attraverso i libretti

aA

Problematiche e prospettive di studio

3

Vero è che li maestri di ballo, li quali nella loro invenzione mettono molte cose oscure e molti fatti stranieri, fanno stampare alcuni libretti storici, che non contengono alcun'istoria atta a istruire gli spettatori. Per me quando mi vengono presentati questi libricciattoli mi sembra che mi si dica: Signori, io già v'avverto che voi non intenderete un iota da questo pantomimo; ma ecco un libretto che vi metterà al fatto. Leggetelo, e saprete cosa si rappresenta. Questo vi significherà il ballo, e senza di lui è impossibile che la sola vostra immaginazione possa significare tanti oggetti. È come se un pittore, avendo fatto un quadro, nell'atto di mostrarmelo mi presentasse un paio d'occhialetti per rimirarlo¹.

Nel 1773 la penna affilata di Ange Goudar si abbatteva sul ballo pantomimo italiano, stigmatizzandone i caratteri e criticandone i protagonisti. Sono gli anni infuocati della *querelle* Angiolini-Noverre. All'interno della polemica, i libretti di ballo pubblicati dai due coreografi – un tipo di pubblicazione in cui, fino ad allora, erano comparsi solo sporadici titoli

1. A. Goudar, *Sopra il ballo da Osservazioni sopra la musica ed il ballo*, [1773], in C. Lombardi (a cura di), *Il ballo pantomimo. Lettere, saggi e libelli sulla danza (1773-1785)*, Torino, Paravia, 1998, pp. 25-47.

esplicativi di una serie di azioni *entr'acte*, senza un soggetto strutturato né indicazioni sull'allestimento – assumono un ruolo centrale, divenendo luogo di discussione e dibattito.

Mentre il libretto d'opera è già stato oggetto di importanti e numerosi studi che ne hanno investigato caratteri, temi e problemi², per quello relativo allo spettacolo coreutico sembra mancare una riflessione più accurata³.

Fonte sfuggente e insidiosa per diversi motivi, esso presenta problemi di metodo che è fondamentale risolvere. Iniziamo da alcune questioni terminologiche a nostro parere importanti.

Per *libretto di ballo*⁴ s'intende l'oggetto fisico stampato in occasione di uno spettacolo dato in uno specifico teatro per una o più serate, destinato agli spettatori e contenente l'elenco dei personaggi e degli interpreti, informazioni sul soggetto e sui cambi di scena eventualmente previsti ecc.; può trovarsi all'interno del libretto d'opera o costituirsi come pubblicazione indipendente e di norma comprende tre sezioni: l'*Avviso*, l'*Argomento* e il *Programma*.

Nell'*Avviso* si espongono le intenzioni del coreografo, le fonti d'ispirazione e le eventuali modifiche operate sulla sinossi. L'espressione utilizzata per indicare questa paginetta che precede tanto l'*Argomento* quanto il *Programma*, per la verità, varia. I termini «Avviso», «Avviso del compositore dei balli» o «Avviso del primo/secondo ballo» si leggono frequentemente, per esempio, nei libretti italiani di Gasparo Angiolini⁵. In Noverre la terminologia usata si diversifica;

aA

2. La letteratura sul libretto d'opera è vasta e variegata. Ci limitiamo, qui, a citare almeno due studi di riferimento su questo tema: P.J. Smith, *La decima musa. Storia del libretto d'opera*, Firenze, Sansoni, 1981, e D. Goldin, *La vera fenice. Libretti e librettisti tra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi, 1985; rimandiamo poi a F. Della Seta, *Il librettista*, in L. Bianconi - G. Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, Torino, EDT, 1987, vol.VII, pp. 233-291 e pp. 289-291.

3. Per ulteriori approfondimenti bibliografici mi permetto di rimandare al saggio S. Onesti, *Autorialità e autorità del libretto di ballo del secondo Settecento: problematiche e prospettive di studio*, «Danza e ricerca», V (2013), n. 4, pp. 2-5 (<https://danzaericerca.unibo.it/article/view/4198/3651>). Ultima visita 6/11/2016).

4. Su questo argomento cfr. almeno F. Pappacena, *Dal libretto di balletto alle note per la messa in scena*, «Acting Archives Review», anno III, numero 6, novembre 2013, pp. 1-93 (<http://www.actingarchives.unior.it/Rivista/RivistaIframe.aspx?ID=61fd0275-de1a-41fe-9d00-2428d231ad93>). Ultima visita 26/08/2016), ma anche E. Cervellati, *Théophile Gautier e la danza. La rivelazione del corpo nel balletto del XIX secolo*, Bologna, CLUEB, 2007, pp. 97-182 e H. Laplace-Claverie, *Écrire pour la danse. Les livres de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*, Paris, Champions, 2001

5. Cfr. a titolo di esempio G. Angiolini, *Ristretto dei due balli pantomimi da rappresentarsi nel*

possiamo infatti trovare: «Avant-propos»⁶, la semplice indicazione «Au public» (è il caso di *Apelle et Campaspe*)⁷, o ancora il più lungo «Réflexions justificatives, sur le choix et l'ordonnance du sujet», nel caso dell'*Agamemnon vengé*⁸. E diverse ancora possono essere le titolazioni utilizzate nei libretti redatti da altri coreografi. Quale che sia l'espressione scelta, le pagine a cui stiamo facendo riferimento contengono le dichiarazioni che il compositore dei balli ritiene necessarie per una particolare rappresentazione e di cui vuole mettere al corrente gli spettatori.

Nel caso dell'*Americana* di Canziani (Venezia, 1778) o di *Igor I* di Muzzarelli (Milano, 1789), gli *Avvisi* sono esplicitamente rivolti al pubblico e scritti in prima persona dal coreografo. Le formule usate sono pressoché identiche: «Al rispettabilissimo pubblico di Venezia. Giuseppe Canziani»⁹ e «Al rispettabilissimo pubblico di Milano. Antonio Muzzarelli»¹⁰. Al loro interno gli artisti giustificano il proprio operato e

Nobilissimo Teatro di S. Benedetto di Venezia, l'anno 1781 nella Fiera dell'Ascensione. I. Orfano della China, Ballo tragico in cinque atti. II. Lauretta, Ballo eroicomico in tre atti, inventati, e composti dal Signor Gaspero Angiolini Maestro Pensionario delle due corti Imperiali di Vienna, e di Pietroburgo, in G. Roccaforte, Il Cajo Mario. Dramma per musica da rappresentarsi nel Nobilissimo Teatro di S. Benedetto nella Fiera dell'Ascensione dell'anno 1781, in Venezia, Presso Modesto Fenzo, 1781, pp. 23-24 e p. 44, dove si trovano i rispettivi Avvisi; G. Angiolini, Avviso del compositore dei balli, in C.F. Badini, Le pazzie d'Orlando. Dramma giocoso da rappresentarsi nel Regio Ducal Teatro di Milano, l'Autunno dell'anno 1773, in Milano, Presso Gio. Batista Bianchi Regio Stampatore, [1773], pp. 53-58.

6. Cfr. J.-G. Noverre, *Lettres sur la danse, sur les ballets et les arts par M. Noverre ancien maitre des ballets en chef de la cour de Vienne et de l'opéra de Paris*, St. Petersburg, imprimé chez Jean Charles Schnoor, 1803-1804, vol. IV, p. 173, 237 (per maggiore chiarezza le diverse edizioni francesi delle *Lettres* saranno citate facendo seguire al titolo l'anno di edizione). Non abbiamo condotto una ricerca specifica sulle fonti librettistiche francesi. I dati qui riscontrati in alcuni dei libretti di Noverre andrebbero confrontati con quelli relativi ad altri coreografi a lui coevi. Sottolineiamo, tuttavia, come Noverre sia attivo, tra gli anni Sessanta e Settanta del XVIII secolo, nelle capitali di area tedesca e, in parte, italiana. Per questo ci è sembrato coerente inserire qui qualche esempio tratto da alcune delle fonti che lo riguardano.

7. Id., *Apelle et Campaspe, ou Le triomphe d'Alexandre sur soi même. Ballet Heroi-Pantomime par Mons.^r Noverre, Compositeur actuel des Ballets de la Cour Imper., & Royale, & Maître de Danse de l'Auguste Famille*, Milan, dans l'Imprimerie de Jean Montani, 1774, pp. 5-8.

8. Id., *Agamemnon vengé. Ballet tragique en cinq actes par M. Noverre. Exécuté sur les théâtres de Vienne en 1772, [s.l.], [s.n.], [1774 o 1775]*, pp. 5-21.

9. G. Canziani, *Descrizione del primo ballo L'Americana*, in Duca Morbilli di Sant'Angelo, *La disfatta di Dario. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di S. Benedetto il Carnevale dell'anno 1778*, in Venezia, presso Modesto Fenzo, 1778, p. 23.

10. A. Muzzarelli, *Igor I Czar di Moscovia*, in S. Zini, *La pastorella nobile. Commedia per musica da rappresentarsi nel Teatro alla Scala l'Autunno 1789*, in Milano, Presso Gio. Batista Bianchi Regio Stampatore, [1789], p. 63.

preparano retoricamente il pubblico alla rappresentazione pantomima. Anche in questo caso le costruzioni sintattiche impiegate per chiudere l'*Avviso* sono molto simili. Si legge in Canziani:

Si crederà facilmente, ch'io desideri compiere anche in quest'anno le mie fatiche coll'aggradimento di quel pubblico liberale che viverà sempre nel mio cuore rispettoso, e riconoscente¹¹.

Mentre Muzzarelli si congeda con le seguenti parole:

L'esito però soltanto meritevole della indulgenza propria di questo pubblico, potrà giustificare la scelta, ed incoraggiare [*sic*] ogni mio studio dedicato alla soddisfazione del medesimo¹².

L'*Avviso* al pubblico è, nel corso della seconda metà del XVIII secolo, una caratteristica "esclusiva" del libretto di ballo. In quello d'opera, infatti, né il librettista né il compositore sentono la necessità di motivare le proprie scelte letterarie o musicali. L'uso di scrivere questa sorta di prefazioni sembra, tra l'altro, avere una parabola breve, legata all'affermazione e allo sviluppo del nuovo genere coreutico. Notiamo, infatti, che tali *Avvisi* tendono a diradarsi verso la fine del secolo per poi quasi scomparire all'inizio dell'Ottocento.

Giuseppe Canziani è, da questo punto di vista, poco indicativo, dal momento che la sua carriera si conclude alla fine del Settecento, ma coreografi come Onorato Viganò e Francesco Clerico risultano più rappresentativi. La loro carriera prosegue fino ai primi decenni dell'Ottocento e per entrambi l'uso di accompagnare il *Programma* con un *Avviso* si esaurisce negli anni Novanta. L'ultimo di Viganò risale al 1794 per *La morte d'Egisto ossia Le furie di Oreste*¹³; per Clerico, invece, rintracciamo questi testi ancora nell'*Amleto* ripreso

11. G. Canziani, *Descrizione del primo ballo L'Americana*, cit., p. 23.

12. A. Muzzarelli, *Igor I Czar di Moscovia*, in S. Zini, *La pastorella nobile. Commedia per musica da rappresentarsi nel Teatro alla Scala l'Autunno 1789*, cit., p. 63.

13. [O. Viganò], *La morte d'Egisto ossia Le furie d'Oreste. Ballo tragico pantomimo d'invenzione e direzione del Sig. Onorato Viganò*, in P. Metastasio, *Antigono. Drama per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro La Fenice, la Fiera dell'Ascensione dell'anno 1794*, in Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1794, pp. 21-33. In questo libretto non abbiamo un vero e proprio *Avviso* ma all'interno dell'*Argomento* (pp. 23-24) si trovano alcune precisazioni del coreografo sul soggetto e sulle scelte compiute.

nel 1795 a Bologna¹⁴ e ne *La morte di Britannico*, andato in scena nel 1796 a Firenze e nel 1797 a Venezia¹⁵.

L'*Argomento* costituisce talvolta una sorta di anticipazione del *Programma*. Offre una breve sintesi del soggetto elencando i fatti principali dell'evento scenico, specificando la fonte d'ispirazione se non è già stato fatto nell'*Avviso* e precisando, se necessario, da quale punto della vicenda del documento di provenienza prenda avvio l'azione. Non di rado è l'unica indicazione sul soggetto del ballo. Se questo infatti era molto noto, il coreografo poteva decidere di non presentarne la spiegazione dettagliata in un lungo *Programma*. Talvolta l'*Argomento* serve anche da *Avviso* e al suo interno si offrono alcune indicazioni in più sulle scelte di poetica del ballo. È il caso del *Calisto*, dato da Francesco Clerico al Teatro delle Dame di Roma nel 1787¹⁶. All'inizio del libretto il coreografo, dopo aver esposto il soggetto del ballo e dichiarato le fonti, interviene sulla peculiarità del linguaggio pantomimico:

L'immensa distanza che passa fra le cose animate dalla voce con quelle animate della sola azione persuaderà chiunque della necessità indispensabile in cui mi trovo di scostarmi nella condotta di alcuni avvenimenti dalle precise tracce dell'autore, come altresì d'introdurre episodi più conducenti alla varietà, e alla maggior condecorazione della scena, che pur si richiede nell'assieme d'un ballo. Felice me se anche con questo giungessi ad ottenere una parte di quel benigno compatimento che per somma clemenza di questo rispettabilissimo Pubblico mi fu generosamente concesso nelle mie prime deboli produzioni¹⁷.

aA

7

14. F. Clerico, *Amleto. Ballo tragico pantomimo composto dal sig. francesco Clerico*, in A. Sografi, *Apelle e Campaspe. Dramma serio per musica da rappresentarsi in Bologna nel Nuovo Pubblico Teatro, la Primavera dell'anno 1795*, Bologna, per le stampe del Sassi, 1795, pp. 55-64.

15. Id., *La morte di Britannico. Ballo tragico in cinque atti composto per la prima volta da Francesco Clerico*, in G. Sertor, *Griselda. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di via della Pergola il Carnevale del 1796*, in Firenze, nella Stamperia Albizziniana da S.M. in Campo per Pietro Pantosini, 1795, pp. 5-7; Id., *Brittanico e Nerone. Ballo tragico in quattro atti composto da Francesco Clerico*, in G. Sertor, *La morte di Cesare. Dramma serio per musica da rappresentarsi nel Teatro La Fenice, l'Estate dell'anno 1797*, in Venezia, nella Stamperia Valvasense, [1797], pp. 49-55. Questo ballo va in scena con due titoli leggermente diversi ma si ripete sostanzialmente identico.

16. Id., *Calisto. Ballo tragico pantomimo diviso in cinque atti, composto e diretto da me Francesco Clerico, da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro delle Dame nel Carnevale dell'anno 1787*, in Roma, presso Gioacchino Puccinelli a SS. Salvatore delle Cappelle, 1787.

17. Ivi, pp. 3-4.

Il *Programma* è la parte più variabile del libretto, e contiene l'ossatura drammaturgica del ballo. Concretamente, riporta il *plot* dello spettacolo, e qualche volta offre anche indicazioni sulla qualità di una certa danza o sulle caratteristiche di un episodio pantomimico, sulle espressioni del volto di un dato personaggio in un certo momento o sul carattere di un particolare passaggio musicale. Si tratta, in altri termini, di una sorta di canovaccio suddiviso in atti, parti o scene¹⁸, un testo esplicativo del lavoro portato in scena.

Solitamente, in Italia, i balli tragici sono scanditi in cinque atti, mentre quelli di argomento eroico o pastorale presentano una suddivisione in tre scene.

Sia Noverre che Angiolini intervengono su questo punto, connettendolo entrambi con l'idea della necessità di uno sviluppo coerente dell'azione drammatica. Nella terza delle sue *Lettres sur la danse et sur le ballet* Noverre scrive: «Un balletto [...] deve essere diviso in scene e atti; ogni scena in particolare, deve avere, così come l'atto un inizio, un centro e una fine; vale a dire, la sua esposizione, il suo nodo e lo scioglimento»¹⁹.

Nelle *Lettere a Monsieur Noverre*, Angiolini concorda sulla scansione in atti e specifica che, a partire dal 1766, quando viene rappresentata la *Didone abbandonata* a San Pietroburgo,

ho di poi sempre spartito e sempre spartirò ogni mio ballo in tre o in cinque atti, trovando in questo spartimento non dirò una ragione, ma una giusta misura della proporzionata grandezza d'un'azione completa. Questa distribuzione non lascia d'aver le sue difficoltà, poiché non si devono finire né cominciare gli atti senza ragione²⁰.

La scansione in atti con un'ulteriore suddivisione in scene non sembra un uso italiano. Quasi tutti i balli prevedono tre o

18. I termini "atto", "scena", "parte" sembrano essere usati come sinonimi. Il termine atto viene impiegato con più frequenza per i balli tragici, ma non è possibile fissare una regola valida per tutti i programmi.

19. J.-G. Noverre, *Lettres sur la danse et sur les ballets*, A Stutgard, et se vend A Lyon, chez Aimé Delaroche Imprimeur-Libraire du Gouvernement & de la Ville, aux Halles de la Grenette, 1760 (ed. *facsimile*, New York, Broude Brothers, 1969), p. 32. Salvo diversa indicazione le traduzioni in italiano sono di chi scrive. Cfr. anche la traduzione italiana a cura di Alberto Testa: J.-G. Noverre, *Lettere sulla danza*, Roma, Di Giacomo, 1980, p. 26. La terza lettera è interamente dedicata a questo tema.

20. G. Angiolini, *Lettere a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi*, Milano, Gio. Battista Bianchi, 1773, ora in C. Lombardi, *Il ballo pantomimo*, cit., p. 59, nota 26.

cinque atti, più raramente quattro, e il termine “scena” è impiegato quasi esclusivamente come alternativa ad atto. Come anticipato, però, le varianti sono moltissime. Il *Programma* del ballo *Oreste o sia La morte di Clitennestra*, composto da Onorato Viganò nel 1776, è modulato in quattordici scene; per alcune di esse, tuttavia, leggiamo una descrizione di poche righe e inoltre solo sei su quattordici prevedono didascalie per i cambi di scena²¹. *Rinaldo e Armida*, rappresentato sempre da Viganò al Teatro Argentina nel 1788²², contempla sia parti che scene. Le tre parti in cui il soggetto è articolato dovevano essere rappresentate per tre sere consecutive, una parte per ogni sera, come apprendiamo dalla dedica all’inizio del libretto²³. La prima e la seconda parte sono suddivise in tre scene, mentre la terza ne conta otto.

I libretti inoltre possono comprendere anche l’elenco dei personaggi e le didascalie, ossia le descrizioni delle scenografie e i loro eventuali mutamenti.

L’elenco dei personaggi può includere anche la distribuzione, come nel caso del libretto dell’*Americana*, dal quale apprendiamo che Irza, la principessa americana, è interpretata da Maria Canziani, Don Gomez, suo amante, dal coreografo Giuseppe Canziani, e così via. Sono comprese, solitamente, tutte le “*dramatis personae*”, mentre alla fine vengono indicate le parti generiche come dame, cavalieri, seguaci, cortigiani, popolo. In fondo alla pagina dei personaggi si trova spesso una prima indicazione sul soggetto e sulla sua ambientazione. Nell’*Americana* leggiamo: «La scena si finge fuori, e nella Capitale della Castiglia»²⁴.

Le informazioni sulla compagnia dei danzatori e sui ruoli si trovano, invece, all’interno del libretto del melodramma, fra le prime pagine. Nella maggior parte dei casi si riscontrano una coppia di primi ballerini seri – per lo più coincidenti con lo stesso coreografo e la sua *partner* fissa –,

21. [O. Viganò], *Oreste o sia La morte di Clitennestra. Ballo tragico pantomimo inventato ed eseguito dal sig. Onorato Viganò*, in G. Rust, *Il Baron di Terra Ascuita. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel nobile Teatro di San Samuele, il Carnevale dell’anno 1776*, cit., pp. 33-40.

22. Id., *Rinaldo e Armida o sia La conquista di Sionne. Ballo eroico pantomimo, diviso in tre parti inventato ed eseguito dal sig. Onorato Viganò nel Nobile Teatro a Torre Argentina, nel Carnevale dell’anno 1788*, in Roma, nella Stamperia di Michele Puccinelli posta a Tor Sanguigna, [1787 o 1788], pp. ix-xxxv.

23. Ivi, pp. iii-v.

24. G. Canziani, *Descrizione del primo ballo L’Americana*, cit., p. 22.

una di primi grotteschi e i ballerini «fuori de' concerti», intendendo per “concerto” il corpo di ballo (termine che entrerà nell'uso corrente più avanti). Ma poteva anche succedere che fossero elencati alcuni “primi ballerini” e che poi altri “primi danzatori”, evidentemente meno importanti, fossero inclusi tra i «ballerini fuori de' concerti». Nella stagione milanese del 1789 Muzzarelli ha a disposizione ventisette «ballerini di concerto», due coppie di grotteschi e una «prima ballerina fuori de' concerti»²⁵. In Canziani a Venezia riscontriamo una situazione analoga, pur con qualche piccola differenza. I ballerini di concerto sono ventiquattro, il coreografo e la moglie formano la coppia di primi seri, insieme ad altre tre coppie; i ballerini fuori concerto sono suddivisi in una coppia di primi seri e una di danzatori di mezzo carattere²⁶.

Le indicazioni per i cambi di scena, invece, si trovano sotto due forme: nel libretto dell'opera in musica all'interno della pagina dedicata alle «mutazioni di scene» oppure in quello del ballo proposte come didascalie (talvolta più lunghe e dettagliate rispetto alle «mutazioni di scene») che precedono gli atti in cui è suddiviso il *Programma*. Una modalità esclude l'altra. Aggiungiamo inoltre che quando l'allestimento viene ripreso in un diverso teatro, le didascalie del *Programma* si ripetono identiche se effettivamente il ballo è invariato. Nel caso in cui il coreografo decida di invertire l'ordine di alcune scene o di aggiungerne, anche le didascalie del *Programma* subiscono la variazione.

È bene ribadire che nel caso dei libretti per gli spettacoli coreutici la didascalia riguarda solo ed esclusivamente le indicazioni relative alle scenografie (alla loro praticabilità o meno, agli eventuali arredi) e alla luce. Non sono presenti in didascalia indicazioni sulle entrate e le uscite dei personaggi o sull'intenzione con cui interpretare una determinata scena, tutti dati, questi, che stanno nel cuore del *Programma*.

Le «mutazioni di scene» per i balli iniziano a essere specificate a partire dagli anni Ottanta del secolo, divenendo

25. Cfr. S. Zini, *La pastorella nobile. Commedia per musica da rappresentarsi nel Teatro alla Scala l'Autunno dell'anno 1789*, cit., p. 7.

26. Cfr. Duca Morbilli di Sant'Angelo, *La disfatta di Dario. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di San Benedetto il Carnevale dell'anno 1778*, cit., p. 5.

sempre più dettagliate nel corso del tempo. Nell'*Americana* di Canziani (carnevale 1778), per esempio, non troviamo alcuna indicazione per i cambi di scena; abbiamo solo le didascalie che precedono gli atti del ballo. Si tratta di poche sintetiche parole che indicano i luoghi in cui si svolge l'azione: «Accampamento sotto le mura della Capitale della Castiglia» per il primo atto, «Spiaggia con nave alla vela» per il terzo, «Prigione» per il quarto atto²⁷. In *Igor primo Zar di Moscovia* di Muzzarelli, (autunno 1789), accade il contrario: all'inizio del libretto d'opera troviamo le indicazioni per il primo e il secondo ballo, mentre il *Programma* è del tutto sprovvisto di didascalie²⁸.

Guardiamo ad altri esempi. Nel *Programma* di *Cefalo e Procri*, lavoro messo in scena da Viganò nel 1778 nel Teatro di casa Balbi a Mestre²⁹, abbiamo solo le didascalie fornite nel *Programma*, che sembrano piuttosto ricche, dando anche qualche indicazione sull'illuminazione, come nel caso della prima parte: «La decorazione rappresenta un'appartamento[sic] del palagio di Cefalo. È illuminato dinotando esser notte ancora, e corrisponde alle stanze di riposo»³⁰. Per la seconda parte l'azione è ambientata in un bosco in cui «Il cielo è stellato, l'ombra si va diradando per la comparsa dell'aurora»³¹.

Anche per *L'incendio di Troja* di Francesco Clerico (carnevale 1787), le didascalie ad inizio d'atto sono ricche di dettagli, lasciando ai lettori la possibilità di immaginare meglio la disposizione degli spazi per l'azione scenica. Per il primo atto leggiamo: «Magnifica veduta di una parte della città di Troja ov' è già introdotto l'immenso cavallo di legno, ara nel

27. G. Canziani, *Descrizione del primo ballo L'Americana*, cit., pp. 25-26.

28. Citiamo dal libretto del melodramma che contiene quello del ballo i cambi di scena: «Ballo primo. 1. Vista del castello di Plesckof presso un fiume in Russia. 2. Abitazioni russe. 3. Piazza di Plesckof. Ballo secondo. 1. Spiaggia dell'isola di Ottaiti. 2. Capanne. 3. Spiaggia come sopra. *Inventore, e Pittore delle Scene* Sig. Pietro Gonzaga Veneziano». Cfr. S. Zini, *La pastorella nobile. Commedia per musica da rappresentarsi nel Teatro alla Scala l'Autunno dell'anno 1789*, cit., p. 8.

29. O. Viganò, *Descrizione del primo ballo Cefalo e Procri. Ballo eroico-tragico pantomimo, composto, eseguito, e d'invenzione del signor Onorato Viganò*, in E. Giunti, *Scipione. Dramma per musica da rappresentarsi nel nuovissimo, e nobilissimo Teatro dell'eccellentissima casa Balbi in Mestre, l'Autunno dell'anno 1778*, in Venezia, presso Modesto Fenzo, 1778, pp. 23-32.

30. Ivi, p. 28.

31. *Ibid.*

mezzo col simulacro di Pallade»³². Il secondo atto è ambientato all'interno di una «galleria reale» ed è notte. Per il terzo abbiamo la veduta della città in fiamme, mentre il quarto si svolge in un sotterraneo. Torna a essere più descrittivo il quinto atto: «Mare in prospetto colla flotta delle navi greche, e tende accampate all'intorno della spiaggia»³³.

L'estrema eterogeneità delle fonti rende difficile stabilire ricorrenze o regole. Indubbiamente la «grande assente» dai *Programmi* è la danza, alla quale semplicemente si accenna, ma non è dato sapere quali passi eseguissero i ballerini. Ricorre invece con grande insistenza la descrizione delle passioni dei personaggi principali, che vengono spiegate e analizzate quasi nel dettaglio, senza però alcuna indicazione relativa al modo in cui queste stesse passioni siano rese. Allora qual è il ruolo dei *Programmi*? Da chi e per chi vengono scritti?

Autorialità e autorità

Nel 1761 Gasparo Angiolini firma il programma di *Le Festin de Pierre*³⁴; nel 1765 vede le stampe la *Dissertation sur les ballets pantomimes des anciens*³⁵, che accompagna il libretto del ballo *Sémiramis*. In entrambi i casi il coreografo espone e puntualizza alcuni dei principi della sua riforma. Nel 1784 Ranieri de' Calzabigi scrive ad Alfieri affermando di aver redatto i programmi di *Le Festin de Pierre* e *Sémiramis*; il poeta e libret-

32. F. Clerico, *L'Incendio di Troja. Ballo tragico pantomimo diviso in cinque atti, composto e diretto da me Francesco Clerico da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro delle Dame nel Carnevale dell'anno 1787*, cit., p. 9.

33. Ivi, p. 15. All'inizio del libretto, inoltre, si specifica anche il nome dello scenografo: «Architetto, inventore, e pittore delle scene. Il Cavalier Francesco Fontanesi di Reggio da Modena, Accademico Clementino di Bologna».

34. Sia il libretto del *Don Juan* che la *Dissertation* sono consultabili in C.W. Gluck, *Sämtliche Werke*, begründet von R. Gerber, herausgegeben von G. Croll, Kassel-Basel, Bärenreiter, 1995, vol. VII e in R. Calzabigi, *Scritti teatrali e letterari*, a cura di A.L. Bellina, Roma, Salerno, 1994, vol. I.

35. G. Angiolini, *Dissertation sur les ballets pantomimes des anciens, pour servir de programme au ballet pantomime tragique de Sémiramis*, Vienne, Chez Jean-Thomas de Trattner, Imprimeur de la Cour, 1765. La prima edizione della *Dissertation*, pubblicata a Vienna nel 1765, si trova in C.W. Gluck, *Sämtliche Werke*, cit., vol. VII, pp. 185-200. Nel 1956 Walter Toscanini cura un'edizione della *Dissertation* rieditandola in ristampa anastatica: W. Toscanini, *Les ballets pantomimes des anciens*, Milano, Dalle Nogare e Armetti, 1956. La copia originale del libretto è conservata presso la New York Public Library, Performing Arts Research Collection. Del volume voluto da Walter Toscanini sono stati stampati cinquecento esemplari. Chi scrive ha studiato e tradotto l'esemplare numero 89, conservato presso l'Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti" del Gabinetto G.P. Viesses di Firenze, fondo Luigi Dalla-piccola.

tista livornese reclama la paternità degli scritti che, tuttavia, portano la firma del coreografo³⁶. Da un lato possiamo affermare che i testi veicolino le prime idee estetiche dell'artista fiorentino, dall'altro dobbiamo considerare la possibilità che sia stato Calzabigi a dare una veste letteraria a quanto ideato da Angiolini.

Un dubbio legato all'autorialità sembrerebbe, dunque, presente sin dalla nascita del ballo pantomimo, altrimenti detto *ballet d'action*. La problematica tuttavia è assai più ampia, riguardando, in generale, l'identità degli autori dei *Programmi* settecenteschi. Occorre porsi la seguente domanda: possiamo affermare che essi siano stesi dai coreografi cui si deve il ballo descrittivo?

Edward Nye tocca velocemente l'argomento evidenziandone, fra le righe, la forte problematicità. Le sue parole indicano i due aspetti contraddittori della questione. Nye, infatti, sottolinea come il Settecento saluti, con Goldoni e Riccoboni, «l'ascesa dell'autore e del commediografo come un individuo esteticamente e finanziariamente autonomo», e prosegue affermando che «i coreografi del *ballet d'action* hanno assunto una posizione autoriale simile nei confronti dei loro lavori»³⁷. È vero, gli esempi citati di Angiolini e la cura con cui Noverre si spese per promuovere se stesso attraverso le sue *Lettres* e le sue opere presso numerose corti europee, lo dimostrano ampiamente; Noverre e Angiolini però rappresentano la punta di un *iceberg* molto ampio e frastagliato, che qui abbiamo scelto di indagare partendo dal basso.

Coreografi come Giuseppe Canziani, Antonio Muzzarelli, Francesco Clerico e Onorato Viganò, pur essendo stati protagonisti di successo del ballo pantomimo e dunque parte di quella stessa rete di relazioni e dibattiti, non hanno saputo attuare (o non ne hanno avuto occasione) le stesse strategie letterarie; la memoria della loro danza è affidata solo ai libretti. Ma qui si apre un quesito spinoso: chi ne è l'autore?

Nella maggior parte dei casi viene dato per scontato che sia lo stesso coreografo, ma nel frontespizio per lo più è indicato solo come «Inventore e direttore dei balli», «Inventore e

36. Per il passaggio decisivo di questa lettera cfr. R. Calzabigi, *Lettera ad Alfieri*, in Id., *Scritti teatrali e letterari*, cit., pp. 208-209.

37. E. Nye, *Mime, Music and Drama on the Eighteenth-Century Stage. The Ballet d'Action*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, p. 81.

compositore dei balli» o «Balli d'invenzione e direzione di». Chi ci assicura che il coreografo sia anche la persona che ha scritto l'esposizione del ballo?

Non si tratta di un problema metodologico irrilevante: sapere a chi si deve il libretto o almeno il *Programma* può significare, anche, capire quale credibilità esso abbia in quanto descrizione veridica (o meno) di ciò a cui gli spettatori assistono a teatro e dunque se sia lecito usarlo come strumento per analizzare un certo lavoro. Se è il coreografo a scriverlo è più probabile vi sia corrispondenza tra l'evento scenico e la sua descrizione di quanto non si possa supporre nel caso in cui, a stenderlo, sia un "esterno" incaricato dell'operazione. Perché mai il coreografo dovrebbe non essere (o almeno non tentare di essere) veritiero?

Per chiarire il senso e la portata della questione, consideriamo la situazione oggettiva. Abbiamo raccolto centoventi libretti di ballo³⁸, che riguardano la carriera italiana di Giuseppe Canziani, Antonio Muzzarelli, Francesco Clerico e Onorato Viganò, compresi tra il 1769 e il 1810, e li abbiamo suddivisi in tre categorie: da quella in cui più verosimile è l'idea che il coreografo sia l'autore del libretto a quella in cui meno prove abbiamo in tal senso.

La prima categoria è costituita dai libretti in cui, solitamente nell'*Avviso*, il coreografo si rivolge direttamente ai suoi spettatori, in prima persona. Troviamo per esempio indicato: «Al rispettabilissimo pubblico di Venezia. Giuseppe Canziani», e poi segue il testo dell'*Avviso*. In pratica, l'*Avviso* è firmato, anche se in una maniera un po' inusuale. Al contrario, non lo sono mai, nei materiali da noi censiti, l'*Argomento* e il *Programma*. Raramente si riscontrano affermazioni più o meno esplicite relative all'identità della persona che li ha scritti; tuttavia, essendo "firmato" l'*Avviso*, che oltretutto si trova in principio di libretto, ci sembra lecito ipotizzare che anche le altre due sezioni della medesima fonte appartengano allo stesso coreografo e che dunque egli sia coinvolto nella redazione delle varie componenti del documento. La presenza di un *Avviso* steso dal coreografo segnalerebbe, in altre parole, il suo coinvolgimento nella preparazione dell'intero libretto.

A conferma del fatto che le fonti che abbiamo incluso

38. I libretti effettivamente rintracciati e studiati sono molti di più. Qui ci riferiamo solo a quelli che contengono testi utili alla nostra analisi, che siano *Avvisi*, *Argomenti* o *Programmi*.

nella prima categoria di libretti possono considerarsi create o almeno approvate dal compositore del ballo viene anche la constatazione che proprio in questi casi leggiamo gli *Avvisi* più interessanti, quelli in cui il coreografo entra nel merito delle sue scelte rendendo il libretto anche occasione di riflessione di poetica. Nonostante la mancanza quasi costante di notizie più o meno esplicite sull'identità dell'autore dei *Programmi*, quando gli *Avvisi* sono da lui redatti dobbiamo ragionevolmente supporre che anche il resto sia scritto dal coreografo o, quanto meno, sia da lui ratificato.

Le fonti che appartengono a questa tipologia sono dieci per Canziani, tredici per Muzzarelli, nove per Onorato Viganò e dodici per Clerico.

La seconda categoria di libretti di ballo pone maggiori problemi. Il loro *Programma*, al solito adespoto, è preceduto da un *Avviso* in cui si parla del coreografo in terza persona. Per esempio:

Giuseppe Canziani onorato dall'incombenza di dover servire d'inventore, ed esecutore di balli nel nobilissimo Teatro di Padova, ha creduto, senza allontanarsi dalla favola, d'essere in necessità d'introdurre degl'avvenimenti maravigliosi per formare un sufficiente complesso di circostanze nel ballo Pigmalion³⁹.

Questi *Avvisi* sembrano, dunque, il frutto della penna di qualcuno di diverso dal coreografo, dato che a lui ci si riferisce in terza persona. Tuttavia, l'*Avviso* espone sempre le sue idee in materia di danza e dello specifico ballo che è oggetto del libretto; sembra poco verosimile che egli lasci ad altri la redazione e la pubblicazione di idee estetiche che vengono date come appartenenti a lui senza, quanto meno, riservarsi il compito di approvarle. L'*Avviso*, dunque, deve essere scritto o almeno supervisionato dal coreografo. Di conseguenza, anche in questo caso, sembra lecito supporre che anche l'*Argomento* e il *Programma* gli appartengano.

Di questa tipologia abbiamo rintracciato tre libretti in Canziani, appena uno in Muzzarelli, otto in Viganò e tre in Clerico.

39. [G. Canziani], *Pigmalion. Ballo eroico pantomimo d'invenzione, ed esecuzione del sig. Giuseppe Canziani, rappresentato nel nobilissimo Teatro di Padova nel corso della Fiera l'anno 1775*, in G. De Gamera, *Arsace. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo nuovo Teatro di Padova. La Fiera dell'anno 1775*, in Venezia, Appresso Modesto Fenzo, 1775, p. 20.

Infine nella terza tipologia includiamo tutti i libretti adespoti, privi di *Avviso* e di qualunque riferimento alle idee o alla poetica del coreografo⁴⁰. I documenti inclusi in quest'ultima categoria sono quattro per Canziani, otto per Muzzarelli, ventinove per Onorato Viganò e venti per Francesco Clerico.

Se, in generale, per Canziani e Muzzarelli è difficile trovare dati ulteriori a favore o a sfavore del loro essere autori dei loro libretti, per artisti come Onorato Viganò e Francesco Clerico possediamo una fonte preziosa – i *Commentarii* di Carlo Ritorni – che ne attesta lo spessore non solo di interpreti ma anche, sembrerebbe, di autori.

Il biografo del più celebre dei Viganò pare affermare fra le righe che Onorato componesse personalmente i *Programmi* dei suoi balli:

Mi fu sempre di maraviglia che danzatori, i quali non avevano dat'opera allo studio delle belle lettere, in guisa da diventare autori in drammatica, ritrovassero alcune volte in se stessi, quasi celata, l'aura propizia all'invenzione, cosicché parecchi diventarono coreografi, ed alcuni anche assai valenti. In questo numero è chiaro Onorato, che prima danzatore, particolarmente nel genere grottesco applauditissimo e pantomimico attore, si die' poi a compor balli applauditissimi⁴¹.

Ritorni compie due affermazioni importanti per le nostre riflessioni: solitamente i danzatori non erano colti, non venivano istruiti nello «studio delle belle lettere», ma esistevano eccezioni. Alcuni, nonostante non avessero una formazione canonica, risultavano in qualche modo predisposti alla composizione e all'invenzione drammatica. Le parole di Ritorni non sono chiare e «l'aura propizia all'invenzione» potrebbe riferirsi sia all'ideazione e alla scrittura dei soggetti che alla creazione coreografica vera e propria. Tuttavia, più avanti nei *Commentarii*, troviamo un altro piccolo indizio:

I componimenti di Onorato furon in gran numero, ché difficile tornerebbe nonché impossibile rintracciarne tutti gli argomenti, né sarebbe prezzo d'opera descriverli ove debbonsi a lungo esporre que' del maggior figlio⁴².

40. Per questi libretti il nome del presunto autore viene indicato tra parentesi quadra.

41. C. Ritorni, *Commentarii della vita e delle opere coredrammatiche di Salvatore Viganò e della coreografia e de' corepei*, Milano, Guglielmini e Radaelli, 1838, p. 20.

42. Ivi, pp. 21-22.

Se il termine «componimento» può essere ricondotto tanto alla coreografia quanto alla scrittura, «gli argomenti» sembrerebbero indicare i soggetti dei *Programmi* dei balli e presumibilmente anche la loro stesura⁴³. Detto altrimenti, Onorato Viganò sarebbe compositore non solo del gesto pantomimico e danzato, ma anche dei testi dei suoi lavori e dunque sarebbe anche «autore in drammatica».

Francesco Clerico incrocia la carriera di Salvatore Viganò e per questo Carlo Ritorni ne parla nella sua biografia, aggiungendo informazioni per noi preziose:

Pure, se non mi inganno, al gran disegno d'eroic'azione niuno infuse l'anima d'una sublime tacita poesia prima di Francesco Clerico. I programmi suoi furono con ragion poetica dettati, e con tragica importanza condotti fors'entro più vasti limiti che gli altri fin'allora composti, ma il mezzo principale con cui emulò gli effetti di classiche tragedie fu l'essern'egli stesso, ed alcuni di sua famiglia i grandi attori pantomimici, ed il saper comporre tali scene che valevan essi ad eseguire con veramente poetica espressione ed azione, non data da altri fino ad allora⁴⁴.

aA

Ritorni prosegue citando come esempi i balli seri *Agamennone*, *Calisto* e due lavori comici, *Il Convalescente innamorato* e *Il Tamburo notturno*⁴⁵, che ritroviamo a più riprese fra i libretti della seconda e della terza tipologia.

La testimonianza di Ritorni è importante perché mette in luce le doti compositive di Clerico sotto un duplice aspetto: in quanto autore di *Programmi* («programmi suoi», dice Ritorni) scritti, per di più, con competenze poetico-letterarie fino ad allora inusuali; in quanto interprete pantomimo in grado di tradurre sulla scena «gli effetti di classiche tragedie», di saperle interpretare ed esprimere non solo attraverso la danza, ma soprattutto attraverso l'interpretazione attoriale-pantomimica. Inoltre il passaggio relativo ai *Programmi* che furono «con ragion poetica dettati, e con tragica importanza condotti» sembrerebbe affermare una prassi secondo cui il coreografo in prima battuta avrebbe redatto i *Programmi* se-

17

43. Ivi, pp. 22-23. Una nota al testo ci informa inoltre di un «curioso sonetto» scritto in suo onore a Roma, in cui sono indicati molti dei suoi «argomenti» di successo e che Ritorni riporta.

44. Ivi, p. 32.

45. Cfr. ivi, pp. 32-37.

guendo una chiara e univoca «ragion poetica», in secondo luogo si sarebbe dedicato alla composizione coreografica e pantomimica, trasformando in azione scenica quanto espresso attraverso la scrittura («con tragica importanza condotti»).

La posizione di Clerico come autore dei suoi *Programmi* è avvalorata, inoltre, da uno scambio di lettere con il Delegato Governativo Franchetti sui balli per la stagione milanese del 1822. Clerico si trova a Firenze per il carnevale ed è atteso nel capoluogo lombardo per la successiva stagione di primavera. In gennaio prende contatto con Franchetti per sapere quali ballerini verranno scritturati, in particolare per le prime parti e così scrive:

Mi faccio un dovere di porgerle colla presente un atto del mio rispetto, supplicandola nel tempo stesso a volersi interessare in mio favore.

L'acquisto della Sig. Pallerini mi sarebbe stato assai gradevole, essendo tanto abile per rappresentare le parti. Ignoro se la medesima sia fissata, e ciò mi sarebbe necessario a saperlo, onde preparare quegli Argomenti che ponno essere più adattati per un personale, che per un altro⁴⁶.

Franchetti risponde già il 29 gennaio invitando Clerico a preoccuparsi, piuttosto, di inviargli i *Programmi*, che dovevano essere sottoposti al controllo di censura. Così Clerico, già in febbraio, manda a Milano tre testi da esaminare: «Oggi col mezzo del corriere li spedisco tre Programmi, due grandi ed uno piccolo [...]. Il sig. Delegato potrà esaminarli e poi avere la bontà di farmi sapere le sue disposizioni»⁴⁷. Uno dei balli in questione è *Il Britannico*, che poi effettivamente verrà scelto per la messa in scena⁴⁸.

Sebbene la corrispondenza sia ottocentesca, dà concre-

46. Lettera al Delegato Governativo Franchetti, Firenze, 26 gennaio 1822, Archivio di Stato di Milano, Spettacoli Pubblici, gestione governativa, cartella 12. La cartella 12 contiene, in fascicoli separati, documenti relativi a diversi coreografi che hanno lavorato alla Scala di Milano. Il fascicolo su Francesco Clerico raccoglie, in carte sciolte e non numerate, lettere, programmi di ballo, approvazioni della censura e accordi sui contratti riguardanti le stagioni dal 1821 al 1824.

47. Lettera al Delegato Governativo Franchetti, Firenze, 4 febbraio 1822, Archivio di Stato di Milano, Spettacoli Pubblici, gestione governativa, cartella 12.

48. F. Clerico, *Il Britannico. Ballo tragico in cinque atti composto da Francesco Clerico*, in L. Romanelli, *La dama locandiera o sia L'Albergo de' Pitocchi. Melodramma giocoso da rappresentarsi nell'I. R. Teatro alla Scala la Primavera dell'anno 1822*, Milano, dalle stampe di Giacomo Piro-la, 1822, pp. 57-69. Il libretto presenta solo l'Argomento e il Programma senza Avviso.

tezza alla tesi che Clerico scrivesse da sé i *Programmi* dei suoi lavori, adattandoli preferibilmente alle doti delle interpreti principali. In questo caso, dunque, la presenza o meno dell'*Avviso* al pubblico non inficia l'autorialità e l'autorità del testo.

Sintetizzando quanto sin qui esposto, possiamo ritenere che tanto i *Programmi* appartenenti alla prima categoria, quanto quelli della seconda siano redatti o comunque supervisionati dai coreografi. Anche per la seconda categoria di libretti, infatti, riteniamo improbabile che il coreografo si estranei da un testo che lo coinvolge in maniera esplicita denunciandone gli intenti. Inoltre, come abbiamo visto, alcune fonti attestano per Clerico e Viganò padre il loro statuto di autori, a prescindere dalla tipologia a cui i libretti appartengono.

La terza tipologia di libretti è la più problematica: non abbiamo elementi per dire da chi il libretto possa essere stato scritto. È possibile tuttavia compiere alcune considerazioni importanti, valide anche per le due categorie precedenti e su cui vale la pena soffermarsi.

I libretti di ballo (inseriti in quelli d'opera o meno) venivano venduti al pubblico in occasione della rappresentazione: il coreografo, nel licenziarli, doveva presumibilmente mettere una certa attenzione nell'assicurarsi che rispondessero a quanto veniva concretamente rappresentato a teatro; il loro fine era infatti quello di chiarire agli spettatori le oscurità di una *fabula* narrata senza l'aiuto delle parole.

Quanto sin qui affermato potrebbe sembrare smentito da alcune lettere dei Verri. Scrive infatti Pietro ad Alessandro da Milano, dopo aver assistito ad alcuni balletti di Noverre, di averne apprezzato la grande abilità, l'eleganza nella messinscena e la cura di tutti i dettagli⁴⁹, ma di ritenerlo un "falsario":

Noverre pubblicava i suoi programmi ne' quali però v'era la pazzia d'impegnarsi a far intendere colla pantomima le idee più astratte e metafisiche⁵⁰.

49. «Veramente i balli di Noverre sono d'una eleganza, d'una nobiltà e d'un sentimento che incantano: sommo gusto nel vestire, somma arte nel dirozzare anche gli ultimi dei figuranti, i quali son sempre in attitudini belle e pittoresche». Lettera ad Alessandro Verri, Milano, 17 agosto 1774, in C. Lombardi, *Il ballo pantomimo*, cit., p. 171.

50. Lettera ad Alessandro Verri, Milano, 11 novembre 1780, in C. Lombardi, *Il ballo panto-*

Noverre è un vero ciarlatano; [...] pretende di eccitare delle idee che non è possibile far nascere ed i suoi programmi sono il più sicuro documento della sua pazzia, perché vedi l'impossibilità di far comprendere quello ch'ei pure s'impegna di rappresentare⁵¹.

Se è vero che Pietro nega a Noverre la capacità di rendere coreograficamente il quadro proposto nel *Programma*, ciò non significa che questo sia stato scritto senza tener conto della reale coreografia. Pietro Verri testimonia il fallimento della pantomima di tradurre visivamente le idee «astratte e metafisiche». Come a dire: Noverre sopravvaluta le potenzialità della pantomima, alla quale, secondo Pietro, non è consentito rendere i concetti: essa può solo “raccontare” azioni concrete e sentimenti. È vero, dunque, che il *Programma* noverriano non riporta fedelmente quanto lo spettatore vede a teatro, ma non perché chi l'ha scritto *non voglia e non tenti* di essere fedele, ma perché è troppo generoso nei confronti della pantomima. Il problema, insomma, non è del “programma di ballo”, ma delle coreografie di Noverre, che anziché limitarsi ad azioni concrete e passioni, tenta, senza riuscirvi, di esprimere attraverso la pantomima concetti teorici. Le lettere di Pietro Verri, dunque, non provano che i *Programmi* non possano essere utilizzati come fonte utile per lo studio dei balli settecenteschi, ma ci informano sul modo di impiegarli: ci dicono, cioè, che devono essere letti con discernimento, valutando di volta in volta quanta parte dello scritto l'artista sia davvero riuscito a tradurre scenicamente e quanto, invece, sia meno credibile.

Del resto, lo stesso Noverre sembra rendersi conto di aver sopravvalutato le possibilità espressive dell'arte pantomimica. Nel libretto del ballo *Euthyme et Eucharis* confessa al pubblico il limite della pantomima: l'incapacità di esprimere concetti astratti. Nonostante quanto scrivono gli antichi, la pantomima, secondo Noverre, non ha grandi abilità espressive o forse ha oggi perduto quelle che aveva in epoca classica. È «un'arte nell'infanzia che non articola, se non parole sconnesse, e sovente mal pronunciate»⁵².

mimo, cit., p. 189.

51. Lettera ad Alessandro Verri, Milano, 25 novembre 1780, in C. Lombardi, *Il ballo pantomimo*, cit., p. 190.

52. *Drammi del Teatro di Milano nel 1775*, in Milano, nella stamperia di Giovanni Montani,

Le *Memorie per servire alla storia degli spettacoli di Milano* – attribuite a Giuseppe Carpani – aggiungono informazioni importanti per le nostre riflessioni. Ripercorrendo infatti le vicende e i temi della nota polemica fra Angiolini e Noverre a proposito dei programmi di ballo, vengono messi in luce alcuni punti fondamentali:

Il programma d'un ballo serve, come ognuno vede: 1 al compositore istesso del ballo, per ordire e ragionare il piano di esso; 2 al musico, per sapere quai diversi colori e caratteri e quale lunghezza debba dare alle arie da eseguirsi con la danza; 3 all'esecutore dell'azione pantomima, per impossessarsene ed imparare ad esprimere al naturale le situazioni e le passioni onde il suo personaggio è caratterizzato; 4 allo spettatore, per sapere il fondo dell'azione rappresentata e tener dietro alla trama di essa. L'arte dei cenni è imperfetta, come dicemmo altra volta facendo eco all'oracolo non pur di Noverre, ma di Angiolini medesimo: essa non è atta ad esprimere che *gli affetti e le passioni* [...]. I soli gran colpi di queste non bastano ad un'azione di qualche durata. Vi vogliono tratto tratto de' dialoghi tranquilli e talvolta de' monologhi, che sono necessari intervalli da un colpo di passione all'altro e quasi legami all'azioni. In questi si sa che vien meno l'eloquenza dei cenni. Come la capirà il popolo spettatore, specialmente nell'eroico, trattandosi di un fatto d'istoria o di mitologia? Istrutto e guidato dal programma, può supplire a prima vista con suo piacere dove non è dato alla pantomima di arrivare, senza distrarre la sua attenzione sulla leggiadria della danza. Si può aggiungere, in 5° luogo, che in virtù d'un programma ben concepito un abile artista che non avrà veduto, od avrà veduto sol di passaggio il ballo, è in grado di ritenerne una assai giusta idea per farlo eseguir con suo onore, così supplendo al genio d'invenzione che in lui può mancare⁵³.

aA

21

[1775], pp. 3-4, cit. in S. Rosini, *Pietro Verri e il balletto (con la Lettre à Monsieur Noverre e altri testi inediti)*, «Studi Settecenteschi», 2000, n. 20, pp. 274-275. Nelle *Lettres sur la danse* del 1803, Noverre dedica un'intera lettera (la settima) a questo tema, concludendo come l'arte pantomima dell'antichità sia ormai irrimediabilmente perduta. Cfr. J.-G. Noverre, *Lettres sur la danse, sur les ballets et les arts*, 1803-1804, cit., vol. II, p. 75. Cfr. anche l'edizione italiana a cura di Flavia Pappacena, Noverre, J.-G., *Lettere sulla danza, sui balletti e sulle arti*, a cura di F. Pappacena, trad. it. A. Alberti, Lucca, LIM, 2011, pp. 30-33, d'ora in poi citata come LIM 2011, seguita dal numero di pagina.

53. G. Carpani, *Memorie per servire alla storia degli spettacoli del teatro di Milano degli anni 1774 e 1775, ossia Lettere controcritiche del Marchese N... al Cavaliere K*, seconda edizione, in Belvedere ed in Brescia, per li Fratelli Pasini, 1776, ora in C. Lombardi (a cura di), *Il ballo pantomimo*, cit., pp. 141-142. Il documento è, inoltre, consultabile on-line al seguente indirizzo:

L'autore per prima cosa osserva la polifunzionalità del *Programma*, che è una sorta di moderno canovaccio utile a tutti i soggetti coinvolti nella messa in scena: allo stesso compositore per ragionare e costruire il piano del ballo; al musicista per definire il carattere e la durata della musica; al danzatore per interpretare correttamente il carattere del personaggio; al pubblico per essere al corrente del soggetto che si rappresenta e del modo in cui verrà trattato. Se, dunque, il *Programma* deve servire ai diversi artisti che collaborano alla realizzazione dell'evento per avere le notizie utili alla messa in scena e agli spettatori per capire la trama, sembrerebbe garantita la corrispondenza fra parola scritta e rappresentazione teatrale.

Osserva inoltre Carpani che il *Programma* è necessario al ballo perché è in grado di risolvere gli snodi dell'azione difficilmente esprimibili con la sola pantomima danzata. Il tema dell'imperfezione «dell'arte dei cenni», del resto, diviene quasi un *tòpos* in molti degli *Avvisi* che leggiamo nei libretti (sviluppando fra le righe il tema della necessità, per la danza pantomima, di un linguaggio proprio che alcuni vorrebbero indipendente dalla parola). Ne parla Giuseppe Canziani, lo ribadisce Viganò, lo sostiene Clerico, lo proclama Angiolini. Il *Programma*, a Carpani, pare dunque necessario per capire il ballo e portare a conoscenza del pubblico il soggetto che di volta in volta si sceglie di rappresentare. L'autore ritorna su questo punto chiarendo ulteriormente la sua visione:

Ahi, ah! Un po' più di sincerità. Milano è come qualunque altra città d'Italia. Di tutti quei che frequentano il teatro ve n'è appena uno fra cento che conosca, anche mediocrementemente, la storia e la favola. In fatti la doglianza fu quasi universale, che si fosse messo la prima sera il ballo sulla scena senza darne il programma. Il pubblico non avea mai udito nominare Clitennestra né Oreste, e non sapeva chi fossero né Agamennone, né Egisto, né Elettra: l'indomani fu abilitato col programma a capirlo e gustarlo, onde lo applaudì a dismisura⁵⁴.

<http://bibliotecadigitale.consmilano.it/nav?internalId=830860&resId=&submitType=internal>. Ultima visita 23/07/2016.

54. Id., *Memorie per servire alla storia degli spettacoli del teatro di Milano*, cit., p. 153. L'autore si riferisce al ballo di Noverre *Agamennone vendicato*, andato in scena al Teatro Regio Ducale per la stagione di carnevale 1775. Cfr. G. Tintori - M.M. Schito (a cura di), *Il Regio Ducale Teatro di Milano (1717-1778). Cronologia delle opere e dei balli con 10 indici*, Milano, Bertola & Locatelli Editori, 1998, p. 114.

Carpani, in fondo, dice sui *Programmi* in generale qualcosa di simile a quanto afferma Pietro Verri a proposito dei testi di Noverre. Se per Carpani, infatti, il *Programma* è l'*utile* strumento a cui il coreografo si affida per chiarire gli snodi dell'intreccio che la pantomima non sa rendere, per Verri è l'*arnese ingannevole* che racconta allo spettatore un intreccio chiaro e profondo, di cui, però, scenicamente è riprodotta solo una parte. La differenza fra le due concezioni è duplice: la prima diversità è che da un lato si dà implicitamente il *Programma* come "parte integrante" del ballo, dall'altro è concepito come elemento indipendente dalla rappresentazione; la seconda dissomiglianza, conseguente, è costituita dal giudizio di merito: Carpani vede l'esigenza di far intervenire la parola scritta a supporto del ballo pantomimo come un dato al quale non attribuisce valutazione di sorta: semplicemente lo constata; Verri, invece, vede la stessa caratteristica come un tratto negativo. Ma, appunto, la caratteristica individuata è identica: il linguaggio articolato affidato al *Programma* serve a dire quei passaggi che la pantomima non sa esprimere, come afferma Noverre:

aA

Confesserò in buona fede che i programmi sono i turcmani della pantomima in fasce: che questi indicano il fatto storico, o favoloso; che esprimono chiaramente ciò che la danza non dice che confusamente, giacché i nostri ballerini non sono né greci né romani. Aggiungerò finalmente che il programma delinea la marcia, che il genio inventore ha presa relativamente alla distribuzione delle scene, agli episodi, ed all'ordine del quadro in generale⁵⁵.

23

Anche l'anonimo estensore delle *Riflessioni sopra la pretesa risposta del sig. Noverre all'Angiolini* sembra concordare su alcuni dei punti fin qui messi in luce, quando scrive che «i compositori non farebbero mai programmi, se non fossero necessari al sollievo della propria immaginazione nel comporre il soggetto, e non servissero di guida nel calore della composizione del ballo»⁵⁶.

Le parole riportate sembrano suggerire una prassi ben precisa (se pensiamo a quanto afferma Ritorni a proposito

55. *Drammi del Teatro di Milano nel 1775*, cit., p. 275.

56. *Riflessioni sopra la pretesa risposta del sig. Noverre all'Angiolini*, in *Discussioni sulla danza pantomima*, [Milano, s.n., 1774?], ora in C. Lombardi (a cura di), *Il ballo pantomimo*, cit., p. 112.

di Francesco Clerico): una volta pensato e redatto il «piano del ballo», ossia il *Programma*, il coreografo ha una traccia per dedicarsi alla composizione coreografica vera e propria. L'importanza di questa citazione sta nel sottolineare l'interazione tra due fasi fondamentali per il balletto d'azione nel suo momento generativo: il compositore deve per prima cosa creare mentalmente il soggetto e scrivere, dunque, il *Programma*; una volta redatto, questo serve poi da guida nella composizione del ballo, ossia nella sua trasposizione sulla scena.

Il termine «calore» usato per caratterizzare il momento compositivo, suggerisce ancora altro. Nella fase creativa, contraddistinta da ardore e concitazione, il coreografo ha bisogno di una traccia scritta che non lo allontani dalla sintesi e dalla coerenza necessarie al nuovo linguaggio espressivo; questa guida è rappresentata dal programma-canovaccio, da lui precedentemente redatto. Tale testo sarebbe dunque “parte integrante” del ballo non solo nel momento della sua fruizione, ma soprattutto in quello della sua gestazione; sarebbe punto di partenza e di riferimento allo stesso tempo.

L'ignoto autore delle *Riflessioni sopra la pretesa risposta del sig. Noverre all'Angiolini* conferma infine la funzione del libretto già espressa da Carpani: d'essere lo scenario di partenza per il riallestimento di un ballo. La prassi non è rara nel Settecento. Un coreografo in possesso di un *Programma*, proprio o di qualcun altro, utilizzava il soggetto e la sua osatura drammaturgica per creare un proprio allestimento. Non è la partitura coreografica ad essere rimontata identica; sono invece il soggetto del ballo e la sua struttura a essere “copiati”. Carpani, fra l'altro, relativamente a questo punto, offre un esempio concreto. Scrive infatti che Canziani aveva ripreso a Monaco il *Giudizio di Paride* di Noverre e che Caselli lo ha allestito a sua volta tale e quale, a Varsavia poco dopo, basandosi sul *Programma* che Noverre aveva fatto stampare a Milano⁵⁷. Non è la coreografia di Noverre a interessare Canziani o Caselli, ma il piano del suo ballo.

L'uso è confermato dalla grande circolazione dei *Programmi* e dei titoli che si rincorrono da un teatro all'altro delle corti europee e, naturalmente, delle città italiane. Lo stesso Noverre testimonia un tale utilizzo dei suoi “canovacci” quan-

57. Cfr. G. Carpani, *Memorie per servire alla storia degli spettacoli del teatro di Milano*, cit., p. 142.

do, nel 1807, riflette sull'opportunità di pubblicarli a corredo dell'ultima edizione delle *Lettres*:

Tuttavia, riflettendovi, ho ritenuto che questi programmi potessero avere una qualche utilità, o piuttosto che ne hanno avuta una molto reale. In effetti, è basandosi su di essi che sono stati dati sulle scene la maggior parte dei balletti da quando io li ho creati; si è fatto di meglio, mi si è fatto l'onore di prenderne diversi e di seguirli scena per scena. Senza dubbio sono molto lusingato da questa preferenza; ma i compositori che, attraverso questi plagi, hanno testimoniato questo segno di stima per il mio talento, hanno avuto torto nel non sacrificarmi il loro. Non dubito che se avessero lavorato seguendo la loro propria immaginazione, non avrebbero fatto così bene, almeno però avrebbero avuto il merito dell'invenzione⁵⁸.

Pur con una buona dose di sarcasmo e con la vanità che lo contraddistingue, di fatto Noverre ci informa che, a partire dai suoi *Programmi*, sono stati ripresi molti dei suoi balletti «scena per scena», seguendo dettagliatamente la traccia scritta, per ricostruire l'azione, l'intreccio; i suoi testi hanno inoltre fornito la base di partenza per molti coreografi che, pur plagiandolo, hanno loro malgrado imparato a comporre i *Programmi* sulla carta e, di conseguenza, i balletti sulla scena. Infatti, Noverre prosegue dicendo che i suoi “canovacci” hanno fatto scuola, insegnando a «lavorare su di un piano, dividerlo a grandi linee per formare gli atti, e operare le suddivisioni che determinano le scene»⁵⁹.

Una delle innovazioni della riforma del ballo pantomimo risiede in una conduzione dell'azione inedita per lo spettacolo coreutico: raccontare una storia attraverso la danza richiede abilità non solo nella composizione coreografica, ma, prima ancora, nell'ideazione e nell'organizzazione “drammaturgica”. Cosa che evidentemente tanto Angiolini quanto Noverre sapevano fare visto il successo dei loro *Programmi*.

Prosegue Noverre:

Sono persuaso che gli autori, fermando sulla carta le loro idee su di una tragedia o una commedia, iniziano col farne,

58. J.-G. Noverre, *Lettres sur les arts imitateurs en général et sur la danse en particulier*, A Paris, chez Léopold Collin, Libraire, rue Git-le Cœur n° 4, A La Haie, chez Immerzeel et Compagnie, Venerstraat, n° 147, 1807, vol. II, pp. 329-330.

59. Ivi, p. 330.

se posso esprimermi così, il programma; solo nel momento della sua esecuzione sviluppano a pieno il soggetto.

Dato che il programma offre in maniera più ravvicinata la totalità dell'opera, si coglie meglio il grado di accordo fra le diverse parti, il maggiore o minore effetto delle situazioni e la visione di tutto l'insieme; soddisfacendo l'immaginazione, la dispone e la riscalda per la composizione⁶⁰.

Dunque la traccia scritta è un passaggio propedeutico – seguendo il ragionamento di Noverre – alla messa in scena e alla creazione coreografica. Pensando e redigendo il piano complessivo del ballo, il coreografo-autore ha “sott'occhio” «la visione di tutto l'insieme» e si trova nella condizione creativa ideale per realizzare ogni fase del lavoro.

Per tornare ai dubbi e alle riflessioni da cui siamo partiti, se i *Programmi*, secondo la testimonianza di Carpani e di Noverre, avevano un ruolo tanto centrale nell'allestimento del ballo, dovevano verosimilmente essere scritti sotto la supervisione del coreografo o da lui approvati, se non da lui stessi direttamente.

Le analisi condotte sui libretti offrono un altro indizio utile alla nostra ricerca. La ripetizione dei titoli accompagnati dal medesimo *Programma* a distanza di tempo e in luoghi diversi è, se non ricorrente, abbastanza frequente nella maggior parte dei casi presi in esame (per ognuno dei coreografi incontriamo almeno un titolo che vanta diversi allestimenti)⁶¹. Ebbene, la presenza di un testo che si ripete a distanza di anni e in luoghi diversi, come *Programma* di una coreografia ideata da uno stesso artista, potrebbe indicare che il ballo segue, in linea generale, almeno la trama della composizione originaria, rinsaldando l'ipotesi che tali scritti siano, per i coreografi, canovacci da seguire o da cui partire per riallestire un ballo. Diviene verosimile immaginare che il coreografo portasse con sé i *Programmi* di ballo, che, di fatto, costituivano il suo repertorio di soggetti; a seconda delle necessità, attingeva ora all'uno ora all'altro, lasciando invariato il testo o apportandovi le modifiche che una determinata piazza teatrale poteva richiedere. Possiamo quindi riconoscere al coreografo un ruolo attivo nella cura e nella prepa-

60. Ivi, pp. 330-331.

61. Gli allestimenti che si ripetono sono chiaramente più numerosi per Onorato Viganò e Francesco Clerico che vantano carriere più lunghe rispetto a Muzzarelli e Canziani.

razione di questi documenti a prescindere dalla tipologia a cui essi appartengono. Detto più esplicitamente, anche quelli adespoti e senza *Avviso* (ossia quelli della terza tipologia, in cui i testi presenti al loro interno non sono in alcun modo firmati) devono considerarsi il frutto della volontà del coreografo. Tali *Programmi* – lo ribadiamo ancora una volta – erano un primo importante ponte fra il pubblico e il nuovo linguaggio pantomimo che stava cercando affermazione e identità sulle scene europee.

Sommando tutti i fattori sin qui proposti, la figura di un coreografo autore dei propri soggetti assume contorni meno sfocati e consente di restituire un rinnovato valore al lavoro di lettura della fonte in relazione allo spettacolo danzato. Non v'è dubbio, infatti, che i *Programmi* costituiscano documenti la cui interpretazione pone particolari difficoltà e richiede innumerevoli precauzioni; nella misura in cui, tuttavia, tali cautele siano rispettate, riteniamo possibile considerarle fonti di primario interesse e soprattutto attendibili.

In conclusione, appare evidente la centralità dei *Programmi* nell'affermazione del balletto d'azione sulle scene europee settecentesche e nel suo studio. I testi presi in esame infatti assumono un ruolo chiave per gli spettatori di allora e per gli studiosi di oggi. In entrambi i casi si costituiscono come una guida per la fruizione dello spettacolo, offrendosi al lettore-spettatore come strumento interpretativo per la lettura della pantomima danzata sulla scena. Li dobbiamo, inoltre, considerare come parte essenziale dello spettacolo non solo nel suo momento performativo, l'*hic et nunc* della rappresentazione, ma anche nel suo momento generativo, se è vero che – come ricordano le fonti – i *Programmi* rappresentano lo scenario a partire dal quale lavorare alla messinscena dello spettacolo, la guida del coreografo – come viene specificato – «nel calore della composizione del ballo»⁶².

aA

27

62. *Riflessioni sopra la pretesa risposta del sig. Noverre all'Angiolini*, cit., p. 112.

2. Danza e pantomima: modelli interpretativi e chiavi di lettura

Uno dei problemi più spinosi nell'affrontare lo studio del ballo pantomimo riguarda la sua messa in scena. L'amalgama di danza e pantomima che la caratterizza resta, per noi "spettatori" moderni, un enigma di difficile decifrazione. Il sistema di notazione Feuillet, che fino alla prima metà del secolo viene usato dai compositori di balli, è considerato del tutto inadeguato dai riformatori del genere e, quindi, non è più impiegato. Noverre lo deplora nelle *Lettres*¹, giudicando l'arte di scrivere la danza – all'epoca definita "coreografia" – come «inutile dal momento che non può nulla per la perfezione»² del ballo. Esso ha ormai raggiunto un livello di complessità tale che il sistema Feuillet non riesce più a comprendere: «oggi i passi sono complicati; sono raddoppiati e triplicati; le possibilità di combinarli è immensa; è dunque molto difficile metterli per iscritto e ancora più difficile decifrarli. Quest'arte del resto è molto imperfetta»³. Soprattutto, questa notazione manca della possibilità di trascrivere i gesti della pantomima, che non era prevista nelle produzioni coreo-

1. Cfr. J.-G. Noverre, *Lettres sur la danse et sur les ballets*, 1760, cit., pp. 362-395.
2. Ivi, p. 365.
3. *Ibid.*

grafiche dell'epoca in cui è stata inventata. L'unione di linguaggi coreici e gestuali prescritto dal *ballet d'action* è troppo articolato per essere tradotto esclusivamente con un sistema ideato per annotare le simmetriche, regolari e soprattutto non mimate danze di corte.

Anche Angiolini si esprime sull'argomento e, pur considerando la notazione ancora utile e necessaria al compositore dei balli, ritiene fondamentale perfezionarla per poterla effettivamente usare nella nuova pratica compositiva⁴. Egli, tuttavia, non propone nulla di concreto all'interno dei suoi scritti.

Sapere come effettivamente si svolgesse uno spettacolo di questo genere è molto difficile se non quasi impossibile dato che nessuno dei coreografi tardo settecenteschi (unica eccezione è il manoscritto Ferrère), ha annotato le proprie creazioni.

Per questo, abbiamo scelto di affrontare il tema del rapporto fra danza e pantomima nel secondo Settecento, anche italiano, su una base, per quanto possibile, empirica, analizzando alcune fonti che, più di altre, sono indicative di un nuovo modo di mettere in scena lo spettacolo coreutico: il libretto *The Loves of Mars and Venus* (1717)⁵ e l'*Essay Towards an History of Dancing* (1712) di John Weaver, il resoconto del «Mercure de France» sulla messinscena del *Pygmalion* creato e interpretato da Marie Sallé (1734)⁶, il *Trattato teorico-prattico* di Gennaro Magri (1779)⁷, *A Treatise on the Art of Dancing* di Giovanni Andrea Gallini (1762)⁸ e il manoscritto Ferrère

4. G. Angiolini, *Lettere a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi*, cit., p. 67.

5. J. Weaver, *The Loves of Mars and Venus. A Dramatick Enterteinment of Dancing Attempted in Imitation of the Pantomimes of the Ancient Greeks and Romans; as perform'd at the Theatre in Drury Lane by Mr. Weaver*, London, printed for W. Mears at the Lamb, and J. Browne at the Black-Swan, without Temple-Bar, 1717. Il libretto è riprodotto in facsimile in R. Ralph, *The Life and Works of John Weaver*, London, Dance Books, 1985, d'ora in poi citato come Ralph.

6. «Le Mercure de France dédié au Roy», avril 1734, pp. 770-773, in J.-N. Laurenti (dir. par), *Marie Sallé danseuse du XVIII^e siècle. Esquisses pour un nouveau portrait. Atelier-rencontre et recherche, Nantes 19 et 20 juin 2007. Annales de l'Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, imprimé par Copy Fac, 2008, pp. 89-90. La lettera citata non è firmata ed è datata Londres 15 mars.

7. G. Magri, *Trattato teorico-prattico di ballo*, Napoli, 1779, ora in C. Lombardi, (a cura di), *Trattati di danza in Italia nel Settecento*, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 2001, pp. 129-272.

8. G.A. Gallini, *A Treatise on the Art of Dancing*, London, 1772.

(redatto nel 1782)⁹. Documenti quasi altrettanto preziosi a tal riguardo sono alcuni libretti di ballo di cui, nel corso del testo, proponiamo qualche passo significativo.

Nonostante John Weaver e Marie Sallé siano cronologicamente arretrati rispetto al periodo preso in considerazione in questo studio e siano apparentemente “lontani” dall’ambiente artistico italiano, entrambi hanno un ruolo indubbiamente propulsore rispetto allo sviluppo del ballo pantomimo della seconda metà del Settecento, anche nel nostro paese.

La carriera di John Weaver si snoda entro la prima metà del XVIII secolo, e la ricchezza della sua riflessione teorica lo colloca a pieno titolo tra i riformatori della danza teatrale settecentesca¹⁰. Egli già si interessa dell’elemento pantomimico nei suoi balli: animato da un forte intento apologetico e didattico e conscio della novità delle sue proposte, correda il libretto del più noto fra i suoi lavori – *The Loves of Mars and Venus* – di attente “didascalie” esplicative dei gesti utilizzati, ad uso degli spettatori, ragione per cui esso costituisce un valido campione attraverso cui guardare la pratica scenica del nuovo genere coreutico.

Altrettanto innovativa e destinata a inaugurare un inedito corso espressivo nell’arte da lei frequentata è la carriera di Marie Sallé. Ballerina dalla formazione eclettica, unisce alla tecnica della danza seria francese un’ espressività derivante, verosimilmente, dalle molteplici esperienze all’interno degli spettacoli delle *foires* parigine, nonché degli intermezzi danzati e delle *afterpieces* londinesi¹¹. Il prezioso resoconto del suo *Pygmalion* risulta, per questo, paradigmatico ed esemplificativo di una nuova pratica scenica.

Il volumetto redatto da Gennaro Magri nel 1779 rappresenta una risorsa preziosa per più di una ragione. In primo luogo, è l’unico trattato scritto da un ballerino e coreogra-

9. Cfr. per l’analisi del manoscritto R.Harris-Warrick e C.G. Marsh, *The French Connection*, in R. Harris-Warrick - B.A. Brown (a cura di), *The Grotesque Dancer on the Eighteenth-Century Stage. Gennaro Magri and his world*, Madison, University of Wisconsin Press, 2005, pp. 173-198. Ma vedi anche gli altri contributi sul manoscritto contenuti all’interno del volume: M. Goff, *Steps, Gestures, and Expressive dancing. Magri, Ferrère, and John Weaver*, pp. 199-230; C.G. Marsh - R. Harris-Warrick, *Putting Together a Pantomime Ballet*, pp. 231-278.

10. Cfr. Ralph, p. x.

11. Cfr. S. McCleave, *Marie Sallé and the development of the ballet d’action*, in J. Waerber (a cura di), *Musique et Geste en France de Lully à la Révolution. Études sur la musique, le théâtre et la danse*, Bern, Peter Lang, 2009, p. 175 ma cfr. tutto il saggio pp. 175-195.

fo grottesco italiano¹² e, per questo, rappresenta una fonte unica e insostituibile per lo studio della danza teatrale settecentesca europea ma soprattutto italiana. In secondo luogo, la ricchezza e il dettaglio con cui Magri affronta non solo l'esposizione dei principi generali che sottostanno all'arte coreutica, ma anche la descrizione dei passi, delle loro possibili combinazioni e delle loro componenti mimiche, testimoniano l'estrema varietà della tecnica grottesca.

Anche il testo di Gallini, sebbene non presenti la stessa ricchezza del trattato di Magri e risulti chiaramente influenzato da Cahusac e Noverre, si costituisce come una tappa importante della nostra riflessione: rappresenta il frutto delle riflessioni di un interprete e coreografo di origini italiane, formatosi in Francia e, successivamente, trapiantato a Londra¹³.

Infine l'analisi del manoscritto Fèrrere, unico documento finora conosciuto che trascriva balli pantomimi, permette di inquadrare meglio una pratica scenica di difficile ricostruzione, mettendo a fuoco, pur con le dovute cautele (il manoscritto non comprende produzioni di carattere tragico che, come sappiamo, rivestono un ruolo importante nello sviluppo del nuovo spettacolo coreutico e all'interno del dibattito che ne scaturisce), alcune delle caratteristiche fondanti del genere restituendogli un rinnovato spessore. Il contatto tra questo documento e la tecnica grottesca italiana è, tra l'altro, già stato stabilito da Carol Marsh e Rebecca Harris Warrick¹⁴.

Gli esempi proposti sembrano dimostrare che la ricerca dei coreografi va nella direzione di uno spettacolo nel quale alla tecnica del ballo si mescola la pantomima. Tuttavia possiamo davvero distinguere due linguaggi che si articolano in vario modo nell'evento scenico o piuttosto dobbiamo ipotizzare che sia la danza a inglobare nei suoi stessi passi l'elemento espressivo che, fino ad allora, le era mancato?

Per rispondere occorre porre anzitutto un problema ter-

12. In Italia, nel Settecento, vengono stampati due trattati di danza, entrambi a Napoli: *Il trattato del ballo nobile* di Giambattista Dufort e *Il Trattato teorico-prattico di danza* di Gennaro Magri. Cfr. C. Lombardi (a cura di), *Trattati di danza in Italia nel Settecento*, cit.

13. Cfr. R. Ralph, *Giovanni Andrea Gallini*, in *International Encyclopedia of Dance*, founding editor S.J. Cohen, New York-Oxford, Oxford University Press, 1998, vol. III, pp. 111-112.

14. Cfr. R. Harris-Warrick - C.G. Marsh, *The French Connection*, cit.

minologico. Come intendere i termini danza e pantomima all'interno delle fonti? Le due parole, infatti, vengono talvolta utilizzate in modo ambiguo. "Pantomima" sembra essere utilizzato ora per indicare un linguaggio specifico, diverso dalla tecnica di danza-danza, ora come sinonimo del più largo termine "espressività". "Danza" talvolta indica l'intera sequenza di movimento, che può includere anche la pantomima, talaltra l'esecuzione di un passaggio di pura tecnica "accademica". Altre volte troviamo il termine "ballo", che pare essere utilizzato come sinonimo di danza, ma quale dei due sensi segnalati?

In un passo del *Ragionamento sopra il ballo* (1785) Stefano Arteaga, attento osservatore della scena italiana, affronta un paragone fra musica e ballo. Così come la musica, scrive Arteaga, necessita di «misure», «muovimento» e «armonie», così nel ballo «fa d'uopo dar un determinato valore e una durata ai gesti, accelerarli o rallentarli secondo le leggi del ritmo, regolar acconciamente le figure subalterne e dar ai movimenti del corpo una continuazione concertata ed armonica»¹⁵. Qui Arteaga sembra utilizzare il termine "ballo" come sinonimo di danza-danza. Poco oltre prosegue sostenendo che così come nel canto anche nel ballo è possibile individuare due modalità:

Una dove l'uomo non ha altro disegno che di ballar per ballare [...]. L'altra sorte si è quando chi balla, non contentandosi del piacere materiale della danza, prende ad eseguire un intiero soggetto favoloso, storico od allegorico esprimendo coi passi figurati de' piedi, coi vari atteggiamenti del corpo e delle braccia e coi tratti animati della fisionomia tutta la serie di situazioni che somministra l'argomento [...]. Questa seconda maniera di ballare si chiama *pantomimica*, la quale costituisce un linguaggio muto di azione inventato dalla umana sagacità affine di accrescer la somma dei nostri

15. S. Arteaga, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, Venezia, Carlo Palese, 1785, III voll. Arteaga inizia a pubblicare la sua opera a Bologna, nel 1783, presso la stamperia Carlo Trenti, scontento dopo l'uscita del primo volume, abbandona questo editore e si rivolge all'editore veneziano Carlo Palese. *Le Rivoluzioni* dunque hanno due edizioni Settecentesche: la prima bolognese che esce, non autorizzata, tra il 1783 e il 1788; la seconda, veneziana. Dell'edizione bolognese, 1783-1788, è stata pubblicata anche una stampa anastatica (Bologna, Forni, 1969). Qui citiamo da S. Arteaga, *Ragionamento sopra il ballo pantomimico*, in *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*, Venezia Palese, 1785, ora in C. Lombardi, *Il ballo pantomimo*, cit., pp. 235-260; p. 236

piaceri e di stabilire fra uomo e uomo un novello strumento di comunicazione¹⁶.

Accanto al ballo puro e semplice, ovvero alla danza-danza, coesiste un ballo pantomimico, un linguaggio in grado di narrare un soggetto e le passioni che vi sono rappresentate.

Il manoscritto Ferrère dimostra, più chiaramente delle altre fonti, come vi siano diverse modalità di integrazione fra danza e pantomima. Si tratta di un documento costituito da una cinquantina di fogli in cui sono stati annotati danze e balli pantomimi risalenti, si presume, agli anni Cinquanta del Settecento. Il manoscritto è stato redatto nel 1782 da Auguste Ferrère che annota, utilizzando un personale insieme di modalità di trascrizione diverse, alcune composizioni del padre in cui egli stesso si era esibito¹⁷. La sua importanza risiede nel fatto di descrivere non solo la coreografia dei balli (tanto per i figuranti quanto per i solisti), ma anche la musica, il *timing* delle entrate e delle uscite, i gesti pantomimici utilizzati, gli oggetti scenici¹⁸ o di accompagnamento a determinati tipi di danze. La composizione del manoscritto è quanto mai eclettica e originale dato che, su un unico foglio, presenta schizzi e disegni di determinate azioni, la coreografia in notazione Feuillet, la partitura musicale da utilizzare per una determinata scena, schemi sulla disposizione degli oggetti e indicazioni sugli arredi scenici da impiegare nel corso dell'azione¹⁹.

Sebbene non si tratti di lavori di particolare lunghezza né di balli tragici (entrambi i Ferrère, padre e figlio, sono danzatori grotteschi e le composizioni annotate nel manoscritto sono tutte di carattere comico), siamo di fronte all'unica fonte settecentesca finora conosciuta che riporti la trascrizione di coreografie di balli pantomimi. Se così non fosse, Ferrère non avrebbe sentito l'esigenza di utilizzare diversi linguaggi

16. *Ibid.*

17. Cfr. *ivi*, pp. 173-198.

18. Sull'importanza degli oggetti nella messa in scena del *ballet d'action* in riferimento, soprattutto, al problema del dialogo cfr. E. Nye, *Mime, Music and Drama*, cit., pp. 149-150. In particolare, lo studioso sostiene che gli oggetti fungano da «intermediari fra i partecipanti al dialogo che, di fatto, interagivano con l'oggetto in prima istanza e, solo indirettamente, con il loro interlocutore».

19. Cfr. per esempio le pagine del manoscritto (figure 9.1 e 9.2) riportate in C.G. Marsh and R. Harris-Warrick, *Putting Together a Pantomime Ballet*, cit., pp. 236-237.

per trascrivere la danza: gli sarebbe stata sufficiente la notazione Feuillet.

Una disamina attenta del manoscritto e del suo valore per lo studio del *ballet d'action* viene affrontata dalle studiosse Carol Marsh e Rebecca Harris-Warrick all'interno del volume dedicato a Gennaro Magri²⁰. In particolare, viene messa in luce l'importanza della fonte non solo per lo studio di un determinato modello di danza francese (dato che francesi sono i Ferrère padre e figlio), ma anche per la documentazione di pratiche similari nel resto d'Europa:

Ferrère conserva un insieme enorme di informazioni preziose circa le pratiche che erano moneta corrente in Europa: passi identificabili nel *Trattato* di Magri ma non riconosciuti in precedenti notazioni; notazioni di estesi *pas de deux* e *pas de trois*; danze di gruppo lunghe e intricate; gesti che esprimono azioni ed emozioni; concreti esempi del modo in cui pantomima e danza fossero integrate; ed esempi di come tutti questi vari movimenti andassero in accordo con la musica. Premesso che sarebbe un errore costruire una visione della danza grottesca italiana esclusivamente sulla base del manoscritto Ferrère, sarebbe un errore altrettanto serio ignorare ciò che da questo si può apprendere²¹.

Il manoscritto, dunque, documenta non solo norme compositive e modalità di integrazione fra danza e pantomima che possono ritenersi valide per l'Europa coreutica settecentesca, ma attesta indirettamente il contributo dei danzatori grotteschi italiani nel consolidamento e nella diffusione di tali pratiche.

Da questo documento apprendiamo, secondo Moira Goff, come i due linguaggi possano interagire²² in modo consecutivo, nel senso che alla danza segue la pantomima o viceversa come accade in *Le peintre amoureux de son modèle*. La protagonista scopre il ritratto di una modella, semisvestita, sul cavalletto del marito pittore e manifesta la sua gelosia mentre il marito cerca di scusarsi in una scena tutta pantomimica a cui segue un duetto di sola tecnica²³. Oppure, secondo

20. Cfr. C.G. Marsh and R. Harris-Warrick, *The French connection*, cit., pp. 173-198.

21. Ivi, p. 198.

22. Cfr. M. Goff, *Steps, Gestures, and Expressive Dancing. Magri, Ferrère, and John Weaver*, cit., p. 225.

23. Cfr. Ivi, p. 219.

la Goff, un personaggio può danzare mentre l'altro nello stesso momento mima, e in questo caso sono contrapposti. Sempre nel medesimo balletto, un'intera sezione «è divisa simultaneamente tra la danza del pittore e la pantomima di sua moglie»²⁴. Il pittore esegue il suo solo, mentre la donna di soppiatto cerca di scoprire il ritratto su cui nutre dei sospetti e nel manoscritto vengono indicati azioni e gesti ben precisi come «scopre il ritratto e lo prende» o ancora «nasconde il ritratto dietro la schiena, il dito al naso»²⁵. Infine, lo stesso personaggio potrebbe esprimere con la parte superiore del corpo la particolare emozione che lo caratterizza in quel momento, mentre con le gambe simultaneamente eseguirebbe movimenti codificati prescritti dalla coreografia²⁶. Nel solo femminile che segue la scoperta del ritratto “scandaloso”, i gesti «sono integrati alla sequenza di passi senza soluzione di continuità»²⁷. La danzatrice, infatti, esprimerebbe con la parte superiore del corpo la rabbia (riunendo le mani in alto in una sorta di battimano), mentre proseguirebbe il suo solo danzato in senso “classico”. Tuttavia, sulla base dell'analisi che abbiamo condotto sulle altre fonti, a queste tre modalità individuate sembra opportuno aggiungerne una quarta o, addirittura, rivedere l'ultima. Dalle fonti che analizzeremo nelle pagine successive emerge, infatti, non una netta divisione tra parte superiore del corpo che esprime l'emozione e arti inferiori che eseguono la tecnica, ma piuttosto la ricerca di un passo espressivo in sé; in altre parole, anche i passi della danza “classica” sembrerebbero utilizzati, almeno in certi casi, in senso espressivo.

The Loves of Mars and Venus

Esaminiamo ora *The Loves of Mars and Venus* di John Weaver, cominciando dalla quarta scena, quella degli amori fra Venere e Marte. Alla pantomima iniziale succede una danza

24. Cfr. M. Goff, *Steps, Gestures, and Expressive Dancing. Magri, Ferrère, and John Weaver*, cit., p. 219. Cfr. Anche l'analisi del balletto *Le peintre amoureux de son modèle*, in C.G. Marsh - R. Harris-Warrick, *The French connection*, cit., p. 191.

25. *Ibid.*

26. Ivi, p. 225.

27. Ivi, p. 222. Anche in *La Réjouissance villageoise ou Le Sabotier*, danza e pantomima sembrano integrarsi. Cfr. Carol G. Marsh and Rebecca Harris-Warrick, *The French Connection*, cit., pp. 193-194.

del seguito di Marte e delle Grazie a cui i due protagonisti assistono per poi, in un secondo momento, unirsi ad essa.

Un preludio di trombe, oboi, violini e flauti si alterna; da un lato entra Marte con i suoi seguaci, dall'altro Venere con le Grazie ecc. Marte e Venere si incontrano e si abbracciano: galanteria, rispetto, amore ardente e adorazione appaiono nelle azioni di Marte; un'affettata timidezza, amore reciproco e sguardi ardenti, in Venere. Si siedono su un divano mentre i quattro seguaci di Marte eseguono la loro *entrée*, alla quale si uniscono le Grazie e, dopo, Marte e Venere²⁸.

Si tratterebbe qui, seguendo la suddivisione precedentemente proposta, di un pezzo pantomimico a cui seguirebbe una sequenza esclusivamente danzata, come lascia intendere il termine *entrée*. Di questa modalità si trovano numerosi altri esempi nel libretto di Weaver.

Più complicato comprendere che tipo di sequenze si offrano in altre scene. Leggiamo, ad esempio, come sia descritta la seconda, che si apre su Venere alla toletta, circondata dalle Grazie e da Cupido.

Venere si alza e danza una passacaglia. Le Grazie si uniscono a lei nel medesimo movimento, così come fa anche l'Ora. Terminata la danza, la melodia cambia in un'aria selvaggia e impetuosa. Venere, le Grazie ecc. sembrano sorprese e, all'avvicinarsi di Vulcano, le Grazie e Cupido corrono via. Vulcano entra verso Venere; eseguono insieme una danza nella quale Vulcano esprime la sua ammirazione, gelosia, rabbia e dispetto; Venere mostra trascuratezza, civetteria, disprezzo e sdegno²⁹.

In questo caso ci si trova di fronte ad una passacaglia, che, in linea di principio, come tale, dovrebbe costituire danza "pura". Tuttavia già qui qualche dubbio sorge, nel senso che si tratta di un ballo nato in epoca barocca di stile nobile e dunque logicamente associato a Venere, della quale il coreografo vuole mettere in evidenza la grazia e l'eleganza³⁰.

28. J. Weaver, *The Loves of Mars and Venus*, cit., p. 25 (Ralph, p. 758).

29. Ivi, p. 20 (Ralph, p. 752).

30. Cfr. K. Tomlinson, *The Art of Dancing Explained by Reading and Figures whereby the Manner of Performing the Steps is made easy by a New and Familiar Method*, London, Printed for the Author, and are to be had of him at the Red and Gold Flower Pot next Door to Edward's Coffee-House, over against the bull and Gate, in High-Holbourn, 1735, pp. 83-84 e tavole XII-XV. Su Tomlinson cfr. Jennifer Thorp, *Kellom Tomlinson's Notebook: A New Discovery e*

Siamo, insomma, di fronte ad una scelta non totalmente esente da intenti espressivi, per quanto “generici”. Conclusa la passacaglia, entra in gioco esplicitamente l’intento espressivo. La domanda è se si presenti nella forma del linguaggio *pantomimico* nel senso stretto del termine, o nella forma della *danza* (accademica) che manifesta determinate emozioni. Il dubbio è reso assai poco risolvibile per un problema terminologico già esposto. Si parla in fatti di una «danza» che «esprime» una serie di sentimenti: ammirazione, gelosia ecc. da parte di Vulcano, e trascuratezza, civetteria ecc. da parte di Venere. Ma «danza» può essere impiegato sia in senso stretto, cioè come danza “meccanica”, sia in senso largo, vale a dire come linguaggio complessivamente utilizzato nel balletto (e che può includere la danza-danza, la danza espressiva e la pantomima); in altri termini, come sequenza di movimento, sia esso “meccanico”, accademico e nel contempo espressivo, o propriamente pantomimico. Ne consegue che la formula *danza che esprime* può significare tanto *danza accademica espressiva* quanto *pantomima*, tanto danza “classica” che, in modo non meglio precisato, riflette il mondo interiore del personaggio, quanto pantomima nel senso stretto del termine.

aA

Per dimostrarlo esaminiamo qualche voce del campionario di gesti proposto da Weaver. L’ammirazione è «rivelata dall’alzarsi della mano destra, il palmo rivolto verso l’alto, le dita chiuse; e in un movimento il polso girato indietro e la dita spalancate; il corpo si reclina, e gli occhi fissati sull’oggetto»³¹. Quando, invece, la «mano sinistra colpisce improvvisamente la destra» o si abbatte contro il petto, viene rappresentata la rabbia³². La gelosia implica una dinamica più ampia: «apparirà con le braccia sospese, o con la particolare indicazione del dito medio verso l’occhio; con un movimento indeciso da un capo all’altro della scena, e un’espressione di meditazione»³³.

È piuttosto evidente che siamo qui di fronte a pantomima “pura”, in cui, oltretutto, si usano soprattutto il volto e le braccia, ma anche il resto del corpo. Di tecnica accademica

37

Picturing a Gentleman Dancing-Master: A Lost Portrait of Kellom Tomlinson, «Dance Research», vol. XXX, n. 1, Summer 2012, pp. 57-79.

31. J. Weaver, *The Loves of Mars and Venus*, cit., p. 21 (Ralph, p. 754).

32. *Ibid.*

33. *Ibid.*

non vi è traccia, e tuttavia Weaver parla di questi gesti come di «danza»³⁴. Nel caso specifico, dunque, impiega il lemma «danza» per dire *pantomima*.

Altrove, al contrario, lo usa col significato di *danza accademica espressiva*, come si apprende leggendo il suo *Essay Towards an History of Dancing*, a questo riguardo particolarmente importante. Riferendosi abbastanza chiaramente all'insieme di passi che costituiscono la tecnica classica e che definisce «danza» (aggettivandola, per inciso, come «teatrale») scrive che

in una rappresentazione esperta di un personaggio, *serio* o *grottesco* che sia, lo spettatore sarà allietato e divertito non solo dalla bellezza dell'*esecuzione* e dalla simmetria dei *movimenti*, ma sarà anche istruito da *posizioni*, *passi* e *atteggiamenti*, che gli consentiranno di giudicare l'*intenzione* del danzatore. Senza l'aiuto di alcun interprete, lo spettatore potrà a distanza, attraverso la rappresentazione vivace di un personaggio accurato, essere in grado di capire il *soggetto* della storia rappresentata e di distinguere le diverse *passioni* e *contegni* o le *azioni* come l'*amore*, la *rabbia* e altri analoghi³⁵.

38

Stando al passo citato, lo spettatore può ammirare non solo la bellezza estetica dell'opera, ma è in grado di capire, attraverso «posizioni, passi e atteggiamenti», le «intenzioni del danzatore», ossia le emozioni, i pensieri o le sensazioni che muovono il personaggio rappresentato. I termini «posizioni» e «passi» difficilmente possono non essere interpretati come elementi del codice accademico, ed essi consentirebbero di comprendere il soggetto del ballo e di rendere sulla scena «passioni e contegni». Prosegue Weaver: «è attraverso il *moto* del corpo e delle braccia che egli [il danzatore] deve esprimere l'*intenzione*, e formare l'*imitazione*»³⁶. Apprendiamo dunque che l'espressione si manifesta soprattutto attraverso le braccia ma, anche, mediante tutto il corpo. In conclusione, il brano citato offre alcune informazioni: la danza accademica può essere usata in maniera espressiva e il termine *danza* può essere impiegato in tale accezione; la danza classica non ne

aA

34. J. Weaver, *The Loves of Mars and Venus*, cit., pp. XIII-XIV (Ralph, pp. 743-744).

35. J. Weaver, *An Essay Towards an History of Dancing*, London, printed for Jacob Tonson at Shakespear's-Head over against Catherine-street in the Strand, 1712, pp. 160-161, edizione *facsimile* in Ralph, pp. 652-653. I corsivi sono del testo.

36. Ivi, p. 161 (Ralph, p. 653).

cessariamente affida la resa delle intenzioni solo alle braccia, ma può commissionare tale incombenza a tutto il corpo, benché sia difficile capire esattamente secondo quali modalità.

A complicare il quadro lessicale, Weaver in alcuni casi utilizza altri termini. Nell'ultima scena di *The Loves of Mars and Venus*, ad esempio, scrive che i due protagonisti

esprimono attraverso i loro gesti amore reciproco e soddisfazione, una lieta tenerezza che lascia intuire i passati abbracci. Vulcano e i Ciclopi entrano; la rete cade sopra Marte e Venere, che sembra assopita ed essendo catturata, appare nella massima confusione. Dopo un'esibizione insultante [*an insulting performance*] di Vulcano e dei Ciclopi, entrano Giove, Apollo, Nettuno, Giunone, Diana e Teti. Vulcano mostra loro i prigionieri. Vergogna, confusione, afflizione e sottomissione sono mostrate nelle azioni di Venere; audacia, vessazione, irrequietezza e una sorta di riluttante rassegnazione in quelle di Marte. Le azioni di Vulcano sono di esultanza, scherno e derisione³⁷.

Osserviamo all'interno di questo passaggio una distinzione tra azione (*action*) ed esibizione (*performance*). Mentre tutta la scena sembra un susseguirsi di azioni squisitamente pantomimiche che portano avanti la narrazione, l'esibizione di Vulcano e dei Ciclopi appare qualcosa di diverso, espresso dal termine *performance*. Difficile capire con precisione in cosa consista la differenza. Si può supporre si tratti di una danza ma con risvolti espressivi.

I trattati di Magri e Gallini

L'analisi di Weaver ci ha condotto a dire che sfuggono le modalità attraverso cui la danza affida la resa delle intenzioni a tutto il corpo. Il trattato di Magri ci viene in aiuto. Dalle sue parole emerge anzitutto come l'uso delle braccia fosse determinante nell'espressività di un danzatore. «Il giuoco delle braccia – scrive Magri – fa più delle volte il maggior preggio di un ballerino»³⁸. Vediamo perché:

Les grands bras, braccia forzate da noi dette, sono quelle che adopransi ne' *tableaux*, nell'attitudini, nelle furie e in simili altre azioni. Questi non ponno avere una determinata

37. J. Weaver, *The Loves of Mars and Venus*, cit., p. 27 (Ralph, p. 760).

38. G. Magri, *Trattato teorico-prattico di ballo*, cit., p. 198, ma vedi tutto il capitolo intitolato *Del Gioco delle braccia*, pp. 197-200.

misura, una distanza esatta, ma possono alzarsi quanto più si vuole dal sito delle altre: siccome il carattere, l'espressione, lo spirito, l'abilità dell'esecutore esigger possa. [...] I grotteschi fanno grand'uso di queste braccia forzate, tanto ne' caratteri comici quanto negli oltremontani³⁹.

All'interno di una codificazione che prescrive e insegna a mantenere l'altezza delle braccia al di sotto della linea delle spalle, gli interpreti che utilizzano una posizione "forzata" delle braccia, alzandole al di sopra della norma, conferiscono al proprio gesto una drammaticità e una dinamicità decisamente marcate. È doveroso sottolineare che questa attenzione particolare agli arti superiori dipende dal fatto che fino ad allora venivano utilizzati in maniera rigida e simmetrica, fornendo una cornice sostanzialmente "statica" alla danza. Le braccia, nel corso della seconda metà del Settecento, entrano a far parte dell'azione coreutica completando l'esecuzione dei passi in un modo sempre più simile, probabilmente, a quello odierno.

Ma Magri non si ferma qui: anche le gambe – aggiunge – possono avere una certa funzione espressiva. Determinati tipi di passi del codice accademico – precisa – sono più eloquenti di altri nell'esternazione dei sentimenti o, quanto meno, più adatti a certi generi di azione o di personaggi. Il «passo marciato» o «*pas marché*», per esempio, è tipico della danza teatrale e serve, oltre che per assumere un atteggiamento maestoso, anche «per atti sorprendenti e ammirativi, o per imporre qualche ordine; ed in tal caso va accompagnato dal gesto del braccio e della testa, per indicare la cosa comandata. Serve pure per prendere in atto genuflesso una mano e baciarla ad uno che rappresenta la parte di monarca; ed in altri atteggiamenti simili»⁴⁰. Il *bourrée tombé*, in avanti o indietro,

si adopra in teatro in atteggi precisi, in azioni segnate; come in un personaggio assalito da un estremo dolore o colpito da ferita mortale, va tratto tratto cadendo, co' l movimento del

39. Ivi, p. 198.

40. Ivi, p. 152. Non sempre i passi descritti da Magri trovano una corrispondenza nella tecnica odierna di balletto, nonostante i nomi siano talvolta simili. Il passo marciato è, per esempio, una sorta di camminata in una «quarta sforzata in avanti» in cui il piede che fa il passo in avanti «deve soltanto con la punta toccare il terreno, tenendosi alto il calcagno, con dare un'aria grande a tutta la vita». In sostanza rimane appoggiato in mezza punta mettendo in mostra il collo del piede. Per un primo e molto generale confronto fra la tecnica del trattato e quella odierna, cfr. la tavola curata dalla Lombardi alle pp. 56-57.

mezzo *tombé*, e per sollevarsi, spinto dagli ultimi sforzi naturali, si serve de' due semplici movimenti, accompagnando l'espressione con le braccia. Serve pure per uno furibondo che voglia un altro ferire e, vietato da rimorsi interni o trattenuto da' circostanti, si arresta co'l braccio sollevato, nell'atto di vibrare il colpo⁴¹.

Infine l'«attitudine» viene definita come un movimento che coinvolge tutto il corpo (le braccia, i piedi, gli occhi, la testa) e che «deve esprimere in qual stato di passione si trova la persona»⁴². Siamo di fronte a movimenti della tecnica classica che dunque si colorano del sentimento di un particolare momento dell'azione. Alla definizione generale segue una spiegazione dettagliata di tutti i tipi di attitudini teatrali e, in particolare, Magri si sofferma sulle «*sforzate*», che, essendo caratterizzate da movimenti più ampi, portati all'eccesso, sono adatte alle furie⁴³.

Dalla descrizione dei passi proposta, emerge chiaramente come non sia sempre valida la divisione fra parte superiore del corpo deputata a esprimere l'emozione e parte inferiore destinata alla tecnica. È molto chiaro come il passo sia espressivo in sé e coinvolga tutto il corpo.

Se, come Magri, Gallini nel *Treatise on the Art of Dancing* (1762) sottolinea l'importanza degli arti superiori («il moto delle braccia è essenziale almeno quanto quello delle gambe per un atteggiamento espressivo»⁴⁴), si premura di aggiungere che l'espressività nella danza «dovrebbe essere pantomimicamente diffusa attraverso l'intero corpo, inclusa in particolar modo la faccia»⁴⁵. «Un perfetto maestro di danza – prosegue Gallini – dovrebbe, in ogni movimento di ciascun arto, veicolare un qualche significato; o piuttosto essere tutto espressione o pantomima da capo a piedi»⁴⁶. Sta parlando di “danza classica espressiva” o di pantomima?

La polivalenza lessicale dei termini *danza* e *pantomima* sembra manifesta. Gallini, infatti, come Magri, a volte parla di *pantomima* in senso stretto, in altri casi, invece, non sembra

41. Ivi, pp. 170-171.

42. Ivi, p. 195.

43. Ivi, p. 196.

44. G.A. Gallini, *A Treatise on the Art of Dancing*, cit., pp. 60-61.

45. Ivi, p. 49.

46. Ivi, p. 68.

fare distinzione fra il linguaggio della danza e quello della pantomima: si riferisce ad una danza che è pantomimica, nel senso di “espressiva”. L’aggettivo “pantomimico”, in altri termini, diventa sinonimo di *espressivo*. E la parola *danza* è impiegata in senso ampio, per dire balletto, non necessariamente *danza* “meccanica”.

L’opera coreutica di Gallini e Magri, tuttavia, sembra essere prevalentemente un tipo di rappresentazione costituita da un movimento della danza classica che sfrutta l’espressività di tutto il corpo per colorare il passo di una particolare intenzione. Ogni minimo dettaglio diviene portatore di un significato e ad esso va destinata ogni cura. Meno frequente forse l’uso della pantomima-pantomima.

Sembra di poter scorgere nei due trattatisti l’intenzione di pervenire ad un uso espressivo della danza accademica che, almeno secondo quanto scritto, diviene “pantomimica”. L’esternazione di una passione è insita nel passo stesso scelto dal coreografo per rappresentare e caratterizzare un determinato personaggio: il gesto non si sovrappone alla danza ma il passo *è già* (o dovrebbe già essere) pantomima. La qualità del movimento, del passo eseguito da un personaggio, è già espressiva in sé. In questo senso, dunque, non ci sarebbe (o sarebbe meno frequente) una divisione fra i momenti di danza e quelli di pantomima, ma sarebbe lo stesso passo ad essere indicativo di una determinata intenzione del personaggio o di un particolare sentimento di cui è portatore. Attraverso la danza espressiva di cui parla Magri vengono caratterizzati i personaggi o se ne descrivono e manifestano i sentimenti, le azioni, i pensieri che li muovono in quel momento.

Gallini aggiunge un’annotazione degna di rilievo. Perché un danzatore sia veramente espressivo occorre anche che ogni parte del suo corpo sia in relazione coerente e significativa con l’altra, oltre che “parlante” in sé:

Quanti requisiti devono concorrere per formare un’abile padronanza del suo talento! Non è sufficiente che la testa giochi sulle spalle con tutta la grazia di una perfetta associazione; né che il suo portamento sia animato da significato ed espressione; che i suoi occhi emanino il giusto linguaggio delle passioni appartenenti al personaggio che rappresenta; che le sue spalle cadano nel modo corretto; lascia che persino il moto delle sue braccia sia vero; lascia che i suoi gomiti e polsi abbiano quella delicata curva verso cui la grazia è

così sensibile; lascia che il movimento dell'intera persona sia libero, delicato, e semplice⁴⁷.

Marie Sallé e le altre fonti

Per la stagione 1733-1734 la Sallé accetta il contratto offertole da John Rich al Covent Garden, dove, oltre a esibirsi nei titoli richiesti dal cartellone, compone due balli: *Pygmalion* e *Bacchus et Ariane*⁴⁸, il primo dei quali desta scalpore e segna una tappa importante nell'evoluzione del ballo pantomimo. Come sottolinea Catherine Turocy, lo stile e la tecnica della Sallé «erano una fecondazione incrociata delle idee e delle tecniche teatrali italiane, francesi e inglesi»: all'eleganza dello stile della danza nobile in cui si era specializzata univa quanto aveva appreso nei teatri delle *Foires* parigine⁴⁹. Per questo motivo, il resoconto del «Mercure de France» della sua interpretazione del *Pygmalion*, allestito al Covent Garden nel 1734, diviene per noi oltremodo interessante. Dalle parole del corrispondente per il giornale parigino, apprendiamo che la rappresentazione del mito di Pigmalione ha una forza espressiva inedita e, soprattutto, sembra portare avanti la narrazione mescolando alla tecnica accademica l'eloquenza del gesto. Vengono sottolineati la capacità di “parlare” dei gesti e degli atteggiamenti della Sallé, unica vera protagonista del pezzo, e il recensore non sembra percepire soluzione di continuità tra i momenti definiti come pantomimici e quelli indicati come danzati. Vediamo come avviene l'animazione della statua, che costituisce il soggetto centrale del ballo:

Tre strali di luce appaiono e, su una sinfonia adatta, la statua comincia ad uscire piano piano dalla sua insensibilità, con la sorpresa di Pigmalione e dei suoi aiutanti; essa dimostra stupore per la sua nuova esistenza e per ogni oggetto da cui si trova circondata.

Pieno di sorpresa e di trasporto, Pigmalione le tende la mano per uscire dalla sua postazione; ella tasta per così dire

47. Cfr. *ivi*, pp. 69-71.

48. Cfr. F. Pappacena, *La danza classica. Le origini*, Bari, Laterza, 2009, p. 80.

49. C. Turocy, *Marie Sallé and dance technique*, in J.-N. Laurenti (dir. par), *Marie Sallé danseuse du XVIII^e siècle. Esquisses pour un nouveau portrait*, cit., pp. 71-72, ma cfr. anche gli altri interventi del volume. Su Marie Sallé cfr. anche S. McCleave, *Marie Sallé and the development of the ballet en action*, cit., pp. 175-195 e M.H. Winter, *The Pre-Romantic Ballet*, London, Pitman, 1974, pp. 83-87.

la terra, e compone a poco a poco qualche passo, nelle più eleganti *attitudes* che la scultura possa desiderare. Pigmalione danza davanti a lei come per farle vedere; ella ripete le cose più semplici e quelle complicate e più difficili; egli tenta di esprimere la tenerezza di cui è pervaso e vi riesce.

Potete immaginare, Signore, cosa possano diventare tutti i passaggi di questa azione eseguita e danzata dalle grazie raffinate e delicate di M^{lle} Sallé⁵⁰.

Che la Sallé fosse espressiva sembra abbastanza ovvio, ma possiamo affermare di essere di fronte anche ad un tipo di danza accademica? In altri termini, la Sallé utilizza passi codificati dalla tecnica “classica”? Il passaggio che ci permette di ipotizzare un tale uso è quello in cui Pigmalione «danza davanti a lei come per farle vedere», e la ballerina a quel punto «ripete le cose più semplici e quelle complicate e più difficili». Questa ripetizione sembra implicare il fatto che Pigmalione esegua vere e proprie legazioni tecniche, prima semplici e poi più complesse, che la protagonista femminile è in grado di replicare. Qui il termine “danza” sembrerebbe proprio riferirsi all’esecuzione tecnica di passi codificati. E questi passi si alternano a sequenze forse propriamente pantomimiche (si vedano le prime righe del passo in corpo minore citato).

Lo stesso schema “drammaturgico”, e lo stesso problema terminologico, sembra riproporsi in un’altra fonte italiana. Nel 1775 Giuseppe Canziani mette in scena un ballo sfruttando lo stesso soggetto⁵¹. Anche qui il risveglio della statua cattura la nostra attenzione:

Odesi un tuono propizio, e allo splendore di molti lampi discende una fiammella celeste sopra la statua che l’anima. Galatea ravivata discende vacillante dalla sua nicchia, e come stupida esamina tutti gl’oggetti che le sono presenti. Venere col suo corteggio la contempla ed esamina con giuliva compiacenza; Pigmalione la guarda con tutti i segni più vivi del giubilo, e del trasporto. Gli astanti formano intorno a Galatea molti passi, e molte attitudini, che sono da lei imitati, e replicati. Pigmalione non può più reprimere l’ardente

50. «Mercure de France», Londres, 15 mars 1734, pp. 770-773, in J.-N. Laurenti (dir. par), *Marie Sallé danseuse du XVIII^e siècle. Esquisses pour un nouveau portrait*, cit., pp. 89-90. La traduzione italiana è presa da F. Pappacena, *La danza classica*, cit., pp. 81-82.

51. [G. Canziani], *Pigmalione. Ballo eroico pantomimo d’invenzione, ed esecuzione del sig. Giuseppe Canziani, rappresentato nel nobilissimo Teatro di Padova nel corso della Fiera l’anno 1775*, cit., pp. 27-35.

amor suo, se le accosta, le spiega la sua interna ed estrema passione⁵².

A questo punto Galatea si ritrae intimidita e segue una schermaglia amorosa tra i due in una sequenza, sembrerebbe, esclusivamente pantomimica. Anche qui pare che Pigmalione e gli altri personaggi mostrino a Galatea combinazioni tecniche che vengono da lei ripetute.

In entrambi i balli (il *Pygmalion* della Sallé e quello di Canziani) Galatea compie *attitudes*/attitudini. Nel trattato di Gennaro Magri tale parola, lo abbiamo accennato, può essere intesa in senso largo o in senso stretto. Vediamo il primo:

L'attitudine è un movimento di qualunque parte del nostro corpo; e non è solamente ristretta al solo moto delle braccia, come altri credono, ma si puole atteggiare con la testa, con gli occhi, con li piedi e con tutto ciò ch'è capace di gestire. La vera attitudine di teatro non consiste in un solo e semplice gesto, ma in un unione di più atteggi, dovendo essere un accompagnamento di braccia, di piedi, di testa, di occhi; che deve esprimere in qual stato di passione si trova la persona⁵³.

aA

45

Se, stando a queste prime parole, l'attitudine è un atteggiamento espressivo in cui tutto il corpo è coinvolto e si modella secondo la passione richiesta all'interprete forse a mo' di *tableaux vivant*, più avanti Magri spiega cosa si intenda per attitudine in senso stretto, e la definizione proposta corrisponde, all'*attitude* della tecnica accademica di oggi, *attitude* che, a differenza da oggi, però, per Magri implica necessariamente un registro espressivo:

Per far dunque questa attitudine teatrale a piè fermo fa mestiere mettersi in una delle posizioni e si comincia a piegar le ginocchia, e distendendo si rileva solo quel piede che resta in terra, sul quale si sosterrà tutto il corpo in equilibrio, e l'altro piede si solleva in aria, curvandolo nel ginocchio, ed il braccio del suo stesso lato si alza a mezzo cerchio con la palma della mano riguardante al petto, la vita che sia voltata per linea obliqua dalla parte opposta a quel piede che sta in aria, con la testa rivolta dalla parte corrispondente, ove

52. Ivi, pp. 33-34.

53. G. Magri, *Trattato teorico-prattico di ballo*, cit., p. 195.

pur gli occhi, che saranno parlanti ed esprimenti lo stato del ballante⁵⁴.

Nel caso dei due *Pygmalion*, Galatea probabilmente esegue movimenti che corrispondono alla prima descrizione, ossia crea posizioni che esprimono un dato sentimento, non necessariamente intese in senso stretto. Sembra probabile tuttavia che tra i passi che Galatea si trova ad imitare, tanto nella versione danzata dalla Sallé quanto in quella italiana di Canziani, ci sia anche l'«attitudine teatrale a piè fermo», ossia l'*attitude* intesa, più o meno, al modo di oggi.

Quanto Canziani e Magri intendono dire quando parlano di *attitudini* è qualcosa di simile a quanto scrive Engel quando osserva la necessità, per l'attore, di esprimersi per mezzo del corpo intero:

Siccome alla contraffazione [imitazione] di un oggetto possono contribuire, occorrendo, ad un tratto tutte le membra del corpo, così parimente il possono alla espressione delle interne operazioni e sensazioni dell'anima. La sede dell'atteggiamento non è soltanto questo o quel membro, questa o quella parte del corpo; perciocché l'anima avendo impero sovra tutti i muscoli, opera sovra tutti in molti de' suoi impeti e delle sue passioni. [...]. All'atteggiamento contribuisce il volto principalissimamente. Le parti del volto le più parlanti sono gli occhi in prima, di poi le ciglia, la fronte, la bocca, il naso. E anche tutto 'l corpo, il collo, le mani, le spalle, i piedi, i cangiamenti di tutta la posatura della persona, in quanto gli uni movimenti non sono già coordinati cogli altri, tutti contribuiscono all'espressione⁵⁵.

Engel afferma che tutte le parti del corpo esprimono le emozioni e i sentimenti interiori perché l'anima domina «tutti i muscoli», sebbene sia il volto il primo veicolo di espressione, seguito dall'insieme degli altri movimenti del corpo. Parole che sembrano ricalcare quelle di Magri, per cui la «vera attitudine di teatro» è un insieme di movimenti diversi formati da tutto il corpo, «un unione di più atteggi, dovendo essere un accompagnamento di braccia, di piedi, di testa, di occhi;

54. Ivi, pp. 195-196.

55. J.J. Engel, *Lettere intorno alla mimica*, Milano, presso Giovanni Pirota in contrada Santa Radegonda, 1818, in L. Mariti (a cura di), *Lettere intorno alla mimica*, Roma, Editori & Associati, 1993, p. 40.

che deve esprimere in qual stato di passione si trova la persona». Ed è lo stesso Magri a citare la quinta lettera di Noverre:

Il disegno è troppo necessario ai balletti, perché coloro i quali li compongono non vi si applichino seriamente. Contribuirà al piacere delle forme; diffonderà novità e eleganza nelle figure, voluttà nei gruppi, grazia nelle posizioni del corpo, precisione e giustezza nelle *attitudes*⁵⁶.

L'*attitude* intesa in senso stretto si presenterebbe allora come una sorta di termine chiave per capire il tipo di linguaggio utilizzato da alcuni degli interpreti più illuminati del *ballet d'action*: una modalità espressiva che coinvolge tutto il corpo e che non vede soluzione di continuità fra tecnica "accademica" e pantomima dal momento che è tutto l'insieme a dover risultare espressivo⁵⁷.

L'idea della danza "classica" non in quanto mera tecnica ma in quanto capace di espressione si ripresenta quando Louis de Cahusac, nella *Danse Ancienne et Moderne*, descrive un'altra interpretazione della Sallé nell'*opéra-ballet l'Europe Galante*.

aA

Mademoiselle Sallé, che pensava ciò che doveva fare, ha avuto il merito di inserire un'azione episodica molto ingegnosa nella passacaglia dell'*Europe Galante*. La ballerina appariva al centro delle rivali, con la grazia e i desideri di una giovane odaliska intenzionata a far breccia nel cuore del padrone. La sua danza era formata da tutte le graziose *attitudes* che potevano rappresentare una simile passione. Per gradi, la ballerina animava la sua danza. Dalle sue espressioni traspariva tutta una serie di sentimenti: la si vedeva fluttuare volta a volta tra la disperazione e la speranza; ma nel momento in cui il sultano dà il fazzoletto alla sul-

47

56. J.-G. Noverre, *Lettres sur la danse*, 1760, cit., pp. 72-73.

57. Nel *Trattato del ballo nobile* di Dufort del 1728, non ci sono corrispondenze per il termine "attitudine"; mentre nel *Trattato dell'arte della danza* di Blasis del 1820 l'*attitude* corrisponde solo al passo tecnico che conosciamo ancora oggi, anche se il testo non trascura le indicazioni di natura espressiva: «Mettete dell'espressione, dell'anima, dell'abbandono nelle vostre *attitudes*, nelle vostre *arabesques* e nei vostri gruppi»; più oltre l'autore prosegue: «La particolare posizione che i danzatori chiamano *attitude* è la più bella posizione della danza, ma anche la più difficile nella sua esecuzione; si tratta, secondo me, di una specie di imitazione di quella che si può ammirare nel celebre *Mercurio* del Giambologna. Il danzatore che si comporrà bene nell'*attitude* sarà notato e proverà di aver acquisito le conoscenze necessarie alla sua arte». Cfr. G. Dufort, *Trattato del ballo nobile*, cit., pp. 63-127; C. Blasis, *Trattato dell'arte della danza*, ed. critica a cura di F. Pappacena, trad. it. di A. Alberti, Roma, Gremese, 2008, pp. 114-118.

tana favorita, il suo viso, i suoi sguardi, tutto il suo contegno prendevano rapidamente una forma nuova. Si allontanava così dalla scena con quella specie di disperazione propria delle anime vive e tenere, che si esprime tramite un eccesso di prostrazione.

Questo quadro pieno d'arte e di passione era tanto più apprezzabile, dal momento che si trattava interamente di un'invenzione della ballerina⁵⁸.

Anche in questo caso viene sottolineata la qualità espressiva della danza: i passi sembrano essere già pantomimici, nel senso di espressivi⁵⁹. A suggerire la presenza del codice della danza di società è il termine "passacaglia" (usato da Cahusac per definire l'intervento della Sallé), una danza, oltre che una forma musicale, composta di passi ben precisi e codificati⁶⁰ e, come sostiene Virginie Garandeau, adatta ai sentimenti che la protagonista deve esprimere⁶¹.

Le fonti presentate – precedenti, coeve o immediatamente successive al periodo preso in esame – identificano una sorta di pratica scenica comune che dunque, verosimilmente, riguarda anche i coreografi attivi in Italia nella seconda metà del Settecento. Tanto più questo sembra credibile in quanto alcune delle modalità compositive degli scenari del manoscritto Ferrère sono riscontrabili anche nei programmi dei balli italiani dell'epoca. Se in Ferrère, per esempio, l'azione è inquadrata da scene d'insieme in apertura e chiusura del ballo, nei lavori dati nella penisola riscontriamo situazioni analoghe. Similmente accade nei balletti di Antonio Muzarelli. Per esempio, l'*Adelasia* si apre su una valle circondata da monti dove diversi contadini sono occupati in lavori campestri. Seguono le peripezie dei due protagonisti, che si risolvono, nel terzo e ultimo atto, in un lieto fine con un

58. L. de Cahusac, *La danse ancienne et moderne ou traité historique de la danse*, édition présentée, établie et annotée par N. Lecomte, L. Naudeix, J.-N. Laurenti, Paris, Édition Desjonquères/Centre National de la Danse, 2004, p. 236.

59. In occasione dell'*atelier-rencontre* dedicato a Marie Sallé e organizzato dall'*Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle aux XVII^e et XVIII^e siècles* (Nantes, giugno 2007), Marie-Geneviève Massé ha presentato una *proposition de chorégraphie* per l'entrata di Marie Sallé nell'*Europe Galante* ispirandosi alla descrizione che ne fa Cahusac. Cfr. J.-N. Laurenti (dir. par), *Marie Sallé danseuse du XVIII^e siècle. Esquisses pour un nouveau portrait*, cit. Al testo è allegato il DVD.

60. Cfr. K. Tomlinson, *The Art of Dancing Explained by Reading and Figures*, cit., pp. 83-84.

61. Cfr. V. Garandeau, *Autour de Marie Sallé et L'Europe galante*, in *Marie Sallé danseuse du XVIII^e siècle. Esquisses pour un nouveau portrait*, cit., pp. 77-78.

«allegro ballo» al quale prende parte tutta la compagnia⁶². In *Il re pastore o sia Pulcinella re in sogno* di Onorato Viganò, analogamente, la prima scena è di gruppo e sembra interamente pantomimica, mentre il lieto fine è sancito da «un'allegra danza» che coinvolge tutti i protagonisti⁶³.

Per quel che concerne le modalità di integrazione fra danza e pantomima, un riscontro sulle fonti italiane è più difficile. Stando a quanto scritto nei libretti di ballo, la danza e la pantomima, quest'ultima preponderante, sembrano distinte. Tuttavia alcune eccezioni ci fanno riflettere. A proposito del *Convalescente innamorato*, per esempio, ballo comico di composizione di Francesco Clerico, Carlo Ritorni scrive: «Il carattere di balli non appariva a queste pantomime straniero, e lo dimostrava nel Convalescente la piacevolissima contradanza de' medici, nell'atto di ministrar i farmachi all'ammalato»⁶⁴.

La citazione è rilevante confermando il carattere espressivo della danza. L'esempio riportato da Ritorni è molto chiaro: l'azione di somministrare le medicine all'ammalato viene tradotta da passi – quelli che formano la contraddanza, ossia un ballo definito da figure ben precise e fisse – di natura espressiva, in essi la danza manifesta azioni e sentimenti.

Anche nel *Pigmalione* di Canziani riscontriamo un simile amalgama. Nella seconda scena, Venere decide di accontentare le preghiere di Pigmalione animando la statua di Galatea: «L'allegrezza risveglia una danza espressiva tra Venere e Pigmalione. La Dea per prendersi giuoco va ritardando il prodigio; Pigmalione sempre più acceso, la stimola con preghiere ad appagar le sue brame. Le tre Grazie circondano con varie attitudini il simulacro di Galatea»⁶⁵. Non possiamo sapere in cosa consista esattamente tale danza espressiva, ma

62. Cfr. A. Muzzarelli, *L'Adelasia e L'Ircana in Julfa. Balli d'invenzione di Antonio Muzzarelli*, in G. Pizzi, *Il Cresò. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio-Ducal Teatro Vecchio di Mantova il Carnevale dell'anno 1778*, in Mantova, per l'Erede di Alberto Pazzoni, [1777 o 1778], pp. 41-47.

63. [O. Viganò], *Il re pastore o sia Pulcinella re in sogno. Secondo ballo*, in [Id.], *Alcide negli orti esperidi. Ballo favoloso eroico pantomimo d'invenzione e direzione del signor Onorato Viganò da rappresentarsi nel nobile Teatro di Torre Argentina il Carnevale dell'anno 1786*, in Roma, per il Casaletti nel Palazzo Massimi, [1785 o 1786], p. 16.

64. C. Ritorni, *Commentarii*, cit., p. 37.

65. [G. Canziani], *Pigmalione. Ballo eroico pantomimo d'invenzione, ed esecuzione del sig. Giuseppe Canziani, rappresentato nel nobilissimo Teatro di Padova nel corso della Fiera l'anno 1775*, cit., p. 33.

possiamo ipotizzare che si tratti di un duetto fra lo scultore e la dea in cui ciascuno manifesta i propri sentimenti attraverso un amalgama di tecnica accademica e pantomima, un po' come avviene in alcuni momenti di *The Loves of Mars and Venus* di John Weaver.

Anche quanto scritto da August Bournonville a proposito del rapporto tra danza e pantomima è oltremodo interessante. Erede di una certa tradizione italiana grazie all'influenza di Vincenzo Galeotti (allievo di Angiolini e promotore del ballo italiano in Danimarca), Bournonville scrive che gli italiani

hanno, dai tempi antichi, certi gesti convenzionali, certe forme fisse; i passi sono perfettamente misurati, i gesti cadono con precisione sulla nota, e, se la strofa musicale è ripetuta tre volte, la parola mimata tiene il passo con questa [...].

Noverre, il creatore del balletto pantomimico in Francia, ha amalgamato la danza e la pantomima nello stesso modo in cui canto e declamazione sono state combinate nell'opera. Agamennone ritorna dalla guerra, Clitennestra ed Egisto cospirano contro di lui, Elettra vezzeggia suo padre, e Cassandra ha un presagio sull'imminente disastro: tutto questo costituisce un quintetto *danzato*, con *passi* adeguati, in cui ogni membro, nel suo personaggio, forma un insieme armonioso. Il genere di Galeotti è una combinazione di questo metodo e di quello italiano⁶⁶.

Bournonville porta ad esempio un balletto di Noverre per delineare l'equilibrio, evidentemente magistrale per lui, fra danza e pantomima. I cinque personaggi sono ben delineati sia attraverso la tecnica accademica (l'uso di «passi adeguati») che attraverso l'espressività, tanto che formano un «insieme armonioso». È a questi modelli, quello italiano di Galeotti e quello francese di Noverre, che il coreografo ottocentesco si ispira per costruire i suoi lavori.

La funzione rappresentativa della musica

La musica è un coefficiente scenico fondamentale per il rapporto fra danza e pantomima. La relazione fra la melodia e le sequenze coreografico-pantomimiche diviene basilare per la costruzione “drammaturgica” del *ballet d'action*. Il *medium* mu-

66. A. Bournonville, *My Theatre Life*, Middletown, Wesleyan University Press, 1979, p. 14. Corsivi nostri.

sicale, se ben orchestrato, può suggerire emozioni, evocare o chiarire situazioni e stati d'animo dei personaggi. La sua centralità viene sottolineata da Weaver, da Magri e da Ferrère. Il libretto *sui generis* di *The Loves of Mars and Venus* è corredato di continui riferimenti alle sonorità adatte per ciascuna scena e per ciascun personaggio: Marte è annunciato da melodie militaresche⁶⁷, Venere da una «sinfonia di flauti»⁶⁸, per l'ingresso di Vulcano «la melodia cambia in un'aria selvaggia e impetuosa»⁶⁹.

Magri considera la musica come una spinta basilare per la danza poiché la anima risvegliando l'espressione del ballerino e, in tal modo, il diletto da parte dello spettatore:

In effetto osservasi, al dì d'oggi, che la danza ha bisogno della spinta, e d'esser rattivata da qualche estranea cagione; ed è questa per ordinario la musica, la quale così sveglia l'estetico, che dalla mestizia chiama sovente all'allegrezza, e dà spinta a' membri di distendersi e muoversi secondo la sua battuta⁷⁰.

La musica, dunque, non solo fornisce il giusto ritmo al movimento, ma risveglia anche «l'estetico», ossia la capacità di appagare i sensi dello spettatore⁷¹. Il tempo musicale, inoltre, deve essere adeguato al tipo di danza e viceversa; in tal modo, l'espressività della danza sarà in sintonia con l'espressività della musica e «il ballo sarà fatto secondo l'arte, pieno di azione, ricco di varietà, e non potrà non ottenere l'applauso degli spettatori»⁷².

Il manoscritto Ferrère, così come l'analisi della partitura di *Medée et Jason* di Noverre condotta da Edward Nye⁷³, dimostrano, ancora meglio, quanto fosse pregnante il rapporto tra questi due coefficienti scenici.

67. J. Weaver, *The Loves of Mars and Venus*, cit., pp. 17-18 (Ralph, pp. 749-750).

68. Ivi, p. 20 (Ralph, p. 752).

69. *Ibid.*

70. G. Magri, *Trattato teorico-prattico di ballo*, cit., p. 132.

71. Cfr. ivi, p. 141. A proposito delle qualità necessarie ad un ballerino, Magri scrive che la pittura e la scultura rimangono modelli insuperati: «Il danzatore deve impressionarsi di quelli atteggi, per porli in esecuzione quando esprimer deve quella tal passione, e che abbia in secreto di appagare i nostri sensi e di muovere i nostri affetti, questo il *Patetico*, quello è l'*Estetico*».

72. Ivi, p. 145.

73. Cfr. E. Nye, *Mime, Music and Drama*, cit., pp. 185-207 e pp. 272-304.

In Ferrère vi è una perfetta corrispondenza tra il gesto musicale e quello pantomimico. L'andamento melodico segue passo passo l'azione scenica facendo così risaltare il gesto espressivo del danzatore⁷⁴. La musica, scrivono Carol Marsh e Rebecca Harris-Warrick,

procura il giusto tipo di cornice ritmica, sia permettendo ai gesti di essere sincronizzati con la musica sia fornendo la struttura adatta della frase musicale per i cambiamenti nell'azione⁷⁵.

La relazione fra danza e musica viene identificata come basilare anche nella partitura di *Medée et Jason*, ballo originariamente di Noverre e ripreso da Gaetano Vestris all'Opéra di Parigi nel 1770. Nye, insieme alla musicologa Ruth D. Eldrege, analizza questo documento evidenziando come il rapporto tra musica e azione – *the admirable consent between music and action* – fosse ancora più stretto e pregnante di quanto finora immaginato⁷⁶.

Nye e Eldrege individuano due tipi principali di usi della musica: uno imitativo (di elementi naturali, della voce del personaggio o di strumenti musicali impiegati in scena) e uno suggestivo-associativo.

La partitura di *Medée et Jason* dimostra un'ampia gamma di effetti, quali la manipolazione dei motivi musicali per esprimere la profondità del personaggio, concentrando l'attenzione dello spettatore su un personaggio particolare come farebbe un moderno primo piano cinematografico, interrompendo l'azione e producendo una sorta di *tableau* o un fermo immagine cinematografico dell'intera azione, esprimendo drammatica ironia e chiarendo elementi cruciali della trama⁷⁷.

Un tale utilizzo della musica richiama, per certi aspetti, il *mélodrame*, in cui la musica funge un po' da «colonna sonora del film, che agisce sul pubblico a livello subliminale, contribuisce a creare una certa reazione psicologica nello spettatore, infondendo in lui un determinato registro emotivo»⁷⁸.

74. C.G. Marsh - R. Harris- Warrick, *Putting Together a Pantomime Ballet*, cit., pp. 254-255.

75. Ivi, p. 260.

76. Cfr. E. Nye, *Mime, Music and Drama*, cit., pp. 185-207.

77. Ivi, p. 194.

78. E. Randi, *Il teatro romantico*, Bari, Laterza, 2016, p. 58. Su questi aspetti cfr. soprattutto

Anche nel ballo pantomimo la musica definisce l'atmosfera «influenzando l'interpretazione della scena da parte dello spettatore»⁷⁹ e tuttavia qui la musica assume funzioni drammatiche ancora più significative, costituendosi come «un mezzo cruciale attraverso cui il dramma è veicolato»⁸⁰. Tanto che lo stesso Nye si chiede se «l'intenzione del *ballet d'action*, di raccontare un'azione drammatica completa, avrebbe potuto essere realizzata senza la musica a strutturare l'azione»⁸¹.

Anche in ambito italiano riscontriamo un tale utilizzo della partitura. Per la studiosa italiana Rosa Cafiero, la musica

diviene finalmente un elemento costitutivo e insostituibile: alla concezione narrativa unitaria dell'evento coreutico corrisponde un sistema di segni ben determinato; coreografo e musicista collaborano in maniera paritaria ad un fine unico, ciascuno con i propri mezzi espressivi⁸².

Pietro Verri offre, sullo stesso argomento, un'ulteriore testimonianza. A proposito del ballo *La morte di Cleopatra* – andato in scena nell'autunno del 1780, a Milano, su coreografia e musica di Angiolini⁸³ –, narrando lo spettacolo al fratello scrive⁸⁴: «Cala il sipario e così termina un ballo che nella sua esecuzione interessava veduto anche per la quarantesima volta, tanto era ben corrispondente la pantomima con la musica, tanto erano bravi gli attori, e tanto felicemente era organiz-

aA

53

E. Sala, *L'opera senza canto. Il mèlo romantico e l'invenzione della colonna sonora*, Venezia, Marsilio, 1995.

79. E. Nye, *Mime, Music and Drama*, cit., p. 207.

80. Ivi, p. 195.

81. Ivi, p. 207.

82. R. Cafiero, *Ballo teatrale e musica coreutica*, in F. Cotticelli - P.G. Maione, *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, Napoli, Turchini Edizioni, 2009, vol. II, pp. 707-732. Segnaliamo inoltre il saggio datato ma tuttora valido di R. Dalmonte, «*Une écriture corporelle*: la musica e la danza», in E. Raimondi (a cura di), *Il sogno del coreodramma. Salvatore Viganò, poeta muto*, Bologna, Il Mulino, 1984, pp. 145-239.

83. Cfr. G. Angiolini, *La morte di Cleopatra. Ballo tragico pantomimo inventato da Gasparo Angiolini maestro pensionario delle due Corti Imperiali di Vienna e Pietroburgo*, in Milano, nelle Stampe di Gio. Batista Bianchi Regio Stampatore, [1780]. Il libretto comprende anche l'Argomento del secondo ballo *L'Amore e l'Azzardo*. I balli vanno in scena all'interno delle due opere previste per la stagione autunnale: *Gli Antiquari in Palmira* e *La Frascatana*. Cfr. anche G. Tintori, *Duecento anni di teatro alla Scala. Cronologia opere-balletti-concerti 1778-1977*, Bergamo, Grafica Gutenberg, 1979, p. 143.

84. Si tratta della «redazione a posteriori del programma del balletto di Gasparo Angiolini» fatta da Pietro ad Alessandro e allegata alla lettera dell'11 novembre 1780. Il testo è stato pubblicato in S. Rosini, *Pietro Verri e il balletto*, cit., pp. 274-275; pp. 309-314.

zata l'azione»⁸⁵. Appoggiandosi al dettagliato commento di Pietro Verri (riportato nella citazione che segue tra virgolette nelle parentesi tonde), la Cafiero afferma:

Le azioni del ballo vengono puntualmente supportate dalla descrizione della musica che le commenta, in particolare come evocazione (quasi da tecnica del *Leitmotiv*: è il caso della musica che si ode all'apparire di Ottavio nel quarto atto, «la stessa di quando uscì la prima volta Ottavio ad abbracciare Antonio. Questa ripetizione mi pare un tratto di genio che mostra che erano officiosità uniformi e di politica»), con connotazione eroica (diventa «grandiosa e militare» a suggellare un momento in cui la «Regina ferma e coraggiosa» rincuora Antonio alla fine del primo atto), con funzione di colore d'ambiente (è «lenta, triste e passionata» all'inizio del quinto atto a commentare gli eventi funesti con i quali si concluderà il ballo), con funzione di sorpresa, trasformazione, *coup de théâtre* («diventa poco armoniosa e molto spiccata» quando l'arrivo di un messo di Ottavio interrompe bruscamente il «ballo generale» [...]), con funzione d'introspezione psicologica (all'inizio del terzo atto Ottavio appare sulla scena accompagnato da una musica «piacevole ma d'un tuono come stentato e falso e così vedesi il volto di Ottavio», a conferma del tradimento che sta per essere consumato nei confronti di Antonio)⁸⁶.

Anche diversi libretti di coreografi italiani del secondo Settecento sono ricchi di riferimenti musicali. Nel ballo *Arianna abbandonata da Teseo e soccorsa da Bacco* di Onorato Viganò, per esempio, una «musicale armonia» annuncia l'arrivo di Bacco e del suo seguito⁸⁷ o, ancora, in *Le amarezze negl'amori o sia I contrattempi di Venere* dello stesso artista (che in parte riprende il medesimo soggetto di *The Loves of Mars and Venus*), una marcia annuncia l'ingresso di Marte⁸⁸.

Il ballo più significativo, da questo punto di vista, sembra

85. A. Giuliani - G. Seregni (a cura di), *Carteggio di Pietro e Alessandro Verri*, Milano, Giuffrè, 1940, vol. XI, p. 186; lettera del 18 novembre 1780.

86. R. Cafiero, *Il tempio della musica: il teatro alla Scala. Forme e protagonisti*, in R. Carpani - A. Cascetta - D. Zardin (a cura di), *La cultura della rappresentazione nella Milano del Settecento. Discontinuità e permanenze*, Roma, Bulzoni, 2010, vol. I, pp. 753-754.

87. [O. Viganò], *Arianna abbandonata da Teseo e soccorsa da Bacco. Ballo eroico pantomimo*, in *L'idolo cinese. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel Teatro di San Samuele il Carnevale dell'anno 1774*, in Venezia, presso Modesto Fenzo, 1774, p. 31.

88. [Id.], *Le amarezze negl'amori o sia I contrattempi di Venere. Ballo drammatico favoloso d'invenzione ed espressione del sig. Onorato Viganò*, in C. Goldoni, *La sposa persiana. Dramma giocoso*

essere *La figlia dell'aria ossia L'innalzamento di Semiramide*, composto da Onorato Viganò nel 1792, su libretto di Carlo Gozzi.

Siamo all'inizio del primo atto, la giovane protagonista è rinchiusa, per volere di Minerva, in una grotta:

Lo strepito di questi Pastori accende Semiramide chiusa nell'antro.

Ella si fa sentire con delle strida femminili espresse dalla musica. Tiresia esce a queste strida. Egli entra in curiosità di vedere qual effetto facciano gli oggetti di questo mondo da lei non più veduti, per [pronosticare]⁸⁹ sull'indole sua. Apre il portone dell'Antro, e si ritira in osservazione. [...]. Odesi una soave melodia dalla parte della città di Babilonia. È la corte che viene a incontrare il Rè Nino vittorioso. A questa tenera melodia Semiramide penetrata l'animo suscettibile poco a poco da segni di affettuoso lascivo trasporto d'amore. [...]

Dall'altra parte odesi un suono strepitoso di marziale sinfonia.

È Nino coll'armata che giugne trionfante de' suoi nimici.

A tal suono armigero, Semiramide grado grado divien furiosa. Ella dimostra co' gesti un coraggio maschile e crudele a segno di trucidare⁹⁰.

aA

55

La musica assume qui un ruolo fondamentale: interpreta le strida di Semiramide che richiamano Tiresia o, meglio, vi si sostituisce; la «soave melodia» che annuncia la corte in festa per l'arrivo di Nino, risveglia in lei sentimenti di «lascivo trasporto» e, infine, i suoni militari la eccitano alla crudeltà e alla battaglia. Tre diverse situazioni espressive in cui i due linguaggi sono strettamente concatenati. La musica sostiene e rinforza il gesto della ballerina, chiarendo il senso delle sue emozioni e dei suoi gesti. Essa diventa così uno strumento indispensabile per la comprensione del ballo pantomimo, assumendo, per lo spettatore che deve interpretare ciò che

per musica da rappresentarsi nel nobile Teatro di San Samuele nell'Autunno dell'anno 1775, in Venezia, Stamperia Carcani, [1775], p. 32.

89. La parola nel manoscritto non è molto leggibile, riportiamo dunque l'ipotesi fatta tra parentesi quadre.

90. Biblioteca Nazionale Marciana, fondo Gozzi, 6.4/1, foglio 6v. Sui soggetti di balli scritti da Gozzi cfr. A. Fabiano, *Le trame del corpo. I balletti pantomimi di Gozzi: prime osservazioni*, «Problemi di critica goldoniana», vol. XIII, numero speciale a cura di A. Fabiano, *Carlo Gozzi entre dramaturgie de l'auteur et dramaturgie de l'acteur: un carrefour artistique européen*, 2007, pp. 171-186. Per una disamina del fondo cfr. anche F. Soldini (a cura di), *Carlo Gozzi 1720-1806. Stravaganze sceniche e letterarie battaglie*, Venezia, Marsilio, 2006.

vede, un ruolo fondamentale. Non solo chiarisce il senso di particolari situazioni espressive, ma supplisce al gesto laddove esso non può arrivare: è il caso proprio della *Semiramide* di Onorato Viganò e Carlo Gozzi, in cui la musica si sostituisce all'interpretazione della ballerina.

3. Istanze pre-registiche del ballo pantomimo

aA

Nella monografia dedicata ai fondamenti della regia teatrale, Franco Perrelli sottolinea come il fenomeno registico affondi le radici nei secoli che precedono la sua piena affermazione novecentesca.

57

In buona sostanza, partendo dalla constatazione dell'emersione e affermazione della parola *regia* – che non coincide con un *big bang*, ma con una banda di oscillazione di alcuni decenni fra il Sette e l'Ottocento [...] – possiamo individuare un dilatato *terminus a quo* per una *protostoria* della regia¹.

1. F. Perrelli, *La seconda creazione. Fondamenti della regia teatrale*, Torino, UTET Libreria, 2005, p. 15. Coesistono, tra gli studiosi italiani, due linee di pensiero: la prima legge la regia come un fenomeno di sostanziale rottura che inizia il suo percorso alla fine dell'Ottocento per esplodere pienamente nel secolo successivo. Sono le tesi sostenute da Umberto Artioli e, in tempi più recenti, da Mirella Schino e Marco De Marinis, per esempio; la seconda opta per un'altra tesi, retrodatando ad un periodo non esattamente determinato ma certamente non successivo alla fine degli anni Venti dell'Ottocento francese – è il caso di Elena Randi – l'avvio del fenomeno registico o individuando – come Franco Perrelli – una protostoria della regia teatrale. Tra i contributi più recenti cfr. almeno M. Schino, *La nascita della regia teatrale*, Bari, Laterza, 2003; M. De Marinis, *Le rivoluzioni del Novecento*, in L. Allegri [et al.], *Breve storia del teatro per immagini*, Roma, Carocci, 2008, pp. 247-312 (ma in particolare le pp. 247-253) a sostegno della prima linea di pensiero; F. Perrelli, *La seconda creazione*, cit.; R. Alonge, *Il teatro dei registi*, Bari, Laterza, 2006; E. Randi, *I Primordi della regia*.

D'altra parte, nei *Primordi della regia*, Elena Randi dimostra come, già in epoca romantica e in riferimento agli allestimenti di alcune *pièces* teatrali di Vigny, Hugo e Dumas *père*, sia possibile parlare di un vero e proprio fenomeno registico:

Gli spettacoli allestiti da Vigny, Hugo e Dumas, infatti, sono unitariamente concepiti in quanto diretti in tutti i coefficienti costitutivi da un'unica persona e inoltre non rispondono a criteri di "meccanico" coordinamento delle varie componenti, non sono solo la "messa in azione" o la semplice "resa visibile e udibile" di una partitura drammaturgica, unico elemento composto secondo un intento scientemente creativo².

Lo spettacolo di danza del secondo Settecento si presenta come un terreno di fertile sperimentazione per una «protostoria della regia», mostrando a tratti e in forma germinale l'idea di una messa in scena unitariamente diretta dal coreografo, il quale non solo coordina, sia pure "meccanicamente", tutti gli elementi della rappresentazione, ma si preoccupa di conferire loro una coerenza e un'unitarietà.

Possiamo evidenziare, sin d'ora, una serie di condizioni ed elementi caratterizzanti che vanno nella direzione indicata: il legame fra ballo e melodramma³; il rapporto fra danza e musica come si definisce e si consolida a partire dalla riforma del *ballet d'action*; il sostanziale incremento del numero dei membri delle compagnie, conseguenza non solo delle crescenti pretese da parte del coreografo nell'allestimento delle proprie creazioni, ma anche del sempre maggiore successo di pubblico a cui va incontro il nuovo genere spettacolare.

Esso si sviluppa all'interno di un circuito – quello dei teatri d'opera – ricco di potenzialità, in grado di offrire la disponibilità di pittori e architetti e sarti, nonché una consolidata macchinaria scenica. Nel momento in cui la danza prende coscienza di sé e acquisisce un'identità drammatica, il coreografo può "permettersi" di richiedere *décors* e abiti di scena

Nei cantieri teatrali di Vigny, Hugo e Dumas, Bari, Edizioni di Pagina, 2009, a sostegno della seconda. Il dibattito è tuttavia molto più ampio e articolato di quanto abbiamo brevemente sintetizzato qui. Cfr. anche il numero monografico di «Prove di Drammaturgia» (n. 2, ottobre 2007) curato da C. Meldolesi e G. Guccini, *Le radici della regia teatrale*.

2. E. Randi, *I primordi della regia*, cit., p. 4.

3. Cfr. K.K. Hansell, *Il ballo teatrale e l'opera italiana*, in L. Bianconi - G. Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, Torino, EDT, 1987-1988, vol. V, pp. 177-306.

originali concepiti in funzione del soggetto, al fine di produrre una maggiore coerenza fra azione e ambiente fittizio. La «Gazzetta Urbana Veneta», per esempio, offre numerose testimonianze in tal senso⁴, così come i libretti che, già a partire dagli anni Settanta, riportano con sempre maggiore frequenza le «mutazioni di scene per i balli» distinte da quelle del melodramma e seguite dal nome del loro esecutore.

La presenza della musica, e dunque di un'orchestra con cui coordinarsi, obbliga tanto i ballerini di fila quanto i solisti al rispetto di un ritmo preciso. Ciò costringe inoltre a stabilire con esattezza il momento in cui attuare i cambi di scena, le entrate e le uscite dei personaggi, i movimenti dei macchinari. La partitura, per di più, offre espressività e sostegno al gesto, completando l'interpretazione del danzatore e aiutando lo spettatore alla comprensione dell'azione. Noverre, in un passo delle *Lettres*, sottolinea il ruolo fondamentale della musica nella creazione coreografica. La presenta come un elemento di unità, in grado non solo di ispirare il coreografo dal punto di vista tecnico ed espressivo, ma soprattutto – se ben composta – di conferire unitarietà all'evento scenico, rendendolo un insieme omogeneo.

La monotonia della musica mi intorpidisce e divengo povero come lei. Una musica, al contrario, espressiva, armoniosa e varia, come quella su cui ho lavorato^[5] da qualche tempo a questa parte, mi suggerisce mille idee e mille tratti; mi trasporta, mi eleva, mi infiamma; e devo alle differenti impressioni che mi fa provare e che sono arrivate fin nel mio animo, l'*accordo*, l'*insieme*, il *saliente*, il *nuovo*, il *fuoco* e questa moltitudine di caratteri impressionanti e singolari che giudici imparziali hanno creduto di poter notare nei miei balletti. [Sono questi gli] effetti naturali della musica sulla danza e della danza sulla musica, [che si producono] quando i due artisti vanno d'accordo e quando le due arti si

4. Indicazioni su scenografie originali per i balli vengono indicate a proposito di: *Il ritorno di Agamennone* di Francesco Clerico, «Gazzetta Urbana Veneta», 8, mercoledì 28 gennaio 1789, p. 62, d'ora in poi citata come GUV; *Nina e Lorezzo* di Gasparo Angiolini, GUV, 6, mercoledì 19 gennaio 1791, p. 45; *Cresfonte Re di Scizia* di Domenico Ricciardi, GUV, 1, mercoledì 2 gennaio 1788, p. 7.

5. Una nota dello stesso Noverre riporta quanto segue: «Cette musique est de M. Granier, accompagnateur du concert de Lyon; et je dois lui rendre la justice qui lui est due, en assurant qu'il est peu de musiciens aussi capables d'appropriier sa composition à tous les genres de ballets, et de mouvoir le génie des hommes faits pour sentir et pour connoître».

sposano, si riuniscono e si prestano reciprocamente fascino per sedurre e per piacere⁶.

Proprio in questo periodo artisti del calibro di Mozart e Gluck iniziano a scrivere musica per la danza e il loro talento può aiutare a conferire “intenzione” all’azione. Sempre più spesso, sono i coreografi stessi, come nella pratica di Angiolini, a realizzare le partiture per le proprie coreografie o, in un certo senso, come nel caso di Onorato Viganò, che ne affida l’elaborazione ai figli, Salvatore e Giulio. Si riscontra, in queste circostanze, un’armonizzazione di musica e danza con l’intento di fare dell’una un sostegno nella resa espressiva dell’altra. Di norma, infatti, la partitura viene pensata e creata di pari passo con la trama delle azioni. La “colonna sonora” diviene, dunque, almeno in alcuni casi, un elemento di forte coesione, intimamente legato al soggetto per cui viene ideata e alla coreografia.

L’incremento sostanziale del numero dei membri della compagnia si registra a partire dagli anni Settanta del Settecento. Se negli anni Cinquanta la *troupe* era costituita da una decina di «figuranti» e da due o tre coppie di solisti (è il caso del Teatro Regio di Torino per la stagione di carnevale 1757)⁷, la situazione appare radicalmente cambiata, ad esempio, alla Scala di Milano nel 1779. La compagnia è infatti composta da tre coppie di primi ballerini seri, tre di grotteschi, undici di mezzo carattere e trentotto «figuranti»⁸. Gestire un gruppo così numeroso, coordinando entrate, uscite e movimenti danzati e mimati degli interpreti con la musica e con i diversi cambi di scena, implica necessariamente una conduzione forte del coreografo, che deve quanto meno raccordarsi con i musicisti, gli scenografi e i macchinisti. Significativamente, viene ora indicato nei libretti non più soltanto con il titolo di «inventore», ma anche di «direttore de’ balli».

6. J.-G. Noverre, *Lettres sur la danse, sur les ballets et les arts*, 1803-1804, cit., vol. I, pp. 198-199 (Lucca, LIM, 2011, p. 91).

7. Cfr. A. Zeno, *Lucio Vero. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di Torino nel Carnevale del 1757*, Torino, presso gli Zappata, e Avondo impress., e libr. della Società dei Signori Cavalieri, [1756 o 1757], p. viii.

8. Cfr. M. Verazj, *Calliroe. Dramma per musica da rappresentarsi nel nuovo Regio Ducal Teatro di Milano il Carnovale dell’anno 1779*, in Milano, appresso Gio. Batista Bianchi Regio Stampatore, [1778 o 1779], p. 16.

In conclusione, ci troviamo di fronte ad uno spettacolo in cui tre coefficienti scenici sono organizzati e diretti secondo un principio coerente ed univoco: rispondono alle esigenze del soggetto del ballo enunciate dal suo autore. Le scenografie e la musica vengono, sempre più spesso, create appositamente per uno specifico allestimento, in correlazione fra di loro e con il soggetto da rappresentare; a questo si aggiunge il lavoro di coordinamento dei danzatori, il cui numero è in costante aumento. Sotto la direzione del coreografo, essi non solo devono andare a tempo con la musica, ma seguirne anche il significato in coerenza con i passaggi della vicenda che si apprestano a rappresentare. La gestione compatta di questi tre coefficienti – scenografia, musica e danzatori – da parte di un'unica figura, il compositore del ballo, induce a ritenere che ci troviamo di fronte ad un'organizzazione tendenzialmente unitaria e coerente dell'evento scenico: lo spettacolo coreutico si presenta come un terreno di fertile sperimentazione in materia di *mise en scène*.

aA

Dal teatro alla danza: Louis de Cahusac

61

Così la buona suddivisione di un poema⁹ di questo tipo presuppone da sola nel suo autore numerosi talenti e un numero infinito di conoscenze: uno studio profondo del gusto del pubblico, un'abilità estrema nel porre i contrasti, l'arte meno comune ancora di condurre i *divertissements*, di variarli, di metterli in azione; precisione nel disegno, una grande fecondità di idee, alcune nozioni di pittura e di meccanica, la danza e la prospettiva, e soprattutto una capacità di previsione molto rara dei diversi effetti, un talento, questo, che si trova solo negli uomini dotati di viva immaginazione e di sentimenti raffinati. Tutte queste cose sono necessarie per ben tagliare un'opera¹⁰.

9. Cahusac qui sembra riferirsi al testo che sta alla base dell'opera alla francese, che prevedeva canto, musica e danza. Per intenderci alle *opéras-ballets* di Lully e Quinault, per esempio, a cui più oltre nel testo si riferisce. Il poeta (leggi librettista) – scrive Cahusac – ha un ruolo marginale nella messa in scena di un'opera. Cfr. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par un société de gens des lettres. Mis en ordre & publié par M. Diderot, de l'Accadémie Royale des Sciences & des Belles Lettres de Prusse; et quant à la partie mathématique, par M. D'Alembert, de l'Accadémie Royale des Sciences de Paris, de celle de Prusse, & de la Société Royale de Londre*, A Paris, Chez Briasson, Chez David l'ainé, Chez Le Breton, Chez Durand, 1777-1779, *Coupe*.

10. Ivi.

Louis de Cahusac – di cui qui si è offerto un passo della voce *coupe* dell'*Encyclopédie* – porta avanti una battaglia in favore di un maggiore controllo del poeta nei confronti di tutto lo spettacolo d'opera. Librettista di numerose opere e balletti, autore di svariate voci per l'*Encyclopédie* riguardanti tanto l'ambito estetico delle rappresentazioni quanto la sua mes-sinscena, nonché della *Danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*¹¹, la sua figura risulta centrale sotto diversi punti di vista. Egli rappresenta, a nostro parere, una delle chiavi di volta per la formazione della poetica che sta alla base del *ballet d'action* – l'idea dell'antica *orchesis* come modello, la concezione della danza come arte imitatrice¹² – ma anche di principi definibili come pre-registici a partire dalla convinzione che lo spettacolo pretenda un'unitarietà complessiva subordinata a un unico disegno poetico¹³.

Dall'insieme degli scritti di Cahusac emerge la necessità che gli elementi dello spettacolo siano collegati e coordinati in modo tale da concorrere, tutti insieme, all'effetto drammatico complessivo. Colui che, secondo lo scrittore francese, è in grado di conferire questa visione d'insieme allo spettacolo è il poeta, l'autore del testo. Assumendo il ruolo di librettista, egli sarebbe la persona adatta a coordinare e controllare il lavoro di messa in scena; a lui spetta la stesura del soggetto e quindi, meglio di altri, sarebbe in grado di decidere quali scenografie e macchine usare per la rappresentazione. Il poeta, per Cahusac, dovrebbe essere investito della responsabilità complessiva della creazione, prendendosi carico di seguire la messa in scena da vicino e affiancandosi agli "uomini di teatro" anche nelle questioni più materiali. Alla voce *Décoration (opéra)* dell'*Encyclopédie* leggiamo, per esempio, che parte integrante dell'invenzione poetica è l'ideazione della scenografia. La *décoration* per Cahusac si compone di tre parti principali: «l'invenzione, il disegno e la pittura». Al poeta pertiene la prima di queste tre parti, ma «egli deve avere una conoscenza altrettanto estesa della seconda e terza parte, per

11. Cfr. L. de Cahusac, *La danse ancienne et moderne*, cit., pp. 273-275 per le opere e pp. 281-283 per gli articoli dell'*Encyclopédie*.

12. Cfr. *ivi*, pp. 221-242.

13. Cfr. L. Naudeix, *Louis de Cahusac: du poète d'opéra au metteur en scène*, in M. Fazio - P. Frantz (sous la direction de), *La Fabrique du théâtre. Avant la mise en scène (1650-1880)*, Paris, Éditions Desjonquères, 2010, pp. 378-388.

potere con frutto e senza pericolo dare libero sfogo alla sua immaginazione»¹⁴. Non solo:

Un poeta che ha una felice invenzione unita a una conoscenza profonda di questa parte, troverà mille modi frequenti di abbellire lo spettacolo, di occupare gli occhi dello spettatore, di preparare l'illusione. [...] Le macchine che sostengono in maniera sostanziale la *décoration*, gli presteranno ancora nuove bellezze; ma come immaginare delle macchine, se si ignora in cosa queste consistano, la maniera in cui è possibile comporle, le forze che possono farle muovere, e soprattutto le loro possibilità?

Per quanto genio abbia, il *décorateur* immagina solo dopo che il piano dell'opera è stato definito. Le bellezze non devono forse risultare dal concorso del poeta con l'artista? Quali belle idee sono destinate a nascere da un'immaginazione riscaldata dalla poesia e guidata dall'istruzione, e dall'estro di un pittore a cui il primo disegno viene dato da una mano sicura che ha saputo allontanarne tutti gli inconvenienti, e che ne indica tutti gli effetti? D'altra parte, l'occhio vigilante di un poeta pieno del suo piano generale deve essere di grande aiuto al pittore che ne esegue le parti. [...]

Come immaginare, come farsi capire, se si ignora la materia sulla quale è necessario che l'immaginazione si eserciti, e l'arte che deve mettere in esecuzione ciò che si sarà immaginato?¹⁵

Come ha ben sottolineato Laura Naudeix, «Cahusac difende dunque l'idea che il librettista debba essere capace di controllare l'insieme del dispositivo della rappresentazione»¹⁶. Più precisamente, dev'essere in grado non solo di concepire e scrivere il lavoro, ideandone il disegno complessivo, ma deve anche possedere specifiche competenze teatrali, quali quelle riguardanti il *décor* e la macchinaria scenica. Cahusac precisa che, oltre ad avere il «presentimento dei diversi effetti», deve conoscere il funzionamento e le potenzialità scenotecniche del teatro per poter davvero definire al meglio il suo soggetto. È necessario inoltre che sappia dosare e collocare i *contrasti* o *variare* e mettere in azione i *divertissements*, come successivamente si riscontra nella prassi scenica noverriana.

14. *Encyclopédie*, cit., *Décoration (opéra)*.

15. *Ibid.*

16. L. Naudeix, *Louis de Cahusac: du poète d'opéra au metteur en scène*, cit., p. 384.

Le consonanze di pensiero fra gli scritti di Cahusac e alcune delle principali fonti di alcuni anni più tarde che riguardano il ballo pantomimo, a partire dalle *Lettres sur la danse* di Noverre, dimostrano come nell'Europa settecentesca, la parte da lui svolta sia centrale sotto molti punti di vista.

«*L'arte della messinscena preromantica*»¹⁷: le *Lettres sur la danse di Noverre*

Le *Lettres sur la danse*, edite per la prima volta nel 1760 e poi in numerose revisioni fino al 1807¹⁸, si qualificano come testo d'elezione per rintracciare, nello spettacolo coreutico, i germi di una protostoria della regia teatrale. Espressione di un pensiero estetico denso sulla danza teatrale, solo negli ultimi anni iniziano a essere, insieme al suo autore, oggetto di studi più sistematici e attenti al contesto storico¹⁹.

Scorrendo le quindici lettere che si costituiscono come il nucleo centrale del pensiero noverriano e che confluiscono, in prima battuta, nelle edizioni settecentesche (1760, 1767 e 1783), emergono numerose tematiche e riflessioni che inducono a riconsiderare questo testo, il suo valore e la sua influenza non solo in campo coreutico, ma anche teatrale. Nelle edizioni ottocentesche la riflessione noverriana si fa più ricca, confermando, in un certo senso, la "vocazione pre-registica" della teorizzazione del maestro francese.

17. G.M. Bergman, *Regihistoriska studier*, Stockholm, Norstedt&Soner, 1952, p. 69, citato in F. Perrelli, *La seconda creazione*, cit., p. 37, nota 3.

18. L'edizione del 1760 – J.-G. Noverre, *Lettres sur la danse et sur les ballets*, 1760, cit. –, che esce in contemporanea a Lione e Stoccarda rappresenta l'inizio di una lunga e intricata vicenda editoriale. Le edizioni settecentesche – 1760, 1767 e 1783 – sono costituite dal nucleo originario di quindici lettere, ma, mentre le prime due sono pressoché uguali nella struttura e nel contenuto, l'edizione del 1783 presenta maggiori interventi e rimaneggiamenti da parte di Noverre. Il cambiamento radicale avviene con le edizioni ottocentesche – 1803-1804 e 1807 – che presentano un'articolazione completamente diversa e in parte rivista. Alle quindici lettere se ne aggiungono altre venti nell'edizione 1803-1804, mentre in quella successiva e ultima (1807) l'autore riorganizza l'intero *corpus* dei suoi scritti in un'edizione in due tomi.

19. Ricordiamo brevemente le edizioni delle *Lettres* curate da Flavia Pappacena (J.-G. Noverre, *Lettere sulla danza, sui balletti e sulle arti (1803)*, a cura di F. Pappacena, traduzione di A. Alberti, Lucca, LIM, 2011 e J.-G. Noverre, *Lettres sur la Danse, sur les Ballets et les Arts (1803)*, a cura di F. Pappacena, Lucca, LIM, 2012) ma anche il convegno *Celebrating Jean-Georges Noverre 1727-1810: his world, and beyond*, organizzato da Michael Burden, Maggie Davis e Jennifer Thorp e la pubblicazione *Jean Georges Noverre (1727-1810). Danseur, chorégraphe, théoricien de la danse et du ballet. Un artiste européen au siècle des Lumières*, par M.-T. Mourey et L. Quentin, «Musicorum», 10, 2011.

Cominciamo con l'osservare che, secondo Noverre, al coreografo spetta il compito di scrivere il canovaccio del balletto e, a tal fine, offre una serie di istruzioni per la sua buona realizzazione:

Non affrontate mai grandi disegni senza averne fatto un piano ragionato; gettate le vostre idee sulla carta, rileggetele cento volte; dividete il vostro dramma per scene [...]. Non andate mai alle prove con la testa piena di figure e vuota di buon senso; siate penetrati dal vostro soggetto; l'immaginazione vivamente colpita dall'oggetto che intendete dipingere ve ne fornirà i tratti, i colori e i pennelli²⁰.

Creare un soggetto adatto ad essere danzato « dipende in parte dalla buona scelta dei soggetti e dalla loro distribuzione »²¹. Il coreografo deve individuare gli argomenti più adatti al suo mezzo espressivo e modificarli, semplificando dove serve. Lo scopo ultimo è rendere l'azione chiara, interessante e verosimile, sicché, fra l'altro, il « compositore dei balli », esattamente come un moderno regista, può permettersi di modificare il testo originario, ossia la fonte letteraria da cui trae spunto, seguendo una sua, personale idea di allestimento²². Il « *ballet en action* » è un'arte nuova – afferma Noverre – e se da un lato deve « sottomettersi ad alcune regole » costruendo il piano dell'azione secondo lo schema « esposizione, nodo, scioglimento »²³, dall'altro è destinato a « tracciarsi nuove strade » purché queste conducano ad una sua maggiore perfezione. « Ai grandi talenti – commenta significativamente Noverre – è permesso d'innovare, di uscire dalle regole ordinarie »²⁴ per raggiungere lo scopo prestabilito.

Il compositore di ballo, dunque, può e deve intervenire attivamente sul soggetto che fornisce la trama o l'ispirazione per il ballo, tenendo ben presenti, da un lato, le esigenze espressive della danza e, dall'altro, il lavoro sul personaggio

20. J.-G. Noverre, *Lettres sur la danse*, 1760, cit., pp. 57-59.

21. Id., *Lettres sur la danse*, 1760, cit., p. 20.

22. Cfr. *ivi*, pp. 21-22.

23. *Ivi*, p. 20.

24. Nel 1803 Noverre sarà ancora più esplicito affermando che « Le arti in generale hanno delle regole e dei principi; questi principi e queste regole sono scrupolosamente seguiti? No, Signore, non esiste che un solo principio comune a tutti, da cui non ci si può allontanare senza perdersi o sbagliarsi, è l'imitazione della bella natura ». Id., *Lettres sur la danse, sur les ballets et les arts*, 1803-1804, cit., vol. II, p. 55.

a cui dovrà conferire «un genere di danza e d'espressione analoghi al suo carattere, alla sua età e al suo [del personaggio] ruolo»²⁵.

Il soggetto del balletto dovrà essere sfrondata e ridotto alle sue linee essenziali limitandosi a seguire un unico filo narrativo. Noverre ritiene di dover «eliminare il superfluo», evitando episodi che non siano direttamente collegati all'azione principale. Considera il limite dei tre atti come adatto alla maggior parte degli argomenti e riduce lo spettacolo a un massimo di quattro personaggi principali (senza per questo abolire le parti secondarie e i cori)²⁶.

Fin qui riscontriamo indicazioni “tecniche” relativamente alla costruzione del soggetto, e altrettanto deve dirsi laddove Noverre aggiunge che «un compositore [di ballo] che voglia elevarsi al disopra dell'ordinario» deve sviluppare il proprio talento con lo studio: «la storia, la favola, i poemi dell'antichità e la scienza dei tempi esigono tutte applicazione. È solo grazie ad esatte conoscenze in tutti questi campi che possiamo sperare di riuscire nelle nostre composizioni»²⁷. Ciononostante, dai suoi scritti trapela l'immagine di un creatore “letterario” ideale che – imbevuto e penetrato dal soggetto da mettere in scena, assorbito anima e corpo nel suo lavoro – infonde il soffio vitale alla sua opera nel momento della trasmissione ai danzatori. Le parole riportate, per inciso, sembrerebbero consegnare Noverre alla temperie culturale del Romanticismo, anticipata nelle *Lettres* dai continui richiami al fuoco e all'energia creativa del genio che plasma i capolavori dell'arte²⁸.

Ovviamente il coreografo è, prima di tutto, colui che si occupa della coreografia. A lui spetta non solo di creare e poi di insegnare ai danzatori l'azione materiale da compiere in scena, ma anche di curare l'interpretazione “attoriale”, espressiva. Il maestro – afferma Noverre – non deve indurre

25. Id., *Lettres sur la danse*, 1760, cit., p. 23.

26. Cfr. Id., *Lettres sur la danse, sur les ballets et sur les arts*, 1803-1804, cit., pp. 123-125 (LIM 2011, pp. 161-162).

27. J.-G. Noverre, *Lettres sur la danse*, 1760, cit., p. 63.

28. Segnaliamo, pur brevemente, le affinità tra la poetica di Noverre (rifiuto delle unità aristoteliche, l'esigenza che ogni opera d'arte tracci le proprie regole ecc.) e quello che viene considerato il manifesto del romanticismo francese: la *Prefazione* al *Cromwell* di Victor Hugo. Cfr. Victor Hugo, *Tutto il teatro. Cromwell*, Milano, Rizzoli, 1962, in particolare le pp. 43-53.

il ballerino a copiare pedissequamente un modello imposto dall'esterno, ma, al contrario, deve essere in grado di sviluppare, in ciascuno dei danzatori che dirige, il sentimento e la grazia propri ad ognuno e adatti al personaggio o al soggetto rappresentato²⁹. Esattamente come il poeta che assiste alle prove degli attori, valutando la resa della scena che ha scritto e dando consigli per migliorare l'interpretazione e l'insieme dell'allestimento,

il maestro di ballo [...] deve far ricominciare una scena in azione fino a quando chi la esegue ha incontrato quell'istante di naturalezza innato in tutti gli uomini; istante prezioso che si mostra sempre con tanta forza quanta verità, dal momento che è prodotto dal sentimento³⁰.

La citazione offerta risulta significativa per più di una ragione. In primo luogo, riscontriamo un'attenzione forte al compito pedagogico, oltre che creativo, di cui il coreografo è chiaramente investito, anche nel momento dell'allestimento di un ballo. Noverre, inoltre, si concentra non tanto sulla parte meccanico-esecutiva, quanto soprattutto sul versante pantomimico-espressivo³¹. Nella citazione si sottolinea in modo netto e chiaro il ruolo del maestro e compositore di ballo nel momento in cui si allestisce uno spettacolo: deve supervisionare le prove e far ripetere le scene fino a quando l'interpretazione non sarà soddisfacente. Al coreografo spetta il compito di entrare nel dettaglio e in profondità, spronando ognuno a trovare dentro di sé il gesto più adatto, l'espressione giusta, l'atteggiamento corretto per una determinata azione.

Infine Noverre dà indicazioni, per quanto generali e indefinite, sul modo di arrivare a incontrare e catturare «l'istante

29. Cfr. J.-G. Noverre, *Lettres sur la danse*, 1760, cit., p. 15. Noverre dimostra anche qui di aver assimilato la lezione di Cahusac che, analogamente, esorta i danzatori ad «avere uno stile» e a sincerarsi di essere originali nell'elaborazione del proprio modo di danzare. Cfr. L. de Cahusac, *La danse ancienne et moderne*, cit., pp. 232-233.

30. J.-G. Noverre, *Lettres sur la danse*, 1760, cit., pp. 17-18.

31. Nell'edizione del 1803, Noverre propone una suddivisione della danza in due categorie: «la danse *mécanique ou d'exécution*» e «la danse *pantomime ou en action*». La prima riguarda la «parte materiale» della danza (la padronanza tecnica, la grazia e l'armonia nei movimenti ecc.). La seconda, invece, è tutto ciò che dona «vita» ed «espressione» alla tecnica. Solo il danzatore in grado di riunire in sé queste due parti può essere considerato un vero artista perché «il est tout à la fois bon danseur et excellent acteur». Id., *Lettres sur la danse, sur les ballets et les arts*, 1803-1804, cit., vol. II, p. 106 (LIM 2011, p. 154).

di naturalezza» che permette alla rappresentazione di essere “vera” e vivente. Nel momento in cui la danza si emancipa dalla vuota esibizione virtuosistica e diviene espressiva, intesa a rendere un significato, al danzatore si pone lo stesso problema dell’attore: come e dove trovare la giusta modalità espressiva? La soluzione proposta da Noverre sembra essere la ripetizione di una stessa scena fino a quando gli interpreti, coadiuvati anche dallo studio personale dei modelli pittorici e dall’osservazione e dall’imitazione della natura, non raggiungano la “verità” dettata dal sentimento, non si trasformino in «una pittura vivente delle passioni»³².

Verità e sentimento devono pervadere l’attore/danzatore per poter essere trasmessi. È quanto afferma Noverre ritornando sulla questione nel 1803:

Perché quel certo attore, sublime oggi, non lo è domani nella stessa parte? Chiedetegli la ragione della sua debolezza, e del freddo diffusosi nella sua declamazione e nella sua recitazione; vi risponderà che era mal disposto, che i suoi sforzi erano superflui, e che il suo animo sembrava rifiutargli l’energia che aveva il giorno prima.

Perché non considerare ciò che costituisce l’intonazione perfetta, l’accento proprio dell’organizzazione della voce, come uno strumento fornito di un’infinità di corde che, per possedere la corretta sonorità, devono essere prodotte dai nostri affetti e accordate dai sentimenti in tutte le tonalità e in tutte le modalità adatte ad esprimere i differenti accenti delle passioni? Queste corde, anche se ben disposte, non produrranno tra loro che suoni stonati e dissonanti, se sarà solo l’arte a volerle far parlare, ma obbediranno e renderanno invece tutti i toni propri del linguaggio delle passioni, quando saranno toccate dall’animo e quando sarà il cuore a determinarne ogni vibrazione³³.

Dalle parole di Noverre evinciamo come sia compito primario dell’artista sviluppare tanto le facoltà fisiche quanto quelle dello spirito; sono, infatti, queste ultime a determinare la verità del gesto.

Le facoltà fisiche dell’uomo, quali che siano, si sviluppano grazie ad un movimento continuo: i muscoli, le leve, le

32. Id., *Lettres sur la danse*, 1760, cit., p. 18.

33. Id., *Lettres sur la danse, les ballets et les arts*, 1803-1804, cit., vol. II, p. 108 (LIM 2011, p. 155).

cerniere che costituiscono le risorse della nostra macchina, devono essere esercitati in tutti i sensi affinché non perdano in mobilità, elasticità e gioco.

Allo stesso modo le facoltà spirituali e intellettuali necessitano istruzione, e si perfezionano solo attraverso un'applicazione costante e un lavoro tenace. [...].

I nostri organi non hanno tutti la stessa attitudine all'azione. Da qui nasce l'inclinazione o la preferenza, in ciascun individuo, per un tipo di occupazione o per l'altro. Ci si vota più volentieri alle une o alle altre attività, che siano fisiche o riguardanti lo spirito. In tutti i casi l'esercizio aumenta l'energia dell'organo o della facoltà che si impiega, o di cui ci si serve a spese di quella che si trascura di più.

Per questa ragione l'attore che esercita solamente la sua memoria ha uno spirito ristretto al di fuori delle sue parti, e il danzatore che limita i suoi studi al meccanismo del movimento delle gambe, è povero di idee e meramente uniforme nella composizione dei passi³⁴.

Allo stesso modo dell'attore, anche il danzatore deve riunire in sé la tecnica e l'espressione, per aspirare a diventare un artista completo. Se questa unione virtuosa è ancora troppo rara nella danza – prosegue Noverre – la causa è da ricercarsi nella superficialità con cui i maestri si applicano al loro mestiere: «l'inattitudine degli allievi e la lentezza dei loro progressi possono essere in primo luogo attribuite alla *routine* dei maestri e alla poca chiarezza che pongono nella dimostrazione dei principi»³⁵.

Se da un lato è chiaro che nella definizione di un personaggio gioca un ruolo fondamentale il danzatore, protagonista indiscusso della sua esecuzione anche sotto il profilo espressivo, dall'altro – per Noverre – sono importantissimi anche l'apporto e la direzione consapevole del coreografo. Il suo talento interpretativo e la sua capacità nel dirigere i ballerini collaborano in modo indispensabile a rendere il gesto pregno di significato e in grado di parlare all'animo muovendo gli affetti. In alcuni passaggi dell'edizione del 1803 viene ribadito quanto sia fondamentale il compositore dell'opera coreutica nella trasmissione della corretta resa di una parte:

34. Ivi, pp. 110-112 (LIM 2011, pp. 155-156).

35. Ivi, p. 112 (LIM 2011, p. 157). Cfr. anche, nello stesso volume, la dodicesima lettera alle pp. 114-120 (LIM 2011, pp. 158-160).

Se la parte meccanica della danza dà tanta pena e fatica al *maître de ballets* ed esige tante combinazioni, quanto lavoro e cura dovrà esigere l'arte del gesto e dell'espressione? La ripetizione dei movimenti, la descrizione animata delle passioni, l'azione comandata dall'animo, l'agitazione di tutta la macchina, insomma tutte queste diverse transizioni non lo disporranno in uno stato prossimo al delirio? Se in scena ci sono Agamennone, Clitennestra, Achille e Ifigenia, ecco quattro parti che deve insegnare; ognuno degli attori ha un interesse distinto, sentimenti opposti, visioni differenti; ognuno di loro deve avere il carattere della passione che lo agita; occorre dunque che il *maître de ballets* si compenetri della situazione interiore di questi quattro personaggi; occorre che li rappresenti tutti, che faccia i gesti che essi devono imitare, che il suo volto si infiammi al punto giusto per le sensazioni che ognuno di loro prova³⁶.

Il coreografo dunque si fa “modello intelligente”, indirizzando l'interpretazione del danzatore verso quella che ritiene la giusta sfumatura espressiva per questo o quel personaggio. Noverre parla qui non dell'imitazione di una vuota forma esteriore ma della trasmissione di una parte che implica, per il coreografo, non solo notevole responsabilità, ma soprattutto profonda conoscenza delle possibilità espressive dell'artista esecutore.

Le *Lettres* affrontano approfonditamente il tema dell'uso espressivo del corpo di ballo, i cui gesti e movimenti – è scritto – devono essere coerenti all'azione principale. Come è noto, proprio il passaggio da una visione parziale della messa in scena – concentrata solo sul protagonismo dei primi attori e sulle loro abilità istrioniche – ad una visione complessiva e d'insieme – attenta alla concertazione fra tutti i personaggi che devono interagire sulla scena – è uno degli snodi fondamentali della prassi registica, per esempio, nei Meininger³⁷. Essi fanno delle scene d'insieme un caposaldo delle loro produzioni, curandole fin nei minimi dettagli. An-

36. Ivi, pp. 131-132 (LIM 2011, pp. 164-165).

37. Artioli scrive che l'impegno della compagnia del duca era «radicalmente volto alla costituzione di una *troupe* omogenea, in cui, abolito lo scarto, usuale presso le compagnie dell'epoca, tra l'attore di grande spicco cui venivano abitualmente assegnate le parti di forte rilievo e la massa di interpreti minori con mere funzioni di riempitivo, si pervenisse a una sostanziale parità e dignità artistica fra tutti i componenti». U. Artioli, *Teorie della scena dal Naturalismo al Surrealismo. Dai Meininger a Craig*, Firenze, Sansoni, 1972, p. 59.

toine, assistendo ai loro spettacoli, rimane profondamente colpito soprattutto per ciò che riguarda l'uso delle comparse e dei figuranti:

Sapete donde viene la differenza? Dalla loro «figurazione», la quale non è come la nostra, composta di elementi raccogliatici, di operaj scritturati per le «prove generali», malvestiti e poco esercitati a indossare costumi bizzarri, o impacciati, anzi tutto quando sono esatti. L'*immobilità* è quasi sempre raccomandata al personale dei nostri teatri: laggiù, invece, le *Compagnie* dei Meininger devono recitare, e rendere con la mimica i loro personaggi. Non voglio dire con ciò che forzano la nota, e che l'attenzione si distolga dai protagonisti: no, il quadro rimane intero; e lo sguardo, da qualunque parte si volga, si arresta sempre a un particolare che è nella *situazione*, o nel *carattere*. [...]

Ottengono, in tal modo, raggruppamenti di una straordinaria verità³⁸.

Quanto scrive Antoine nella nota lettera a Sarcey risulta in perfetta sintonia con quanto teorizza Noverre nelle *Lettres*. Il coreografo francese, infatti, scrive: «Fate danzare il corpo di ballo, ma che parli e dipinga mentre danza; che i suoi membri siano pantomimi, e che le passioni li trasformino in ogni momento»³⁹. Questa esortazione trova una corrispondenza nelle parole scelte da Antoine per descrivere la compagnia del Duca: presso i Meininger le comparse non sono figuranti muti e inespressivi che riempiono passivamente la scena, ma personaggi che agiscono in sintonia e di concerto con il resto della rappresentazione. Se nella compagnia dei Meininger vige il principio secondo cui «l'insieme della *troupe* è più importante del singolo divo»⁴⁰, Noverre si dimostra particolarmente attento alla coordinazione e alla concertazione fra corpo di ballo e solisti per la buona riuscita dello spettacolo⁴¹. La vera difficoltà – afferma il maestro – «non risiede dunque nel donare un carattere dominante e distintivo ad Aiace e Ulisse, questi lo posseggono naturalmente e poiché

aA

71

38. A. Antoine, *I miei ricordi sul Teatro Libero*, traduzione e note di C. Antona-Traversi, Milano, Mondadori, 1923, pp. 101-102.

39. J.-G. Noverre, *Lettres sur la danse*, 1760, cit., p. 58.

40. U. Artioli (a cura di), *Il teatro di regia. Genesi ed evoluzione (1870-1950)*, Roma, Carocci, 2004, p. 35.

41. Cfr. anche la lettera di Pietro Verri ad Alessandro, Milano, 3 giugno 1775, in C. Lombardi (a cura di), *Il ballo pantomimo*, cit., p. 175.

sono gli eroi della scena; la difficoltà consiste nell'introdurre i figuranti con appropriatezza»⁴².

Non basta. Secondo Noverre, il coreografo deve intervenire in maniera significativa anche sulle scenografie. Più precisamente, l'autore francese affronta il tema dell'accordo d'esse con l'attore. La distribuzione delle taglie e il conseguente rispetto delle proporzioni è fondamentale, a suo parere, nella costruzione di quei *tableaux* in cui *décor* e corpo di ballo entrano in stretta relazione:

Una scenografia, di qualsiasi specie essa sia, è un grande quadro preparato per ricevere le figure. Le attrici e gli attori, i danzatori e le danzatrici sono i personaggi che devono ornarlo e abbellirlo; ma affinché il quadro piaccia e non urti la vista, occorre che le giuste proporzioni brillino ugualmente nelle diverse parti che lo compongono⁴³.

Questo equilibrio di ordine estetico è importante non tanto nelle scene movimentate che prevedono le parti danzate, ma soprattutto nei «quadri fissi», ossia in quei momenti dello spettacolo in cui «tutto ciò che dipende dalla scenografia forma, in accordo con essa, una grande macchina ben organizzata», costituendo una scena d'insieme⁴⁴.

Noverre esige che il *décor* si armonizzi con i figuranti in modo che ciascuno spicchi nel modo giusto; a loro volta i figuranti devono essere disposti sulla scena rispettando le proporzioni dell'ambientazione dipinta o praticabile, per cui i danzatori più minuti, in sintonia con le regole della prospettiva a piramide, dovranno essere disposti sul fondo, mentre quelli più alti sfileranno in primo piano⁴⁵. È quanto viene ribadito, con maggiore consapevolezza, nell'edizione del 1803:

le scenografie stanno alle rappresentazioni drammatiche come la tela sta al quadro; devono essere preparate a ricevere i personaggi che il poeta o il maestro di ballo vi distribuiscono. Senza questo accordo nulla è insieme, tutto è privato di

42. J.-G. Noverre, *Lettres sur la danse*, 1760, cit., pp. 33-34.

43. Id., *Lettres sur la danse*, 1760, cit., pp. 95-96.

44. Ivi, pp. 100-101.

45. Ivi, pp. 99-109. Qui l'autore dimostra, attraverso esempi pratici, l'efficacia di una corretta ripartizione delle taglie dei danzatori e dei colori dei loro costumi.

armonia, nulla si aiuta a vicenda, tutto cozza, si distrugge e tutto, per così dire, diviene antipatico⁴⁶.

E non è tutto. Il coreografo deve possedere persino le competenze tecniche, strettamente legate alle professioni teatrali, quali quelle macchiniche:

Le nostre produzioni spesso prevedono ancora del meraviglioso. Molte fra di esse esigono delle macchine: ci sono, per esempio, pochi soggetti in Ovidio, che si possano rendere senza associarvi i cambi, i voli, le metamorfosi, ecc. Bisogna che un maestro di ballo rinunci a soggetti di questo genere se non è egli stesso un macchinista. [...]

Un maestro di ballo si trova in grande difficoltà [...] se non ha qualche conoscenza del meccanismo e se non può sviluppare le sue idee con chiarezza e costruire dei modellini, che servono sempre agli operai più di tutti i discorsi, per quanto chiari e precisi essi possano essere⁴⁷.

In altri termini, il compositore di ballo deve essere in grado di indicare il tipo di effetto e di macchina che desidera venga usata; la sua conoscenza dovrebbe addirittura permettergli di costruire un modello in scala ridotta, perché la pratica vale, in questi casi, più delle parole. Come già sostenuto da Cahusac, per Noverre non basta sapersi spiegare: bisogna anche saper essere, all'occorrenza, artigiani dello spettacolo.

Alla «modulazione [...] nelle taglie» dei danzatori deve, inoltre, corrispondere una gradazione nei colori dei costumi: è importante che il compositore di balli non solo sappia come vestire i figuranti ma anche come disporli sulla scena per conferire il giusto rilievo ai diversi gruppi⁴⁸. «L'accordo dei colori» gioca un ruolo chiave: permette al coreografo di conseguire un'intesa armoniosa fra i diversi coefficienti scenici coinvolti, donando «profondità e nitidezza alle figure» e rendendo la scena maggiormente leggibile in tutte le sue componenti⁴⁹.

Noverre torna ad occuparsi dell'importanza del costume per la verosimiglianza della rappresentazione nel 1803. Il co-

46. Id., *Lettres sur la danse, les ballets et les arts*, 1803-1804, cit., vol. II, pp. 177-178 (LIM 2011, p. 183).

47. Id., *Lettres sur la danse*, 1760, cit., pp. 65-67.

48. Ivi, pp. 91-92.

49. Cfr. ivi, p. 106.

reografo ribadisce le sue posizioni contro le mode del tempo che “impongono”, anche in scena, ingombranti parrucche e capigliature barocche che, oltre a deformare la figura e le proporzioni, distruggono completamente l’illusione. Egli, inoltre, esige che «tutti gli oggetti che [...] attorniano» i danzatori «e che tutte le cose che li circondano portino il carattere severo della lontana nazione che l’autore ha traspeso sulla scena»⁵⁰.

Le leggi del costume si estendono a tutte le parti della scena, a tutti gli oggetti che vi appaiono, a tutti gli attori incaricati delle parti, a tutte le comparse o i personaggi muti che devono arricchirla. L’unità del costume deve esistere con gradazioni e modulazioni non solamente nei vestiti, ma anche in tutti gli oggetti animati e inanimati della scena⁵¹.

L’autore delle *Lettres* si riferisce qui ad una nozione di costume che include anche il senso figurato della parola; non intende indicare solo i vestiti, gli oggetti o gli arredi scenici, ma anche «il carattere, le tradizioni, gli usi, le usanze, le leggi, la religione, i gusti e il genio di una nazione qualunque; le sue abitudini, le armi, i vestiti, le costruzioni, le piante, i giardini, gli animali, le sue produzioni artistiche e industriali, ecc.»⁵².

Noverre non si limita ad affermare che il coreografo deve occuparsi della stesura del soggetto, dell’architettura dei movimenti dei corpi, delle prove con i danzatori, della scenografia e dei costumi, ma a partire da tali presupposti, arriva a concludere che il suo ruolo è caratterizzato da una forte istanza “centripeta”. L’idea che un’unica figura debba supervisionare e gestire tutti gli aspetti dell’evento scenico percorre con costanza e con persistenza tutte le edizioni delle *Lettres*. Sin dalla lettera d’esordio – edizione 1760 – leggiamo:

Un balletto è un quadro, la scena è la tela, i movimenti meccanici dei figuranti sono i colori, la loro fisionomia è, se posso esprimermi così, il pennello, l’insieme e la vivacità delle scene, la scelta della musica, la scenografia e il costume ne sono il colorito; infine, il compositore è il pittore. Se la

50. Id., *Lettres sur la danse, les ballets et les arts*, 1803-1804, cit., vol. II, p. 176 (LIM 2011, p. 183).

51. *Ibid.*

52. Ivi, p. 178 (LIM 2011, p. 183).

natura gli ha donato fuoco e entusiasmo, anima della pittura e della poesia, l'immortalità gli è assicurata⁵³.

Dalla citazione emerge con chiarezza la concezione unitaria che Noverre ha dell'opera coreutica in tutte le sue componenti. Al pari del pittore che sulla tela dipinge tutti gli elementi a sua disposizione per il quadro, il coreografo, sulla scena, deve consapevolmente comporre tutti i coefficienti per costruire lo spettacolo. Supervisionandone ogni aspetto – la tecnica e l'espressione, la scenografia, la musica, i costumi – il coreografo può creare un capolavoro che gli assicuri l'immortalità destinata ai grandi artisti.

Nella terza lettera (ci riferiamo all'ordine dell'edizione 1760) l'idea di spettacolo unitariamente diretto dal coreografo trova un'enunciazione più compiuta. Il compositore di balli – afferma Noverre – deve padroneggiare tutti gli aspetti della messa in scena cercando di farsi, sin dall'inizio, una visione d'insieme del lavoro: «Un abile maestro deve presentare con un solo colpo d'occhio l'effetto generale di tutta la macchina, e *mai sacrificare il tutto per la parte*»⁵⁴. Il risultato finale dev'essere un insieme coerente in cui ogni singola parte viene messa in relazione con il tutto.

L'arte del compositore è dunque di avvicinare e di riunire tutte le idee *in un sol punto*, al fine di farvi concorrere tutte le operazioni dello spirito e del genio. Con questo talento, i caratteri appariranno un bel giorno, e non saranno né sacrificati, né cancellati dagli oggetti che sono fatti solo per prestare loro nerbo e sfumature⁵⁵.

Il compositore dei balli dev'essere responsabile di tutto l'insieme dell'azione in scena, ne costituisce il collante, la guida. Affermare che l'abilità del coreografo risiede nel «riunire tutte le idee in un sol punto» equivale a dichiarare che lo spettacolo complessivo deve ruotare attorno a un'idea dominante, verso la quale ogni elemento deve convergere grazie alla direzione del compositore di ballo. Il coreografo, in questo caso, si comporta esattamente come un regista che, avendo ben presente il quadro d'insieme, coordina tutti i coefficienti

53. Id., *Lettres sur la danse*, 1760, cit., p. 2.

54. Ivi, p. 31. Il corsivo è di chi scrive.

55. Ivi, pp. 37-38. Corsivo nostro.

scenici in modo coerente e armonico rispetto al significato che ha intenzione di veicolare attraverso la rappresentazione.

Quanto, per Noverre, sia essenziale la presenza di una figura *super partes* che presieda all'intero allestimento garantendone l'unitarietà, lo apprendiamo, ancor più chiaramente, da un passaggio presente nelle *Lettres* del 1807. Qui Noverre ribadisce una sorta di incompatibilità di funzioni: il *maître* non può essere nel contempo danzatore nelle sue creazioni, e le ragioni addotte per spiegare tale affermazione sono, per noi, di grande interesse:

Un maestro di ballo non può, sotto alcun pretesto, farsi carico di una parte nelle sue composizioni. Vuole essere in una volta autore e attore? Chi si incaricherà, con interesse, di sorvegliare l'esecuzione del suo balletto? In qualità di attore potrà occuparsi di ciò che accade alla sua destra, alla sua sinistra e dietro di lui? Se se ne preoccuperà, non sarà nella sua parte, e la interpreterà in modo detestabile; dimenticherà il balletto per dare tutta l'attenzione al personaggio di cui si sarà incaricato. Come andrà la composizione? Sacrificherà dunque, a causa di un amor proprio mal inteso, il tutto a una parte. Il maestro di ballo, geloso dei suoi successi, deve dunque restare costantemente dietro le quinte, vegliare su tutto e animare, attraverso la sua presenza, tutti i soggetti incaricati di una qualsiasi parte: tutte le parti di questo vasto spettacolo devono essere curate; l'esattezza, la regolarità, la precisione devono ugualmente brillarvi. L'ingresso del corpo di ballo, i gruppi, i *coups de théâtre*, l'ingresso delle comparse, le loro evoluzioni, i cambiamenti di scenografia, il gioco delle macchine, delle botole, gli accessori ecc. sono cose sulle quali il maestro di ballo deve porre particolare attenzione. Come potrebbe occuparsi di tutti questi dettagli se lui stesso è destinato a ricoprire una parte principale?⁵⁶

Viene qui affermato il ruolo fondamentale del compositore di ballo per conferire unità e coerenza allo spettacolo. È il maestro di ballo, in quanto creatore-autore, l'unica figura in grado di «vegliare» affinché tutte le componenti della messinscena siano perfettamente collegate e armonizzate conferendole senso e armonia. A tutto ciò va dedicata – scrive sempre Noverre – un'attenzione esclusiva e incessante, a

56. Id., *Lettres sur les arts imitateurs en général, et sur la danse en particulier*, A Paris, chez Léopold Collin, Libraire, rue Git-le Cœur, n° 4, 1807, A La Haie, chez Immerzeel et Compagnie, Venestraat, n° 147, 1807, vol. II, pp. 150-151.

ribadire la complessità del meccanismo teatrale all'interno del quale non è possibile sacrificare «il tutto a una parte».

Nel 1803 Noverre aveva già affrontato questi temi:

Se il *maître de ballets* sacrifica le grandi masse per le parti dettagliate, e l'interesse principale per gli accessori, e sospende l'andatura dell'azione con danze insignificanti; se sostituisce i gesti che parlano con *pirouettes* che non dicono niente, e i segni che le passioni imprinono sul viso con *entrechats* [...] tutto sarà perduto, l'azione svanirà, nulla starà al suo posto, il filo si romperà, la catena si spezzerà, la trama si sfilaccerà, e questa composizione mostruosa, priva di ordine e di interesse, non denuncerà che l'incapacità, l'ignoranza e il cattivo gusto dell'autore⁵⁷.

Più oltre nel testo, l'accordo reciproco fra tutti i coefficienti scenici viene indicato con maggiore precisione. Per definirlo Noverre usa il termine *convenance* – che traduciamo qui con *concordanza*⁵⁸ – offrendone una definizione che precorre uno dei tratti fondativi della pratica registica *tout court*:

Per concordanza intendo l'accordo e l'armonia che *tutte le parti di un balletto* devono in parti uguali possedere per formare un tutt'uno equilibrato e un insieme ben disposto. È questa concordanza (troppo trascurata), ad attribuire ad ogni *attore* la porzione di interesse da porre nell'azione, e quella della passione che lo fa muovere a seconda della sua età, del suo ruolo o della sua dignità. È questa concordanza che deve fare da bussola al *maître des ballets*; che deve guidarlo nella scelta della scena e delle *scenografie* [in francese *scène et décorations*], degli *edifici*, dei giardini e degli *accessori* [...]. La concordanza sta alle arti imitatrici come l'onestà e la buona educazione stanno alla società: se si spezzano queste relazioni, tutto cade a pezzi⁵⁹.

aA

77

57. Id., *Lettres sur la danse, les ballets et les arts*, 1803-1804, cit., vol. II, pp. 124-125 (LIM 2011, p. 162).

58. Il termine "concordanza" si riferisce, dal punto di vista grammaticale, «al complesso di norme che regolano l'accordo di parole che nella proposizione sono in rapporto fra loro». Trasliterando questa definizione sul piano del discorso di Noverre, potremmo definire concordanza come l'insieme di norme che regolano l'accordo dei coefficienti che sulla scena sono in rapporto fra di loro. Per questi motivi la traduzione di *convenance* in *concordanza* ci convince maggiormente rispetto a quella proposta da Flavia Pappacena che traduce *convenance* in *attinenza*. Cfr. *Il grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1964, alla voce «concordanza».

59. J.-G. Noverre, *Lettres sur la danse, les ballets et les arts*, 1803-1804, cit., vol. II, pp. 180-181 (LIM 2011, pp. 184-185). Corsivi nostri. Abbiamo qui ritenuto opportuno tradurre il ter-

Noverre, così, esplicita e teorizza un principio fondante la pratica registica che ritroviamo, per esempio, negli allestimenti di Vigny, Hugo e Dumas *père* alla Comédie-Française negli anni Trenta dell'Ottocento. Come si evince dalle analisi condotte da Elena Randi, negli spettacoli diretti da questi grandi scrittori-allestitori, tutti i coefficienti scenici sono in reciproca relazione fra loro, sottostando al progetto estetico dettato dall'«autore-metteur en scène». Scenografie, arredi, costumi e attori si collocano in una rete di relazioni reciproche, di *concordanze* per usare le parole di Noverre, che formano un insieme equilibrato e coerente in quanto rispondenti alla mente ordinatrice dell'autore e che si mantengono costanti per tutta la durata dello spettacolo⁶⁰. Ma spingendoci ancora oltre, non possiamo non ricordare che i Meininger fanno della cura ai dettagli della scenografia e degli arredi, nonché dell'accordo attore-personaggio, uno dei capisaldi della loro prassi teatrale. Come spiega significativamente Artioli, presso di loro

la scena non è più uno spazio appiattito, circondato da quinte, senza alcun supporto per la recitazione dell'attore, costretto a rimanere in primo piano per evitare vistose discordanze tra le proporzioni del proprio corpo in movimento e il fondale prospettico, ma un luogo abitabile in cui la moltiplicazione di piattaforme poste a livelli diversi e la prevalenza di elementi architettonici, tridimensionali, ha come fine *l'integrazione piena dell'attore nello scenario*⁶¹.

Possiamo, dunque, dire che con Noverre il ruolo, nuovo, del compositore di ballo viene definito in maniera consapevole: se ne evidenziano le responsabilità, i compiti e la rinnovata funzione all'interno dello spettacolo coreutico. Non è più visto solo come colui che mette insieme una serie di passi a tempo di musica, eseguendoli o preoccupandosi di insegnarli con grazia e leggerezza. La sua creazione artistica, almeno in sede teorica, si carica di maggiore significato, diviene più complessa e più completa: a lui spetta scegliere il soggetto, redigerne il piano, preoccuparsi di strutturarli in atti e scene

mine *emploi* con "ruolo", piuttosto che con "lavoro", secondo l'edizione curata da Flavia Pappacena.

60. Cfr. E. Randi, *I Primordi della regia*, cit., pp. 157-196. Lo stesso dicasi per le altre messe in scena analizzate nel testo.

61. U. Artioli, *Teorie della scena*, cit., p. 56. Il corsivo è di chi scrive.

seguendo il filo di un'unica narrazione, conferire spessore ai personaggi e, nella messa in scena, vigilare affinché anche l'interprete lavori sul personaggio in maniera coerente rispetto alla totalità dell'azione; ha inoltre il compito di occuparsi della connessione della coreografia con la musica, la scenografia, gli accessori, i costumi. In Noverre traspare la necessità di un maestro e coreografo le cui competenze abbraccino tutti gli aspetti dello spettacolo: deve possedere una solida preparazione tecnico-espressiva come ballerino e nozioni di prospettiva o scenotecnica, di pittura e disegno. Si delinea così la figura di un uomo di teatro le cui conoscenze investono tutti i campi legati alle arti dello spettacolo, responsabile non solo di una parte, ma dell'insieme della messa in scena. Anche in questo senso la riflessione estetica che investe la danza in azione anticipa e preannuncia alcune delle tematiche fondanti le pratiche protoregistiche ottocentesche.

Tutte le parti di uno spettacolo devono inoltre, secondo Noverre, essere «messe in opera dallo spirito; quando il genio non dirige tutti questi movimenti e il sentimento e l'espressione non prestano loro delle forze in grado di emozionarmi e interessarmi, applaudo all'abilità, ammiro l'uomo macchina [...] ma non provo alcuna emozione»⁶².

In sintesi, il compositore di balli deve padroneggiare tutte le arti che concorrono alla messa in scena di uno spettacolo: deve dedicarsi alla pittura e allo studio dei diversi pittori per acquisire non solo l'arte della composizione espressiva delle figure, ma anche del colore e della luce⁶³; deve studiare l'anatomia per poter insegnare e quindi individuare e correggere i difetti fisici dei propri allievi⁶⁴; deve conoscere le regole del disegno e della musica⁶⁵; deve essere consapevole dello spazio teatrale nel suo complesso, un compito, quest'ultimo, di cui Noverre parla approfonditamente nelle famose *Observations sur la construction d'une salle d'Opéra*⁶⁶.

62. Cfr. J.-G. Noverre, *Lettres sur la danse*, 1760, cit., pp. 27-28.

63. Cfr. ivi, p. 68. Cfr. anche Id., *Observations sur la construction d'une salle d'Opéra et programmes des ballets. Œuvres de M. Noverre*, St. Petersburg, imprimé chez Jean Charles Schnoor, 1804, pp. 24-25. Sul tema della luce in Noverre cfr. il terzo capitolo di C. Grazioli, *Luce e ombra. Storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale*, Bari, Laterza, 2008, pp. 60-61 e 77-78.

64. Cfr. J.-G. Noverre, *Lettres sur la danse*, 1760, cit., pp. 68-71. Cfr. anche Id., *Lettres sur la danse, les ballets et les arts*, 1803-1804, cit., pp. 133-148 (LIM 2011, pp. 165-171).

65. Cfr. Id., *Lettres sur la danse*, 1760, cit., pp. 71-77.

66. Cfr. Id., *Observations sur la construction d'une salle d'Opéra*, cit.

Se risulta evidente, negli scritti di Noverre, l'anticipazione di alcuni aspetti portanti della pratica proto-registica e registica otto-novecentesca, quanto meno sotto il profilo teorico, resta da chiedersi quanto questa teorizzazione rifluisca nella prassi scenica. La descrizione lasciataci da Charles Collé all'indomani della rappresentazione del balletto *Les Fêtes Chinoises*, a Parigi, nel luglio 1754, sembra confortare una rispondenza della prassi alla speculazione: «Se è piaciuto – scrive – non è per i passi e per le entrate: se ha ottenuto una riuscita prodigiosa, è per i quadri diversificati e nuovi. Se c'è qualcuno in grado di farci uscire dall'infanzia dove ancora ci troviamo per i balletti, deve essere un uomo come Noverre»⁶⁷. Non è la coreografia in senso stretto a colpire il pubblico, non sono l'abilità o il virtuosismo di questo o quell'interprete: è l'insieme del lavoro a cogliere di sorpresa persino uno spettatore maldisposto nei confronti della danza come Collé. L'innovazione sembra risiedere nel susseguirsi variegato delle scene e nella loro armoniosa concatenazione, come la descrizione di Desboulmiers delle *Fêtes Chinoises* sembra confermare:

1° luglio 1754.

Questo balletto era già stato eseguito a Lione, a Marsiglia e a Strasburgo. Il teatro rappresenta dapprima una strada che termina con terrazze e con una scala che porta ad un palazzo situato su un'altura. Questa prima scenografia cambia, e lascia vedere una piazza pubblica ornata a festa, e sul fondo un anfiteatro dove sedici cinesi sono seduti. Con un rapido cambio di posto, in vece dei sedici cinesi, se ne vedono trentadue che fanno un esercizio di pantomima sui gradini. A mano a mano che i primi scendono, altri sedici cinesi, sia mandarini che schiavi, escono dalle loro abitazioni e si recano sui gradini. Tutto ciò forma otto file di danzatori che, abbassandosi e alzandosi successivamente, imitano abbastanza bene i flutti di un mare agitato. Una volta scesi, tutti i cinesi iniziano una camminata ben marcata. Si vede un mandarino portato su un ricco palanchino da sei schiavi bianchi, mentre due negri trainano un carro su cui è seduta una giovane cinese. Sono preceduti e seguiti da una folla di cinesi che suonano diversi strumenti musicali in uso nei loro paesi. La sfilata finisce, il balletto comincia e non lascia

67. C. Collé, *Journal de Collé*, citato in E. Campardon, *Les Spectacles de la foire*, Paris, Berger Levrault, 1877, vol. II, p. 183.

niente a desiderare, sia per la varietà, sia per la nitidezza delle figure. Si conclude con una contraddanza di trentadue persone i cui movimenti formano una prodigiosa quantità di *attitudes* nuove e perfettamente disegnate, che si concatenano e si sciolgono con la più grande facilità. Alla fine della contraddanza, i cinesi si riposizionano nell'anfiteatro che si trasforma in un gabinetto di porcellana. Trentadue vasi, che s'innalzano, nascondono agli occhi degli spettatori i trentadue cinesi che si erano visti prima. Monsieur Monet [*sic*]⁶⁸ non ha risparmiato nulla di ciò che poteva assecondare la ricca immaginazione di Monsieur Noverre⁶⁹.

Nella descrizione proposta sembra realizzato quanto Noverre professa nelle *Lettres*, che evidentemente si pongono al culmine di un decennio di esperienza scenica particolarmente significativo per il giovane coreografo, decennio segnato anche dall'incontro con David Garrick, modello insuperato di espressività e realismo per Noverre⁷⁰. Come sottolinea Flavia Pappacena, nelle *Fêtes Chinoises* «Noverre sperimenta un uso dinamico e tridimensionale dello spazio e applica innovativamente “crescendo” e “contrast”», che saranno fra i principali strumenti del suo stile compositivo⁷¹. Metamorfosi inaspettate e rapidi cambi di scena, sequenze collegate le une alle altre, un *ensemble* di danzatori in perfetta coordinazione fra loro e con il resto dell'azione si costituiscono come modalità innovative nell'allestimento di un balletto, destinate a colpire l'immaginazione di un pubblico abituato agli schemi simmetrici del *ballet à entrées*.

Nell'ottica del ruolo preponderante svolto da Noverre nella direzione dei ballerini, alcune delle parole elogiative di Pietro Verri sulle sue coreografie risultano significative. Pietro, infatti, ha occasione di vederle a Vienna e ne scrive

68. Il riferimento è a Jean Monnet, impresario e direttore dei teatri delle *Foires* e dell'*Opéra comique*.

69. J.-A.J. Desboulmiers, *Histoire du théâtre et de l'Opéra comique*, Paris, chez Lacombe, 1769, vol. II, pp. 323-324.

70. L'ammirazione di Noverre per Garrick è testimoniata da due lettere a lui dedicate nell'edizione del 1803 e poi ripetute nel 1807. Cfr. J.-G. Noverre, *Lettres sur la danse, sur les arts et sur les ballets*, 1803-1804, cit., vol. II, pp. 184-211 (LIM 2011, pp. 183-197). Cfr. anche A. Goudar, *Lettre d'un François à Londres à un de ses amis à Paris, ou relation de ce qui s'est passé sur le théâtre Anglois, à l'occasion du Sieur Noverre*, Paris, [s.n.], [1755], cit. in J. Thorp, *Jean-Georges Noverre à Londres: Drury Lane et le King's Theater de Haymarket*, in M.-T. Mourey - L. Quetin, *Jean Georges Noverre (1727-1810)*, cit., p. 204; cfr. tutto l'articolo alle pp. 203-219.

71. F. Pappacena, *La danza classica*, cit., p. 92.

al fratello Alessandro che si trova a Roma: «Superba musica, decentissima l'azione, abiti corrispondenti, e una coppia di ballerini: il Pic e la Binetti, che sono due vere divinità. Non potresti credere che anima, che decenza e che fine gusto in ogni moto»⁷².

Un anno dopo, rientrato a Milano, lo stesso Verri fa il paragone con gli allestimenti del teatro cittadino, il Regio Ducale. L'opera in cartellone per l'autunno del 1771 è *Il Ruggiero o vero L'eroica gratitudine*, il primo ballo è coreografato e interpretato da Charles Le Picq, il secondo da Giovanni Favier⁷³. Benché Le Picq sia danzatore e *maître de ballets* che Noverre stesso, nel 1803, riconosce tra i più talentuosi del suo tempo⁷⁴, Pietro Verri si esprime nei seguenti termini riguardo al suo lavoro:

Il teatro è sommamente affollato, e lo spettacolo è freddissimo agli occhi miei. Vi è una profusione d'abiti, di comparse, di ballerini; ma il confronto che faccio cogli spettacoli di Vienna è troppo disadvantage. Trovo oscure le scene, lentissimi i moti de' cambiamenti, ridicole le macchine, inanimato il ballo, senza passione alcuna; la musica languida, l'orchestra lenta [...] lo spettacolo noiosamente lungo e gli stessi due ballerini, Le Pich e la Binetti, che mi incantarono due anni or sono li vedo con tranquillità⁷⁵.

Nel momento in cui manca la direzione del coreografo francese, persino i due ballerini definiti nella missiva precedente «vere divinità» perdono di interesse: tutto diviene opaco agli occhi di Verri, la sontuosità degli abiti e delle scenografie è fine a se stessa; la musica e l'azione non coinvolgono il pubblico. Manca allo spettacolo un "regista" in grado di renderlo vivo e quindi espressivo.

72. Lettera di Pietro a Alessandro Verri, Vienna, 21 febbraio 1770, in P. e A. Verri, *Carteggio*, a cura di E. Greppi - A. Giuliani, Milano, L.F. Cogliati, 1911-1940, vol. III, pp. 191-192.

73. Cfr. G. Tintori - M.M. Schito (a cura di), *Il Regio Ducal Teatro di Milano*, cit., p. 82 e p. 111.

74. Cfr. J.-G. Noverre, *Lettres sur la danse, les ballets et les arts*, 1803-1804, cit., p. 121 (LIM 2011, p. 161). Cfr. anche Id., *Lettres sur les arts imitateurs en général, et sur la danse en particulier*, 1807, cit., vol. II, pp. 118-119.

75. Lettera di Pietro ad Alessandro Verri, Milano, 30 ottobre 1771, in P. e A. Verri, *Carteggio*, cit., vol. IV, p. 272.

«Il direttore di tutto lo spettacolo è il celebre sig. Gasparo Angiolini»⁷⁶
Gli scritti teorici di Gasparo Angiolini⁷⁷ si presentano come un'altra fonte utile ad indagare la riflessione di stampo pro-toregistico nella poetica del ballo pantomimo settecentesco. Esponente della «linea italo-austriaca»⁷⁸ della riforma del teatro danzato, Angiolini non si dimostra un pensatore sistematico e consapevole come il rivale. Tuttavia, sono numerose le spie e gli indizi all'interno dei suoi scritti che testimoniano come, anche per l'italiano, cambino radicalmente il ruolo e la figura del compositore di ballo.

Sin dal libretto che accompagna *Le festin de pierre*⁷⁹, Angiolini sottolinea come fra i compiti del coreografo rientrino la scelta e la buona organizzazione del soggetto e la necessità di formare un'azione unica e chiara, dotata di coerenza interna. Similmente a Noverre, nel riconoscere la specificità del linguaggio pantomimo, l'italiano si occupa, quanto meno nelle dichiarazioni teoriche, di far rifluire la coerenza della trama nell'azione pantomima. Il gesto – precisa inoltre – abbrevia i discorsi; dunque nell'accostarsi a un soggetto da trasporre in danza, è necessario tener conto delle caratteristiche e delle peculiarità del linguaggio che si intende usare⁸⁰: «È attraverso un vetro convesso⁸¹ che riunisce tutti i raggi in un sol punto, che ci è necessario guardare i soggetti che vogliamo trattare; il minimo scarto fa perdere di vista i personaggi attraverso i quali intendiamo muovere le passioni»⁸². Il coreografo – af-

aA

83

76. GUV, 103, sabato 25 dicembre 1790, p. 826.

77. Su Gasparo Angiolini rimandiamo a L. Tozzi, *Il ballo pantomimo del Settecento. Gaspare Angiolini*, L'Aquila, Japadre, 1972 e ai diversi articoli, apparsi nel 1975, all'interno della rivista di musicologia «Chigiana» («Chigiana. Rassegna annuale di studi musicologici», 9-10, 1975).

78. F. Pappacena, *La danza classica*, cit., p. 83 e sgg.

79. Cfr. G. Angiolini, *Le festin de pierre. Ballet pantomime composé par Mr. Angiolini*, A Vienne, chez Jean Thomas Trattner Libraire et Imprimeur de la Cour, 1761. La ristampa anastatica del libretto in lingua francese si trova in C. W. Gluck, *Sämtliche Werke*, cit., vol. VII, pp. 171-175.

80. Cfr. G. Angiolini, *Dissertation sur les ballets pantomimes des anciens*, cit., [pp.] 13 e 19 (traduzione in «Danza e ricerca», 0, 2009, p. 24).

81. Victor Hugo nella prefazione al *Cromwell* utilizza una metafora molto simile per affermare lo stesso principio: «Occorre perciò che il dramma sia uno specchio concentrante che, invece d'indebolirli, raccolga e condensi i raggi coloranti; che d'un barlume faccia una luce, e d'una luce una fiamma». Victor Hugo, *Tutto il teatro. Cromwell*, Milano, Rizzoli, 1962, pp. 56-57.

82. G. Angiolini, *Dissertation sur les ballets pantomimes des anciens*, cit., [p.] 19 (traduzione in «Danza e ricerca», 0, 2009, p. 27).

ferma Angiolini – deve possedere non solo la visione sintetica dell’insieme («il vetro convesso che riunisce tutti i raggi in un sol punto») necessaria a operare le giuste scelte sul soggetto, come per esempio quelle riguardanti i personaggi chiave attraverso cui far «muovere le passioni», ma anche la capacità di “tradurre” quella visione sintetica e unitaria in azione pantomima. Solo “traducendo” il soggetto in gesto attraverso questa particolare lente è possibile creare in modo “compatto” e unitario la coreografia e i personaggi della vicenda che verranno interpretati dai danzatori.

Riguardo a queste tematiche, ritroviamo le parole più significative di Angiolini nelle *Lettere a Monsieur Noverre* del 1773:

L’esperienza mi ha più volte comprovato che il poeta e il maestro di cappella, persuasi dalle ragioni del compositore dei balli sopra le bellezze ch’egli può aggiungere ed introdurre in varie guise nella totalità della festa; e i ballerini esecutori persuasi del sapere e dell’onestà del loro capo, tutti insieme uniti si sottometteranno alle di lui proposizioni. Ma perché un capo di ballo arrivi veramente a persuadere, non dirò i ballerini, ma i poeti e i maestri di cappella, ci vogliono de’ fatti e non delle parole; egli deve sapere le arti, e non sofisticare sulle medesime. [...]

In terzo luogo finalmente conviene che il compositore di questi balli sappia rilevare a proposito il debole e il forte che il libro, gli attori e i ballerini somministrano, e far uso di tutte le bellezze dell’arti a tempo e a luogo, alternativamente profittando ora di quelle della danza, ora dell’altre della musica, ora dell’esecuzione particolare, ora della sola totalità della festa, che ad ogni tanto porta la riunione de’ cori, de’ balli, degli attori, delle comparse, degli abiti, delle decorazioni⁸³.

L’affermazione si ricollega in maniera abbastanza diretta alla tematica pre-registica. Al coreografo, in quanto creatore e direttore dello spettacolo, spetta l’ultima parola su tutte le componenti dello spettacolo. A lui si devono sottomettere non solo i ballerini, ma soprattutto il poeta, ossia il librettista (colui che scrive il soggetto nel caso dell’opera alla francese di cui effettivamente Angiolini sta parlando) e il musicista, che deve comporre al servizio della danza. Affinché ciò av-

83. Id., *Lettere a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi*, cit., p. 65.

venga, il coreografo deve conoscere le arti e la loro applicazione pratica; deve sapere cosa introdurre e dove; deve saper gestire sulla scena ballerini, scenografie e costumi, in una parola tutto l'insieme della rappresentazione. È il coreografo, direttore dei balli, a imporsi sugli altri artisti perché l'insieme sia rispettato e dunque lo spettacolo abbia successo.

Ritornano, allora, alcuni degli snodi concettuali esposti e che ci hanno permesso di parlare di Noverre come di un precursore della pratica protoregistica, quanto meno sotto il profilo teorico: il maestro di ballo deve possedere una competenza allargata ed essere responsabile dell'insieme dello spettacolo e di tutti gli artisti che vi concorrono, deve avere una formazione poliedrica indispensabile al suo ruolo. A lui spetta la direzione della rappresentazione nella sua totalità; egli deve amalgamare tutte le componenti dell'allestimento: dai ballerini alla musica, dalle scenografie ai costumi.

La delineazione della figura del coreografo come responsabile dell'evento nelle sue varie componenti non rimane un utopico ideale a cui tendere, ma sembra trovare una concreta realizzazione nella pratica teatrale⁸⁴. Almeno in un caso, pare esserlo persino di un melodramma e non solo di un balletto. Per la stagione di carnevale 1790-1791 Angiolini, infatti, è a Venezia, al teatro di San Benedetto, la «Gazzetta Urbana Veneta» annuncia:

L'apoteosi d'Ercole è il dramma per musica, che si rappresenterà domani nel nobilissimo Teatro *Venier* in S. Benedetto. La poesia è del nob. sig. *Mattia Butturini*, e la musica del celebre sig. *Angelo Tarchi* maestro del Reale Conservatorio della Pietà di Napoli. [...]

Il direttore di tutto lo spettacolo è il celebre sig. *Gasparo Angiolini* maestro di balli pensionario delle corti imperiali di Vienna e Pietroburgo.

Le scene tutte nuove, dieci del dramma, e cinque del ballo son del rinomato Caval. *Francesco Fontanesi*⁸⁵.

84. Ricordiamo qui che Angiolini affida alla scena, e ai libretti, l'esemplificazione della sua concezione estetica del ballo pantomimo, giudicando la pratica altrettanto importante della teoria: «I precetti son figli delle opere: e fino a tanto che queste non le sapremo scrivere, i balli pantomimi, o sia, la danza imitativa della bella natura, non occuperà giammai quel posto che le conviene, non sarà giammai perfetta, né sarà cosa certa, né arte sicura». Ivi, p. 56.

85. GUV, n. 103, sabato 25 dicembre 1790, p. 826.

Angiolini è indicato come «direttore di tutto lo spettacolo». Alla sua guida si devono dunque sottomettere tanto i danzatori quanto gli altri responsabili della creazione: il poeta e il musicista ma, supponiamo, anche lo scenografo e forse persino gli autori dei costumi. *L'Apoteosi d'Ercole*, inoltre, prevede al suo interno coreografie collegate all'azione del melodramma: una «danza festosa» seguita da un coro che apre la settima scena del primo atto⁸⁶ e una danza sacra all'inizio della tredicesima scena del secondo atto⁸⁷. Angiolini non deve solo dirigere gli esecutori: a lui spetta anche il coordinamento dei cantanti e del coro all'interno del dramma. Probabilmente questo è anche il motivo per cui

vi sarà un solo ballo del pre nominato maestro, dopo il dramma, intitolato *Tito, o la partenza di Berenice*, eroico-pantomimo diviso in cinque atti. Di questo non si legge nel libretto la solita descrizione, che suole empirie più pagine. Quando si è scelto un soggetto noto, e l'azione viene presentata con chiarezza, e con quella muta eloquenza, che forma il distintivo carattere de' gran compositori de' balli, i programmi son inutili. L'Angiolini ce lo ha dimostrato ancora, e ci promettiamo della sua singolare capacità quel diletto che nasce dall'intendere senza fatica una grand'azione espressa co' gesti. [...]

La musica dello stesso ballo sarà pure di sua propria composizione.

Il poeta, il maestro di musica, il primo de' primi musicisti ch'abbia il teatro, il più celebre de' compositori di ballo direttore anche dell'intero spettacolo, un gran pittore, delle decorazioni da corte che interessano la comun aspettazione, lusingare ci devono d'un trattenimento che meriti la soddisfazione, e l'applauso della più scelta udienza⁸⁸.

86. M. Butturini, *L'Apoteosi d'Ercole. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro Venier in San Benedetto il Carnevale dell'anno 1791*, in Venezia, Appresso Modesto Fenzo, 1790, p. 14. «Danza festosa, che viene interpretata dalle schiave d'Ecalia ch'errano per la reggia insegue da' soldati di Trachina. Le donzelle trachinesi mostrano la loro sorpresa. Frattanto le schiave cantano il seguente coro». Al termine del coro cessa anche la danza.

87. Ivi, p. 38. «*Sacra danza*, in cui i garzoni e le donzelle trachinesi presentano rami e corone di querce a Giove». Terminata la danza, entrano i protagonisti del dramma e inizia il coro del popolo.

88. GUV, n. 103, sabato 25 dicembre 1790, p. 826. Corsivi nostri. Il libretto del ballo si trova in fondo al libretto del dramma per musica. Cfr. G. Angiolini, *Tito o La partenza di Berenice. Ballo eroico-pantomimo in cinque atti. D'invenzione, e composizione del signor Gasparo Angiolini maestro pensionario delle corti imperiali di Vienna, e S. Pietroburgo. Rappresentato per la prima volta nel*

Il recensore riconosce ad Angiolini un talento che, stando per esempio alle testimonianze dei fratelli Verri, manca del tutto a Noverre: la chiarezza nell'esposizione dell'azione e nella sua espressione attraverso la pantomima danzata.

A mio parere Noverre ha più calore d'immaginazione, ha dei colpi felici, ha somma eleganza nel vestire, nel distribuire i quadri, nel badare a una delicata decenza sino nelle ultime figure; ma Angiolini porta maggior corrispondenza fra la musica e il gesto perché compone l'una e l'altro, condensa la sua arte sul solo protagonista, ha una condotta più conseguente nella favola, maggior giudizio nel scegliere soggetti esprimibili e intelligibili e nel non addossare alla pantomima delle situazioni che non possono essere discernibili⁸⁹.

Il coreografo italiano punta all'essenzialità dell'azione, riduce i personaggi a quelli principali ed è in grado di dirigerli con chiarezza raggiungendo la «muta eloquenza» che rende il ballo comprensibile anche senza programma.

All'interno dei testi inediti pubblicati da Sara Rosini in *Pietro Verri e il balletto*, spicca inoltre una *Lettre à Monsieur Noverre*⁹⁰ di Pietro Verri che propone un ulteriore confronto fra i due coreografi protagonisti della nota *querelle*.

Il signor Angiolini vi ha preceduto nel Teatro di Milano. Tutti gli uomini imparziali devono convenire sul fatto che Angiolini non possiede l'arte della danza al grado sublime a cui voi la possedete, bisogna ammettere anche che sia per il gusto nell'abbigliamento dei danzatori, sia per la scelta delle scenografie, sia per la composizione ammirevole dei vostri quadri, sia infine per i colpi arditissimi che voi tracciate, così come per la fertilità della vostra immaginazione, voi siete infinitamente al di sopra del signor Angiolini. Questo in cambio, con meno inventiva mette nei suoi drammi più regolarità, più condotta, più arte e giudizio; qualche volta risulta freddo, trascura l'insieme del quadro, il suo studio

nobilissimo Teatro Venier in San Benedetto. Il Carnovale dell'anno 1791, in M. Butturini, *L'Apotheosi d'Ercole*, cit., pp. 49-54.

89. Lettera di Pietro ad Alessandro Verri, Milano, 3 giugno 1775, in C. Lombardi (a cura di), *Il ballo pantomimo*, cit., p. 175.

90. «Si tratta di un testo scritto a ridosso della partenza da Milano del famoso coreografo Jean-Georges Noverre, avvenuta nel gennaio 1776 [...]: si esauriva, in quei giorni, il clamore suscitato nel pubblico dallo scontro che aveva contrapposto l'artista francese al coreografo toscano Gasparo Angiolini». S. Rosini, *Pietro Verri e il balletto*, cit., p. 258. La *Lettre à Monsieur Noverre* si trova in calce all'articolo alle pp. 287-305 ed è redatta in francese.

si limita a un personaggio o due, il rimanente è troppo trascurato; la ragione soffoca, per così dire, l'immaginazione; vi si rimprovera, signore, tutto il contrario. Angiolini ha dei pezzi musicali, di sua mano, nettamente superiori, e combina meglio i gesti con i suoni, dal momento che è autore del balletto e compositore della musica⁹¹.

Riprendendo quanto affermato in una delle missive dirette al fratello Alessandro, Pietro ribadisce il suo personale giudizio sui due contendenti. Ma non solo. Implicitamente sembrerebbe riconoscere ai coreografi un ruolo preponderante nella strutturazione e nella messa in scena del ballo, attribuendo all'insieme della rappresentazione la propria impronta personale. Stando alle sue parole, Noverre è in grado di amalgamare costumi, scenografia e coreografia in modo mirabile, con fantasia e originalità creando grandi quadri d'insieme in cui l'eleganza e il gusto sono universalmente applauditi; Angiolini, invece, si caratterizza per la migliore «condotta» dell'azione, che risulta più regolare e quindi, presumiamo, anche più comprensibile. Inoltre nei suoi lavori la musica accompagna e sostiene l'azione facilitandone la lettura/compressione e aumentandone l'effetto; sembra non rimanere molta cura per il resto, ossia per gli altri aspetti come, per esempio, le scenografie e i costumi. Tuttavia questo non significa che non se ne occupasse affatto. Per esempio, in occasione del ballo *L'amore e l'azzardo*, dato a Milano nell'agosto del 1780, leggiamo che

il soggetto prescelto dal sig. Angiolini per questa azione pantomima non poteva essere più grazioso, geniale e piacevole; la sua musica è assolutamente buona; il vestiario corrisponde al buon gusto dell'azione e nella magnificenza a quello del primo ballo, che per le superbe decorazioni e abilità de' ballerini va sempre più riscuotendo le maggiori lodi⁹².

91. P. Verri, *Lettere à Monsieur Noverre*, in *ivi*, p. 289.

92. «Gazzetta Enciclopedica di Milano», 21 agosto 1780, p. 253, in D. Deplero, *Il «Giornale enciclopedico di Milano» (1782-1797) e la «Gazzetta enciclopedica di Milano» (1780-1802): due nuove fonti per la storia musicale milanese*, «Fonti musicali italiane», n. 4, 1999, pp. 55-111; p. 98. D'ora in poi abbreviato semplicemente in Deplero. Cfr. G. Angiolini, *La morte di Cleopatra*, cit., p. 14 dove si trova l'*Argomento* del secondo ballo, «anacronistico pantomimo», *L'amore e l'azzardo*. Dal libretto dell'opera apprendiamo che i tre balli previsti per *Gli antiquari in Palmira* «si rappresenteranno alternativamente». Cfr. G. Carpani, *Gli Antiquari in Palmira. Commedia per musica da rappresentarsi nel Teatro grande alla Scala l'Autunno dell'anno 1780*, in Milano, appresso Gio. Batista Bianchi Regio Stampatore, [1780], p. 6.

Ulteriori testimonianze in tal senso si trovano ancora nelle *Lettere a Monsieur Noverre*⁹³, dove Angiolini, ipotizzando la costituzione di un'Accademia di danza pensata per aderire ai canoni della riforma in atto e per formare tanto ballerini quanto coreografi, dedica particolare attenzione all'insieme dello spettacolo. «Per meritare il grado distinto di vero compositore di balli pantomimi»⁹⁴ – afferma Angiolini –, questa ipotetica accademia dovrebbe progettare un vero e proprio esame finale per permettere all'aspirante compositore di dar prova del suo talento compositivo redigendo il piano di un lavoro di sua invenzione. L'esaminando, inoltre, dovrebbe essere in grado di comporre anche la musica ed essere pronto a mettere in scena, seppur abbozzato, il suo prodotto. Una volta trascorso il tempo necessario per tutte queste operazioni, infatti,

si condurrebbe ove si ritrovassero tutt'i necessari ballerini per effettuare il soggetto in questione, ed il candidato dovrebbe avere di già sbozzato tutto il programma o sia il piano del ballo, e fatta tanta musica quanta bastasse per la prima prova, e preparate nella dovuta chiarezza le idee correlative per le decorazioni, per le macchine e per i vestiarî⁹⁵.

aA

89

Al di là dell'ingenuità un po' utopistica della proposta, interessa qui sottolineare come, nella concezione di Angiolini, i compiti del coreografo capace corrispondano, nelle linee generali e germinali, a quelli di un protoregista che segue e interviene su ogni aspetto dell'allestimento, badando alla coerenza dell'insieme. Egli deve infatti non solo inventare ed insegnare passi di danza, ma scegliere e organizzare il soggetto in maniera chiara, farne un piano, preparare le indicazioni da fornire anche agli scenografi e a chi si occupa dei costumi, comporre la musica in modo che tutto risulti coerente. È responsabile dello spettacolo complessivo, non solamente della parte tecnica. Siamo di fronte ad un unico coordinatore del lavoro che assume l'onere della creazione e del suo allestimento supervisionandone tutte le fasi e le componenti: l'ideazione del soggetto e la redazione del «piano del ballo», la composizione musicale, il *décor*, le macchine e i

93. G. Angiolini, *Lettere a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi*, cit., pp. 49-87.

94. Ivi, p. 74.

95. Ivi, pp. 74-75.

costumi e naturalmente la danza. Non possiamo sapere con certezza quanto di tutto ciò si realizzasse concretamente nella pratica; tuttavia all'interno della «Gazzetta Urbana Veneta» vi sono numerosi indizi utili.

Nel febbraio 1791, per esempio, Angiolini ripropone la *Semiramide*, titolo di “repertorio” del maestro italiano⁹⁶:

Questa grande tragica azione è condotta, e divisa con tutta l'intelligenza dell'arte, ed ha delle situazioni sì forti, che le assicurano un felice successo quando sia maneggiata da un maestro del valore del sig. *Angiolini*. Il vestiario, le decorazioni sono della più ricca magnificenza. Il celebre sig. Cav. *Fontanesi* ha coronato le sue lunghe molteplici illustri fatiche dell'autunno, e del carnevale con una scena, che dapprima sorprende, indi chiama e conduce gli illusi guardi a spaziare tra le sue bellezze, e lascia negli animi l'ammirazione, e il diletto. Essa rappresenta un vasto sotterraneo di veramente regale maestà, ove tra i mausolei superbi, e i fregi che adornarli spiega la pompa delle sue venustà una delle più felici idee pittoresche che presentarsi possa all'occhio esaminatore di colto uditorio.

Così se il ballo ha cominciato in una bella scena finì in una bellissima, che ratificò quella pubblica stima nata dalle tante pregiate produzioni del rinomato suo autore⁹⁷.

In questo caso la recensione sottolinea come l'azione sia *condotta, divisa e maneggiata* con particolare maestria, sottolineando con l'uso di questi verbi la funzione direttiva del coreografo che ha organizzato il soggetto e ha saputo allestirlo in modo mirabile.

Del ballo *Lorezzo* (rappresentato nel carnevale 1791), si sottolineano la chiarezza e la comprensibilità dell'azione pantomima, la bravura degli interpreti e la bellezza delle

96. Il ballo tragico *Semiramide* viene creato per la prima volta a Vienna nel 1765 accompagnato, come abbiamo già ricordato, dalla *Dissertation sur les ballets pantomimes des anciens*. Il lavoro viene poi ripreso in Italia altre due volte prima del 1791: nel 1773 per la Fiera dell'Ascensione al San Benedetto di Venezia (cfr. G. Angiolini, *Semiramide. Ballo tragico pantomimo rappresentato in Venezia nel nobilissimo Teatro di San Benedetto per la Fiera dell'Ascensione dell'anno 1773. Inventato, e composto dal signor Gasparo Angiolini*, [Venezia], s.n., [1773]; si tratta del primo ballo per l'opera *Antigono*) e per il carnevale 1774 al Regio Ducale di Milano (cfr. V.A. Cigna Santi, *Andromeda. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Ducale-Teatro di Milano, nel Carnevale dell'anno 1774*, in Milano, nella stamperia di Giovanni Montani, [1773 o 1774], pp. x-xii).

97. Guv, n. 17, mercoledì 26 febbraio 1791, p. 134.

scenografie, create *ex novo*⁹⁸. L'interazione e l'accordo fra *décor* e azione risultano fondamentali anche per *La vendetta ingegnosa o La statua di Condillac*⁹⁹, offerto nella stessa stagione di carnevale.

Fra i punti cardine della poetica angioliniana vi è la questione musicale. Fin dal *Programma* del *Don Juan* viennese, ne viene messa in luce l'importanza capitale:

La musica è essenziale alle pantomime; è lei che parla, noi non facciamo che i gesti. [...] Ci sarebbe quasi impossibile farci intendere senza la musica, e più questa è appropriata a quello che vogliamo esprimere, più ci rende comprensibili¹⁰⁰.

L'esigenza che essa sia appropriata alla danza diviene talmente forte in Angiolini da spingerlo, a partire dalla fine degli anni Sessanta, a comporre personalmente le partiture per le sue coreografie: «Le arti che fra loro hanno una dipendenza, una connessione necessaria, e più dell'altre la musica e la danza, si dovrebbero ritrovar sempre congiunte nella stessa persona»¹⁰¹. Concependo personalmente la “colonna sonora”, Angiolini assicura ai suoi spettacoli una coerenza e un'unità che non sempre potevano essere garantite quando la musica era affidata ad una persona “estranea” alla creazione coreografica. In una nota al testo del 1773 Angiolini specifica, infatti, la sua prassi compositiva a tal riguardo:

In tutti i miei balli, o abbia fatto, o abbia fatto fare la musica, sempre ho tenuto il metodo di farla secondare scena per scena, come si fa', de' quadri, de' gesti, de' passi, delle figure, degli affetti e delle passioni. Chi non sa la musica non può tenere l'istesso metodo; egli è schiavo di quest'arte, ed io voglio che questa sia schiava del soggetto. Il soggetto è il padrone; tutte le arti che vi concorrono lo devono servire e ubbidire¹⁰².

98. Ivi, n. 6, mercoledì 19 gennaio 1791, p. 45.

99. Cfr. Ivi, n. 9, sabato 29 gennaio 1791, pp. 69-70. Vedi anche G. Angiolini, *La vendetta ingegnosa o La statua di Condillac. Favola boschereccia pantomima inventata, e composta dal signor Gasparo Angiolini maestro pensionario delle Corti Imperiali di Vienna, e S. Pietroburgo, rappresentata nel nobilissimo Teatro Venier in San Benedetto il Carnovale dell'anno 1791*, in *Demofonte. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro Venier in San Benedetto, il Carnovale dell'anno 1791*, in Venezia, Appresso Modesto Fenzo, 1791, pp. 23-27.

100. G. Angiolini, *Don Juan*, cit., [p.] 8r/v.

101. Id., *Lettere a Monsieur Noverre*, cit., p. 80.

102. Ivi, pp. 74-75, nota 55.

E il coreografo è incaricato di farlo rispettare. Naturalmente anche questa caratteristica contribuisce alla percezione dello spettacolo come evento unitario, di cui un'unica mente ordinatrice concepisce e segue tutti gli aspetti. Il compositore dei balli – sembra affermare qui Angiolini – è incaricato di vegliare affinché tutte le arti si sottomettano alla coerenza e all'unitarietà del soggetto e dell'azione coreutica. Anche in questo caso viene affermato il principio esposto da Noverre: «mai sacrificare il tutto per la parte», a testimonianza del fatto che, in fondo, le idee dei due riformatori della danza teatrale settecentesca non sono poi così lontane. Anche per l'artista italiano, dunque, ogni componente dovrebbe essere sapientemente dosata rispondendo alle esigenze della trama che il coreografo traduce in azione.

Infine vanno aggiunte alcune considerazioni sul lavoro di Angiolini con i suoi interpreti. Il «Giornale Enciclopedico» e la «Gazzetta Enciclopedica» di Milano documentano, infatti, le stagioni angioliniane alla Scala dal 1782 al 1789. La persistenza del maestro italiano sulle scene scaligere per sette stagioni consecutive (dal 1780 al 1782¹⁰³) porta con sé una conseguenza di non poco rilievo. Angiolini ha la possibilità di operare con un *cast* di interpreti sempre più collaudato; essi, d'altra parte, avendo modo di lavorare sotto la sua direzione, sembrano acquisire sempre maggiori abilità nell'arte pantomimica. A proposito del *Diavolo a quattro*, andato in scena nel carnevale 1782, leggiamo che

aA

Vittoria Pelosini ed il sig. Pietro Angiolini altri due primi ballerini serj fanno anch'essi l'ammirazione, l'amore a la delizia de' partigiani della coreografia; esso è senza dubbio il ballo più ben espresso senza parlare dell'intrinsico. Questi quattro abilissimi soggetti sono ornati e secondati da due primi grotteschi, il sig. Alessandro Guglielmi e signora Rosa Pelosini, e da due secondi, cioè il sig. Giovan Battista Orti e la signora Teresa Magistretti, i quali tutti ispirano il piacere subito che si vedono a ballare [...]. A questi abili sogget-

103. Per il 1780 e il 1781 Angiolini è presente in cartellone nelle stagioni di carnevale e autunno, mentre il 1782 si occupa anche della stagione di primavera. Nel 1781 e nel 1782 lavora inoltre al San Benedetto di Venezia per la Fiera dell'Ascensione e nel 1781 al Teatro Filarmonico di Verona in autunno. Cfr. L. Tozzi, *Il ballo pantomimo del Settecento: Gasparo Angiolini*, cit., la cui cronologia alle pp. 157-167 non è tuttavia sempre precisa. Su Angiolini cfr. anche S. Onesti, *La «danza parlante». Poetica del ballo pantomimo attraverso i libretti di Gasparo Angiolini*, cit., pp. 182-183.

ti vengono in appresso trentadue altri ballerini quasi tutti della *scuola del sig. Angiolini*, alcuni de' quali promettono infinitamente. Dopo questo dettaglio è facile da giudicare che il Teatro grande alla Scala ha gli attori e i ballerini quasi sempre più perfetti¹⁰⁴.

Il riferimento ad una scuola di matrice angioliniana induce a pensare che il maestro italiano sia stato capace, al pari di Noverre, di scegliere e forgiare i migliori talenti per le sue creazioni. Inoltre, più avanti, per *L'amicizia alla prova* – siamo nel febbraio 1782 –, leggiamo ancora lodi per la coppia di primi seri (Pelosini-Angiolini) e di primi grotteschi (Magistretti-Orti) accompagnati da un altrettanto meritevole corpo di ballo: «Tutti questi bravi soggetti che fanno un onore grande alla coreografia del nostro teatro sono accompagnati nella pantomima, nelle azioni e nell'intreccio da trentadue ballerini, alcuni de' quali promettono di mostrarsi un giorno degli allievi del loro maestro»¹⁰⁵.

In questo caso sembrerebbe, dunque, che i ballerini di fila, sotto la guida di Angiolini, accompagnino l'interpretazione dei solisti non solo in vece di mere comparse, ma partecipando allo svolgersi dell'intreccio con competenze altrettanto pantomimiche ed espressive. Si sfaterebbe così il mito (fomentato dalle lettere dei fratelli Verri) secondo cui i lavori di Angiolini si concentrerebbero solo sui protagonisti lasciando nell'ombra il lavoro dei figuranti. In realtà, le fonti non permettono di andare molto oltre e sono forse troppo esigue per affermare quali fossero i meriti di Angiolini in qualità di “orchestratore delle masse”; tuttavia incrociare i dati, seppure pochi, in nostro possesso, permette di ricostruire un panorama maggiormente sfaccettato. Si noti, inoltre, che molti dei nomi citati nelle “recensioni” del 1782 ricorrono sin dal carnevale 1780¹⁰⁶.

Il fatto che Angiolini operi, per una serie di stagioni consecutive, con gli stessi interpreti è significativo per più di una

104. «Giornale Enciclopedico di Milano», 4 gennaio 1782, pp. 2-5, in Deplero, p. 68. Il corsivo è di chi scrive.

105. «Giornale Enciclopedico di Milano», 8 febbraio 1782, pp. 41-45, in Deplero, p. 69. Si noti che in questo caso il termine coreografia sembrerebbe venir usato nella sua accezione moderna: la creazione dei passi e non la sua notazione.

106. Michele Fabiani, Rosa e Vittoria Pelosini, Carolina Pitrot, Gio. Batista Orti, Pietro Angiolini e altri sono interpreti che compaiono nei *cast* dei balli di Angiolini fra il 1780 e il 1782. Inoltre Pietro Angiolini, Michele Fabiani e Vittoria Pelosini seguono il maestro italiano anche a Venezia per la Fiera dell'Ascensione nel 1781.

ragione. È chiaro che un gruppo che ha la possibilità di stare insieme per una serie di produzioni garantisce al coreografo un notevole affiatamento, tanto più se si tratta delle coppie di solisti. Nel pensare e mettere in scena il soggetto di un ballo, il coreografo può, per esempio, fare affidamento sulle qualità specifiche di un interprete piuttosto che di un altro; d'altra parte, i danzatori, già abituati a lavorare insieme e con lo stesso coreografo, possono conferire alla rappresentazione una tenuta e un accordo maggiori. Un corpo di ballo affiatato offre più garanzie di successo per il prodotto finale, dal punto di vista sia tecnico che espressivo. Lo stesso Angiolini sembra fare particolare affidamento sulle doti dei suoi interpreti:

Non solo lascio la possibilità ad ognuno di potersi appropriare la parte che io gli compongo; ma siccome io faccio continuamente de' nuovi balli, così ogni parte è fatta espressamente per quei tali che la devono eseguire. Una soverchia libertà cagionerebbe un effetto contrario della soverchia legatura: la difficoltà consiste, per il vero capo de' balli, a perfettamente conoscere il grado d'abilità, il genere, le disposizioni d'ogni ballerino per poterne far uso e svilupparne col tempo que' pregi che una qualche cagione tenea nascosti¹⁰⁷.

L'occasione di lavorare con lo stesso nucleo di professionisti deve, dunque, essergli particolarmente congeniale e, allo stesso tempo, offrirgli la possibilità di dosare sapientemente il grado di libertà da concedere ai singoli interpreti al fine di garantire la migliore coesione per l'evento scenico. Infine, la citazione sottolinea, implicitamente, una delle qualità che il maestro di ballo, secondo Angiolini, deve possedere: evidenziare, con fare maieutico, il talento nascosto in ciascun danzatore e guidarlo verso la maturità espressiva.

Da Vincenzo Galeotti a Bournonville a Josephson: la via danese
Fra gli allievi di Angiolini la storiografia pone Vincenzo Galeotti.

Galeotti nasce nel 1733, probabilmente a Firenze; le principali tappe della sua carriera sono rintracciabili attraverso i libretti di ballo che lo riguardano¹⁰⁸. Lo stesso Bournon-

107. G. Angiolini, *Lettere a Monsieur Noverre*, cit., pp. 84-85.

108. Per una dettagliata biografia cfr. G. Tani, *Vincenzo Galeotti*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, (1954-1968) a cura di Silvio D'Amico, Roma, Le Maschere, 1975, vol. V, coll. 829-833;

ville, nel profilo biografico a lui dedicato, afferma che «dal momento che i soli scritti che questo famoso coreografo ha lasciato dietro di sé sono lettere d'affari, non si conosce quasi nulla su di lui prima del suo arrivo a Copenaghen da Londra nell'anno 1774»¹⁰⁹. Sebbene il suo profilo artistico, oggi, sia ricostruito nelle linee essenziali, non vi è traccia in effetti, nei libretti italiani finora reperiti, di *Avvisi*, *Argomenti* o *Programmi*.

Dopo gli esordi a Brescia, come danzatore nel 1758¹¹⁰, e a Verona, come coreografo nel 1762, la carriera di Galeotti si sviluppa come creatore e interprete dei propri lavori, snodandosi attraverso le principali città italiane: Roma, Torino, Firenze, e soprattutto Milano e Venezia. Nel 1763 viene ipotizzato un periodo di formazione con Noverre a Stoccarda, dove l'artista fiorentino avrebbe conosciuto la moglie, Antonia Guidi. L'incontro, decisivo, con Gasparo Angiolini avviene invece a Venezia nel 1773; durante la stagione di carnevale, infatti, Galeotti è al San Moisè, mentre Angiolini è al San Benedetto. Secondo Jørgen Jersild, è proprio in questa occasione che avrebbe avuto modo di studiare a fondo le opere di Angiolini e di procurarsene la musica e i *Programmi*¹¹¹. Il periodo di formazione tra il 1771 e il 1773 – scrive Gino Tani –

ha grande importanza nella vita di Galeotti per la solidarietà con l'ex maestro Gasparo Angiolini e lo studio accuratissimo ch'egli compie della nuova poetica ballettistica bandita, appunto in questo periodo, dal grande coreografo della *Didone* e dell'*Arte vinta dalla Natura* rappresentata proprio in quella

A. Friderica, Vincenzo Galeotti, in *International Encyclopedia of dance*, cit., vol. III, pp. 104-106; M.H. Winter, *The Pre-romantic Ballet*, cit., pp. 138-140.

109. A. Bournonville, *My Theatre Life*, cit., p. 640. Anche le ricerche condotte in tal senso da Jürgensen confermano la scarsità di documenti. Cfr. K.A. Jürgensen, *Il balletto italiano nella Copenaghen del secolo xviii*, in José Sasportes (a cura di), *La danza italiana in Europa nel Settecento*, cit., p. 29.

110. Cfr. P. Metastasio, *L'Artaserse. Dramma per musica da rappresentarsi nel nuovo Teatro dell'illustriss. Accademia degli Erranti di Brescia per la Fiera d'Agosto dell'anno 1758*, per Pietro Pianta, in Brescia, 1758, p. 5.

111. Già nel 1766, a Milano, e nel 1767, a Torino, Galeotti ripropone sulle scene *Il Convitato di Pietra* di Angiolini. Cfr. P. Metastasio, *Il Temistocle. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio-Ducal Teatro di Milano nel Carnevale dell'anno 1766*, in Milano, nella stamperia di Giovanni Montani, 1765, p. [7] e S.F. Balbis, *Tancredi. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di Torino nel Carnevale del 1767*, in Torino, nella Stamperia Reale, a spese di Onorato Derossi, Libraio della Società dei Signori Cavalieri sotto i primi Portici della Contrada di Po, [1766 o 1767], p. 65. Cfr. Anche M.H. Winter, *The Pre-Romantic Ballet*, cit., pp. 138-139.

stagione 1772-73 al S. Benedetto dal vistoso corpo di ballo (trentacinque elementi) allora alle dipendenze dello stesso Angiolini¹¹².

Durante il primo periodo di ingaggio in Danimarca Galeotti ripropone al pubblico locale, affiancandoli ai suoi lavori, i titoli di maggior successo del maestro italiano, conservandone la musica e il soggetto nelle linee essenziali: «Dal 1775 al 1800 circa la scuola coreografica danese è interamente sotto il segno del balletto riformatore italiano. In questo periodo Galeotti fa rappresentare gran parte del repertorio che aveva messo in scena nelle sue *tournées* in Italia»¹¹³. Tra le opere più significative vengono citati: *La caccia d' Enrico IV* (*Il Re alla Caccia* di Angiolini intitolato diversamente), *Didone abbandonata* (di cui a Copenaghen è conservata la musica di Angiolini), *L'arte vinta dalla natura*, *L'orfano della Cina* e *Don Juan*¹¹⁴. Anche questi ultimi lavori appartengono al repertorio angioliniano.

Sebbene Galeotti non eserciti mai, a quanto finora risulta dalle fonti, sotto la diretta direzione del coreografo italiano, è indubbio che ne riconosce il magistero, e Bournonville, a questo proposito, offre ulteriori elementi di riflessione. Egli si sofferma, infatti, su alcune delle produzioni di successo di Galeotti:

Nonostante fosse stato rappresentato solo quattro volte prima della chiusura della stagione, nell'anno seguente [1812], *Romeo e Giulietta* ottenne un vero *succès [sic] de vogue* e rimase a lungo un balletto preferito, paragonabile a *Lagertha*. E in verità bisogna ammettere che se i dettagli sono stati eliminati, vi si trovano scene di autentico effetto emozionale e situazioni trattate con mano da maestro. La pantomima, in accordo con la forma italiana, consisteva in un completo dizionario di gesti convenzionali che erano stati collezionati dagli usi e costumi romani e napoletani, e anche, per conferire maggiore chiarezza all'insieme, di

112. G. Tani, *Vincenzo Galeotti*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, cit. Sulla carriera di Galeotti cfr. anche K.A. Jürgensen, *Il balletto italiano nella Copenaghen del secolo XVIII*, cit., pp. 29-43 e A. Bournonville, *My Theatre Life*, cit., pp. 638-643.

113. Cfr. J. Jersild, *Le ballet d'action italien du 18^{me} siècle au Danemark. Versions danoises des ballets de Gluck: «Don Juan» et «L'Orphelin de la Chine»*, «Acta Musicologica», 1-4, 1942, p. 78.

114. Cfr. *ivi*, pp. 78-80. Per una cronologia delle produzioni di Galeotti in Danimarca, cfr. D. Fog, *The Royal Danish Ballet 1760-1958 and August Bournonville*, Copenhagen, Dan Fog Music Publisher, 1961, pp. 5-7.

cartelli scritti, tavolette, striscioni e trasparenze che, come la scrittura di fuoco degli abitanti di Ninive nell'antichità, annunciava avvenimenti importanti. Nell'uso di questi mezzi Galeotti possedeva abilità ed esperienza come poche persone hanno, e il suo pubblico (che era stato educato a comprenderlo, per così dire, attraverso un paio di generazioni) seguiva lo sviluppo dell'azione con un'attenzione fiduciosa, anzi quasi devota¹¹⁵.

In questo giudizio sulle abilità compositive di Galeotti, vengono messe in evidenza diverse qualità, quali la chiarezza nella conduzione dell'evento coreutico e la capacità di catturare l'attenzione del pubblico, predisponendo l'azione in scena in maniera efficace e comprensibile¹¹⁶. La comprensibilità nell'esposizione del soggetto e nella sua espressione attraverso la pantomima danzata sono caratteristiche che ricorrono spesso a proposito di Angiolini. Egli punta, nei suoi balli, all'essenzialità della sinossi, riduce i personaggi a quelli principali ed è in grado di dirigerli con chiarezza raggiungendo la «muta eloquenza» che rende il ballo comprensibile anche senza programma¹¹⁷.

Appare evidente quanto Galeotti abbia assorbito la lezione del maestro italiano trapiantandola in Danimarca, dove la sua presenza risulta decisiva per lo sviluppo del balletto locale. Ulteriori prove in questo senso vengono da una critica del tempo:

La sua materia – o, ciò che è lo stesso, la sua favola e il suo piano – sono decisamente drammatici; la sua rappresentazione perfettamente regolare e le sue situazioni pittoresche, o fatte di bei gruppi. Ma ciò che più fa onore all'arte e al

115. A. Bournonville, *My Theatre Life*, cit., p. 642.

116. Per esempio, sul ballo di Angiolini *Tito, o la partenza di Berenice*, cfr. GUV, 103, sabato 25 dicembre 1790, p. 826.

117. Inoltre, tra gli strumenti che Galeotti padroneggia bene, secondo Bournonville, si riconoscono gli stessi espedienti utilizzati da Angiolini e da Noverre: i pannelli scritti che agevolano la comprensione dei passaggi della narrazione altrimenti incomprensibili. Angiolini nella *Semiramide* ricorre all'espediente di far comparire dei pannelli sui quali il pubblico può leggere alcuni versi in grado di chiarire la scena che si sta svolgendo sul palcoscenico. Noverre ricorre a questo espediente, di certo, nelle *Danaidi* o *Ipermestra*, andato in scena per la prima volta a Stoccarda nel 1764. Cfr. G. Angiolini, *Dissertation sur les ballets pantomimes des anciennes*, cit., [p.] 15r e p. 17r (traduzione in «Danza e ricerca», 0, 2009, pp. 25-26) e J.-G. Noverre, *Lettres sur les arts imitateurs*, 1807, cit., pp. 396-410 (traduzione in J.-G. Noverre, *Programmi dei balletti. Selezione dei libretti*, a cura di F. Pappacena, Roma, Dino Audino, 2009, pp. 64-70).

gusto di quest'uomo squisito è che egli, quando prende la sua materia o la sua favola da una altrui commedia, è sommanente in grado di *ballettizzarla*, se così posso esprimermi. Lo spettatore può continuamente ammirare la bella agitazione, quella massa di persone che si trovano tutte in scena ma che mai sembrano impacciarsi l'un l'altra; le svariate situazioni e i *tableaux*, l'azione e la pantomima eccelse che ci vengono mostrate, e, soprattutto, quella regolarità e quella credibilità che sempre dominano nelle sue composizioni. In una parola, si può dire: quest'uomo sa come soddisfare non solo i sensi, ma persino l'anima¹¹⁸.

Viene qui messo in luce il talento interpretativo di Galeotti, ossia la sua abilità nel tradurre attraverso il linguaggio del corpo un soggetto pre-esistente, abilità che viene riconosciuta anche ad Angiolini. Dalla stessa citazione apprendiamo però anche che Galeotti possiede qualità che sono proprie di Noverre. Sa infatti condurre e predisporre il corpo di ballo sulla scena creando quel «beau désordre» di cui si parla a lungo nelle *Lettres sur la danse*; ha la capacità di utilizzare in modo verosimile e convincente i gruppi di figuranti sulla scena, inanellando un quadro dopo l'altro con varietà e gusto pittorico. La constatazione non è casuale. Galeotti lavora infatti anche con Noverre a Stoccarda (1763).

Con Galeotti i canoni e i principi compositivi del *ballet d'action* sia francese che italiano vengono acquisiti dalla danza danese e, più in particolare, da August Bournonville¹¹⁹, la cui stima per Noverre non viene certo nascosta; men che meno l'influenza sul suo lavoro:

Tornando al mio rifugio in campagna, dove le vacanze estive mi permettono il lusso di dedicarmi ai piaceri della lettura, ho aperto nuovamente, forse per la centesima volta, le *Lettres sur la danse et sur les ballets*, scritte da Noverre; in ogni pagina di questo testo straordinario, si viene colpiti dalla luce che questo eminente artista getta non solo sull'arte particolare di cui è maestro, ma su tutti gli argomenti che incontra lungo la strada¹²⁰.

118. P. Rosenstand-Goiske citato in T. Overskou, *Den Danske Skuesplads*, København, Thielbogtrykkeri, 1854-76, vol. III, p. 233. Traduzione italiana in K.A. Jürgensen, *Il balletto italiano nella Copenhagen del secolo XVIII*, cit., pp. 37-38.

119. Cfr. J. Jersild, *Le ballet d'action italien du 18^{me} siècle*, cit., pp. 74-76.

120. A. Bournonville, *Letters on dance and choreography*, translated and annotated by K.A. Jürgensen, London, Dance Books, 1999, p. 23.

I lavori coreografici di Noverre avrebbero riunito «bellezza», «verità» e «poesia» alla «logica», e Bournonville si pone intenzionalmente nel solco lasciato dal maestro settecentesco, dichiarando di «raccolgere la penna abbandonata dal famoso *maître*»¹²¹.

Alla sua nomina come «intendant for the stage» del teatro reale di Stoccolma, i suoi obblighi includono «tutto ciò che riguarda la gestione degli spettacoli»: dalla scelta del repertorio all'allestimento, dalla distribuzione delle parti al buon andamento delle prove, fino alle questioni economiche e finanziarie¹²². Bournonville a Stoccolma per tre anni si occupa del teatro di parola, dello spettacolo lirico e anche ballettistico, riscattando la scena svedese e apportandovi le innovazioni, in materia di allestimento, che già si stavano ampiamente radicando non solo in Francia, ma anche in Danimarca (è costante infatti il paragone con la situazione teatrale danese che risulterebbe molto più ricca e articolata di quella svedese, poco propensa ad accettare il nuovo e a rischiare nella promozione di una drammaturgia nazionale)¹²³. Nel ricordare a distanza di qualche anno il suo ingaggio a Stoccolma, Bournonville scrive: «Come sovrintendente alla scena, avevo influenza su tutti, sull'accettazione delle *pièces* e la distribuzione delle parti [...], il mio giudizio pesava non poco sulla composizione drammatica in sé e soprattutto sugli aspetti pratici della *mise-en-scène*»¹²⁴.

Nonostante la nomina di un coreografo alla direzione di un teatro venga guardata con una certa diffidenza, è ben presto evidente a tutti l'apporto innovativo del suo metodo:

Insegnava [agli artisti del teatro] come si dovesse realizzare un piano di messinscena in modo che tutto procedesse con naturalezza e, se pure talora prevaleva su ogni altro

121. Cfr. *ivi*, pp. 26-27. Aggiungiamo anche che l'autobiografia di August Bournonville, *My Theatre Life*, è intrisa di riferimenti a Noverre e al suo magistero. Inoltre Antoine Bournonville, padre di August, era stato allievo di Noverre a Vienna e a Parigi prima di spostarsi in Svezia su invito di Gustavo III. Non solo: «Mia zia, Julie *de* Bournonville, fu una delle più famose danzatrici dei suoi tempi e si esibì al Teatro di Corte di Vienna all'epoca di Noverre. Mio padre entrò nella sua scuola al suo nono anno e prese parte a tutti i balletti del suo grande maestro; fu presente al fantastico festival che i magnati ungheresi diedero in onore dell'imperatrice Maria Teresa». A. Bournonville, *My theatre Life*, cit., p. 25.

122. Cfr. *ivi*, pp. 294-295. Più in generale cfr. tutto il capitolo dedicato all'ingaggio svedese, pp. 287-319.

123. Cfr. *ivi*, pp. 295-307.

124. *Ivi*, p. 526.

elemento il coreografo, la maggior parte delle volte aveva ragione. Redigeva i suoi allestimenti per iscritto e delineava meticolosamente le disposizioni sceniche così che già alla prima o alla cosiddetta prova di allestimento ogni cosa era una volta per tutte predisposta¹²⁵.

Rispetto all'uso dello spazio, Bournonville assorbe in pieno la lezione di Montigny, rompendo con la tradizione prossemica imperante e realizzando «da un lato, una commistione di alto livello di effetti di massa, grandiose combinazioni figurali e cortei impressionanti e, dall'altro, di dettagli realistici nelle situazioni e nella recitazione»¹²⁶.

Inoltre Bournonville impone agli attori una maggiore disciplina e il rispetto dell'insieme dello spettacolo e incrementa qualitativamente e quantitativamente il numero delle prove. Del resto è lo stesso coreografo ad informarci, nella sua autobiografia, del nuovo valore assunto al tempo dalla *stage direction*, sottolineando l'importanza di costruire l'azione secondo una «adatta distribuzione di luci e ombre»¹²⁷, ovvero amalgamando tutti i coefficienti che compongono lo spettacolo, senza che nessuno abbia il sopravvento sull'altro¹²⁸. Inoltre, parlando del suo lavoro al Teatro Reale di Stoccolma, scrive:

Ho richiesto incondizionatamente che le parti venissero lette da cima a fondo a casa in modo da poter essere dette con un maggior grado di caratterizzazione alla prova di insieme. Dopo ho cercato di risvegliare un interesse sulla trama e sul valore poetico della *pièce* concentrando l'attenzione degli attori coinvolti sulle parti dei loro colleghi. [...] Essi [gli attori] giunsero a un accordo circa il tempo necessario per studiare le parti, e con il mio scenario già scritto e annotato, organizzavo posizioni, entrate e uscite, scenografie, oggetti di scena e spostamenti.

Sono andato oltre e ho disposto prove in costume con tutto il materiale scenico, e, nonostante un po' di opposizione

125. C.O. Wijkander, *Ur minuetochdagboken; skizzer*, Stockolm, C.E. Fritze's Hofbokhandel, 1882, p. 118, citato in F. Perrelli, *Ludwig Josephson e l'Europa teatrale*, Acireale-Roma, Bonanno, 2012, p. 47.

126. J. Heiner, *En anden side af Bournonville. Opera-ogskuespilinstruktion*, in *Perspektiv på Bournonville*, København, Arnold Busck, 1980, pp. 350, 355 ss. citato in F. Perrelli, *Ludwig Josephson e l'Europa teatrale*, cit., p. 54.

127. A. Bournonville, *My theatre life*, cit., p. 151.

128. Cfr. *ivi*, pp. 151-152.

qua e là, ho avuto la soddisfazione di vedere che non era solo l'opera a brillare con il suo *ensemble*; anche il dramma parlato assunse un posto che non aveva mai avuto prima nel favore del pubblico¹²⁹.

Il coreografo applica al teatro di parola un metodo in parte già sperimentato in ambito coreutico, dove appare altrettanto necessaria la presenza di un punto di vista univoco per la realizzazione dello spettacolo e per la direzione di tutti i suoi coefficienti:

ho spesso messo in pratica questa impresa in quel particolare ambito che venne affidato alla mia direzione, vale a dire *il balletto*, dove le sezioni mimate non possono essere lasciate alla discrezione o diretta ispirazione dell'interprete, ma dove è nondimeno necessario che la personalità appaia nelle sue sfumature più varie¹³⁰.

Bournonville, a Stoccolma, riesce a sviluppare in maniera più compiuta le sue idee in materia di *mise en scène*¹³¹ che gli derivano anche dal balletto. Impone una visione unitaria dell'allestimento, maggiore disciplina e "correttezza" nell'esecuzione di una *pièce*, nonché un repertorio drammatico originale e rispondente ai fermenti della scena moderna. «Giorno dopo giorno, *pièce* dopo *pièce*, – scrive Ludwig Josephson – la reputazione del Teatro Reale e di Bournonville era cresciuta [...]. Il Teatro Reale aveva conquistato la scena, riempito la sala, la vitalità sulla scena si ripercuoteva sul pubblico, che riaffluì al nostro Teatro Reale»¹³².

Nella *Seconda creazione*, Perrelli sottolinea come il concetto di regia implichi e includa non solo l'organizzazione materiale dello spettacolo, il concatenarsi meccanico delle sue componenti, ma anche una dimensione semantica complessiva che investe tutti gli aspetti della rappresentazione e che è compito del regista sovrintendere e affermare secondo un punto di vista univoco. Allora – afferma Perrelli –

129. Ivi, pp. 153-154. Sul rapporto di Bournonville con gli attori del Teatro Reale e in particolare con Pierre Deland, cfr. anche F. Perrelli, *Ludwig Josephson e l'Europa teatrale*, cit., pp. 51-53.

130. Cfr. A. Bournonville, *My theatre life*, cit., p. 152.

131. «Solo durante i miei tre anni di attività come Intendente per la scena svedese sono riuscito a realizzare alcune delle mie idee riguardanti la meccanica utilizzata nel vero e proprio allestimento di un lavoro teatrale». Cfr. *ibid.*

132. Ivi, p. 57.

appare evidente che il protoregista della seconda metà dell'Ottocento, che mette capo alla figura del moderno professionista della regia, era inteso come “una persona di formazione estetica e pratica”, che rivendicava un'autorità autonoma [...], in nome di una specificità artistica che si situava alla confluenza della gestione armonica di elementi costruttivi plastici e pittorici nello spettacolo, ma anche poetici sia per ciò che riguardava il controllo dell'attore sia, in parte, la rielaborazione della scrittura drammaturgica¹³³.

Tra le fonti citate a conferma della tesi, Perrelli riporta quanto Bournonville afferma nella sua autobiografia: «l'arte di “mettere in scena un dramma” si divide essenzialmente in due operazioni: *la concertazione della recitazione* e *l'organizzazione scenica*»¹³⁴. In sostanza, la regia è un fenomeno che si manifesta quando un'unica persona coordina tutti i coefficienti scenici, facendoli interagire in modo coerente sulla scena, al fine di esprimere, attraverso la messa in scena, una determinata visione.

Bournonville, dunque, segna un punto di svolta nella produzione e nell'allestimento di una *pièce* per il teatro svedese¹³⁵ e, come sottolinea Perrelli, è proprio la sua formazione coreografica ad aver consentito che «il suo approccio all'allestimento drammatico o all'opera fosse caratterizzato in generale da una peculiare “perfezione pittorica e plastica”»¹³⁶, secondo la definizione del suo apprendista in quegli anni, Ludwig Josephson. Alla direzione del Teatro Reale dal 1861 al 1864, Bournonville apporta una svolta decisiva in senso registico rappresentando «la transizione da un punto di vista solistico dello spettacolo a una visione d'insieme»¹³⁷. E lo fa traghettandovi un metodo che aveva imparato e applicato prima in ambito coreutico.

La tesi che chi allestisce uno spettacolo debba possedere l'insieme di conoscenze e competenze previste da Noverre per una buona composizione e per la riuscita di uno spetta-

133. F. Perrelli, *La seconda creazione*, cit., p. 22.

134. A. Bournonville, *My Theatre Life*, cit., p. 151 (cfr. anche F. Perrelli, *La seconda creazione*, cit., p. 23 da cui traiamo la traduzione in italiano).

135. Cfr. F. Perrelli, *Ludwig Josephson e l'Europa teatrale*, cit., pp. 45-59.

136. Ivi, p. 44.

137. Ivi, p. 47.

colo si riscontra, a distanza di più di un secolo, nel testo di Josephson sulla regia teatrale. Siamo nel 1892. Il regista

deve essere in possesso di un'ampia varietà di buone qualità e conoscenze: deve amare la natura e in tutto il dispositivo scenico renderne l'immagine migliore possibile [...] disponendo il paesaggio sulla scena da solo o in collaborazione con lo scenografo o il capomacchinista. A tal fine dovrà attraverso gli studi, ma soprattutto i viaggi e le esperienze personali, riuscire a restituire soddisfacentemente le peculiarità di ogni paesaggio di terre vicine o lontane. Le stesse condizioni valgono per le architetture di differenti paesi ed epoche¹³⁸.

E ancora, riguardo ai costumi, Josephson prosegue con parole che sembrano rievocare quelle di Noverre o, quanto meno, averne assorbito l'influenza:

Si debbono pertanto disporre tutti i dettagli dei costumi insieme con il sovrintendente ai costumi e dare quindi prova di un senso artistico del colore. Caldo e mai declinante dovrebbe essere l'amore [del regista] per la pittura, integrato da studi nei più illustri musei d'Europa, nei quali pure lo studio dell'antichità, della scultura moderna, dell'artigianato vecchio e nuovo completa tutte le branche dell'arte, ecco quel che si deve saper mettere sempre pienamente a frutto nel lavoro di messinscena¹³⁹.

È interessante qui notare come il pensiero di Josephson, formatosi con il maestro di ballo e coreografo francese August Bournonville, risulti in piena sintonia con la lezione noverriana delle *Lettres*. L'uso sapiente del colore, l'amore per la natura, lo studio della pittura e dell'arte ma anche «dell'artigianato vecchio e nuovo» e quindi la necessità, tanto per il regista quanto per il coreografo, di possedere una formazione poliedrica che si manifesti poi nell'arte della messa in scena che tutte queste qualità richiede, sembra stabilire una corrispondenza tra Noverre e la protoregia teatrale.

In conclusione e alla luce di quanto detto, sembrerebbe allora possibile porre il maestro danese all'apice di una linea evolutiva dell'evento coreutico caratterizzata da una concezione unitaria dello spettacolo, una linea che parte idealmen-

138. L. Josephson, *Teater-Regie. Regissörskapoch i-scen-sättningskonst*, Stockholm, Adolf Bonnier, 1892, pp. 19-20, citato in F. Perrelli, *La seconda creazione*, cit., p. 109.

139. Ivi, pp. 20-21, citato in F. Perrelli, *La seconda creazione*, cit., p. 110.

te da Noverre e arriva a August Bournonville¹⁴⁰ e in cui trova posto anche la tradizione italiana, rappresentata da Gasparo Angiolini e Vincenzo Galeotti. Knud Arne Jürgensen sottolinea che l'espansione europea del *ballet d'action* in Danimarca segue due direttrici: una italiana rappresentata da «un *albero genealogico* di coreografi» che inizia con Angiolini e il suo allievo Vincenzo Galeotti; l'altra francese, costituita da una «catena ininterrotta di discepoli di Noverre», fra cui vi è anche Antoine Bournonville, padre di August. «Entrambe queste strade – conclude l'autore – conducono ad August Bournonville»¹⁴¹. Nello stesso saggio si sottolinea, inoltre, la forte matrice italiana del balletto danese e l'impulso fondamentale che esso ha avuto con l'arrivo di Vincenzo Galeotti: «A lui, più che ad ogni altro maestro di ballo italiano del Settecento a Copenaghen, si deve il fatto di aver posto le fondamenta per quella forma d'arte e tradizione su cui in seguito Antoine Bournonville e il figlio August avrebbero fatto progredire il balletto»¹⁴². Gli scritti di Angiolini relativi al tema dell'unitarietà del ballo pantomimo, pur con le dovute differenze, sono in perfetta sintonia con quanto afferma Noverre: anche lui si adopera per un rinnovato ruolo del coreografo nella rappresentazione concepita come un insieme coerente e organico. Allora il ruolo propulsore e innovatore del balletto in campo spettacolare assume contorni e confini sempre meno sfumati, potendosi rintracciare, nella linea Noverre-Bournonville, un filo rosso, una traccia comune che collega il fare teatrale di questi due artisti. Seguendo le fila di questa trama, l'opera coreutica, parallelamente alla “scuola” Montigny di cui Bournonville recepisce la lezione, si svela latrice di una carica innovatrice finora poco evidenziata: il ballo pantomimo, a partire dalla lezione teorico-pratica offerta da Noverre e Angiolini, precorrerebbe, per certi aspetti, i tempi, anticipando alcune delle istanze forti della regia teatrale e collocandosi a pieno titolo nel fenomeno protoregistico.

140. Definito da Perrelli un «riformatore dell'istruzione scenica» in Svezia. Cfr. F. Perrelli, *La seconda creazione*, cit., p. 12, nota 12.

141. K.A. Jürgensen, *Il balletto italiano nella Copenaghen del secolo XVIII*, cit., p. 12. Sul legame tra Noverre e Bournonville per il tramite della scuola italiana cfr. F. Falcone, *The Italian style and the period*, «Dance chronicle», 29, 2006, pp. 317-340.

142. K.A. Jürgensen, *Il balletto italiano nella Copenaghen del secolo XVIII*, cit., p. 29. Cfr. anche J. Jersild, *Le ballet d'action italien du 18^{me} siècle au Danemark*, cit., pp. 74-93.

4. Scritture, stagioni, teatri e ballerini

aA

A partire dalla cosiddetta riforma del ballo pantomimo, la danza teatrale conosce una vera e propria esplosione, radicandosi capillarmente tanto nei teatri maggiori quanto in quelli minori e periferici. I viaggi e gli spostamenti dei coreografi e dei ballerini all'interno della penisola favoriscono una larga diffusione del fenomeno coreutico.

Prendiamo in considerazione la circuitazione dei quattro artisti su cui abbiamo scelto di concentrare le nostre ricerche: Giuseppe Canziani, Antonio Muzzarelli, Onorato Viganò e Francesco Clerico. Sebbene le loro carriere non abbraccino per intero l'esteso panorama teatrale della nostra penisola, si costituiscono come una valida campionatura.

Venezia e Milano si presentano come due tra le piazze principali: il successo di Canziani, per esempio, ruota principalmente intorno a questi due centri. Ad essi si aggiungono Napoli e Roma: l'Argentina e il San Carlo sono tappe centrali per Onorato Viganò che, invece, non lavora mai a Milano e divide la sua carriera, principalmente, tra Napoli, Roma e Venezia. Firenze si configura come un trampolino di lancio per gli ingaggi a Vienna. A partire, infatti, dall'incoronazione di Leopoldo II a imperatore nel 1791, per i coreografi e i ballerini italiani si apre un canale privilegiato verso le scene dei

teatri di corte viennesi. Qui lavorano sia Antonio Muzzarelli che Francesco Clerico, ma anche il figlio di Onorato, Salvatore Viganò¹. Un po' più decentrata rispetto alle personalità indagate, Torino.

Accanto alle sedi più grandi, una serie di centri "periferici" ospitano l'opera seria e quindi anche il ballo (che ne fa sempre parte) in occasione delle fiere annuali o delle stagioni più tradizionali: Novara, Faenza, Alessandria, Genova, Senigallia, Lucca, Siena, Brescia, Bergamo, Verona, Treviso ma anche Bologna, Padova, Mantova, Palermo sono tra le città toccate dai quattro artisti presi in considerazione e che danno conto del radicamento capillare dell'opera e del ballo teatrale sulle scene settecentesche.

In questo panorama così articolato non è sempre possibile riuscire a tracciare "rotte" ricorrenti. Tuttavia, ricostruendo i percorsi e confrontando fonti e documenti, siamo in grado di fornire un quadro dell'organizzazione e dell'articolazione delle stagioni spettacolari dal punto di vista della danza.

Scegliamo di toccare tre aspetti della vita teatrale e coreutica tardo-settecentesca emersi, indirettamente, dalla ricostruzione dei viaggi dei coreografi su cui il nostro studio si è concentrato: le scritture, il sistema dei ruoli e alcuni aspetti riguardanti la circuitazione di solisti e figuranti.

Le stagioni nel XVIII secolo variano notevolmente da un teatro all'altro e da una piazza all'altra. In occasione dei periodi di punta, il carnevale e l'autunno, si allestiscono, mediamente, da quattro a sei "nuovi" balli (due e più raramente tre per ogni opera) che rimangono in cartellone per almeno tre settimane (talvolta anche di più per il carnevale). La stagione di carnevale inizia, quasi ovunque, il 26 dicembre e si conclude in febbraio, in coincidenza con l'inizio della quaresima. Quella autunnale si svolge, quasi sempre, tra ottobre e novembre. L'Ascensione a Venezia, invece, è poco più corta, protraendosi per circa due settimane, a partire da quaranta giorni dopo la Pasqua².

1. Cfr. J.A. Rice, *Muzzarelli, Koželuh e La ritrovata figlia di Ottone II (1794)*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», vol. XXIV, n. 1, gennaio-marzo 1990, pp. 1-46 e, dello stesso autore, *Emperor and impresario: Leopold II and the transformation of Viennese musical theatre, 1790-1792*, Ph.D, Berkley, University of California, 1987.

2. Per un'analisi dettagliata delle stagioni teatrali veneziane cfr. E. Selfridge-Field, *The calendar of venetian opera. A new chronology of Venetian opera and related genres 1660-1760*, Stan-

Salvo qualche eccezione, gli spettacoli coreutici vengono riproposti per diverse sere dopo la prima, ma da una stagione all'altra non si replicano titoli già visti in precedenza nel medesimo teatro. I lavori possono, però, ripetersi da una città all'altra.

Una delle poche eccezioni è costituita dal *Minosse re di Creta* di Onorato Viganò, che rimane sulle scene del San Samuele dall'autunno del 1782 al carnevale del 1783. L'*Amleto* di Francesco Clerico, così come l'*Adelasia* di Antonio Muzzairelli, girano moltissimo per una decina d'anni circa, ma non sono mai ripresentati in una stessa città.

A volte per uno stesso periodo vengono scritturati due coreografi diversi: uno per la composizione dei primi balli seri – solitamente un nome già noto – e l'altro per la creazione dei secondi e terzi balli, quando previsti. Chi è ingaggiato per questi ultimi è, per lo più, all'inizio della carriera. Accade a Napoli con Le Picq e Rossi tra il 1781 e il 1782, ma possiamo citare anche altri esempi. A Roma per il carnevale 1772 Giuseppe Canziani è assunto come compositore per il primo, mentre Onorato Viganò per il secondo³. A Novara nel carnevale 1775 Francesco Clerico viene incaricato dell'invenzione del primo, mentre Gioachino Cristofani del secondo⁴. Al teatro del Cocomero di Firenze nel 1777, a Onorato Viganò si deve il primo ballo e a Giuseppe Banti il secondo⁵.

La *troupe* (coreografi, solisti e figuranti) viene impegnata tramite scrittura con un certo anticipo e ha l'obbligo contrattuale di essere presente a tutte le prove necessarie a partire da un mese prima circa della data prevista per il debutto. Accade, ad esempio, a Napoli nel caso dei contratti che impegnano la compagnia di ballo e i coreografi, Le Picq⁶ e Rossi⁷,

ford, Stanford University Press, 2007, pp. 21-44. Per le altre piazze teatrali rimandiamo alla bibliografia.

3. P. Metastasio, *Alessandro nell'Indie. Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro di Torre Argentina nel Carnevale dell'anno 1772*, in Roma, per Arcangelo Casaletti, [1771 o 1772], p. 9.

4. *Le contessine. Dramma giocoso da rappresentarsi in musica nel Teatro in casa Cavalli di Novara il Carnevale dell'anno 1775*, in Novara, nella Stamperia di Francesco Cavalli, [1774 o 1775], p. 6.

5. N. Tassi, *Il principe del lago nero. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi in Firenze nel Teatro di via del Cocomero Primavera 1777*, in Firenze, per Anton-Giuseppe Pagani, 1777, p. 4.

6. Archivio di Stato di Napoli, Segreteria di Casa reale, fascio 965, f. 420r. Il contratto è interamente redatto a mano ed è firmato da Le Picq.

7. Ivi, f. 426r.

dal maggio 1781 al carnevale 1782; al Teatro Nuovo di Padova per l'intera stagione di carnevale 1791⁸; alla Scala di Milano Jean Le Fevre ottiene un ingaggio per il carnevale 1832⁹. In questi tre casi tanto i solisti quanto i figuranti sono tenuti a presentarsi a tutte le prove necessarie a partire da un mese prima circa del debutto (venti giorni nel caso dei contratti padovani e di quello milanese). Questo significa che la preparazione è di lunga durata, assai più di quanto accada alla stessa epoca nel teatro "di parola" in Italia, dove, nella maggior parte dei casi, le prove durano due-tre giorni o poco più. Ciò significa che la cura nell'allestimento e la concertazione quanto meno fra i ballerini sono molto più elevate di quanto non avvenga nel teatro drammatico.

Tale prassi sembra possa trovare conferma nelle scritture dei danzatori riguardanti il Regio di Torino. Sin dai primi decenni del Settecento è d'obbligo la loro presenza all'incirca un mese e mezzo prima dell'inizio della stagione. Il documento d'ingaggio di Mademoiselle Gontier, per esempio, stabilisce che, assunta per il carnevale 1728, essa si trovi a Torino «a metà del mese di novembre»¹⁰ e la stessa clausola si riscontra nei contratti relativi alle stagioni seguenti fino ad arrivare a quello, per esempio, di Elisabetta Stellato, scritturata come prima grottesca per il carnevale 1779. L'artista si impegna a trovarsi a Torino «la metà e non più tardi del venturo mese di novembre per esser pronta ad intervenire alle prove de balli»¹¹.

Gli obblighi del coreografo prevedono, inoltre, lo svolgimento della doppia funzione di creatore e primo interprete serio con – è il caso di Le Picq a Napoli – una *partner* «a sua elezione, ed a sue proprie spese»¹². Il compenso, dunque, comprende anche quello della prima ballerina che si esibisce

8. Cfr. per esempio i contratti di Giuditta Mangili o Vincenzo Pezzi entrambi presenti presso l'Archivio di Stato di Padova – Archivio Teatro Verdi fascio 82, 1790. *Filza delle Scritture delle opere buffe in Carnevale*, carte sciolte numerate, c. J15 per la Mangili e c. 24 per Pezzi.

9. Archivio di Stato di Milano, Autografi-Teatrica, cartella 95, carte sciolte non numerate tutte riguardanti il ballerino Le Fevre.

10. Archivio Storico Comunale di Torino, *Ordinati*, vol. I, c. 11 citato in M.-T. Bouquet, *Il teatro di Corte. Dalle origini al 1788*, Cassa di Risparmio, Torino 1976, p. 238.

11. Ivi, vol. 9, cc. 236-237, citato in M.-T. Bouquet, *Il teatro di Corte*, cit., p. 244. Vedi anche nella stessa pagina il contratto di Antonio Terrades, coreografo scritturato per la medesima stagione.

12. Archivio di Stato di Napoli, Segreteria di Casa reale, fascio 965, f. 420r.

in coppia con lui. Si tratta di un aspetto curioso, dal punto di vista economico e sociale, che trova corrispondenze anche a Torino. L'ingaggio di Antonio Campioni e Giustina Bianchi Campioni per la stagione di carnevale 1775, per esempio, prevede un «onorario tra ambi di gigliati 800»¹³. Altrettanto vale per i coniugi Canziani, scritturati per il carnevale 1776 con un onorario complessivo di 900 zecchini¹⁴.

Come gli stessi elenchi dei danzatori presenti nei libretti dimostrano, i primi ballerini e coreografi viaggiano, infatti, nella grande maggioranza dei casi insieme alla propria *partner* che, spesso, è anche la sorella o ne diviene la moglie. Le Picq, nel corso della sua carriera italiana, è in coppia con Anna Binetti; Giuseppe Canziani, a partire dal 1776, con la moglie Maria Casassa Canziani; Onorato Viganò si esibisce con la consorte a partire dal 1777 per una decina d'anni; Francesco Clerico fa coppia fissa con la sorella Rosa Clerico. Secondo quanto apprendiamo dai documenti, possiamo ipotizzare che, almeno nel caso di vincoli parentali, le scritture venissero redatte a nome del primo ballerino e coreografo che, successivamente, stipendiava la propria compagna¹⁵.

Tutti i danzatori assunti devono sottostare – dicono le fonti – alle direttive impartite dal «capo de' balli» (tanto dei primi quanto dei secondi) e quindi «recitare» non solo nelle parti specifiche per il loro ruolo ma, all'occorrenza, anche nei pezzi d'insieme così come in terzetti, quartetti o quintetti. Benché infatti Riccardo Blech, a Napoli, sia ingaggiato come primo grottesco, è obbligato a esibirsi «in tutti i balli che farà il ballerino Lepich, e Rossi, qualora da' medesimi sarà

13. Archivio Storico Comunale di Torino, *Ordinati*, vol. 8, c. 261, cit. in M.-T. Bouquet, *Il teatro di corte*, cit., p. 365, nota 161.

14. Ivi, p. 372.

15. Esula dagli obiettivi della presente ricerca indagare la condizione economica e sociale delle ballerine nel corso del XVIII secolo; tuttavia sembra opportuno citare qui il caso della ballerina Elisabetta Vignali detta la Bugiani. Essendo stata affidata al ballerino Giulio Bugiani sin dall'età di otto anni per apprendere l'arte coreutica, in età ormai matura si impegna, tramite una scrittura privata, a versargli «tutto quello sì di denari, come di ogni altra cosa, che in avvenire venisse ad avere, o acquistare, o con il suo esercizio, o in altro modo». Cfr. O. di Tondo, «*Pe' insegnare a ballare sui teatri*»: una tipologia di contratto per l'*apprendimento del ballo teatrale* (XVIII-XIX), «*Chorégraphie*», n. 12, 1998, p. 93 per il documento notarile, ma cfr. tutto l'articolo, pp. 79-94. Alla luce di questo esempio non sembrano più troppo singolari le scritture che prevedono un compenso unico per la coppia di ballerini da corrispondersi al solo primo ballerino, che, successivamente, amministra il salario della sua compagna.

richiesto con assistere ben'anche a tutti i concerti»¹⁶, ossia in tutti i pezzi di insieme che i coreografi riterranno necessari. Ancora Luigi Melchiorre viene scritturato «in qualità di figurante nel R. Teatro di S. Carlo, e s'obbliga altresì di ballare ne' terzetti, quartetti finali, ed in tutto ciò [che] occorrerà»¹⁷ a Le Picq e Rossi.

L'inventore del secondo ballo è subordinato a quello del primo. Nel contratto di Domenico Rossi, l'interprete-coreografo e la sua compagna hanno l'obbligo prendere parte ai lavori di Le Picq¹⁸.

Dai documenti presenti presso l'Archivio del Teatro Verdi di Padova apprendiamo ancora altro. Queste fonti offrono infatti una casistica abbastanza ampia delle tipologie di contratto e degli obblighi dei danzatori, differenziati secondo i ruoli.

Tutti – eccetto solo la prima seria Francesca Sedini¹⁹ e la prima grottesca assoluta Marianna Monti Papini – sono tenuti a partecipare ai veglioni mascherati organizzati in teatro. Le spese per i guanti e la maschera vengono coperte dall'impresario. In occasione di queste feste i ballerini devono, probabilmente, animare la serata conducendo alcune danze o, in alcuni casi, componendole. Il primo serio e coreografo Carlo Bencini, per esempio, non è solo tenuto a presenziare a tali eventi, ma ha altresì «l'obbligo di comporre contradanza e dirigere li veglioni, o solo od in compagnia d'altro maestro di ballo». Anch'egli verrà fornito di maschera e, in più rispetto agli altri, di «scarpini per li veglioni»²⁰. Presumiamo si tratti di calzature, forse leggermente diverse da quelle usate sul palcoscenico (immaginiamo la differenza che esiste oggi tra la scarpa da mezza punta e quelle impiegate per le danze di sala). Si potrebbe anche trattare di un *extra* dovuto al coreografo in virtù del suo doppio impegno: dovendo esibirsi sia in teatro che fuori, ha diritto a una fornitura superiore al solito.

Antonio Papini è scritturato come «primo grottesco in

16. Archivio di Stato di Napoli, Segreteria di Casa reale, fascio 966, f. 430r.

17. Ivi, f. 440r.

18. Archivio di Stato di Napoli, Segreteria di Casa reale, fascio 965, f. 426r.

19. Archivio di Stato di Padova – Archivio Teatro Verdi fascio 82, 1790. *Filza Scritture delle opere buffe in Carnevale*, carte sciolte numerate, c. 8. Per Francesca Sedini firma il padre Franco Sedini. Il contratto è datato primo luglio 1790.

20. Ivi, c. 9. Il contratto è datato primo luglio 1790.

perfetta vicenda con altro di merito eguale» e con «obbligo di fare padedù, terzetti, quartetti, quintetti, e fare quelle parti che saranno adatte al suo operare e tutto ciò che li verrà ordinato dal S^r. ispettore capo de' balli»²¹. La moglie, invece, Marianna Monti Papini, viene assunta come «prima grottesca assoluta con obbligo però di fare quelle parti ne' balli sempre però in carattere suo [...] e fare tutte le parti seconde che occorreranno»; si esibirà con Antonio Papini, indicato, in questo caso, come primo fuori dei concerti²².

Giuseppa Ferrari viene ingaggiata come «prima grottesca fuori de' concerti [...] con obbligo di accompagnare terzetti, quartetti, e quintetti, e fare tutte quelle parti che li verranno ordinate»²³; analogo il contratto del primo grottesco, Luigi Bellucci, anch'esso scritturato «con obbligo di ballare padedù, terzetti, quartetti, quintetti, e tutto ciò che occorresse nei balli che verranno dati, e fare tutte quelle parti che li verranno ordinate dal capo de' balli»²⁴. In buona sostanza i danzatori, pur essendo assunti per ruoli ben precisi, sono tenuti a intervenire laddove i coreografi lo ritengano necessario.

L'ultimo esempio è offerto dalla già citata scrittura di Giuditta Mangili che, in quanto prima fuori dei concerti, ha l'«obbligo di entrare nelle operazioni dei mezzi caratteri, e fare tutte quelle parti che abbisogneranno [...]. Dovrà inoltre figurare in tutti quei pezzi avanti, e dopo le operazioni dei mezzi caratteri, e nelle operazioni avrà l'abito eguale all'altra ballerina di mezzo carattere»²⁵.

Quest'ultima clausola sugli abiti assegnati alla Mangili, uguali all'altra danzatrice pari ruolo (Laura Carlini, scritturata come prima di mezzo carattere fuori dei concerti²⁶), lascia pensare che mentre i solisti, che interpretano parti da protagonisti, indossano costumi differenziati secondo i personaggi, coloro a cui spettano pezzi d'insieme e quindi meno caratterizzati vestano indumenti uguali fra loro.

Tra i contratti presi in considerazione, solo quello otto-

21. Ivi, c. J0. Contratto datato primo agosto 1790.

22. Ivi, c. JJ. Contratto datato primo agosto 1790.

23. Ivi, c. J3. Contratto del 7 settembre 1790.

24. Ivi, c. J2. Contratto dell'8 Settembre 1790.

25. Ivi, c. J5. Contratto del 31 luglio 1790.

26. Cfr. ivi, c. 14. Il contratto riporta la data del 23 settembre 1790.

centesco riguardante Le Fevre riporta le clausole relative agli abiti:

Essendo interesse dell'appalto che gli attori debbano essere forniti di un vestiario decente, dovranno i medesimi servirsi di quel vestiario e di quegli oggetti che saranno loro somministrati senza alcun reclamo, e tutto ciò che verrà loro consegnato dovrà essere restituito all'appalto sotto pena di pagarne il valore in caso di mancanza.

Dovrà il detto signor artista fornirsi a proprie spese di tutto il piccolo vestiario indistintamente anche di carattere, e nominativamente le camicie, camiciette con sue guarnizioni, li pantaloni e corpi a maglia, bianchi e di colore, collane, manigli, corone, diademi, turbanti, elmi, arioni, piume, parrucche, trecce, capelli, tocche ed altri ornamenti di testa, scarpe, stivali, stivaletti, sandali, calze e guanti, il tutto precisamente secondo il figurino che li verrà presentato, ed esclusa qualunque eccezione sia per gli oggetti da porsi nel corso delle azioni che fuori, potendo l'appalto provvedere in ogni caso di qualunque inadempimento il bisognevole a spese del suddetto artista²⁷.

In questo caso il ballerino sembra dover provvedere al costume di scena attingendo al "posseduto" del teatro, dell'impresario o della sartoria che ha l'appalto dei costumi per quella determinata stagione, a patto di restituire tutto in buone condizioni. Il danzatore deve seguire il «figurino», ossia probabilmente il bozzetto dell'abito fornito dal teatro o, ipotizziamo, disegnato dal sarto incaricato della produzione, e secondo quel modello procurarsi le decorazioni e l'abbigliamento necessario dai magazzini del teatro o dalla sartoria o dai bauli dell'impresario. Completamente a carico dell'artista sono invece tutte le scarpe e le guarnizioni, nonché il «piccolo vestiario»²⁸ che corrisponde, presumiamo, a calze, camicie e sottovesti di vario genere. In sostanza, il bal-

27. Archivio di Stato di Milano, Autografi-Teatrica, cartella 95, carte sciolte non numerate tutte riguardanti il ballerino Le Fevre.

28. Questo termine ricorre anche fra i documenti relativi ai conti del Teatro Regio di Torino. Per il carnevale 1776 si riporta l'elenco delle gratificazioni riservate a chi non beneficiava di un vero e proprio contratto. Tra di esse due ballerini: «al signr Giuseppe Herlisca, ballerino mezzo carattere, il quale ha ballato ne' balli d'ambe le opere, oltre il piccolo vestiario già corrispostogli, gigliati 20. Ad Antonio Casazza, il quale ha figurato ne' balli delle due opere L. 100 oltre il piccolo vestiario». Per questi danzatori, dunque, oltre alla piccola gratifica, è prevista anche la fornitura del vestiario di base (calze, scarpe, camicie, ecc.).

lerino deve rispettare il bozzetto degli indumenti relativi al personaggio attingendo alla sartoria o alle “scorte” del teatro o dell’impresario, ma, per quel che concerne le parti non visibili perché da usare sotto il costume vero e proprio, nonché per scarpe, calze e guarnizioni, deve provvedere da sé²⁹.

Nonostante vi sia una sostanziale continuità nelle modalità produttive dello spettacolo coreutico fra Sette e Ottocento, sembra problematico, in questo caso, generalizzare, trattandosi dell’unico contratto sin qui rintracciato che riporti in modo così esplicito le clausole relative all’abbigliamento.

Il sistema dei ruoli

Le compagnie di ballo si attestano, a partire dagli anni Ottanta, tra i venti e i trenta elementi circa, con variazioni e picchi anche più alti, e comprendono quasi sempre sei o più coppie di solisti suddivisi in danzatori seri (tra i quali, di regola, si riconoscono il coreografo e la sua compagna), grotteschi e di mezzo carattere.

Il sistema dei ruoli nello spettacolo coreutico tardo-settecentesco merita alcune precisazioni. Di contro a quanto avviene nel teatro di parola, in cui gli *emplois* corrispondono per lo più ad una tipologia psicologica (tiranno, amoroso, ecc.) o “professionale” del personaggio (servo, servetta), nel ballo pantomimo è la tecnica a determinarli, nonostante la divisione dei danzatori in solisti seri, grotteschi e di mezzo carattere³⁰ lasci pensare diversamente. Lo dimostra, per esempio, la circostanza che i primi grotteschi Goresi, Ferrari, Sirletti e Zucchelli a Venezia nel 1789 nel *Meleagro* interpretino principi e principesse, dunque personaggi nobili e non comici, triviali, popolari.

I danzatori seri sono contraddistinti da una tecnica *terre à terre* e utilizzano le «posizioni vere», ossia quelle in rotazione verso l’esterno (*en dehors*), ballano su tempi gravi (di adagio o lenti) e gli equilibri e le pose predominano sul resto del bagaglio tecnico. I movimenti delle braccia sono precisi

29. Per quel che concerne gli studi sul costume cfr. almeno P. Bignami, *Storia del costume teatrale: oggetti per esibirsi nello spettacolo e in società*, Roma, Carocci, 2005 e, per la Francia, O. Voisin, *Splendeurs et misères du costume de scène. La Comédie-Française dans un siècle romantique (1799-1897)*, in *L'art du costume à la Comédie-Française*, Moulins, CNCS, pp. 28-48.

30. I riferimenti bibliografici principali utilizzati per le distinzioni tecniche che seguono sono: G. Magri, *Trattato teorico-pratico di ballo*, cit., e E. Fairfax, *The Styles of Eighteenth-Century Ballet*, Lanham, Maryland and Oxford, The Scarecrow Press, 2003.

ed eleganti ed assumono un valore decorativo. Ad un fisico longilineo e dalle proporzioni armoniche corrisponde un portamento maestoso ed elegante.

I grotteschi, invece, utilizzano anche le «posizioni false», ossia in rotazione verso l'interno (che non trovano alcuna corrispondenza nella tecnica odierna), e le «posizioni spagnuole», con i piedi in parallelo, in quanto necessarie a determinati tipi di passi che solo tali danzatori possono eseguire (e che prevedono, come nel caso del *tortiglié*, un continuo slittamento fra i tre tipi di posizioni – vere, spagnole e false – sollevando la punta del piede e ruotando sul tallone). Sono caratterizzati da una tecnica acrobatica che fa del salto e dell'espressività pantomimica i suoi punti di forza.

I ballerini di mezzo carattere possiedono una tecnica veloce e brillante soprattutto nel lavoro dei piedi e delle gambe. Anche in questo stile è notevole la preponderanza dei salti, soprattutto *cabrioles* ed *entrechats*.

Negli ultimi due casi le proporzioni ben equilibrate del corpo sono meno importanti e a contare è soprattutto la forza muscolare nelle gambe, mentre le braccia sono funzionali ai passi da eseguire.

Le compagnie di ballo nella seconda metà del XVIII secolo si possono complicare a partire da queste distinzioni principali. Tra gli esempi più articolati, quello offerto da un libretto fiorentino del 1789: *Alciade e Telesia*³¹. La formazione, guidata da Onorato Viganò, è ripartita in: primi seri (lo stesso Onorato e due dei suoi figli, Vincenzina e Salvatore), primi grotteschi (una coppia costituita da Gaspero Braccesi ed Elisabetta Pierazzini) e «ballerini fuori de' concerti», solisti che tuttavia non rientrano ancora in nessuna delle categorie menzionate (quattro artisti in tutto, tra cui tre membri del clan Viganò: Giulio e Celestina, figli di Onorato, e Giovanni, il fratello del coreografo).

La *troupe* può arricchirsi anche di altri elementi o contenere ulteriori specifiche. In occasione dell'inaugurazione del nuovo Teatro di Faenza, la compagnia di ballo, diretta da Antonio Muzzarelli, prevede due coppie di primi seri, due di «primi grotteschi a perfetta vicenda estratti a sorte per i

31. E. Manfredi, *Alciade e Telesia. Dramma per musica da rappresentarsi nel regio Teatro di via della Pergola nel Carnevale del 1789*, in Firenze, nella stamperia Albizziniana, 1789, p. 4 per l'elenco dei ballerini. I balli rappresentati sono *Minosse Re di Creta* e *Il riconosciuto disertore*.

rispettivi posti» (ossia quattro danzatori di pari grado i cui nomi, per questo motivo, vengono graficamente disposti in cerchio), quattro interpreti di mezzo carattere, altri quattro grotteschi, due coppie di «primi grotteschi fuori de' concerti» e sedici «altri ballerini»³².

A questa già variegata casistica si possono aggiungere i primi e secondi danzatori di mezzo carattere e i «terzi ballerini», come nel caso della compagnia diretta da Francesco Clerico a Padova per la fiera di giugno del 1790³³.

Infine, nella formazione di Viganò come in tutte le altre, ci sono i «ballerini per il concerto», ossia i figuranti. L'espressione «corpo di ballo», invece, entra nell'uso corrente a Venezia a partire dal 1789 e soprattutto nei libretti dei lavori di Onorato Viganò e Francesco Clerico³⁴. In un caso datato 1789, i «ballerini per il concerto» sono suddivisi in tre quadriglie – prima, seconda e terza –, ciascuna composta da otto danzatori (quattro uomini e quattro donne), per un totale di trentadue persone. Non è chiaro se questa ripartizione sia da intendersi in senso gerarchico o se sia meramente elencativa.

Non sempre è possibile sapere con precisione a cosa tali ruoli corrispondano nella distribuzione delle parti. Tuttavia, in linea generale, possiamo affermare che i primi seri sono, quasi sempre, i protagonisti assoluti dello spettacolo. Ai primi di mezzo carattere sembrano spettare le parti secondarie,

aA

115

32. E. Manfredi, *Cajo Ostilio. Dramma serio per musica di Eustachio Manfredi bolognese, da rappresentarsi nella Primavera dell'anno 1788 in occasione dell'apertura del Nuovo Teatro di Faenza*, in Faenza, nella stamperia dell'Archi, 1788, pp. 8-9. Primi seri: Antonio Muzzarelli, Antonia Vulcani Muzzarelli, Gherardo Cavazza e Mamsel' Mari Meloncinj. Primi grotteschi a perfetta vicenda estratti a sorte per i rispettivi posti: Margherita Venturini, Gaetano Rubini, Marianna Franchi, Leopoldo Banghelli. Mezzi caratteri: Filippo Venturini, Marianna Venturini, Niccola Ferlotti, Teresa Ferlotti. Altri grotteschi: Giorgio Ronzi, Anna Rubini, Giovanni Bernardi, Giuseppe Collina. Altri ballerini: Pietro Rovero, Francesco Serra, Pietro Bajlor, Vincenzo Locatelli, Giustina Radaelli, Agostina Tassani, Francesca Serra, Regina Tomasini, Pietro Russini, Felice Belora, Pasquale Valsecchi, Tommaso Lomaghini, Domenica Tomasini detta Borazini, Rosa Franchi, Giacomina Giovagnoni, Paola Tomasini. Primi grotteschi fuori dei concerti: Pietro Franchi Paolina Sarmetti, Raffaele Ferlotti, Pasquale Monetti.

33. G. Sertor, *Idomeneo. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Nuovo Teatro di Padova per la Fiera di giugno dell'anno 1790*, in Padova, per li Conzatti a S. Lorenzo, [1790], p. 7.

34. Cfr. come esempi G. de Gamerra, *Erifile. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di San Samuele l'Autunno dell'anno 1789*, in Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1789, p. 7 per Onorato Viganò; G. Sertor, *Idomeneo. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Nuovo Teatro di Padova per la Fiera di giugno dell'anno 1790*, cit., p. 7 per Francesco Clerico.

ma pur sempre solistiche, e non è raro che interpretino più di un personaggio all'interno della stessa coreografia. I secondi ballerini di mezzo carattere ricoprono, invece, parti subalterne e decisamente minori anche in termini di tempi di comparizione in scena. Ai «terzi ballerini» e ai danzatori di fila spettano le parti più generiche quali, per esempio, soldati, cortigiani, ninfe o contadini.

Ai grotteschi viene riservato, solitamente, il secondo ballo in cui poter dispiegare le loro abilità tecniche. È tutt'altro che raro, però, che tali danzatori partecipino anche all'azione del primo. Nel *Meleagro*, per esempio, creazione favolosa eroico-pantomima messa in scena da Onorato Viganò a Venezia nel 1789 (stagione autunnale al San Samuele), i «primi grotteschi a perfetta vicenda» – Orsola Goresi, Giuseppa Ferrari, Antonio Sirletti e Alessandro Zucchelli – interpretano principi e principesse al seguito della corte del re di Calidonia; la coppia protagonista, ossia Meleagro e la sua amante Atalanta, è costituita dai «primi ballerini seri fuori dei concerti» – Giulio e Vincenzina Viganò – mentre i primi seri – Onorato Viganò e Carolina Pitrot – sono i genitori di Meleagro, ossia il re e la regina di Calidonia³⁵.

Questo sistema dei ruoli si configura parallelamente all'ascesa del ballo pantomimo e segue una struttura gerarchica e piramidale ben articolata ma mobile al tempo stesso. Diversamente da quanto accade nel teatro di parola, un interprete, infatti, non rimane vincolato al proprio ruolo tendenzialmente per tutta la vita ma, secondo il talento e le esperienze, può avanzare e percorrere tutti i gradini della scala gerarchica da figurante a solista di rilievo (e, solitamente, chi fa carriera si sposta maggiormente).

È il caso, per esempio, di Giovanni Viganò, che inizia come semplice danzatore negli anni Sessanta, esibendosi soprattutto nelle produzioni del fratello Onorato. Nel carnevale del 1766 lo ritroviamo a Bologna sotto la direzione di Francesco Martini e senza alcuna specifica di ruolo³⁶, mentre a Venezia, per l'autunno, è tra i figuranti diretto da Bartolo-

35. Cfr. G. de Gamerra, *Erifile. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di San Samuele l'Autunno dell'anno 1789*, cit., p. 7 per l'elenco dei ballerini e p. 23 per l'elenco dei personaggi del ballo.

36. Cfr. N. Tassi, *L'Olandese in Italia. Dramma giocoso in musica da rappresentarsi nel Teatro Formagliari nel Carnevale dell'anno 1766*, in Bologna, nella stamp. del Sassi, [1765 o 1766].

meo Cambi, per il primo ballo, e da Onorato Viganò, per il secondo³⁷. Successivamente segue il fratello a Napoli (1769), Roma (1772) e Venezia (1773, 1775 e 1776), progredendo poco alla volta di ruolo. Per la stagione dell'ascensione 1776 a Venezia è fra i «ballerini fuori di concerto»³⁸, tra il 1778 e il 1783 compare negli elenchi come primo grottesco³⁹, nel 1784 a Roma viene elencato fra gli interpreti fuori di concerto come «primo mezzo carattere»⁴⁰, a Treviso nel 1788 è fra i «primi ballerini assoluti fuori de' concerti»⁴¹.

Inoltre con l'avanzare dell'età gli stessi danzatori e coreografi riservano per sé ruoli meno impegnativi dal punto di vista tecnico lasciando ai giovani interpreti le parti – presumiamo – più virtuosistiche. Onorato Viganò si esibisce con assiduità fino all'età di circa sessant'anni: come primo grottesco fino al 1777 e, successivamente, come primo serio. A partire dalla seconda metà degli anni Ottanta viene affiancato dai figli e, tra il 1792 e il 1793, si riserva il ruolo di «primo ballerino fuori de' concerti», vale a dire che resta primo serio, ma interpreta parti più adatte all'età matura. È Nino, re dell'Assiria, nella *Figlia dell'aria* messa in scena al San Samuele nel 1792, mentre la coppia protagonista – Semiramide e Memnone – spetta a Salvatore Viganò e Maria Medina Viganò⁴². Per la stagione autunnale nel neo-inaugurato Teatro La Fenice allestisce *Giulio Sabino* e anche in questo caso Salvatore e Maria Medina sono gli interpreti principali – Giulio

aA

117

37. Cfr. G.A. Migliavacca, *Solimano. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro Tron di S. Cassano l'Autunno dell'anno 1766*, in Venezia, presso Modesto Fenzo, 1766.

38. Cfr. A.M. Lucchini, *Farnace. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobile Teatro di San Samuele la Fiera dell'Ascensione dell'anno 1776*, in Venezia, Appresso Gio. Battista Casali, 1776, p. 5.

39. Cfr. per esempio G. Manolesi, *Amor per oro. Dramma giocoso per musica di Cerilio Orcomeno P.A. da rappresentarsi nel nobile Teatro in San Samuele l'Autunno dell'anno 1782*, in Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1782, p. 6.

40. Cfr. F. Ballani, *Tullo Ostilio. Dramma in musica da rappresentarsi nel nobile Teatro di Torre Argentina il Carnevale dell'anno 1784*, in Roma, per il Cannetti all'Arco della Ciambella, 1784, p. 5.

41. E. Manfredi, *Caio Ostilio. Dramma serio per musica da rappresentarsi nel Teatro Astori l'Autunno dell'anno 1788*, in Treviso, per Giulio Trento, [1788], p. 6.

42. Cfr. [C. Gozzi - O. Viganò], *Ballo primo. La figlia dell'aria ossia l'innalzamento di Semiramide da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di San Samuele il Carnevale dell'anno 1792 composto e diretto dal sig. Onorato Viganò*, in *La Vendetta di Medea. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di San Samuele il Carnevale dell'anno 1792*, in Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1791, p. 26.

Sabino e la sua sposa –, mentre a Onorato spetta la parte di Tito, generale dell'esercito romano⁴³.

Solisti e figuranti

Non è raro che una compagnia venga riconfermata da una stagione all'altra, soprattutto nel caso di stagioni contigue come l'autunno e il carnevale o l'estate e l'autunno. Quando, per esempio, Muzzarelli lavora al Teatro alla Canobiana di Milano, tra l'agosto e il settembre 1779, la *troupe* scritturata nel mese estivo si replica pressoché identica per il successivo⁴⁴; la stessa cosa accade a Venezia al San Samuele, tra il 1786 e il 1787: i danzatori ingaggiati per il carnevale sono i medesimi presenti sin dal periodo precedente. Esempi analoghi sono riscontrabili nelle carriere sia di Onorato Viganò che di Giuseppe Canziani e di Francesco Clerico.

Un maestro di ballo, dunque, frequentando il circuito teatrale e tornando anche a distanza di tempo in una stessa città, lavora periodicamente con gli stessi interpreti. Non solo. Nel caso di stagioni contigue, i compositori hanno a disposizione per diversi mesi di seguito le medesime formazioni. Un gruppo di ballerini che ha la possibilità di danzare insieme per una serie di produzioni, come fosse una moderna compagnia, garantisce al coreografo affiatamento e armonia maggiori di una *troupe* che si riforma da una stagione all'altra. Gli interpreti, già abituati a lavorare insieme e sotto la guida della stessa persona, possono conferire alla rappresentazione una tenuta e un accordo maggiori, offrendo migliore garanzia di successo per la produzione dal punto di vista sia tecnico che espressivo. Nel concepire e mettere in scena il soggetto di un ballo, il coreografo che conosca i danzatori e le loro qualità specifiche può, inoltre, creare “su misura” un pezzo ottenendo, probabilmente, effetti più felici.

43. Cfr. O. Viganò, *Ballo primo Giulio Sabino da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro La Fenice l'Autunno dell'anno 1792 composto e diretto dal Signor Onorato Viganò*, in P. Metastasio, *Alessandro nell'Indie. Dramma per musica da rappresentarsi nel nuovo e nobilissimo Teatro detto La Fenice l'Autunno dell'anno 1792*, in Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1792, p. 32.

44. Cfr. G.G. Boccherini, *La Fiera di Venezia. Commedia per musica da rappresentarsi in Milano nel nuovo Teatro alla Canobiana per la solenne occasione della sua apertura, in Agosto dell'anno 1779*, in Milano, appresso Gio. Batista Bianchi, [1779], p. 13, e C. Goldoni, *Il Talismano. Commedia per musica da rappresentarsi in Milano nel nuovo Teatro alla Canobiana per la solenne occasione della sua prima apertura l'Autunno dell'anno 1779*, in Milano, appresso Gio. Batista Bianchi, [1779], p. 13.

Quando, invece, la *troupe* si riforma, anche nel caso di stagioni molto vicine, il coreografo si trova a dover lavorare con interpreti sempre diversi che, di conseguenza, presentano un accordo e un affiatamento minori. Accade, per esempio, con Onorato Viganò al San Samuele tra il carnevale e l'Ascensione 1790. La compagnia, per l'Ascensione, è interamente nuova ad eccezione di alcuni solisti: i figli di Viganò (Giulio, Vincenzina e Celestina) e i primi grotteschi (Orsola Goresi, Antonio Sirletti, Giuseppa Ferrari).

Analizzando gli elenchi dei ballerini presenti nei libretti raccolti è possibile notare che il sistema di reclutamento dei solisti e dei figuranti sembra, infatti, seguire criteri diversi. Questi ultimi, almeno per quel che concerne gli esempi qui presi in considerazione, sembrano più vincolati geograficamente: permangono nella stessa città e nello stesso teatro anche a distanza di qualche anno. Il figurante Pietro dall'Asta, attivo tra il 1773 e il 1782, danza solo a Venezia alternando le scritture al San Benedetto e al San Samuele. Gio. Batista Aimì si esibisce, tra il 1773 e il 1806, esclusivamente a Milano, al Regio Ducale prima e alla Scala poi.

aA

La situazione dei solisti è, invece, molto più articolata. I primi ballerini (seri, grotteschi o di mezzo carattere) o quelli «fuori de' concerti» spaziano lungo tutto lo stivale inseguendo, presumibilmente, le stagioni più prestigiose, i coreografi più noti o gli ingaggi migliori.

119

È il caso dei Radaelli, Giuseppe e Giuseppa (anche se esistono almeno altre due sorelle: Agostina e Giustina). Dopo aver danzato con Noverre a Milano nel carnevale 1775 – tra i figuranti Giuseppe e tra i ballerini di mezzo carattere Giuseppa⁴⁵ – continuano la loro carriera fra Milano (dove vengono scritturati per l'inaugurazione della Scala)⁴⁶, Venezia e Torino. Mentre Giuseppe sembra rimanere un danzatore di concerto lungo tutta la carriera (tale lo ritroviamo, per esempio, a Reggio Emilia nel 1794⁴⁷), Giuseppa fa strada, e da mezzo carattere passa al ruolo di prima grottesca e, poi,

45. P. Metastasio, *Alessandro nell'Indie*. *Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Ducal Teatro di Milano per il Carnovale dell'anno 1775*, nella stamperia di Giovanni Montani, in Milano [1774 o 1775], pp. [10-11].

46. M. Verazj, *Europa riconosciuta*. *Dramma per musica da rappresentarsi nel nuovo Regio Ducal Teatro di Milano nella solenne occasione del suo primo aprimento nel mese di agosto dell'anno 1778*, appresso Gio. Batista Bianchi Regio Stampatore, in Milano [1778], p. 40.

47. Cfr. per esempio *Cajo Mario*. *Dramma serio per musica da rappresentarsi nel Teatro dell'illu-*

di prima seria. Nel 1779, infatti, si esibisce a Venezia con Francesco Clerico come «grottesca fuori de' concerti»⁴⁸; tra il 1782 (autunno) e il 1783 (carnevale) è al San Samuele di Venezia sotto la direzione di Onorato Viganò come «prima ballerina»⁴⁹; si sposta poi a Torino, in autunno, sotto la direzione di Giuseppe Herdlitzka, dove è scritturata come prima seria⁵⁰. Nel medesimo ruolo viene diretta da Antonio Terrades nel 1787 a Venezia⁵¹ e nel 1792 da Clerico a Firenze⁵². Ancora tra il 1794 e il 1795, viene scritturata come «prima ballerina assoluta fuori de' concerti» nei lavori messi in scena da Giuseppe Traffieri al San Benedetto di Venezia tra l'autunno e il carnevale⁵³.

Gli esempi tuttavia sono numerosi. I danzatori con il talento e l'ambizione necessari per fare carriera, oltre a spostarsi molto più dei semplici figuranti, si legano, per periodi più o meno lunghi di tempo, a un coreografo e, nella maggior parte dei casi, si muovono per famiglie trasferendosi in modo abbastanza compatto. Non è raro trovare diversi membri fra loro imparentati nella stessa stagione e compagnia o incon-

strissimo pubblico di Reggia la Primavera dell'anno 1794, per gli eredi di Bartolomeo Soliani, in Modena [1794], p. 7.

48. Cfr. [C. Goldoni?], *Il Talismano. Dramma per musica da rappresentarsi in Venezia nel nobile Teatro di San Samuele l'Autunno dell'anno 1779*, presso Modesto Fenzo, in Venezia 1779, p. 4.

49. Cfr. G. Manolesi, *Amor per oro. Dramma giocoso per musica di Cerilio Orcomeno P.A. da rappresentarsi nel nobile Teatro in San Samuele l'Autunno dell'anno 1782*, cit., p. 6, e C. Mazzolà, *La scuola de' gelosi. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel nobile Teatro in San Samuele il Carnevale dell'anno 1783*, in Venezia, presso Modesto Fenzo, 1783, p. 4.

50. Cfr. C.G. Lanfranchi Rossi, *L'Accorta cameriera. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di Torino nell'Autunno dell'anno 1783*, in Torino, presso Onorato Derossi librajo della Società de' Signori cavalieri sotto i primi portici della contrada di Po, [1783], p. 3.

51. G. Bertati, *L'amor costante. Commedia per musica in quattro atti di Giovanni Bertati da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro Giustiniani a San Moisè*, in Venezia, appresso Antonio Casali, [1787], p. 4.

52. Cfr. G. Sertor, *Le Danaidi. Dramma per musica con cori, e balli del sig. Abate Gaetano Sertor da rappresentarsi nel Regio Teatro di via della Pergola l'Autunno del 1792*, in Firenze, nella stamperia Albizziniana da S.M. in Campo, 1792, p. 6. È in coppia con Lorenzo Panzieri e si è sposata con Lorenzo Pontiggia perché viene indicata col doppio cognome Radaelli Pontiggia.

53. Cfr. A. Anelli, *Oro non compra amore o sia il Barone di Moscabianca. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro Venier in San Benedetto l'Autunno dell'anno 1794*, in Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1794, p. 7, e P. Chiari, *I raggiri fortunati. Farsa di un atto solo del signor abate Pietro Chiari da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro Venier in San Benedetto il Carnovale dell'anno 1795*, in Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1795, p. 7.

trare, anche a distanza di tempo, componenti della stessa famiglia con il medesimo coreografo.

I Venturini – Filippo, Margherita, Marianna e Isabella – lavorano soprattutto con Muzzarelli, in due occasioni con Clerico e solo una volta con Viganò. Antonio Papini e la moglie – Marianna o Anna Monti Papini – “recitano” soprattutto con Francesco Clerico ma, occasionalmente, anche con altri compositori di ballo.

L’aspetto più interessante di questa analisi, tuttavia, emerge nel caso di alcuni solisti, soprattutto danzatori di mezzo carattere o fuori di concerto⁵⁴, che si legano per quasi tutta la durata della carriera, o per una buona parte, ad un coreografo di cui interpretano e seguono il “repertorio” perfezionandosi così a “bottega”, alla scuola di un maestro. Questa prassi, che sembra abbastanza diffusa e che abbiamo riconosciuto per tutti e quattro i compositori di ballo studiati, lascia ampio margine per ulteriori riflessioni.

Da un lato, è abbastanza naturale pensare che gli interpreti, con attitudini e ambizioni, crescano artisticamente sulla scena legandosi ad un coreografo o inseguendo i nomi più importanti. Il perfezionamento a “bottega” permetterebbe di apprendere, a diretto contatto con la pratica scenica, l’arte compositiva e i suoi segreti, per poi intraprendere autonomamente la carriera di creatori di eventi orchestrici. Dall’altro lato, sembra possibile ipotizzare, almeno in due casi, che questi danzatori svolgano un po’ la funzione di assistenti e maestri ripetitori in grado di insegnare alcune parti, conoscendo a fondo molti dei balli avendoli danzati in più occasioni, e di dirigerli all’occorrenza.

I casi di Giuseppe Herdlitzka e Giuseppe Scalese sembrano, da questo punto di vista, particolarmente significativi.

54. I ruoli che sembrano più flessibili prestandosi all’interpretazione di più parti sono proprio quelli dei ballerini di mezzo carattere e dei ballerini fuori dei concerti, categoria che può includere solisti seri, grotteschi, di mezzo carattere o comparire senza alcuna specifica. In ogni caso il ruolo che sembra più duttile prestandosi all’interpretazione di più parti, è quello del mezzo carattere, un ruolo dunque appartenente alla sfera del comico. Analogamente Diebold, analizzando il sistema dei ruoli nel teatro tedesco del Settecento, riconosce ai comici una maggiore versatilità e spendibilità, rispetto agli attori specializzati nei ruoli tragici, perché – specifica Artioli nel saggio introduttivo – abituati «a far fronte ai problemi della caratterizzazione». U. Artioli, *Sistema dei ruoli e theaterwissenschaft, la scienza del teatro*, in B. Diebold, *Il sistema dei ruoli nel teatro tedesco del Settecento*, a cura di Umberto Artioli e Cristina Grazioli, Firenze, Le Lettere, 2001, p. 13, ma cfr. tutto il saggio alle pp. 7-16.

Herdlitzka lega la sua carriera a quella di Canziani dal 1775 al 1779. Negli elenchi dei danzatori figura, a partire dal 1776, come ballerino fuori dei concerti o di mezzo carattere⁵⁵. Egli, dunque, non solo lavora per circa cinque anni con lo stesso coreografo, ma mantiene, nelle produzioni serie, la stessa tipologia di parte.

Nel ballo *Ines de Castro* (Venezia 1775) è «Alfonso Re di Portogallo»⁵⁶, padre di Don Pietro (*Ines de Castro* viene ripresa anche al Teatro Interinale di Milano tra il mese di agosto e l'autunno 1777, ma non possediamo il libretto). In *Porzia*, messo in scena a Venezia nel 1776 e a Milano nel 1779, Herdlitzka è in entrambi i casi il «Grand'Almirante vecchio padre di Porzia»⁵⁷. Nel *Coriolano* (Venezia 1777) interpreta Aurelio, «vecchio austero senatore romano padre di Coriolano»⁵⁸. Nell'*Americana* è ancora una volta un Padre: Don Alvaro, genitore del protagonista Don Gomez⁵⁹. In *Cleopatra* (Venezia, carnevale 1778) è Proculejo, «amico e confidente di Ottaviano»⁶⁰. A Bologna, in occasione del *Ritorno d'Idomeneo in Creta* è, per la prima volta, protagonista: gli è assegnata la parte di Idomeneo, mentre il giovane figlio, Idamante, è interpretato da Canziani⁶¹. Herdlitzka partecipa

55. Non sempre è chiara la distinzione tra «ballerini fuori de' concerti» e «ballerini di mezzo carattere». Nei libretti veneziani del carnevale 1778, per esempio, i «ballerini fuori dei concerti» includono una coppia di primi seri e una coppia di «mezzi caratteri», oltre alle quattro coppie di «primi ballerini seri».

56. [G. Canziani], *Ines de Castro. Ballo tragico in cinque atti d'invenzione, ed esecuzione del sig. Giuseppe Canziani*, in [G.G. Bottarelli], *Il Demetrio. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di S. Benedetto nella Fiera dell'Ascensione dell'anno 1775*, in Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1775, p. 26.

57. G. Canziani, *Descrizione del primo ballo. Porzia Ballo eroico pantomimo d'invenzione, ed esecuzione del signor Giuseppe Canziani*, in M. Coltellini, *Creonte. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di S. Benedetto nell'Autunno dell'anno 1776*, Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1776, p. 49; G. Canziani, *Porzia. Ballo primo tragi-eroico in cinque atti inventato, e diretto dal sig. Giuseppe Canziani*, in *Balli da rappresentarsi nel Nuovo Regio Ducal Teatro di Milano fra gli atti della prim'opera il Carnevale dell'anno 1779*, in Milano, appresso Gio. Batista Bianchi Regio Stampatore, [1778 o 1779], p. 6.

58. G. Canziani, *Coriolano. Ballo eroico pantomimo da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di S. Benedetto di Venezia il Carnevale dell'anno 1777 invenzione, ed esecuzione del sig. Giuseppe Canziani*, Venezia, [s.n.], [1777], p. 3.

59. G. Canziani, *Descrizione del primo ballo L'Americana*, cit., p. 22.

60. G. Canziani, *Cleopatra. Ballo tragico pantomimo per il nobilissimo Teatro di S. Benedetto di Venezia. Invenzione, ed esecuzione del sig. Giuseppe Canziani*, in A. Zeno, *Eumene. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di S. Benedetto il Carnovale dell'anno 1778*, in Venezia, presso Modesto Fenzo, 1778, p. 23.

61. G. Canziani, *Il ritorno d'Idomeneo in Creta. Ballo tragico-eroico-pantomimico diviso in tre atti*,

anche all'inaugurazione della Scala, ma non gli è attribuito un personaggio specifico: in *Pafio e Mirra*, coreografato da Claudio Le Grand, è fra i «guerrieri prigionieri di Cipro», mentre in *Apollo Placato*, composto da Canziani, è fra i «seguaci di Bacco»⁶². In *Calipso abbandonata* (Milano, autunno 1778) è Mentore.

Inoltre dai documenti relativi al Teatro Regio di Torino apprendiamo che Herdlitzka, pur non essendo titolare di alcun contratto, si esibisce comunque nelle opere della stagione di carnevale 1776 ricevendo una piccola gratifica⁶³. Questo dato sembra indicare che egli si sposta insieme a Canziani, quasi fosse membro del suo *staff*, a prescindere da una scrittura ufficiale.

Giuseppe Scalese, invece, balla al fianco di Onorato Viganò più di dieci anni, dal 1771 al 1784, prima come interprete di mezzo carattere, e poi, come grottesco (o fuori di concerto), a larga parte del repertorio del coreografo⁶⁴. Danza, per esempio, in tutti e tre gli allestimenti di *Aci e Galatea*, a Roma nel carnevale 1780, a Venezia nel carnevale 1782 e a Genova l'estate successiva; nell'*Andromeda e Perseo* a Venezia nel 1775 (autunno) e a Roma nel 1777 (carnevale), in due dei tre allestimenti dell'*Andromaca in Epiro*, a Venezia nell'Ascensione del 1776 e a Firenze nell'autunno dell'anno successivo.

Diviene verosimile allora ritenere che sia in qualche modo una prassi ricorrente avere, al proprio seguito, un giovane danzatore⁶⁵ da “allevare” al proprio stile e in grado, una

d'invenzione, ed esecuzione del signor Giuseppe Canziani e posto in scena nel Nuovo Pubblico Teatro di Bologna la Primavera dell'anno 1778, in Bologna, nella stamperia del Sassi, [1778], p. 4.

62. Cfr. M. Verazj, *Europa riconosciuta*, cit., pp. 39-40 e 72-73.

63. Cfr. M.-T. Bouquet, *Il teatro di corte*, cit., p. 373.

64. Tra il 1773 e il 1776 Scalese segue Viganò al San Samuele di Venezia per le stagioni di autunno, carnevale e, solo nel 1776, per l'Ascensione, a Padova per la Fiera del Santo (solo nel giugno 1776), scritturato come ballerino di mezzo carattere. Nel 1777 è «ballarino da donna» al Teatro Argentina di Roma per il carnevale e, in autunno, si sposta a Firenze dove viene scritturato come ballerino fuori dei concerti insieme ad Antonia Vulcani. Ancora segue Viganò a Bologna e Mestre (rispettivamente carnevale e autunno 1778), a Novara (primavera 1779) e a nuovamente a Firenze per l'autunno, dove come compare come primo grottesco. Tra il 1780 e il 1781 è a Roma dove danza al Teatro Argentina per il carnevale e al Teatro delle Dame per la primavera, sempre come primo grottesco e sempre diretto da Viganò. Tra l'autunno 1781 e il carnevale 1783 è a Venezia, al San Samuele e nell'estate del 1782 segue Viganò a Genova al Teatro Sant'Agostino. L'ultima stagione con Viganò è a Roma nel carnevale 1784.

65. Il fatto che ancora nel 1777 Scalese potesse essere scritturato come ballerino a Roma

volta maturo, anche di insegnare e fungere, all'occorrenza, da maestro ripetitore. È proprio quanto accade nel 1783 a Venezia per la stagione di carnevale al San Samuele. Viganò è al Teatro Argentina a Roma, eppure a Venezia, contemporaneamente, sono in cartellone, per i tre drammi giocosi della stagione di carnevale, quattro suoi balli: *Minosse Re di Creta* e *I Panduri assediati*⁶⁶, *Il trionfo d'Arianna* e *Il convito de' villani*⁶⁷. Dal frontespizio del libretto dei *Panduri assediati* e del *Trionfo d'Arianna* leggiamo che essi sono «d'invenzione del signor Onorato Viganò, e diretti dal sig. Giuseppe Scalesi»⁶⁸. Vale a dire che i lavori, già ideati e allestiti altrove da Onorato Viganò, vengono ripresi e ri-montati da Giuseppe Scalese, che li dirige.

È verosimile inoltre pensare che Scalese sovraintenda anche all'allestimento di *Minosse Re di Creta*, il primo ballo previsto sia per la prima che per la seconda opera di carnevale, anche se nel frontespizio del libretto non viene specificato a chi spetti la direzione. Lo stesso lavoro col medesimo *cast* è in cartellone sulle scene del San Samuele sin dall'autunno del 1782⁶⁹. La vicenda, allora, può forse riassumersi così: nell'ultima opera del 1782 debutta una nuova coreografia: *Minosse re di Creta o sia La fuga di Arianna*. Per il carnevale successivo Viganò è richiesto tanto a Roma, dove è ufficialmente ingaggiato come impresario oltre che come coreografo, quanto a Venezia. Per ottemperare al doppio impegno, lui va a Roma e mantiene, a Venezia, *Minosse* come primo ballo per la prima e la seconda opera, affidando a Giuseppe Scalese la direzione dei balli previsti al San Samuele per la stagione di carnevale. D'altra parte,

nelle parti femminili lascia supporre che fosse ancora piuttosto giovane e di costituzione esile. Appena tre anni dopo, nel 1780, torna a Roma ma questa volta viene scritturato per parti maschili.

66. Primo e secondo ballo per il dramma *La pescatrice fedele. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel nobile Teatro in San Samuele il Carnevale dell'anno 1783*, in Venezia, presso Modesto Fenzo, 1783, pp. 33-37 e p. 60. *Minosse re di Creta* si ripete come primo ballo anche per la seconda opera *I puntigli gelosi*, senza tuttavia alcun *Argomento* o *Programma*.

67. Primo e secondo ballo per C. Mazzolà, *La scuola de' gelosi. La scuola de' gelosi*, cit., p. 36 e p. 64. *Il trionfo d'Arianna* si ripete come secondo ballo per la seconda opera *I puntigli gelosi*.

68. *La pescatrice fedele. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel nobile Teatro in San Samuele il Carnevale dell'anno 1783*, cit., p. 60.

69. Cfr. C. Lanfranchi Rossi, *In amor ci vuol destrezza. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel nobile Teatro in San Samuele l'Autunno dell'anno 1782*, in Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1782, p. 6 e pp. 35-38.

tra l'autunno e il carnevale, l'intera compagnia si mantiene invariata a Venezia ed è quindi già perfettamente istruita e rodato sul titolo appena allestito. Tanto che i danzatori conservano esattamente le stesse parti⁷⁰.

Dal canto suo, Viganò porta con sé a Roma il giovane Salvatore (che debutta in parti femminili) e ripropone, tra le quattro produzioni previste, lo stesso *Minosse Re di Creta*, che, così, viene allestito contemporaneamente sulle scene venete e romane.

Inoltre, Scalese ha già danzato e conosce *Il trionfo d'Arianna* allestito da Viganò nel 1774, sempre a Venezia, con il titolo *Arianna abbandonata da Teseo e soccorsa da Bacco*⁷¹.

Purtroppo non di tutti i balli a cui Scalese partecipa come interprete possediamo l'elenco dei personaggi completo e non è possibile, quindi, sapere quali personaggi "reciti" con più frequenza né se effettivamente mantenga sempre la stessa tipologia di parte, specializzandosi in una data gamma di personaggi, nel caso di titoli che si ripetono. Tuttavia l'episodio veneziano induce a riflettere sulla figura di questo danzatore che sembrerebbe assumere, a prescindere dal personaggio interpretato, le funzioni di maestro ripetitore proprio in virtù del suo lungo apprendistato con Onorato Viganò e dell'esperienza acquisita nell'allestimento e nella direzione delle sue creazioni.

La "collaborazione" fra Scalese e Viganò si interrompe quando i figli di quest'ultimo, ormai grandi a sufficienza per esibirsi nelle produzioni del padre, lo affiancano. A partire dagli anni Ottanta, infatti, Salvatore e Giulio, soprattutto, ma anche Vincenzina e Celestina, seguono le orme paterne e materne comparando in tutte le produzioni di Onorato a Roma e a Venezia.

Giuseppe Scalese, invece, prosegue nella carriera di bal-

70. Minosse è Giuseppe Scalese, Arianna e Fedra sono interpretate rispettivamente da Giuseppa Radaelli e Vincenzina Viganò (l'una prima seria e, l'altra, prima ballerina fuori dei concerti), Teseo è Eusebio Luzzi (primo serio), Piritoo e la sua amante Carilda spettano ai due ballerini di mezzo carattere, Marianna Majer e Luigi Gori, Tauride, generale di Minosse, è Giovanni Viganò, fratello di Onorato e scritturato come primo grottesco, i primi grotteschi fuori dei concerti interpretano il capitano di Minosse e la damigella di Arianna e sono Pietro e Marianna Zampieri, l'aja di Fedra è interpretata da Elisabetta Morelli, prima grottesca.

71. Cfr. *L'Idolo cinese. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel Teatro di San Samuele il Carnovale dell'anno 1774*, in Venezia, presso Modesto Fenzo, 1774, p. 6 per l'elenco dei ballerini, pp. 29-32 per la descrizione del ballo.

lerino debuttando anche come coreografo e facendo tesoro – ci piace immaginare – degli anni di lavoro con Viganò.

Gli esempi appena presi in considerazione lasciano emergere, in filigrana, il profilo di una figura professionale che, in qualità di maestro ripetitore, è in grado, dopo diversi anni di esperienza, di affiancare il coreografo e all'occorrenza di sostituirlo per allestire i suoi titoli dove richiesto.

Anche per Antonio Muzzarelli e Francesco Clerico sembra possibile rintracciare un danzatore che si forma alla scuola del maestro e ne segue il repertorio.

Andrea Vulcani, infatti, lega la sua carriera a quella di Antonio Muzzarelli seguendolo a partire dal 1780-1781 e sostituendolo come primo serio a partire dal 1791. Vulcani è il fratello della moglie di Muzzarelli, Antonia, e appare nelle produzioni dell'artista bolognese quando Antonio Muzzarelli e Antonia Vulcani iniziano a danzare insieme⁷². Quando Muzzarelli si ritira dalle scene come danzatore proseguendo la sua carriera creativa, prende il posto del coreografo esibendosi in coppia con la sorella come primo serio⁷³ e, in questo ruolo, viene ingaggiato a Vienna nel 1791 insieme ai coniugi Muzzarelli⁷⁴.

Anche in questo caso, dunque, danzando tanto a lungo sotto la direzione della stessa persona, siamo portati a pensare che Vulcani conosca bene il repertorio del coreografo e non escludiamo che, in occasione delle riprese di un ballo, interpreti sempre la stessa parte, specializzandosi in una determinata tipologia di personaggi. Tuttavia, la distribuzione delle parti contenuta nei *Programmi* dei lavori di Muzzarelli non specifica il *cast* e, per questo, non possiamo sapere con certezza le parti assegnate di volta in volta a Vulcani. Rimane valida l'ipotesi che anch'egli, come Scalese, affiancando il

aA

72. Antonia Vulcani danza per la prima volta sotto la direzione di Muzzarelli a Firenze nella primavera del 1779 (cfr. G.G. Boccherini, *La fiera di Venezia*, cit., p. 3) dove è in coppia con Luigi Corticelli; nell'estate del 1779, a Milano, è già in coppia con Muzzarelli come prima seria ma, solo a partire, dal 1782 viene indicata col doppio cognome (Antonia Vulcani Muzzarelli). Possiamo dunque ipotizzare che i due si fossero sposati tra il 1781 e il 1782.

73. Vulcani segue Muzzarelli nelle seguenti città e stagioni: Palermo 1780-1781, Firenze autunno 1782, Senigallia estate 1783, Venezia (San Benedetto) Fiera dell'Ascensione 1785, Mantova primavera 1786, Venezia al San Samuele per l'autunno 1786 e il carnevale 1787, al San Benedetto per la Fiera dell'Ascensione nel 1787, Vicenza estate 1787, Faenza carnevale 1788, Firenze autunno 1788, Torino autunno 1790, Milano autunno 1791 e, come abbiamo detto, Vienna 1791-1792.

74. Cfr. J.A. Rice, *Emperor and impresario*, cit.

coreografo per lungo tempo, possa svolgere la funzione di maestro ripetitore. Nel momento in cui Muzzarelli riprende i titoli di successo sulle scene viennesi può contare su un interprete, Vulcani appunto, con cui lavora da ormai diversi anni, che conosce il suo “repertorio” e il suo stile da molto tempo.

Analoghe le vicende che legano Gaetano Clerico e Lorenzo Panzieri a Francesco Clerico.

5. Italiani all'opera: balli e tracce di poetica¹

Giuseppe Canziani

La carriera di Giuseppe Canziani si sviluppa tra il 1767, anno del suo debutto come interprete al Teatro San Benedetto di Venezia², e il 1793 quando, al rientro dalla Rus-

aA

1. Questo capitolo sintetizza il lavoro di ricerca svolto sui quattro coreografi durante gli anni del dottorato. Per ognuno di essi abbiamo raccolto i libretti dei balli allestiti in Italia negli ultimi quarant'anni del Settecento. Nel corso della ricerca, tuttavia, ci siamo imbattuti in libretti allestiti all'estero o antecedenti al 1760 e in cui i "nostri" figuravano esclusivamente come interpreti. Attraverso tutto questo materiale, che è stato fondamentale incrociare con le cronologie dei teatri d'opera, abbiamo ricostruito le carriere di Canziani, Muzzarelli, Onorato Viganò e Clerico, di cui qui, per ovvie ragioni di spazio, non possiamo offrire che la sintesi.

2. Le notizie biografiche sui coreografi settecenteschi sono spesso lacunose, in particolare quelle relative alle origini o ai primi anni di formazione. In occasione del lavoro svolto durante gli anni del dottorato, abbiamo ricostruito le carriere dei quattro coreografi presi in considerazione in questo capitolo incrociando le fonti primarie e secondarie a nostra disposizione. Gli elenchi presenti all'interno dei libretti d'opera e di ballo si sono rivelati preziosi per precisare e capire meglio alcuni passaggi biografici. Nel caso di Canziani, ad esempio, la città di origine era stata confusa con quella di formazione o del debutto. La probabile origine veneziana di Canziani, ipotizzata da Mooser (e poi ripresa dalle voci enciclopediche che si basano su questo testo), non sembra essere supportata da alcun documento. Al contrario, sono due le fonti che ne attestano l'origine romana: il libretto di *Alessandro nelle Indie*, opera data a Roma nel 1772, e *L'indice de' teatrali spettacoli*. Nel libretto troviamo citato Canziani come «Romano», cfr. P. Metastasio, *Alessandro nell'Indie. Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro di Torre Argentina nel Carnevale dell'anno 1772*, cit., p. 9; mentre nell'*Elenco de' Signori*

sia³, dirige, per l'ultima volta stando alle fonti rintracciate fino ad ora, i balli al San Samuele di Venezia per la stagione autunnale. Come coreografo, frequenta molto Venezia e Milano, ma appare anche a Torino (autunno 1773 e carnevale 1776) e Genova (primavera 1777). È inoltre protagonista di due eventi significativi per la vita teatrale italiana: nel 1778 è scritturato come coreografo per l'*Alceste* di Gluck a Bologna prima, e alla Scala di Milano, poi, dove per l'inaugurazione compone e interpreta *Apollon placato*.

Le fonti d'ispirazione più frequenti dei suoi lavori sono costituite dal mito e dalla letteratura. Il primo, dichiarato o celato, ricorre in dieci balli su circa ventisei; i testi letterari più utilizzati sono i drammi spagnoli e francesi e *Le Metamorfosi* di Ovidio; i soggetti raramente evocano eventi storici, che ricorrono in due, forse tre titoli (*Cleopatra, Il trionfo di Cesare*⁴ e in parte anche *Ines de Castro*). Per avere un'idea delle produzioni di Canziani, riportiamo nelle pagine seguenti una tabella che sintetizza il repertorio italiano del coreografo fra il 1775 e il 1779, prendendo in considerazione anche il 1793, anno del suo rientro dalla Russia e oltre il quale non abbiamo rintracciato suoi allestimenti. Le fonti usate per redigerla sono i libretti. I lavori di Canziani sono disposti in ordine alfabetico in uno schema che al titolo fa seguire la data di rappresentazione (con l'indicazione della stagione teatrale abbreviata secondo le seguenti sigle: C = Carnevale; ASC = Fiera dell'Ascensione; P = Primavera; E = Estate; A = Autun-

aA

129

virtuosi di canto, e di danza attualmente addetti alli Teatri con loro nome, cognome, e patria per servire d'aggiunta all'indice de' Spettacoli, in Milano, Presso Gaetano Motta Stampat. al Malcanton[e] vicino l'Osteria del Pozzo, 1776, leggiamo «Canziani Giuseppe di Roma». Cfr. *Un Almanacco drammatico. L'Indice de' teatrali spettacoli 1764-1823*, rist. anast. a cura di R. Verti, Pesaro, Fondazione Rossini, 1996, 2 voll. vol. I, p. 182. Per la biografia di Canziani, oltre ai libretti citati nel corso del testo, cfr. R.A. Mooser, *Annales de la musique et des musiciens en Russie au xviii^{me} siècle*, Genève, Editions du Mont-Blanc, 1948-51, vol. II, pp. 252-253; R.A. Mooser, *Giuseppe Canziani*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, cit., vol. II, coll. 1704-1705; A. Ascarelli, *Giuseppe Canziani*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XVIII, 1975, pp. 358-360; M.H. Winter, *The Pre-Romantic Ballet*, cit.

3. Canziani lavora a San Pietroburgo dal 1779 al 1782, succedendo come maestro di ballo a Gasparo Angiolini, e dal 1784 al 1792, quando viene scritturato come *maître de danse* alla Scuola Teatrale di San Pietroburgo prima e come maestro di ballo successivamente alla partenza definitiva di Angiolini dalla Russia. Cfr. R.A. Mooser, *Annales de la musique et des musiciens en Russie au xviii^{me} siècle*, cit., pp. 252-253.

4. Si tratta di un terzo ballo di cui non abbiamo alcuna indicazione se non il titolo. Cfr. *Cleopatra. Drama per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di Torino nel Carnovale del 1776*, cit., p. 64.

Tabella 1. *I balli italiani*

TITOLO	ANNO	TIPO	GENERE	FONTE
<i>Alceste e Admeto</i>	1776 C	II ballo	–	Euripide, <i>Alceste</i>
<i>Admeto e Alceste</i>	1783 ASC	II ballo	Ballo tragico eroico pantomimo	Euripide, <i>Alceste</i>
<i>Amor non può celarsi</i>	1776 A	II ballo	–	–
<i>Apollo placato</i>	1778 E	II ballo	Azione teatrale pantomimica	[Mito]
<i>Calipso abbandonata</i>	1778 A	Unico ballo	Ballo tragico	François de Salignac de la Mothe, <i>Les aventures de Télémaque</i> , 1699
<i>Cleopatra</i>	1778 C	I ballo	Ballo tragico pantomimo	[Argomento storico]
<i>Coriolano</i>	1777 C	I ballo	Ballo eroico pantomimo	Pedro Calderón de la Barca, <i>Las armas de la hermosura</i> Storia romana
<i>Cupido trionfatore</i>	1783 ASC	I ballo	Ballo pastorale pantomimo	[Mito]
<i>Festa campestre</i>	1779 C	II ballo	–	–
<i>Il curioso accidente</i>	1776 A	II ballo	–	–
<i>Il giudizio di Paride</i>	1793 A	Unico ballo	Ballo eroico pantomimo	Mito
<i>Il ritorno d'Idomeneo in Creta</i>	1778 P	I ballo	Ballo tragico eroico pantomimo	[Mito, <i>Idomeneo</i> di Mozart 1781, <i>Idomeneo</i> di André Campra 1712]
<i>Il tradimento punito</i>	1793 A	II ballo	–	–
<i>Il trionfo di Cesare in Egitto</i>	1776 C	III ballo	–	[Argomento storico]
<i>Il volubile</i>	1775 ASC	II ballo	Ballo pastorale	–
<i>Ines de Castro</i>	1775 ASC	Primo ballo	Ballo tragico	Storia e letteratura [<i>Ines de Castro</i> , tragedia in cinque atti e in versi di Houdar de la Motte, 1723]
”	1776 A	I ballo	–	–
”	1777 E	I ballo	–	–
”	1777 A	I ballo	–	–
<i>L'amante abbandonata</i>	1778 P	II ballo	–	–
<i>L'amante generosa</i>	1777 C	II ballo	Ballo pantomimo	–
”	1777 C	I ballo	–	–
<i>L'amante travestita</i>	1775 E	II ballo	–	–
”	1776 C	II ballo	–	–
”	1778 C	II ballo	–	–

<i>L'americana</i>	1778 C	I ballo	Ballo eroico pantomimo	Argomento d'invenzione di Giuseppe Canziani
<i>L'arrivo di Venere nell'isola di Cipro</i>	1778 C	I ballo	Ballo eroico pantomimo	[Mito]
<i>La disgrazia opportuna</i>	1776 C	I ballo	–	–
<i>La pastorella fedele</i>	1793 A	Unico ballo	Ballo pantomimo	[Giuseppe Canziani]
<i>Le dissensioni d'amore nel campo</i>	1776 C	I ballo	–	–
<i>Le reclute nel villaggio</i>	1776 ASC	II ballo	–	–
<i>Li selvaggi del Kamtchadal</i>	1777 E	II ballo	–	–
–	1777 A	II ballo	–	–
–	1778 C	II ballo	–	–
<i>Linceo</i>	1776 ASC	I ballo	Ballo tragico	[Mito]
<i>Lo sbarco de' spagnuoli nell'America</i>	1776 C	III ballo	–	–
<i>Pigmatione</i>	1775 E	I ballo	Ballo eroico pantomimo	Jean-Jacques Rousseau, <i>Pygmalion</i> , scène lyrique, Genève, 1771 ^a e Ovidio, <i>Le Metamorfosi</i> , libro X
<i>Piramo e Tsibe</i>	1793 A	I ballo	–	[Ovidio, <i>Metamorfosi</i>]
<i>Porzia</i>	1776 A	I ballo	Ballo eroico pantomimo	Don Agostino Moreto, <i>Sopra tutto l'onore</i>
”	1779 C	I ballo	Ballo tragico eroico	Don Agostino Moreto, <i>Sopra tutto l'onore</i>

a. Segnaliamo che nello stesso anno viene stampato un libretto del *Pygmalion* anche a Milano. Cfr. J.-J. Rousseau, *Pygmalion scène lyrique. Représentée en société a Lyon par mr. J.J.R.*, Milan, chez les Freres Reycends Libraires sous les arcades de Figini, 1771.

no), la collocazione del ballo nel primo o nel secondo intervallo dell'opera (la dicitura «unico ballo» indica la presenza di un solo titolo in tutto il libretto), il genere e la fonte. Laddove questa non venga indicata, è stata fatta un'ipotesi, tra parentesi quadra, basata sul titolo e, quando presente, sulle informazioni contenute nell'*Argomento* o nell'*Avviso*. In alcuni casi siamo riusciti a indicare con precisione un'opera di riferimento; in altre occasioni abbiamo segnalato l'edizione settecentesca del poema, melodramma o altro testo letterario verosimilmente più prossimo all'allestimento del ballo e che, presumibilmente, poteva circolare nel medesimo periodo. Per altre occorrenze ancora, come ad esempio i testi della letteratura antica greca e romana, abbiamo preferito fornire solo il riferimento così come appare nel libretto. Quando non siamo riusciti a risalire ad una datazione settecentesca convincente dell'opera indicata come documento d'ispirazione, abbiamo indicato semplicemente l'anno di edizione o di creazione. Infine, abbiamo utilizzato il trattino lungo (–) quando non siamo riusciti a identificare ad alcuna fonte.

Riflessioni sull'argomento dei balli

Prendiamo le mosse dalle riflessioni teoriche proposte da Canziani nell'*Argomento* dell'*Ines de Castro*, uno dei titoli più frequenti nel repertorio del coreografo, come si evince dalla tabella 1.

aA

Dietro la traccia de' gran maestri di ballo addestrati da un lungo esercizio, dalla esperienza, e da una profonda cognizione, ch'ebbero l'onore di appagare questo educato ed illustre pubblico esponendo de' fatti tragici con una pantomimica azione innestata alla danza, Giuseppe Canziani decorato dall'ufficio commessogli d'inventore, ed esecutore di balli cimenta il suo scarso intelletto con trepidazione ad esporre nel nobilissimo Teatro di San Benedetto *Ines de Castro*, con que' cambiamenti, e quell'apparecchio di circostanze, che sogliono essere umanamente concesse, massime in un'azione priva di soccorsi de' sentimenti vocali, e ch'apre la via alla dimostrazione de' movimenti del cuore co' soli chiari colpi di fatto⁵.

5. [G. Canziani], *Ines de Castro. Ballo tragico in cinque atti d'invenzione, ed esecuzione del sig. Giuseppe Canziani*, in [G.G. Bottarelli], *Il Demetrio. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di S. Benedetto nella Fiera dell'Ascensione dell'anno 1775*, cit., p. 29.

Così recita l'*Argomento* (con funzione anche di *Avviso al pubblico*) del 1775, in cui l'autore espone le ragioni delle sue scelte artistiche ponendosi in una tradizione ben precisa in cui trovare conforto e protezione. Questo testo è significativo per più di una ragione. In primo luogo, si tratta del primo libretto italiano di Canziani, all'indomani delle esperienze come interprete a Vienna, prima, e a Monaco, poi, a recare un *Avviso* e un *Programma* lunghi. Al suo interno l'artista, per la prima volta sulle scene del San Benedetto in veste di compositore dei balli, espone il suo "credo" poetico. È possibile, infatti, individuarvi alcune delle tematiche chiave della poetica del ballo pantomimo.

Già dalla citazione in apertura, emergono tre punti fondamentali. Anzitutto Canziani definisce l'allestimento che intende presentare al pubblico veneto, chiarendo che si tratta di una «pantomimica azione innestata alla danza». Dunque uno spettacolo in cui, stando alle sue parole, la pantomima si fonde alla tecnica accademica o di società, creando un linguaggio capace di esprimere i sentimenti umani. In secondo luogo, rivendica l'autonomia dello spettacolo coreutico. Nel proporre il soggetto dell'*Ines de Castro*, il coreografo scrive di dover necessariamente operare dei cambiamenti rispetto alla fonte a cui dichiara di ispirarsi, ossia la tragedia in versi di Houdar de la Motte. Il canale espressivo utilizzato (la danza pantomima) è soggetto a regole diverse dalle altre forme d'arte. Infine Canziani si sofferma sull'idea che le passioni e i sentimenti umani siano il vero motore degli intrecci dei balli pantomimi. Le passioni dei protagonisti, espresse attraverso la mimica e la danza, avrebbero il compito di raccontare l'azione facendo ricorso a scene sintetiche ed efficaci, definite «chiari colpi di fatto».

La questione dei «movimenti del cuore» ci porta dritti al nocciolo della poetica del *ballet d'action* così come viene esposta dai due suoi principali esponenti, Angiolini e Noverre. La capacità di raccontare un fatto tragico esprimendo i sentimenti dei suoi protagonisti attraverso la chiara sintesi del gesto riconduce all'arte di «parlare danzando»⁶ di cui Angio-

6. G. Angiolini, *Dissertation sur les ballets pantomimes des anciens*, cit., [p.] 20r (trad. it., «Danza e ricerca», n. 0, ottobre 2009, p. 24). Argomentando le peculiarità della danza pantomima e del suo linguaggio, l'autore conclude ribadendo che «è necessario acquisire la grazia, la nobiltà, l'eleganza delle pose, questo vale bene quanto uno studio del disegno.

lini si fa promotore e che trova il suo manifesto nelle *Lettres* di Noverre. Una poetica delle passioni di cui Canziani sembra condividere in pieno gli assunti principali quando afferma: «può servire al teatro anche un immaginato avvenimento, qualora la passione abbia forza di penetrare, e intrattenere gli spettatori»⁷. In effetti, nella trasposizione danzata dell'*Ines de Castro* i personaggi principali si dibattono tra ragioni del cuore e ragioni di stato: Don Pietro, erede al trono di Portogallo, è segretamente sposato con Ines, damigella d'onore della regina e da cui ha già dei figli. Il dramma scoppia quando il re Alfonso, padre di Pietro, gli impone il matrimonio con Costanza, e lui rifiuta confessando il suo amore per Ines, che viene imprigionata e condannata a morte per avvelenamento. Nel terzo atto Pietro riesce a impedire che l'amante venga uccisa e sta per fuggire insieme a lei, quando il re li sorprende. Alfonso, pieno di rabbia, prima condanna Pietro, poi, mosso a pietà dalla vista dei figli di Ines (suoi nipoti), perdona tutti. Una grande gioia sembra sancire la riconciliazione finale e tuttavia la regina, madre di Costanza, versa del veleno nel vino degli sposi per vendicare l'onore della figlia rifiutata. Il ballo si conclude con la morte di Ines e Pietro; il re si scaglia contro la regina con un pugnale pronto a colpire, Costanza è disperata. «Seguono tutte le espressioni, e le attitudini, che può cagionare l'affetto, il dolore, le confusioni, la commozione, e l'ira in una sì funesta, e tragica circostanza. [...] e varj gruppi espressivi danno termine al ballo»⁸. Il contrasto delle passioni, motivo ricorrente nella poetica e nella prassi scenica angioliniana, con *Ines de Castro* sembra trovare un'applicazione esemplare.

Le pagine di questo primo *Argomento* italiano rivelano anche, da parte del suo autore, la visione del teatro come specchio di virtù, molto presente nei libretti italiani di Angiolini e *Leitmotiv* di tutto il teatro illuminista. Il fatto storico che

Infine bisogna acquisire l'espressione, o l'arte di parlare danzando». E in un passaggio successivo leggiamo ancora: «In questa danza è questione di commuovere l'anima, e non di piacere agli occhi» (p. 28).

7. G. Canziani, *Descrizione del primo ballo Porzia*, in M. Coltellini, *Creonte. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di S. Benedetto nell'Autunno dell'anno 1776*, cit., pp. 47-53; p. 50.

8. [Id.], *Ines de Castro. Ballo tragico in cinque atti d'invenzione, ed esecuzione del sig. Giuseppe Canziani*, in [G.G. Bottarelli], *Il Demetrio. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di S. Benedetto nella Fiera dell'Ascensione dell'anno 1775*, cit., p. 42.

ispira la tragedia di De la Motte e poi il balletto è decisamente più scabroso della sua trasposizione teatrale. Nel primo caso, Ines e Don Pietro divengono amanti quando quest'ultimo è già sposato con un'altra donna; nel secondo, Pietro sposa in segreto Ines prima di essere ufficialmente impegnato con un'altra pretendente. Canziani, infatti, tiene a sottolineare che si comporta come i poeti che prima di lui si sono ispirati a questa vicenda, edulcorando e rendendo moralmente più accettabile il contenuto⁹.

I temi fin qui individuati ritornano nei successivi *Avvisi e Argomenti* di Canziani.

Nell'*Argomento del Pigmaliione* (1775), ispirato alla trasposizione che Rousseau compie della favola di Ovidio, il coreografo ribadisce che

non sono esprimibili in pantomima i delicati filosofici sentimenti del primo [Rousseau], e sono abborribili le lascive immagini dell'altro [Ovidio], specialmente in un pubblico teatro, in cui lo specchio di morigeratezza deve essere autsteramente sostenuto anche nel mezzo de' più teneri amori. Giuseppe Canziani [...] ha creduto, senza allontanarsi dalla favola, d'essere in necessità d'introdurre degl'avvenimenti maravigliosi per formare un sufficiente complesso di circostanze nel ballo di Pigmaliione¹⁰.

aA

135

Canziani, dunque, non potendo avvalersi per la sua messa in scena della parola, si affida, nello spettacolo, al "meraviglioso", arricchendo lo spettacolo di cambi di scenografia a vista (secondo quanto recitano le didascalie del libretto) per renderlo interessante e vivificarne l'azione, oltre che per riuscire a rappresentare tutti gli snodi narrativi imposti dalla favola di Pigmaliione. La danza deve trovare i suoi propri mezzi per raccontare giocando sull'elemento visivo, che sia un apparato scenotecnico elaborato o un'orchestrazione del corpo di ballo magistralmente preparata.

Altrettanto sostiene Noverre. In particolare, nelle riflessioni che precedono il programma dell'*Agamemnon Vengé*, il maestro francese scrive che l'efficacia delle parole del dramma deve essere sostituita «con delle scene di situazione, con

9. Cfr. *ivi*, p. 28.

10. [G. Canziani], *Pigmaliione. Ballo eroico pantomimo d'invenzione, ed esecuzione del sig. Giuseppe Canziani, rappresentato nel nobilissimo Teatro di Padova nel corso della Fiera l'anno 1775*, cit., p. 30.

dei quadri sorprendenti, con colpi di scena ben preparati ma inattesi, con un'azione viva, gruppi ben concepiti e artisticamente contrastati, con la magnificenza dello spettacolo, e la verosimiglianza del costume»¹¹.

La necessità di muoversi liberamente tra le fonti d'ispirazione per i balli pantomimi è un tema che percorre i libretti di Canziani in maniera costante. In *Porzia*, lavoro ispirato all'opera dello spagnolo Don Agostino Moreto, il coreografo ritiene necessario regolare «sotto una forma differente» il materiale letterario e dunque adattarlo alla scena e al gusto moderni, epurandolo di episodi che «offendono la morale»¹².

L'ispirazione proviene dalla fonte letteraria ma, ancora una volta, sono necessari cambiamenti drammaturgici perché il soggetto funzioni nella trasposizione danzata. In occasione del *Coriolano* nel 1777 Canziani dichiara esplicitamente di aver redatto una sorta di piano di lavoro attingendo liberamente sia alla storia che alla letteratura¹³. Non solo. Tiene a sottolineare anche le ragioni della scelta quando scrive che «la morale significante, e la novità di spettacolo dell'opera d'un'immortale spagnuolo m'hanno innamorato»¹⁴. Inoltre sottolinea come la «poetica libertà» riguardi anche le soluzioni relative ai costumi delle donne romane¹⁵. Troviamo particolarmente significativa un'affermazione del genere. Il coreografo, che utilizza il libretto come veicolo per esporre le sue idee e per spiegare alcune delle scelte, si assume, in questo caso, una responsabilità nella selezione dei costumi, valutazione compiuta sulla scorta della medesima libertà invocata per la strutturazione del soggetto.

Anche nell'*Idomeneo*, Canziani denuncia i cambiamenti

11. J.-G. Noverre, *Agamemnon vengé. Ballet tragique en cinq actes par M. Noverre exécuté sur les théâtres de Vienne en 1772*, [Vienne, s.n., 1772], pp. 5-6. Il libretto dell'*Agamemnone* si trova integralmente tradotto in J.-G. Noverre, *Programmi dei balletti. Selezione di libretti 1751-1776*, cit., pp. 84-98.

12. G. Canziani, *Descrizione del primo ballo Porzia*, in M. Coltellini, *Creonte. Drama per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di S. Benedetto nell'Autunno dell'anno 1776*, cit., p. 50.

13. Cfr. Id., *Coriolano. Ballo eroico pantomimo da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di S. Benedetto di Venezia il Carnevale dell'anno 1777*, cit., p. 5. Il ballo è tratto da *L'armi della bellezza* di Calderón de la Barca. Cfr. tabella 1.

14. Ivi, p. 8.

15. *Ibid.* «Qualche libera unione d'idea sulle notizie che abbiamo delle gravi dissensioni dell'antica Roma intorno agl'abbigliamenti muliebri può essere concessa a un teatrale spettacolo».

operati, presumiamo, rispetto al mito o, più probabilmente, rispetto all'omonimo melodramma di Mozart¹⁶.

Confessa l'inventore del seguente ballo, avere molto alterata la favola nella sua pantomimica rappresentazione. Egli ha voluto dal voto d'Idomeneo tutte trarre quelle circostanze, che poteano all'opera sua il maggior sentimento e la più viva passione somministrare: ed ha creduto di dover risparmiare la vita ad Idamante per non funestare di troppo gli spettatori d'una celebre, ed umana città, com'è Bologna¹⁷.

L'autonomia espressiva del linguaggio pantomimo e la necessità per il coreografo di esercitare la propria "licenza poetica" vengono ribadite anche in occasione dei balli *Cleopatra* (1778)¹⁸ e *Cupido Trionfatore o sia Apollo e Dafne*¹⁹, dove Canziani giustifica i cambiamenti operati nella fabula rispetto alla storia egizia e al mito che ispirano rispettivamente questi lavori, con la necessità di rendere viva e interessante l'azione pantomima.

In *Apollo e Dafne*, in particolare, reputa più consono «all'indole dello spettacolo» terminare con una riconciliazione dei due protagonisti grazie all'intercessione di Cupido e dunque «con una di quelle festività adeguate alle scene» che offrono il destro ad una serie di danze²⁰.

Canziani entra anche nel merito di una questione molto sentita in quegli anni: l'utilità dei programmi. Nell'*Avviso* che accompagna *Porzia*, il coreografo sembrerebbe schierarsi decisamente a favore del partito angioliniano: «Se la lettura di questo argomento, la chiarezza dell'esposizione, e la clemente attenzione degli spettatori m'assiste, credo superfluo il disturbare il pubblico con uno de' consueti lun-

16. Canziani non esplicita alcuna fonte di riferimento per il suo balletto, tuttavia è possibile che a ispirarlo sia stata l'opera in musica *Idomeneo*, composta da Mozart tra il 1780 e il 1781, o la *tragédie-lyrique* di André Campra del 1712.

17. G. Canziani, *Il ritorno d'Idomeneo in Creta.*, cit., p. 3.

18. Id., *Cleopatra. Ballo tragico pantomimo per il nobilissimo Teatro di S. Benedetto di Venezia. Invenzione, ed esecuzione del sig. Giuseppe Canziani*, cit., pp. 20-28; p. 25.

19. Id., *Ballo primo Cupido trionfatore, o sia Apollo, e Dafne. Ballo pastorale pantomimo composto dal signor Giuseppe Canziani*, in G. Sertor, *Nettuno, ed Egle. Favola pastorale per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di S. Benedetto la Fiera dell'Ascensione dell'anno 1783*, in Venezia, Presso Modesto Fenzo, 1783, pp. 29-32.

20. Cfr. *ivi*, pp. 31-32.

ghi programmi»²¹. È noto come Angiolini fosse uno strenuo difensore dell'autonomia del linguaggio pantomimico-danzato, tanto da vedere in questi testi un'inutile moda «contraria alla ragione»²². L'arte della danza pantomima, infatti, è a suo parere «un'arte che ha tutto in se stessa; e che riceve immediatamente dalla natura i mezzi onde produrre gli effetti ch'ella si prefigge, non ha bisogno per ispiegarsi né di parola, né di scrittura, né di programmi»²³.

La presa di posizione contro l'abitudine di proporre un lungo e dettagliato testo di accompagnamento al ballo ricorre in più di un libretto di Canziani. La ritroviamo, per esempio, nell'*Avviso al pubblico* che accompagna *Coriolano*²⁴, così come in quello redatto per *Cleopatra*, in cui, quasi riprendendo le parole di Angiolini, scrive:

Avrò forse una vana lusinga, che lo spettacolo possa da se riuscire intelligibile, e per ciò io sospendo di molestare il pubblico avveduto, e cortese con un lungo programma di anticipata spiegazione. Se un ballo pantomimo [è] oscuro per se medesimo, un programma non le soccorre, ma è un fondamento maggiore, e da non poter cancellare all'occhio della censura²⁵.

Canziani rimane fedele a questo assunto fino alla fine. Nel 1793, presentando *Il giudizio di Paride*, ribadisce che non fornisce alcun *Programma* per non annoiare il pubblico, augurandosi che lo spettacolo sia chiaro e facile da seguire²⁶. In questa occasione, il coreografo mette in scena quattro lavori al San Samuele – *Il Giudizio di Paride*, *Piramo e Tisbe*, *Il tradimento punito* e *La pastorella infedele* –, per nessuno dei

21. Id., *Descrizione del primo ballo Porzia*, in M. Coltellini, *Creonte. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di S. Benedetto nell'Autunno dell'anno 1776*, cit., p. 53.

22. G. Angiolini, *Riflessioni sopra l'uso dei programmi nei balli pantomimi*, Milano, Bianchi, 1775, ora in C. Lombardi (a cura di), *Il ballo pantomimo*, cit., p. 120.

23. Ivi, p. 119.

24. «M'asterrò di dare al pubblico la noia di leggere, oltre all'argomento un lungo programma, siccome feci anche nel ballo intitolato *Porzia*, sperando che la lettura del solo argomento possa servire di lume a' nobili spettatori». G. Canziani, *Coriolano. Ballo eroico pantomimo da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di S. Benedetto di Venezia il Carnevale dell'anno 1777*, cit., p. 5.

25. Id., *Cleopatra. Ballo tragico pantomimo per il nobilissimo Teatro di S. Benedetto di Venezia. Invenzione, ed esecuzione del sig. Giuseppe Canziani*, cit., p. 25.

26. Cfr. [Id.], *Il giudizio di Paride. Ballo eroico pantomimo diviso in tre atti, d'invenzione, e composizione del signor Giuseppe Canziani pensionato da S.M. Imperatrice di tutte le Russie esposto nel nobilissimo Teatro in San Samuele l'anno 1793*, cit., p. 60.

quali fornisce spiegazioni scritte. La scelta ha risonanza anche nella «Gazzetta» di Antonio Piazza che, dopo la prima recita, commenta:

Il primo ballo ha per titolo Piramo e Tisbe, il secondo Il tradimento punito. Il sig. Canziani s'è dispensato dal darci programmi chiamandoli *cose inutili, e che non fanno che privare gli spettatori di quelle sorprese con le quali sogliono essere accompagnati gli spettacoli teatrali.*

Egli ha tutte le ragioni del mondo quando gli argomenti sieno semplici, o molto noti, la composizione chiara, parlante, e l'esecuzione fedele, espressiva: ma se queste tre parti non si abbracciano strettamente, per capir tutto non basta l'intelligenza, ci vuole l'astrologia²⁷.

«Argomenti semplici», «composizione chiara e parlante» ed «esecuzione espressiva» sono le tre qualità richieste da Piazza ad un ballo pantomimo che abbia la pretesa di farsi comprendere anche senza *Programma*. Canziani sembra riuscire nell'impresa solo alla seconda recita, quando il recensore osserva:

aA

Il destino del primo ballo fu ben diverso a questa seconda recita da quello ch'ebbe alla prima; perocché quando fu finito si volle fuori il sig. *Canziani* a riceverne i particolari applausi.

Anche la signora *Carolina Pitrot* risorse su queste scene alle consuete sue glorie, e nelle singolari sue operazioni superiormente distinguesi, e ottenne giustissime lodi. Tanto che, se in questo spettacolo posto in iscena con tanta magnificenza resti molto a desiderare in più parti d'esecuzione, non è per ciò che manchi del buono, e del grande essenziale da contentare le intelligenti e discrete persone²⁸.

Lo spettacolo, con qualche aggiustamento, sembra adesso funzionare pur senza la guida di un testo esplicativo.

Per quel che riguarda, invece, la questione delle unità di tempo, luogo e azione tanto discusse da Angiolini e Noverre, non è possibile rintracciare riferimenti particolarmente espliciti se non in un caso, in cui Canziani sembra però prendere il partito francese affermando che «un ballo non è una tragedia né un dramma regolare» e, dunque, la serie

27. GUV, n. 81, mercoledì 9 ottobre 1793, p. 645. Il corsivo è del testo.

28. Ivi, n. 82, sabato 12 ottobre 1793, p. 652. I corsivi sono del testo.

di eventi rappresentati oltrepassa «il tempo prescritto dalle poetiche»²⁹. Siamo nel 1777 e il coreografo sta parlando del *Coriolano*. Qui Canziani sembra essere d'accordo con Noverre quando afferma che uno spettacolo coreutico ha bisogno di darsi regole proprie in virtù della specificità del suo linguaggio, che non può avvalersi del supporto vocale nella narrazione. Sempre nelle *Riflessioni* che precedono l'*Agamemnon vengé* Noverre scrive: «Ma è sufficiente dire, senza entrare in tutti questi dettagli, che un balletto non è un dramma, che una produzione di questo genere non può sottomettersi alle strette regole di Aristotele»³⁰.

L'assunto sembra trovare conferma nell'unica produzione originale di Canziani, *L'Americana*, nel cui *Avviso* leggiamo: «Confesso che il ballo ch'io intitulo *L'Americana*, fu immaginato dalla mia debile fantasia senza alcuna guida di tragedia, o di dramma»³¹, quindi frutto esclusivo della sua immaginazione. L'esordio del medesimo *Avviso* è altrettanto interessante:

Se tutte le tragedie, e tutti i drammi, che corrono a stampa fossero opportuni, e facili a poter essere chiaramente spiegati in un'azione pantomimica, la nostra professione avrebbe un'abbondanza grande d'argomenti apparecchiati. Delle impossibilità che s'incontrano sulla lettura di questi, mi possono far fede tutti quelli ch'esercitano l'arte mia. Un'infinità di tragedie, e di drammi utilissimi alle vocali eroiche rappresentazioni, sono affatto inutili alla nostra facoltà pantomimica assai limitata. Convien spesso raccomandarsi all'immaginazione³².

Dunque non proprio tutti i soggetti sarebbero trattabili in danza pantomima, come afferma e cerca di dimostrare Angiolini³³. Qui, al contrario, Canziani dichiara i limiti di

29. G. Canziani, *Coriolano. Ballo eroico pantomimo da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di S. Benedetto di Venezia il Carnevale dell'anno 1777*, cit., p. 8.

30. J.-G. Noverre, *Agamemnon vengé*, cit., pp. 5-6.

31. G. Canziani, *Descrizione del primo ballo L'Americana*, cit., pp. 21-26; p. 23. Non abbiamo riscontrato altre dichiarazioni simili nei libretti consultati.

32. *Ibid.*

33. Nella *Dissertation*, prendendo a modello la *saltatio* antica e il poema di Luciano, il maestro italiano porta avanti l'idea che «tutto ciò che è stato inventato dai poeti, e soprattutto dai tragici, può essere trattato in danza dai compositori di balli, ed eseguito dai ballerini pantomimi». Cfr. G. Angiolini, *Dissertation sur les ballets pantomimes des anciens*, cit., [p.] 8v (trad. it, «Danza e ricerca», n. 0, ottobre 2009, p. 22). In particolare è nelle tragedie del

quest'arte che non è in grado di esprimere tutto. Per questo, il coreografo decide di «raccomandarsi all'immaginazione».

In conclusione, cimentandosi con varie tematiche, Canziani sottolinea le difficoltà insite nella composizione pantomimica, nelle possibilità espressive del gesto, ribadendo in più occasioni la necessità di filtrare i modelli e tradurre le fonti di riferimento attraverso un linguaggio muto che, come tale, non può seguire le strade battute dal teatro di parola, ma deve crearne di proprie. Nella poetica di Canziani rifluirebbero, così, tanto gli insegnamenti di Noverre, quanto la prassi di Angiolini; del resto lo stesso Canziani dichiara di porsi dietro le orme dei due maestri, riconoscendone il magistero.

Canziani coreografo per l'Alceste a Bologna

Nel 1778 al Teatro Comunale di Bologna va in scena l'*Alceste*³⁴, una delle opere riformate create dal binomio Gluck-Calzabigi a Vienna nel 1767³⁵.

Per la ripresa bolognese sono numerosi gli sforzi per garantire alla città un "autentico" allestimento dell'opera secondo i dettami della riforma gluckiana, ma l'operazione non ha il successo sperato³⁶. Come scrive Rosy Candiani, padre Martini e Antonio Montefani hanno un ruolo centrale

teatro greco e nelle opere dei contemporanei che il coreografo fiorentino vede i modelli migliori per i soggetti dei balli pantomimi, premurandosi comunque di utilizzare soggetti già molto noti al pubblico, titoli di successo, in modo da facilitarne la comprensione nella versione danzata.

34. R. de' Calzabigi, *Alceste. Tragedia per musica da rappresentarsi in Bologna nel nuovo pubblico Teatro nella Primavera dell'anno 1778*, in Bologna, nella Stamperia del Sassi, [1777 o 1778]. Presso la Biblioteca Universitaria di Bologna si trova un esemplare del libretto dell'*Alceste* che riporta delle annotazioni manoscritte sulla messa in scena dell'opera. Cfr. anche L. Trezzini (a cura di), *Due secoli di vita musicale. Storia del Teatro Comunale di Bologna*, Cittadella (Pd), Nuova Alfa, 1987, vol. II, pp. XI-XII. Nel secondo volume si trova il *Repertorio Critico degli spettacoli e delle esecuzioni musicali dal 1763 al 1966* redatto da Sergio Paganelli; alle pp. 7-8 vengono riportate le notizie che riguardano l'allestimento dell'*Alceste*.

35. Per l'allestimento viennese la danza è affidata a Noverre.

36. Cfr. su questo T. Gotti, *Bologna musicale del '700 e Cristoforo Gluck*, in L. Trezzini (a cura di) *Due secoli di vita musicale. Storia del teatro Comunale di Bologna*, cit., pp. 45-78, in particolare le pp. 74-78 dedicate all'allestimento di *Alceste*. Più in generale, la ricezione delle opere riformate di Gluck e Calzabigi ha una fortuna controversa: da una parte l'apprezzamento delle élites aristocratiche e della critica, dall'altra il gusto e le aspettative del pubblico dei teatri immancabilmente delusi. Cfr. su questo R. Candiani, *La fortuna della "riforma" di Calzabigi e Gluck sulle scene italiane settecentesche*, in F. Marri - F.P. Russo (a cura di), *Ranieri Calzabigi tra Vienna e Napoli. Atti del convegno di studi (Livorno, 23-24 settembre 1996)*, Lucca, LIM, 1997, pp. 57-84.

«come mediatori tra le idee di Gluck e Calzabigi e le esigenze meramente commerciali espresse dagli organizzatori e amministratori del teatro»³⁷. Il primo dialoga a Vienna con Giambattista Mancini³⁸, suo ex-allievo, il secondo intrattiene una fitta corrispondenza con Calzabigi a Pisa, tra l'aprile e il luglio del 1778³⁹. È soprattutto attraverso le loro parole, e grazie ai documenti relativi alla messa in scena pubblicati in un volume di Corrado Ricci, che è possibile tracciare l'allestimento dell'*Alceste* bolognese, all'interno del quale i balli, e il suo coreografo, giocano un ruolo non indifferente:

Bisogna dir la verità; questi sigg. Associati spenderanno sicuramente una grossa somma di denaro per il bel scenario, vestiario, ballerini, gran numero di comparse; ma poi guardano a cento cinquanta zecchini di più che avrebbero importata la venuta di Gluck; e non pensano che dall'esecuzione della musica dipende il tutto⁴⁰.

Martini e Mancini, infatti, si adoperano per avere a Bologna Gluck in persona a dirigere l'opera, scontrandosi, tuttavia, con l'amministrazione del teatro e con le esigenze e il gusto del pubblico bolognese.

Il ruolo dei balli è significativo in più di un senso, esemplificando sia il nuovo bisogno di autonomia dello spettacolo coreutico e la ricerca di un'identità propria al genere spettacolare, sia il ruolo e i mutamenti nella figura del coreografo che, come in questo caso, pretende un'inedita indipendenza nella gestione del suo lavoro⁴¹.

L'ideale di messa in scena di Calzabigi è destinato a scontrarsi, anche per la danza, con il protagonismo di chi li com-

37. R. Candiani, *La fortuna della "riforma" di Calzabigi e Gluck sulle scene italiane settecentesche*, cit., p. 76.

38. Le lettere sono conservate presso il Museo Internazionale e Biblioteca della musica di Bologna e vanno dal mese di marzo al mese di luglio 1778; sono ora consultabili on-line attraverso la ricerca nel catalogo Gaspari. http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/gaspari/src_com.asp. Ultima visita 15/07/2016.

39. Le lettere sono pubblicate in C. Ricci, *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII. Storia aneddotica*, Bologna, successori Monti Editori, 1888, pp. 631-644.

40. Lettera di Gianbattista Mancini a padre Martini, Vienna 30 Marzo 1778, cit. in C. Ricci, *I teatri di Bologna*, cit., p. 210.

41. Le opere di Gluck hanno, in Italia, una fortuna controversa giocata – come ricorda Candiani – sulla dicotomia fra l'ideale della riforma e il gusto di un pubblico appartenente a un circuito commerciale (rispetto all'ambiente in cui nascono e si sviluppano). Cfr. R. Candiani, *La fortuna della "riforma" di Calzabigi e Gluck sulle scene italiane settecentesche*, cit., pp. 78-80.

pone che, a quanto sembra, si mostra geloso dei suoi interpreti e del suo talento. Canziani – scrive Montefani – «non ha voluto formar spettacolo, né far vedere i suoi ballerini fuorché nella sua grande operazione terminata l'opera»⁴².

L'*Alceste* prevede diverse azioni danzate nel corso del suo svolgimento, nonché il coinvolgimento espressivo degli interpreti, secondo quanto lo stesso Calzabigi si premura di far sapere nelle *Istruzioni per la messa in scena*. Sostanzialmente il corpo di ballo, come a Vienna, deve doppiare il coro e «far per loro i gesti richiesti dalle parole»⁴³. È quanto previsto nei cori della prima, seconda e quarta scena del primo atto. Nel secondo, invece, durante la seconda scena, quando compaiono i «Numi Infernali» per trascinare con loro Alceste che si sacrifica per Admeto «gli altri del suo seguito devono esser ballerini che circondano, e poi accompagnano fuori *Alceste* con atti di maraviglia»⁴⁴. Le istruzioni proseguono dettagliate. Anche nel secondo e terzo atto i danzatori devono accompagnare l'azione con gesti espressivi, mimando, in alcuni casi, il senso del discorso cantato dal coro⁴⁵.

Questo tipo di pratica viene messa a punto da Noverre e Gluck per la prima dell'*Alceste* a Vienna, valendo al coreografo francese un successo immediato e la stima del musicista. Come spiega Sybille Dahms, Gluck non era soddisfatto dell'interpretazione dei cantanti e «Noverre ebbe l'idea geniale di mettere in azione sulla scena il suo corpo di ballo, mentre il coro era relegato nelle quinte. Questo procedimento doveva far scuola in seguito»⁴⁶. Indubbiamente la danza assume, all'interno delle opere riformate, un ruolo ben più significativo del mero *divertissement* debolmente collegato alla trama dell'opera. Più avanti, nelle *Altre istruzioni per la messa in scena* dell'*Alceste*, infatti, leggiamo:

Nel ballo introdotto nel tempio [...]; Il sig. compositore avvertirà di non troppo divagarsi con aggiungere al panto-

42. Lettera di Antonio Montefani a Ranieri Calzabigi, Bologna 8 maggio 1778, cit. in C. Ricci, *I teatri di Bologna*, cit., p. 641.

43. [R. de' Calzabigi], *Altre istruzioni per la messa in scena*, cit., in C. Ricci, *I teatri di Bologna*, cit., p. 629.

44. *Ibid.*

45. Cfr. *Ibid.*

46. Cfr. S. Dahms, *Noverre à Vienne (1767-1774, 1776): entre désastre et triomphe*, in M.-T. Mourey - L. Quétin (dir. par), *Jean Georges Noverre (1727-1810). Danseur, chorégraphe, théoricien de la danse et du ballet*, cit., pp. 173-181.

mimo lunghe operazioni per desiderio di ballare e condescendenza di lasciar ballare; E questa l'avrà molto per que' tali ballerini chiamati grotteschi, i quali in detti luoghi non devono intervenire. Al fine della tragedia si può fare un ballo qualunque, ove avran campo di sfogarsi que' virtuosi, spiacciandomi di vederli già scritturati ed insinuati nel cartello, poiché è una superflua spesa e serviranno (se non erro) più d'imbarazzo che di comodo. Per questa specie di spettacoli i soli seri, e mezzi caratteri sono opportuni⁴⁷.

Dunque una danza nobile, propria dello stile serio, perfettamente integrata all'azione. Come i cantanti devono lasciar da parte i virtuosismi rinunciando all'esibizione belcantistica fine a se stessa, così i ballerini devono limitarsi alle azioni collegate al dramma, senza aggiunte di sorta. Questo il motivo per cui – sottolinea Calzabigi – sono da escludere i danzatori grotteschi, caratterizzati dal virtuosismo tecnico quasi acrobatico e quindi poco adatto alle scene in questione ma che, probabilmente, sono stati scritturati perché particolarmente apprezzati dal pubblico⁴⁸. Solo due i momenti di pura danza previsti dal libretto: nel primo atto durante la scena del tempio, quando vengono presentati doni al nume per invocare la guarigione di Admeto; nel secondo atto, durante la festa di corte⁴⁹.

Giuseppe Canziani, anche in virtù dell'apprendistato noverriano⁵⁰, sembra in un primo momento la persona adatta

47. [R. de' Calzabigi], *Altre istruzioni per la messa in scena*, in C. Ricci, *I teatri di Bologna*, cit., p. 630.

48. Cfr. G. Magri, *Trattato teorico-prattico*, cit., p. 197. «Chi è capace del serio a quel genere si dona tutto. Il grottesco si aggira nel suo specifico, e non calza il coturno. Il mezzo carattere li si lambica sempre: le gavottine, i tempi brillanti sono tuttora il suo continuo esercizio». Anche Angiolini e Noverre forniscono le note suddivisioni fra danzatori seri, di mezzo carattere e grotteschi. Cfr. J.-G. Noverre, *Lettres sur la danse*, 1760, cit., pp. 227-233; G. Angiolini, *Dissertation*, cit., [pp.] 21r-25.

49. Scrive Calzabigi a Montefani «Ma il Signor Canziani può fare due balli leggiadri in Alceste; [...] con avvertire che ambedue devono esser nel genere serio e mezzo carattere, e puri balli di ballo, senza azione né generale né particolare, e senza significato. Così furono fatti originariamente dal Noverre sulla musica dello stesso sig. Gluck che si trova nello spartito». Lettera di Ranieri Calzabigi a Antonio Montefani, Pisa 17 aprile 1778, cit. in C. Ricci, *I teatri di Bologna*, cit., p. 632.

50. Tra il 1769 e il 1771 Canziani lavora come ballerino a Vienna con Jean-Georges Noverre. L'apprendistato noverriano è assodato tanto dall'*Indice de' teatrali spettacoli* che riporta Canziani fra i primi ballerini attivi sotto la direzione di Noverre (cfr. *Un Almanacco drammatico. L'Indice de' teatrali spettacoli 1764-1823*, cit., p. 64) quanto dalla «Gazzetta Toscana» dove Canziani viene citato come «allievo del celebre sig. Noverre» (cfr. «Gazzetta Universale Toscana», n. 37, 14 settembre 1776, p. 145). Inoltre secondo Sibylle Dahms Canziani fece

al compito, e lo stesso Calzabigi si dichiara soddisfatto della scelta⁵¹.

Tuttavia le cose non vanno come Montefani e Calzabigi hanno sperato in un primo momento, e ricreare le condizioni di collaborazione fra danza e musica analoghe a quelle viennesi si rivela un'impresa fallimentare. Nonostante il ballo sia considerato come parte integrante dell'azione e non come semplice dispiegamento di virtuosismi, Canziani non si piega alle direttive di Calzabigi. In una lettera di appena qualche settimana più tardi, il tono del poeta nei confronti del coreografo è già mutato:

Già mi figuravo che per i balli si sarebbe stentato a rendere l'Alceste, come dovrebbe essere. Fuori che nel sig. Angiolini, in tutti gli altri maestri di ballo, o così detti ho incontrate le spine che pungono adesso Lei. Costoro suppongono che riuscendo il dramma non rimanga appaluso per le loro assurde azioni in pantomimo [...]. L'espedito che può riuscire è lo scritturare un compositore docile, ma l'infallibile è il prenderne due. Uno per fare (se si vogliono) que' loro balli istoriati, l'altro per comporre que' pantomimi annessi al dramma obbligando nelle scritture tutto il corpo ballante all'uno e all'altro⁵².

La complementarietà fra poesia, musica e danza che aveva caratterizzato il «lavoro in *équipe*»⁵³ del cenacolo artistico viennese negli anni Sessanta non si ripete a Bologna. Qui, al contrario, il coreografo sembra egoisticamente concentrarsi sui suoi «balli istoriati» alla fine dell'opera, considerando po-

parte della Wiener Theatral-Tanzschule istituita a Vienna a partire dal 1771. Cfr. S. Dahms, *Noverre à Vienne (1767-1774, 1776): entre désastre et triomphe*, in M.-T. Mourey - L. Quentin (sous la direction de), *Jean Georges Noverre (1727-1810). Danseur, chorégraphe, théoricien de la danse et du ballet*, cit., pp. 173-185.

51. Lettera di Ranieri Calzabigi a Antonio Montefani, Pisa 17 aprile 1778, citato in C. Ricci, *I teatri di Bologna*, cit., pp. 631-632. «L'espressione di cui si vale per caratterizzare il sig. Canziani a me notissimo di cui mi dice che ha dell'anima, bastar può sola a dichiararla interamente idoneo a quanto conviene a questo nuovo genere di dramma da me introdotto [...]. Il M.o de' balli è un onesto giovane che vuol farsi onore, pieno di buona volontà e di non comuni talenti».

52. Ivi, p. 634.

53. A.L. Bellina, *Ranieri Calzabigi: teoria e prassi melodrammatica tra Parigi e Vienna*, «Lettere italiane», anno xxxvi, n. 1, 1984, p. 34. Sembra utile riportare tutta la citazione: «Dunque il tentativo reale di riforma riguarda tanto le scelte estetiche quanto l'organizzazione del lavoro in *équipe*, dove tutto deve fondersi, collegarsi e funzionare, dove si riconoscono competenze diverse ma complementari, dove ogni cosa si incastra e si sostiene».

co e male la danza all'interno del melodramma. A un giorno dalla prima, ecco cosa scrive Montefani:

Lo spettacolo va in scena non *digerito* e non *preciso* in nessuna delle sue parti, e in alcuna di esse, appena *abbozzato* [...]. I *balletti* e *pantomimi* sono tutti o miseri, o insignificanti, o affatto sbagliati nell'intenzione. [...] I due primi nella piazza non sono mal serviti in quanto all'intenzione, ma sono miseri di numero attesa l'immensità della scena. Avverta che si poteva all'alzar della tenda presentare allo spettatore un colpo d'occhio veramente *eblouissant* perché erano già fatti trentasei abiti per i soli ballerini, dodici dei quali sono restati inutili, perchè il sig. Canziani ad onta delle replicate rimostranze non ha voluto dare più di ventiquattro figuranti, per tema di far troppo spettacolo⁵⁴.

La descrizione procede impietosa su questi toni, lamentando la scarsa cura con cui i danzatori si inseriscono nell'azione del dramma e facendo trasparire un quadro d'insieme tutt'altro che lusinghiero. Canziani sembra interessarsi solo ed esclusivamente alle sorti dei suoi lavori, destina all'opera «gli infimi fra i ballerini»⁵⁵, evita nel contesto del melodramma *tableaux* d'effetto con tutta la compagnia in scena. L'idea di Montefani era di impegnare sia i solisti che i figuranti nell'opera, il cui sviluppo non avrebbe dovuto essere interrotto da balli di altro argomento. Al contrario Canziani evita di utilizzare tutta la compagnia nel dramma per musica per mettere maggiormente in risalto le azioni danzate da lui create, basate su un soggetto completamente svincolato da quello dell'*Alceste*⁵⁶.

Questo episodio rappresenta una testimonianza ulteriore non solo della fortuna del ballo pantomimo sulle scene italiane di fine Settecento, ma anche del “potere” e dell'autorità di cui gode il coreografo. Stando alle testimonianze fin qui addotte, Canziani decide sui suoi interpreti e su ciò che pertiene alla danza in piena autonomia, scalzando l'idea iniziale, per la messa in scena dell'opera, portata avanti da Calzabigi e Montefani. Non solo. Lo stesso Montefani aggiunge qualcosa in più sull'atteggiamento del coreografo:

54. Lettera di Antonio Montefani a Ranieri Calzabigi, Bologna 8 maggio 1778, cit. in C. Ricci, *I teatri di Bologna*, cit., p. 641.

55. Ivi, p. 643. «Le feste dei cortigiani sono insulssissime, ed eseguite da gli infimi fra i ballerini».

56. Ivi, pp. 641.

realmente si poteva render l'Alceste uno spettacolo senza esempio ma che bisognava lasciarsi regolare da lui [da Canziani]. Che egli allora fra il primo e il second'atto ci avrebbe introdotto in ballo tutta la favola d'Alceste [...]. Fra il secondo e il terzo, avrebbe *verbi gratia* posta in scena la discesa d'Enea agli Elisi e terminata poi la tragedia, giacché Apollo si trovava sulla scena avrebbe chiuso lo spettacolo cogli amori di questa Divinità etc. etc. Cose tutte al parer suo, tanto analoghe, e adattate al nostro bisogno, che non potevano a meno di non contribuire moltissimo al maggior interesse della azione principale⁵⁷.

Se al coreografo non viene concessa, per l'opera, alcuna autonomia creativa, si dedica solo ed esclusivamente ai balli pantomimi all'interno dei quali sembra avere, al contrario, un totale potere decisionale.

Le tanto discusse produzioni dalla cui preparazione Canziani viene completamente assorbito sono *Il ritorno d'Idomeneo in Creta*, definito «tragico-eroico-pantomimico» e *L'Amante abbandonata*, di cui non è presente alcuna descrizione⁵⁸. La compagnia scritturata per l'occasione prevede una coppia di primi ballerini seri (Giuseppe Canziani e Catterina Curz)⁵⁹, una coppia di primi grotteschi (Gertrude Paccini Grisostomi e Gregorio Grisostomi), una coppia di seri «fuori de' concerti» (Antonia Torri e Michele Fabiani), tre ballerini di mezzo carattere (Marianna Feracaccia, Anna Agostini, Giuseppe Bartolomei, Giuseppe Hedlitzka e Eusebio Luzzi), per un totale di nove solisti; seguono otto non meglio precisati «altri ballerini» e ventiquattro figuranti. Quando Montefani parla di trentasei danzatori per la prima scena dell'opera, si riferisce, dunque, a tutta la compagnia; ne deduciamo, allora, che Canziani decide di non impegnare i solisti per l'opera, riservandoli solo ai suoi pezzi.

Il libretto dell'*Idomeneo*, stampato a parte, comprende sia

57. Ivi, p. 644.

58. G. Canziani, *Il ritorno d'Idomeneo in Creta*, cit., a p. 12 è indicato il titolo del secondo ballo. Il libretto non reca un *Avviso* agli spettatori ed è scritto in terza persona.

59. Era previsto che Canziani ballasse con la moglie, tuttavia Maria Canziani, incinta, venne sostituita da Caterina Curz. Cfr. *Rendimento di conto di tutto il provento e spesa nel dramma per musica intitolato L'Alceste, comprensivi li due balli eroici e quattro veglioni rappresentatosi nel pubblico Teatro di Bologna la Primavera dell'anno 1778*, in C. Ricci, *I teatri di Bologna*, cit., p. 658. Nel rendiconto vengono riportati gli onorari dei ballerini: «Alli jugali Canziani primi virtuosi L. 4612,10. Alla Curz in luogo della Canziani per essere incinta L. 1025». Nel libretto del dramma l'elenco dei ballerini riporta già il nome di Caterina Curz.

l'Argomento che il *Programma*. Idomeneo, re di Creta, rientrando in patria dopo la guerra di Troia, viene sorpreso insieme alle sue navi da una tempesta. Per salvarsi, giura a Nettuno di sacrificare la prima persona in cui si fosse imbattuto al suo sbarco sull'isola. Il re si salva, ma è il figlio ad accoglierlo per primo allo sbarco. Lo scontro fra le passioni è innescato: Idomeneo e Idamante si dibattono fra l'amore (fra padre e figlio ma anche fra Idomeneo e la sua sposa) e il dovere nei confronti del voto fatto al dio. Nel momento in cui Idomeneo sta per compiere il sacrificio, compare Nettuno in persona a sciogliere il re dalla terribile promessa, pago della fedeltà dimostratagli.

La descrizione dettagliata è suddivisa in tre atti; scarse le didascalie anche se vengono indicati i nomi degli scenografi: Raimondo Compagnini per il primo ballo e Vincenzo Martin per il secondo, entrambi bolognesi⁶⁰.

Nelle gazzette del periodo sono rare le notizie sugli spettacoli del Teatro Comunale⁶¹ e, ancora una volta, sono i carteggi a regalare qualche informazione in più. Mancini scrive al suo mentore a Bologna per avere notizie precise sulla messa in scena dell'*Alceste*: «Qui dunque si è detto, [...] che gl'intrecci dei balli riuscissero confusi e non'adattati; ma poi cambiati, che siano riusciti. Infine qui si sono propelate [*sic*] un confuso ammasso di notizie, che non si sa a qual partito appigliarsi»⁶².

Martini dopo qualche settimana soddisfa la curiosità del discepolo:

La bellezza de balli non consisteva che nel numero de ballarini e ballerine, mà né gl'uni né le altre hanno fatto piacere, e per la sciocca invenzione de balli, e per la poca abilità degl'esecutori. Il vestiario sarà stato bello da vicino, mà par la cattiva scielta [*sic*] dei colori, non faceva in distanza quell'effetto che richiedeasi. Le scene sono state ben dipinte, ed universalmente piaciute [*sic*]; alcune decorazioni l'avrebbero dovuto fare con maggiore proprietà, come

60. G. Canziani, *Il ritorno d'Idomeneo in Creta*, cit., p. 5 e p. 10. Nel primo atto «il teatro rappresenta il porto»; il secondo si svolge nella reggia d'Idomeneo; nel terzo leggiamo «tempio di Nettuno sulla spiaggia del mare».

61. Cfr. su questo M. Calore, *L'informazione teatrale. pubblico e spettacolo nella stampa periodica tra Settecento e Ottocento*, «Strenna Storica Bolognese», anno xxxviii, 1988, pp. 87-108.

62. Lettera di Giambattista Mancini a Giambattista Martini, Scönbrun 22 giugno 1778.

tant'altre cose che mancavano a causa dell'economia, o per dir meglio avarizia degl'impresarj⁶³.

Nel complesso, i lavori di Canziani sembrano essere una delusione dal punto di vista sia tecnico che espressivo. Mancherebbe, inoltre, allo spettacolo quell'accordo di colori tanto necessario a realizzare quadri d'insieme efficaci e verisimili, anche se non è chiaro dalla lettera se Martini, parlando del vestiario, faccia riferimento a quello del ballo, a quello dell'opera o ad entrambi. In ogni caso, il quadro d'insieme non è lusinghiero e tanto l'opera quanto il ballo non sembrano soddisfare le aspettative di padre Martini.

Antonio Muzzarelli

Le prime notizie sull'attività artistica di Antonio Muzzarelli all'interno delle fonti librettistiche risalgono agli anni Sessanta del Settecento. Bolognese di nascita (1744)⁶⁴, sembra tuttavia debuttare a Venezia dove, nel carnevale 1764, risulta fra i ballerini del San Cassiano sotto la direzione di Giuseppe Salomoni⁶⁵. Il suo esordio come coreografo avviene, invece, a Cremona nel 1776⁶⁶. Dopo una serie intermittente di spostamenti nell'Italia centro-settentrionale, a partire dagli anni Ottanta è finalmente protagonista in teatri prestigiosi con una certa continuità negli ingaggi in una stessa città (Palermo, Firenze, Venezia e Milano). All'inizio degli anni Novanta Muzzarelli si sposta a Vienna, chiamato dall'Imperatore Leopoldo II a dirigere la neo-riorganizzata compagnia di ballo⁶⁷. Nella città austriaca il coreografo ri-

aA

149

63. Lettera di Giambattista Martini a Giambattista Mancini, [1778]. La lettera, una stesura in brutta copia, non ha data tuttavia sappiamo che il padre scrisse il 4 luglio a Mancini, scusandosi di non essere ancora riuscito a rispondere alle sue richieste.

64. Cfr. J.A. Rice *Emperor and impresario: Leopold II and the transformation of Viennese musical theatre, 1790-1792*, Ph.D, University of California, Berkeley, 1987, p. 204, nota 39. Inoltre nei libretti il nome di Antonio Muzzarelli è accompagnato dall'aggettivo «bolognese», anche *L'indice dei teatrali spettacoli* lo cita come «Antonio Muzzarelli di Bologna». Cfr. *Un almanacco drammatico. L'indice de' Teatrali spettacoli*, cit., p. 187.

65. Cfr. *Un almanacco drammatico. L'indice de' Teatrali spettacoli*, cit., p. 10.

66. Cfr. P. Metastasio, *Didone abbandonata. Dramma per musica da rappresentarsi in Cremona nel Teatro Nazari il Carnovale dell'anno 1776*, in Cremona, presso Lorenzo Manini e comp., [1775 o 1776].

67. Cfr. J.A. Rice, *Muzzarelli, Koželuh e La ritrovata figlia di Ottone II (1794)*, cit., pp. 1-46. Leopoldo, Granduca di Toscana dal 1765 al 1790, succede al fratello sul trono viennese nel 1790. Durante il suo breve regno (1790-1792) importa sulle scene austriache le tradizioni musicali e coreutiche italiane, rinnovando e facendo rifiorire il balletto viennese che aveva

propone sulle scene del Burgtheater la maggior parte dei titoli già collaudati nei teatri italiani, suscitando le lodi e l'ammirazione del pubblico viennese che, in lui, vede rinascere il gusto e lo stile noverriano. Come sottolinea John Rice, Muzzarelli preserva, nei suoi lavori, lo spirito del maestro francese di cui la platea viennese conserva ancora vivo il ricordo, coniugandolo con una più che ventennale pratica scenica italiana⁶⁸.

Gli ultimi anni della carriera di Muzzarelli sono fra i più incerti e nebulosi. Le fonti tacciono fino al 1802, quando egli ricompare a Vienna per un'unica produzione durante l'estate⁶⁹. Nel 1804 torna alla Pergola di Firenze come coreografo per il carnevale e al Teatro Comunale di Bologna in estate. Lo ritroviamo poi all'inizio del 1807 a Torino e, più di un anno dopo, a Padova per la fiera del Santo nel 1808. L'ultima tappa italiana della sua carriera sembra Venezia. Alla Fenice è inventore e direttore dei balli per le due opere della stagione di carnevale nel 1810. Trascorre gli ultimi anni di vita a Vienna dove, secondo Rice, muore nel 1821 più che settantenne⁷⁰.

Per quanto concerne le tematiche dei suoi lavori, Muzzarelli sembra essere attirato dalla sua contemporaneità sfruttando i soggetti di *pièces* teatrali o drammi per musica già molto noti. Da Voltaire prende spunto per *Il fanatismo o sia Maometto* (ballo tragico pantomimo andato in scena nel 1788); a Goldoni si ispira per *L'Ircana in Julfa* (che debutta nel 1777 e viene riproposto fino al 1780) e, molto probabilmente, anche per *Le baruffe chiozzotte* (1787). I lavori di Marmontel e Giovanni de Gamerra forniscono il destro a *Il Gonzalvo* (1786). I viaggi del celebre esploratore James Cook stimolano ulteriormente il coreografo, che crea *Il capitano Cook all'isola degli Ottaiti* (ripreso in diverse occasioni tra il 1786 e il 1790). Attinge a fatti storici quando, a Firenze, celebra la casata asburgica con una serie di allestimenti che

vissuto un periodo di forte declino. Punte di diamante della compagnia di danzatori sono: Muzzarelli, che Leopoldo aveva avuto modo di apprezzare a Firenze durante gli anni del suo Granducato e che viene scritturato come maestro di ballo, Antonia Vulcani Muzzarelli e Andrea Vulcani, fratello di quest'ultima. Inoltre il nucleo della compagnia, fino alla morte dell'Imperatore, annovera numerosi solisti e figuranti italiani

68. Cfr. *ivi*, pp. 3-4.

69. Cfr. *ivi*, p. 42.

70. *Ivi*, p. 12.

richiamano l'assedio turco a Vienna del 1683⁷¹. La letteratura diviene la fonte principale per uno dei suoi titoli di maggior successo, ossia le vicende di *Adelasia*⁷². Anche il mito o la storia antica sono fonti di ispirazione correnti, anche se non prevalenti.

In sintesi, il repertorio di Muzzarelli si configura in maniera abbastanza originale, toccando – come sottolinea Rita Zambon – «temi insoliti ed esotici»⁷³ e lasciando in secondo piano gli eroi delle tragedie classiche.

Come per Canziani, guardiamo alle produzioni del coreografo attraverso una tabella che segue gli stessi criteri compilativi della precedente. Anche in questo caso, sono state prese in considerazione le produzioni italiane tra il 1776, anno del suo esordio come coreografo, e il 1791. La tabella elenca poi gli ultimi lavori ottocenteschi (1804-1810), tralasciando il periodo viennese.

71. I tre balli *La guerra del 1683 fra turchi e austriaci, Assedio e liberazione di Vienna, La presa di Buda* vengono dati a turno sulle scene della Pergola tra il carnevale 1783 e il carnevale 1784. Muzzarelli ha così modo di farsi apprezzare dal Granduca Leopoldo che, poi, lo chiamerà a Vienna nel 1791. Cfr. P. Metastasio, *Artaserse. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di via della Pergola nel Carnevale del 1783*, in Firenze, si vende da Giovanni Risaliti stampatore dirimpetto ai pp. Filippini, [1782 o 1783], p. 19 primo ballo, p. 39 secondo ballo; G. Pizzi, *Creso re di Lidia. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di via della Pergola nel Carnevale 1784*, in Firenze, si vende da Gio. Risaliti dirimpetto ai PP. Filippini, 1784, p. 4 e Conte de Salvioli - R. de' Calzabigi, *Aristo e Temira ed Orfeo ed Euridice. Drammi per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di via della Pergola nel Carnevale 1784*, in Firenze, si vende da Gio. Risaliti dirimpetto ai PP. Filippini, 1784, p. 18 e pp. 36-38.

72. Questo titolo debutta al Teatro degli Intronati di Siena nel 1777, conoscendo poi numerosi riallestimenti e riadattamenti fino alla sua riproposizione sulle scene viennesi nel 1794. Citiamo qui il primo libretto italiano a riportare un *Programma* del ballo. A. Muzzarelli, *L'Adelasia*, in G. Pizzi, *Il Creso. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio-Ducal Teatro Vecchio di Mantova il Carnevale dell'anno 1778*, in Mantova, per l'Erede di Alberto Pazzoni, [1777 o 1778], pp. 41-48.

73. R. Zambon, *Antonio Muzzarelli*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXXVII.

Tabella 2. *I balli italiani*

TITOLO	ANNO	TIPO	GENERE	FONTE
<i>Adelasia riconosciuta</i>	1782 A	I ballo	—	Matteo Bandello, <i>Novelle</i> , (1554) seconda parte, novella XXVII ^a
"	1782 A	I ballo	—	"
<i>L'Adelasia</i>	1777 A (per due opere)	I ballo	—	"
<i>L'Adelasia^b (nell'estate del 1779 semplicemente Adelasia)</i>	1777 E	[I ballo]	—	"
"	1779 C	I ballo	—	"
"	1779 E	I ballo	Eroico- pantomimo	"
<i>Ottone II Imperatore d'Alemagna</i> (altro titolo dell' <i>Adelasia</i>)	1785 ASC	I ballo	Eroico pantomimo	Matteo Bandello, <i>Novelle</i> , (1554) seconda parte, novella XXVII
<i>L'Adelasia in Italia</i>	1786 fiera	I ballo	Eroico Pantomimo	"
<i>L'Adelasia o sia Lo scoprimiento della figlia di Ottone Imperatore</i>	1778 C	I ballo	—	Matteo Bandello, <i>Novelle</i> , (1554) seconda parte, novella XXVII ^c
"	1778 C	I ballo	Eroico- pantomimo	"
<i>L'Adelasia riconosciuta (o Adelasia riconosciuta)</i>	1780 ^d C	I ballo	—	"

- a.** Il primo libretto in cui Muzzarelli rende note le sue fonti per il ballo *Adelasia* è quello del 1785. «Da una novella di Bandello, e da un'altra di Morandi si raccoglie con qualche diversità, che il padre destinata sposa ad un Re d'Ungheria; questa invaghitasi d'Alerame Principe Sassone deluse le mire paterne con un celato matrimonio, e se ne fuggì in Italia». La novella di Bandello a cui si riferisce Muzzarelli è l'*Istoria de l'origine dei signori marchesi del Carretto e altri marchesati in Monferrato e ne le Langhe*. Per quel che concerne Morandi, siamo riusciti a identificare la probabile fonte nel romanzo di Bernardo Morando (si tratta di due varianti dello stesso nome o, più verosimilmente, di un errore. Le ricerche condotte sotto il nome Morandi, infatti, non hanno prodotto risultati utili alla nostra ricerca), *La Rosalinda*.
- b.** *L'Adelasia* viene messo in scena al Teatro dell'Accademia degli Intronati di Siena nel corso dell'estate. Per la stagione sono previsti due drammi giocosi – *La virtuosa alla moda e Il principe del Lago nero* –, tuttavia l'unico riferimento riscontrato è in Sartori. Cfr. C. Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1994, 25038 e 19104.
- c.** In questo libretto Muzzarelli fa riferimento a delle «novelle galanti» che si costituirebbero come fonte d'ispirazione per questo ballo. Non è chiaro se si riferisca sempre a Bandello e Morando.
- d.** Per tutti i balli delle stagioni 1780 e 1781 cfr. *Un almanacco drammatico. L'indice de' teatrali spettacoli*, cit., p. 391 e p. 423.

"	1782 A (per due opere)	I ballo	—	"
"	1790 A	I ballo	—	"
<i>Gli amori di Igor primo zar di Moscovia</i>	1786 C	I ballo	Eroico antomimo	Nestore, <i>Cronache</i> , XII secolo ^e e Pierre Charles Levesque, <i>Storia di Russia</i> , Venezia, 1784 ^f
"	1789 A	I ballo	—	Nestore, <i>Cronache</i> , XII secolo e Pierre Charles Levesque, <i>Storia di Russia</i> , Venezia, 1784
<i>Igor I zar di Moscovia</i>	1804 C	I ballo	Eroico	"
"	1789 A (per due opere)	I ballo «da farsi alternati- vamente»	—	"
<i>Gli scozzesi fra i selvaggi</i>	1780 C	II ballo	—	—
<i>Hildegard</i>	1807 C	[Unico ballo]	Eroico	—
<i>I falsi minori, o sieno I divertimenti</i>	1783 E	II ballo	—	—
<i>I solitaj</i>	1787 E (per due opere)	II ballo	Comico pantomimo	—
<i>I volontaj</i>	1789 P	II ballo	Comico	«Rappresentazione d'un fatto immaginario»
<i>Il barbiere di Siviglia</i>	1780 o 1781	I ballo	—	—
<i>Il Beverlei o sia Il Giuocatore punito</i>	1787 C	I ballo	Tragico pantomimo	Bernard Joseph Saurin, <i>Béverlei</i> , tragédie bourgeoise en cinq actes, 1768 ^g
<i>Il capitano Cook all'isola degli Ottaiti</i>	1786 C	II ballo	Comico pantomimo	Ispirato ai viaggi dell'esploratore britannico James Cook

e. Si tratta di un manoscritto del XII secolo intitolato *Cronache degli anni passati* che tratta la storia russa dalle origini al 1116 e il cui principale compilatore fu un monaco, Nestore, vissuto tra il 1056 e il 1114. L'ipotesi è che ne circolasse una vulgata o che Muzzarelli riportò la fonte citata da, per esempio, Levesque. Il manoscritto nestoriano esiste in edizione italiana curata da Alda Giambelluca Kossova: Nestor, *Cronaca degli anni passati: XI e XII secolo*, Cinisello Balsamo, San Paolo, 2005.

f. Riportiamo il riferimento bibliografico completo: C.P. Levesque, *Storia di Russia tratta da croniche originali, da monumenti autentici e da più illustri storici della nazione. Opera tradotta dall'original francese di M. Levesque*, Venezia, presso Domenico Costantini, 1784.

g. L'opera andata in scena per la prima volta nel 1768 viene prestissimo tradotta anche in italiano e rappresentata sulle scene teatrali veneziane. Muzzarelli nell'*Avviso* la definisce infatti «composizione notissima».

<i>Lo sbarco del Capitano Cook</i>	1789 C (per due opere)	II ballo	Comico	Ispirato ai viaggi dell'esploratore britannico James Cook
<i>Il capitano Cook all'isola degli Ottaiti</i>	1789 A	II ballo	Comico pantomimo	"
"	1790 C	II ballo	Comico Pantomimo	"
<i>Il disertore francese</i>	1780 o 1781	II ballo	—	—
<i>Il falso profeta</i>	1791 A	I ballo	Tragico pantomimo	—
<i>Il falso zelante</i>	1785 ASC	[II ballo]	—	—
<i>Il fanatismo o sia Maometto</i>	1788 A	I ballo	Tragico pantomimo	Voltaire, <i>Il fanatismo o sia Maometto</i> , 1736
<i>Il feudatario</i>	1782 A	II ballo	—	—
<i>Il Gonzalvo</i>	1786 A	I ballo	Tragico pantomimo	Giovanni de Gamerra, <i>Il Gonzalvo o sia Gli Americani</i> , 1778 e Jean-François Marmontel, <i>Gli Incas</i> , 1778
<i>Il ratto d'Elena</i>	1804 E	[Unico ballo]	Eroico	[Mitologia]
"	1807 E	"	"	"
<i>Il ratto delle sabine</i>	1780 o 1781	I ballo	—	—
<i>Il seguito delle vittorie austriache o sia La presa di Buda</i>	1784 C	II ballo	—	[Argomento storico]
<i>Il selvaggio in Finlandia</i>	1785 ASC	II ballo	—	—
"	1786 P	II ballo	—	—
<i>Il valor dove men si crede</i>	1780 o 1781	II ballo	—	—
<i>Ines de Castro</i>	1786 P	I ballo	—	—
<i>Ino e Temisto</i>	1787 E (per due opere)	I ballo	Eroico tragico pantomimo	[Mitologia]
"	1789 C (per due opere)	I ballo	Eroico-tragico pantomimo	"
<i>L'amante del studio</i>	1787 ASC	II ballo	Ballo comico	—
<i>L'amazzone moderna</i>	1786 fiera	II ballo	Mezzo carattere	—
<i>L'amore artigiano</i>	1776 A	Unico ballo	—	—
"	1776 C	[II ballo]	—	—
"	1779 C	II ballo	—	—
<i>L'impostore punito</i>	1787 C	I ballo	Tragico pantomimo	«Argomento niente storico, e di sola fantastica immaginazione»

<i>L'ipocrita o sia Il pirlone burlato</i>	1790 A	II ballo	—	—
<i>L'Ircana in Julfa</i> (dal 1779 <i>Le avventure d'Ircana</i> ; nel 1780 <i>Le sventure d'Ircana</i>)	1777 A (per due opere)	II ballo	—	Carlo Goldoni, <i>Ircana in Julfa</i> , 1764
"	1778 C	II ballo	—	"
"	1779 E	II ballo	—	"
"	1779 E	II ballo	—	"
"	1780 C	I ballo	—	"
<i>La capricciosa ai bagni</i>	1790 A (per due opere)	I ballo	—	—
<i>La capricciosa umiliata</i>	1786 A	II ballo	Comico	—
"	1788 A	II ballo	—	—
<i>La contadina impertinente</i>	1780 C	II ballo	—	—
<i>La forza del bel sesso</i>	1788 P	II ballo	—	—
<i>La generosità di Scipione</i>	1790 C	I ballo	Eroico pantomimo	Tito Livio, <i>Storia di Roma</i> e Plutarco, <i>Le vite</i>
"	1810 C	[Unico ballo]	Eroico pantomimo	Tito Livio, <i>Storia di Roma</i> e Plutarco, <i>Le vite</i>
<i>La guerra del 1683 fra turchi e austriaci</i>	1783 C (per due opere)	I ballo	—	[Argomento storico]
<i>La letteraria fanatica</i>	1789 A (per due opere)	II ballo	—	—
<i>La liberazione di Vienna</i>	1784 C	Da darsi alternativa- mente	—	[Argomento storico]
<i>La liberazione di Vienna: le feste in Vienna</i>	1784 C	I ballo	—	"
<i>La locandiera vivace</i>	1787 C	II ballo	—	—
<i>La Marianne</i>	1780 o 1781	I ballo	—	—
<i>La mascherata</i>	1779 C	II ballo	—	—
<i>La Merope</i> ^h	1776 C	[I ballo]	—	—
"	1779 C ⁱ	I ballo	—	—
<i>La presa di Buda</i>	1784 C	Da darsi alternativa- mente	—	[Argomento storico]

h. Sia per *La Merope* che per *L'Amore artigiano* l'unico riferimento che abbiamo riscontrato è nel catalogo di Claudio Sartori. Cfr. C. Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, cit., 7562 e 7741.

"	1784 C	II ballo	—	"
<i>La sconfitta delle amazzoni</i>	1779 E	I ballo	—	—
<i>La vedova del Malabar</i>	1785 ASC	[I ballo]	—	—
<i>Le amazzoni</i>	1779 P	I ballo	—	—
<i>Le amazzoni moderne</i>	1790 A (per due opere)	II ballo	—	—
"	1790 C	II ballo	—	—
<i>Le avventure teatrali</i>	1780 o 1781	II ballo	—	—
<i>Le baruffe chiozzotte</i>	1787 C	II ballo	Ballo comico	[Carlo Goldoni]
<i>Le feste di Vienna</i>	1784 C	Da darsi alternati- vamente	—	[Argomento storico]
"	1784 C	I ballo	—	"
<i>Le nozze di Ciro e Cassandane</i>	1789 P	I ballo	Eroico	André Michel Ramsay, <i>Les voyages de Cyrus</i> , 1728 ¹
<i>Le nozze di Peleo e Teti</i>	1790 C	I ballo	Eroico pantomimo	[Mitologia]
<i>Lo spazzacamino principe</i>	1791 A	I ballo	—	—
<i>Olimpiade</i>	1776 A	[I ballo]	—	—
<i>Sposalizio di Groenlandesi</i>	1782 A	III ballo	—	—
<i>Ulisse al monte Etna</i>	1787 ASC	I ballo	—	Omero, <i>Odisea</i> , libro IX
<i>Un divertimento</i>	1791 A	II ballo	—	—

- i. Riferimento riscontrato in C. Curiel, *Il Teatro S. Pietro di Trieste 1690-1801*, edito a cura degli amici, Archetipografia di Milano, 1937, pp. 111-112.
1. Riportiamo la citazione completa: A.M. Ramsay, *Les voyages de Cyrus, avec un discours sur la mythologie. Par m. Ramsay*, A Luxembourg, chez André Chevalier, 1728, 2 voll. L'opera viene tradotta in italiano già nel 1729 a Venezia e nel 1753 a Napoli.

L'«interesse delle più naturali passioni»: una poetica della semplicità?

In occasione della rappresentazione di *Igor primo Zar di Moscovia* al San Benedetto di Venezia nel corso del carnevale 1786, Muzzarelli scrive:

la semplicità del mede[s]mo [ballo] m'ha fatto esitare qualche poco sulla scelta. Privo di spettacolose morti, dello squallore delle carceri, di furie, e strepitosi avvenimenti, ho dubitato, che si scostasse dal consueto. Rammentandomi per altro, che l'esponevo ad un pubblico illuminato, e sensibile, ho creduto più opportuno eccitare i moti dell'anima coll'interesse delle più naturali passioni, che sorprenderlo cogli eccessi del furore, e della barbarie⁷⁴.

In questo *Avviso* il coreografo fissa due caratteri distintivi della sua poetica. Il primo è la ricerca di soggetti semplici. Non si tratta, in questo come in altri casi, di vicende costellate di «strepitosi avvenimenti», bensì di un'azione ispirata ai «diritti del cuore umano, congiunti a quelli della grandezza, e della virtù»⁷⁵ e che poco si presta ad una messa in scena spettacolare o alla presenza di personaggi ultraterreni come furie e demoni. Un tratto, questo, che contraddistingue Muzzarelli allontanandolo – scrive la Zambon – dai «*clichés* dei coevi balli pantomimi»⁷⁶. Coerentemente col primo aspetto, a ispirarlo sono le passioni «più naturali» ossia quelle passioni con valenza universale in cui tutte le platee si possono riconoscere. Il ballo narra, infatti, dell'amore sincero di Igor, Zar di Moscovia, per l'umile barcarola Olga di cui vengono messe in luce la bellezza e la virtù. Il coraggio, l'onestà e la bontà d'animo di Olga superano le differenze di ceti e garantiscono il lieto fine alla vicenda.

Così accade anche per *Il Beverlei o sia Il gioucatore inglese*, tratto dalla tragedia borghese di Saurin. Tale lavoro – scrive il coreografo – non necessita di «decorazioni grandiose», ma si basa sugli «avvenimenti lagrimevoli a' quali è ridotta una

aA

157

74. A. Muzzarelli, *Gli amori d'Igor Primo Zar di Moscovia. Ballo eroico pantomimo d'invenzione, e direzione del signor Antonio Muzzarelli esposto per la prima volta nel nobilissimo Teatro di San Benedetto*, in B. Pasqualigo, *Ifigenia in Tauride. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di S. Benedetto il Carnovale dell'anno 1786*, cit., p. 26.

75. *Ibid.*

76. R. Zambon, *Antonio Muzzarelli*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit.

infelice privata famiglia, dal vizio, dalle circuizioni, e seduzioni de' falsi amici»⁷⁷.

Anche in questo caso Muzzarelli non intende ammaliare lo sguardo degli spettatori con scenografie sfarzose o *coups de théâtre* di particolare effetto, ma colpire la sensibilità del pubblico attraverso casi comuni in cui il pubblico può rispecchiarsi: gli eventi che riguardano una famiglia "borghese". Egli opta, quindi, per un allestimento meno ricco e spettacolare rispetto ad altri suoi lavori, in modo che risulti in sintonia e sia coerente con le vicende quotidiane scelte per la narrazione pantomima.

Muzzarelli, tuttavia, se da un lato sembra prediligere soggetti semplici e avvenimenti ordinari, dall'altro dichiara di non essere estraneo a messe in scena che prevedono «decorazioni grandiose» e allestimenti spettacolari, come del resto la stessa analisi dei libretti mette in luce⁷⁸.

«Richiamare colle voci della natura il core umano» e «l'interessarlo con la vivacità degli Spettacoli» – scrive il coreografo nell'*Avviso* di una delle versioni dell'*Adelasia*⁷⁹ – si costituiscono, in ogni caso, come caratteristiche pregnanti della sua poetica che, in effetti, spazia molto nella scelta dei soggetti, misurandosi con fonti di ispirazione sempre nuove e suscitando entusiastiche reazioni, per esempio, nella «Gazzetta Toscana». Di Muzzarelli vengono lodate in più di un'occasione l'abilità nell'orchestrare sulla scena lo sviluppo della storia, amalgamando con competenza tutti i coefficienti scenici. In occasione della prima rappresentazione dell'*Adelasia* a Siena nell'estate del 1777, leggiamo che il ballo «per la forza dell'espressione, vivezza dei quadri, ed aggiustatezza di decorazione richiama singolarmente l'attenzione di coloro che intendono la bellezza dell'arte mimica»⁸⁰.

aA

77. A. Muzzarelli, *Il Beverlei o sia Il giuocatore inglese*, in *Il nuovo convitato di pietra. Dramma tragicomico da rappresentarsi nel nobile teatro di San Samuele il Carnevale dell'anno 1787*, in Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1787, p. 38.

78. Cfr. per esempio il ballo *Castore e Polluce*, andato in scena a Faenza nel 1788 e che prevede macchine volanti e scenografie particolarmente complesse. [A. Muzzarelli], *Castore e Polluce*, in E. Manfredi, *Cajo Ostilio. Dramma serio per musica di Eustachio Manfredi bolognese, da rappresentarsi nella Primavera dell'anno 1788 in occasione dell'apertura del Nuovo Teatro di Faenza*, cit., pp. 47-52.

79. Id., *Ottone II Imperatore d'Alemagna. Ballo eroico pantomimo*, in F. Salvini, *Il Ricimero. Drama per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di San Benedetto la Fiera dell'Ascensione dell'anno 1785*, cit., p. 23.

80. «Gazzetta Toscana», n. 30, 1777, Siena 19 luglio, p. 119.

Anche in riferimento ai lavori encomiastici della dinastia asburgica – *La guerra del 1683 fra turchi ed austriaci e Assedio e liberazione di Vienna*, dati sempre alla Pergola nel carnevale 1783 – viene messo in luce il talento direttivo di Muzzarelli⁸¹. Se da un lato sembra discostarsi dalla poetica noverriana nella scelta dei soggetti, storie semplici prive di personaggi soprannaturali (avvicinandosi forse di più a quanto professato da Angiolini)⁸², dall'altro dimostra di aver assimilato la lezione del maestro francese nel loro trattamento sulla scena. I resoconti citati evidenziano come egli si dedichi con successo all'armonizzazione di tutti i coefficienti dello spettacolo. Il ballo *Le amazzoni*, per esempio, viene giudicato «ripieno di novità, bellezza, e magnificenza»⁸³, «il vestiario, l'esecuzione, la disposizione delle figure, l'armonia, e lo scenario» suscitano tanta ammirazione da produrre lunghi applausi. Il lavoro colpisce per l'insieme degli elementi che il coreografo ha saputo ben gestire. A impressionare i recensori è, dunque, la capacità di costruire lo sviluppo dell'azione, che risulta dinamica nel suo svolgimento, ma allo stesso tempo ben eseguita e precisa.

Anche la «Gazzetta Urbana Veneta» riconosce al bolognese qualità di primo piano nella direzione dei balli. In occasione di quelli allestiti al Teatro Nuovo di Vicenza nell'estate del 1787, scenografie e costumi vengono apprezzati per la coerenza con il resto dell'allestimento, e la direzione del coreografo è percepita come magistrale⁸⁴.

L'idea dello spettacolo coreutico come un insieme coerente, in cui ogni parte viene messa in relazione con il tutto, che percorre le *Lettere* noverriane, sembra trovare riscontro nei resoconti che accompagnano gli allestimenti di Muzzarelli. D'altra parte egli stesso, nell'*Avviso* che precede le produzioni milanesi di *Igor I Zar di Moscovia* e del *Capitano*

81. Cfr. *ivi*, n. 1, 1783, Firenze 4 gennaio, p. 2.

82. Nelle *Lettere a Monsieur Noverre* Angiolini a proposito della personificazione delle passioni e dei personaggi inventati scrive: «I personaggi fantastici saranno sempre inferiori ai naturali; ch'essi non porteranno mai un interesse generale, né delicato; perché la maggior parte del pubblico non li conosce, e un'altra parte non li crede; che le belle arti essendo un nobile sollievo alla nostra ragione ascendono al sublime per la via del cuore, e non mai per la via dello spirito, e che Monsieur Ro[u]sseau ha veramente ragione quando dice che non sapendo né far parlare, né fare agire gli uomini, si ricorre ai venti, ai diavoli, ai tritoni, agli dei, per sorprendere con questi almeno lo spirito, in difetto di non saper commovere il nostro cuore». G. Angiolini, *Lettere a Monsieur Noverre*, cit., p. 79.

83. «Gazzetta Toscana», n. 18, 1779, Firenze 1 maggio, p. 71.

84. Cfr. *Guv*, n. 9, sabato 30 giugno 1790, pp. 5-6.

Cook agli Ottaiti (autunno 1789), dichiara di aver fatto della «varietà sulle scene» un vero e proprio «capriccio», intendendo presumibilmente affermare di essere riuscito non solo a variare nella scelta dei soggetti da allestire, ma anche a sviluppare l'azione in modo vivace e interessante⁸⁵.

A questo proposito, Noverre nelle *Lettres* scrive: «Una delle parti essenziali nei balletti è, senza dubbio, la varietà; gli episodi e i quadri che ne risultano devono susseguirsi con rapidità»⁸⁶.

La messa in scena del *Capitano Cook all'isola degli Ottaiti* sembra esemplare relativamente a quanto detto sin qui. Leggiamo, allora, la breve descrizione del soggetto:

Replicati elogj, che tuttora si pubblicano di quest'illustre navigatore, oltre la dettagliata istoria de' suoi viaggi, fan note abbastanza le sue vicende, senza diffondersi maggiormente sulle diverse circostanze, che lo accompagnarono nell'isola degli Ottaiti. È rimarchevole, fra le altre, la bizzarria di Potatouw, uno dei capi di quella nazione, che per bagatelle di chiodi, vetri, penne ec. accordava tutti i favori del bel sesso alla gente di marina, obbligò il sig. Cook a far uso talvolta del rigore, per porre in freno il libertinaggio dei marinari. Le minute circostanze, ed il festivo incontro delle due nazioni formano il soggetto del mio secondo ballo⁸⁷.

Ispirato ai viaggi di James Cook, il lavoro viene allestito per la prima volta a Venezia nel 1786 per poi essere ripreso in diverse città (vedi tabella 2).

Le ragioni della fortuna di questo ballo risiedono, probabilmente, nella novità della messa in scena e nella capacità, da parte del coreografo, di orchestrare sulla scena danze d'insieme di particolare effetto. Se infatti l'*Argomento* non offre molti elementi alla nostra analisi, le recensioni all'interno delle gazzette risultano ricche di particolari, testimoniando il successo della produzione.

All'indomani della prima rappresentazione veronese, nel carnevale del 1788, la «Gazzetta Urbana Veneta» sot-

85. Cfr. A. Muzzarelli, *Igor I Zar di Moscovia. Primo ballo da rappresentarsi nel Teatro Grande alla Scala di Milano l'Autunno dell'anno 1789 composto dal sig. Antonio Muzzarelli*, cit., p. 63.

86. J.-G. Noverre, *Lettres sur la danse*, 1760, cit., pp. 24-25.

87. A. Muzzarelli, *Il capitano Cook all'isola degli Ottaiti. Ballo secondo comico pantomimo*, in B. Pasqualigo, *Ifigenia in Tauride. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di S. Benedetto il Carnovale dell'anno 1786*, cit., p. 48.

tolinea non solo il merito di Muzzarelli nell'ideazione e nella direzione dello spettacolo, ma anche la bravura degli interpreti, in particolare dei grotteschi che in un soggetto di questo tipo hanno modo di spiccare al meglio delle loro qualità, e la bellezza delle scenografie. Per questo allestimento non abbiamo rintracciato alcun libretto; tuttavia, incrociando le fonti delle altre produzioni, sappiamo che il ballo è diviso in tre scene: la prima si svolge su una spiaggia dell'isola, la seconda all'interno delle capanne degli abitanti del villaggio, la terza nella spiaggia di prima⁸⁸. Ciò che colpisce maggiormente il recensore veronese è la contraddanza finale «eseguita con tutti i ballerini, e da 24 così detti sanzenati vestiti da soldati, i quali facendo varie evoluzioni militari con bravura ed esattezza al tocco d'un tamburro danno colle varie figure luogo ad un intreccio di ballo inventato dal genio fecondo del Muzzarelli, ed eseguito a meraviglia»⁸⁹. Una scena decisamente affollata che tuttavia risulta d'effetto e ben diretta dal coreografo.

In autunno è la «Gazzetta Toscana» a recensire il *Capitano Cook* sulle scene del Teatro della Pergola. Anche a Firenze il ballo incontra il favore del pubblico essendo un'idea «del tutto nuova», ma, ancora una volta, realizzata con gusto e coerenza⁹⁰. Dopo aver riportato l'*Argomento*, pressoché identico a quello proposto dai libretti, il recensore prosegue dicendo che «l'estro ha corrisposto alla promessa, perché non si può vedere cosa tanto ben ideata, e meglio eseguita. La bravura dei ballerini, il vestiario, le scene tutto corrisponde alla vaghezza dello spettacolo»⁹¹.

Il lavoro piace per le soluzioni originali adottate da Muzzarelli nell'invenzione e nella trasposizione scenica. Un segno ulteriore delle sue capacità direttive.

La conferma dell'assimilazione del gusto e dello stile noverriano da parte del coreografo bolognese ci giunge anche da quanto afferma il conte Zinzendorf dopo aver assistito, nel dicembre 1791 a Vienna, all'*Ines de Castro*: «Quest'ulti-

88. Cfr. L. Da Ponte, *Una cosa rara o sia bellezza ed onestà. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi in Parma nel R. D. Teatro di Corte il Carnevale dell'anno 1789*, cit., p. VIII, per Parma (lo scenografo è Carlo Caccianiga) e S. Zini, *La pastorella nobile. Commedia per musica da rappresentarsi nel Teatro alla Scala l'Autunno 1789*, cit., p. 8 per Milano (lo scenografo è Pietro Gonzaga). In entrambi i libretti le indicazioni per le scenografie sono identiche.

89. GUV, n. 1, mercoledì 2 gennaio 1788, pp. 3-4.

90. Cfr. «Gazzetta Toscana», n. 44, 1788, Firenze 1° novembre, p. 175.

91. Ivi, p. 176.

mo è nel gusto dei balli di Noverre, i costumi sono magnifici, belle le scenografie»⁹².

L' *Avviso* che accompagna *Il ratto d'Elena*, dato a Bologna nell'estate del 1804, invece, sottolinea la cura fin nei minimi dettagli delle soluzioni scenografiche adottate. Dovendo fornire al pittore le indicazioni da seguire per la realizzazione dei *décors*, il coreografo si affida al celebre *Viaggio in Grecia* di Pausania per suggerire dei modelli, se non aderenti alla realtà, quantomeno verosimili⁹³.

Il maestro francese, tuttavia, non è l'unico punto di riferimento teorico. Una questione su cui Muzzarelli sembra rifarsi ad Angiolini è quella dei *Programmi*. Nell' *Avviso* del *Gonzalvo*, ballo tragico messo in scena a Venezia nell'autunno del 1786, egli scrive:

temerei di annojare un pubblico tanto da me rispettato dandogli da leggere un lungo programma sull'argomento del Gonzalvo ch'io prendo a trattare nel mio spettacolo pantomimo. Tutti i miei maestri m'assicurano, che se nelle pantomi[mi]che rappresentazioni non v'è chiarezza naturale d'innesto, cento estesi programmi non servono a nulla per renderli chiari, e grati, e le mie osservazioni m'assicurano di queste verità⁹⁴.

Analogamente per *Il fanatismo o sia Maometto* (Firenze, autunno 1788), il coreografo non offre alcun *Programma*: l'opera è talmente nota da risultare superflua la stampa⁹⁵. Muzzarelli dimostra, in teoria ed in pratica, di seguire la

92. Vienna, Haus-, Hof-, und Staatsarchiv, *Diario del Conte Zinzendorf*, 15 e 19 novembre 1791, cit. in J.A. Rice, *Muzzarelli, Koželuh e La ritrovata figlia di Ottone II*, cit., p. 11.

93. Cfr. A. Muzzarelli, *Il ratto d'Elena. Ballo eroico in cinque atti di prima invenzione, e composizione di Antonio Muzzarelli*, in F. Moretti, *Il conte di Saldagna. Dramma serio per musica da rappresentarsi in Bologna nel Teatro della Comune nel corrente Estate dell'anno 1804. Terzo della Rep. Italiana*, Bologna, per le Stamperie del Sassi, [1804], p. 26. «Le scene principali possono dirsi tratte dal vero: e nella scelta, e distribuzione degli edifizj, dei tempi, delle statue, dei monumenti, si è preso per iscorta *Pausania*; benché lontano assai dal regno di Tindaro, sotto cui Sparta non era ancor salita a tanta grandezza. Un pittor teatrale non poteva esser contento di quell'antica semplicità, e ruvidezza, né doveva trovarsi costretto di lavorare a capriccio, ingolfandosi fra quella oscurità».

94. Id., *Il Gonzalvo. Ballo tragico pantomimo*, in F. Livigni, *Le gelosie fortunate. Dramma giocoso per musica di Filippo Livigni da rappresentarsi nel nobile Teatro di San Samuele l'Autunno dell'anno 1786*, in Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1786, p. 45.

95. Id., *Il fanatismo o sia Il Maometto*, in M. Ballani, *Agésilao re di Sparta. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di via della Pergola l'Autunno del 1788*, in Firenze, nella stamperia Albizziniana di S.M. in campo, 1788, p. 6.

dottrina angioliniana. Sceglie soggetti molto noti e che il pubblico può facilmente seguire perché ne conosce già la trama, evitando così di fornire dettagliati e talvolta noiosi libretti di sala.

Infine, gli ultimi due punti teorici che emergono dagli *Avvisi* dei lavori di Muzzarelli riguardano due questioni strettamente collegate e alla base della riforma del ballo pantomimo: la questione della verosimiglianza e quella dell'arbitrio poetico.

Nelle *Lettere a Monsieur Noverre* Angiolini indica nel «verosimile», nella «semplicità» e nella «varietà» gli ingredienti fondamentali per arrivare al sublime nell'arte, aggiungendo che «la massima difficoltà delle bell'arti è l'imitazione della semplice natura, e non già gli ammassi capricciosi che una mente infocata produce senza ritegno»⁹⁶. Analogamente Noverre sostiene che è compito del compositore scegliere i soggetti più adatti e, se necessario, modificarli al fine di rendere la rappresentazione interessante e verosimile⁹⁷. Così Muzzarelli, seguendo le orme dei maestri, puntella i suoi *Avvisi* di continue osservazioni sulla necessità di intervenire sui soggetti scelti come fonte d'ispirazione, tagliando e modificandone la struttura per adattarla alla rappresentazione pantomimica e renderla, allo stesso tempo, credibile.

Del resto, Angiolini nelle *Riflessioni sopra l'uso dei programmi nei balli pantomimi* scrive: «ogni arte, nell'imitar la natura, ha i propri suoi mezzi per farsi intendere. [...] La pantomima come arte imitatrice ha ella pure i suoi mezzi, e questi sono i gesti che la natura ha dati all'uomo»⁹⁸. È necessario per i coreografi del genere riformato riconoscere e ribadire la specificità del linguaggio pantomimo-danzato in modo da affermarne l'identità e la legittimità, e Muzzarelli non fa eccezione.

Presentando un riallestimento dell'*Adelasia*, giustifica i cambiamenti operati rispetto alla fonte d'ispirazione appellandosi a «quella libertà che egualmente compete ai tragici ed ai drammatici; che agli inventori di danze pantomime»⁹⁹.

96. G. Angiolini, *Lettere a Monsieur Noverre*, cit., p. 79 ma cfr. pp. 78-79.

97. Cfr. J.-G. Noverre, *Lettres sur la danse*, 1760, cit., pp. 15-25.

98. G. Angiolini, *Riflessioni sopra l'uso dei programmi nei balli pantomimi*, cit., p. 118.

99. A. Muzzarelli, *Ottone II Imperatore d'Alemagna. Ballo eroico pantomimo*, in F. Salvini, *Il Ricimero. Drama per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di San Benedetto la Fiera dell'Ascensione dell'anno 1785*, cit., p. 24.

Analogamente fa nel *Gonzalvo*¹⁰⁰, nel *Fanatismo o sia Il Maometto*¹⁰¹ o in *Ulisse al Monte Etna*¹⁰². Lo scopo è sempre quello di semplificare l'intreccio per renderlo più interessante, ribadendo anche la specificità del linguaggio pantomimo che necessita di un trattamento *ad hoc* sulla scena e di regole proprie.

Onorato Viganò

Onorato Viganò è forse il più celebre, insieme a Clerico, fra i coreografi che abbiamo scelto di trattare in questo capitolo ed è anche più fortunato dei precedenti dal punto di vista storiografico. In quanto padre di Salvatore, la sua vita e le sue produzioni principali vengono trattate da Carlo Ritorni nei *Commentarii della vita e delle opere coredrammatiche di Salvatore Viganò* del 1838¹⁰³. La fortuna del figlio ha preservato la memoria del genitore.

Sappiamo dunque che Onorato nasce a Scandiano, un piccolo centro vicino a Reggio Emilia, nel 1739 e il suo debutto avviene a tredici anni sulle scene romane, ossia nel 1752 secondo Ritorni¹⁰⁴. Tuttavia i primi riferimenti nei libretti risalgono a qualche anno più tardi: nel 1754 e nel 1756 è elencato fra i «ballarini da donna» al Teatro di Torre Argentina, a Roma¹⁰⁵.

aA

100. Cfr. Id., *Il Gonzalvo. Ballo tragico pantomimo*, cit., p. 45.

101. Cfr. Id., *Il fanatismo o sia Il Maometto*, cit., p. 6. «Da questo capo d'opera del teatro francese – scrive il coreografo nell'*Avviso* – ho tirato il mio ballo tragico-pantomimo non senza per altro il soccorso di qualche verisimile episodio troppo necessario in un'azione, cui mancando l'aiuto della loquela, non può ne deve esprimere le varie passioni che col solo gesto e col viso».

102. Cfr. Id., *Ulisse al Monte Etna*, in *L'Orfano cinese. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di S. Benedetto la Fiera dell'Ascensione dell'anno 1787*, in Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1787, pp. 33-34. «Lo sbarco d'Ulisse al monte Etna, con l'accieciamento di Polifemo, semplicemente presi dall'Odissea d'Omero, non avrebbero potuto servire d'appoggio al picciolo ballo da me diviso senza qualche introduzione inventata. È perciò ch'io presi bensì quel punto di favola, ma per introdurvi, e innestarvi con poetica libertà, quanto ho creduto necessario a comporre un intreccio di breve spettacolo con qualche aspetto nuovo».

103. Cfr. C. Ritorni, *Commentarii della vita e delle opere coredrammatiche di Salvatore Viganò e della coreografia e de' corepei*, Milano, Guglielmini e Radaelli, 1838.

104. Cfr. ivi, pp. 16-20.

105. Cfr. G. Pizzi, *Eumene. Dramma per musica da rappresentarsi in Roma nel nobil Teatro di Torre Argentina nel corrente Carnevale dell'anno 1754*, in Roma, si vendono da Fausto Amidei libraro al Corso sotto il palazzo dell'imm.mo sig. Marchese Raggi, citato in M. Rinaldi, *Due secoli di musica al teatro Argentina*, Firenze, Olschki, 1978, pp. 86-87 e [De Rossi], *Idomeneo. Dramma per musica da rappresentarsi in Roma nel nobil Teatro di Torre Argentina nel Carnevale*

La formazione del giovane Viganò sembra avvenire sotto la direzione dei Salomoni e, in particolare, di Giuseppe. Nei libretti romani del 1754 e del 1756 Viganò viene detto «Salomoncino»¹⁰⁶. È possibile che l'appellativo derivi da un suo apprendistato con Giuseppe, nei libretti citato come «detto di Vienna o – per l'appunto – Salomoncino»¹⁰⁷. L'ipotesi assume maggiore concretezza dal momento che nel 1757, a Reggio Emilia, Viganò lavora sotto la direzione dello stesso Giuseppe Salomoni e di Antoine Pitrot, rispettivamente compositori del secondo e del primo ballo. Anche in questo caso, fra gli artisti elencati nel libretto dell'opera, leggiamo «Onorato Viganò detto Salomoncino»¹⁰⁸. L'anno successivo, nel 1758, Viganò calca nuovamente le scene dell'Argentina, questa volta come ballerino «da uomo», sotto la direzione di un altro Salomoni: Francesco, secondo la Winter il capostipite della famiglia¹⁰⁹. Si esibirà ancora alle dipendenze di quest'ultimo nel 1766, sempre a Roma, mentre l'anno successivo a Napoli sotto Giuseppe Salomoni detto di Portogallo¹¹⁰.

aA

165

dell'anno 1756, in Roma, si vendono da Fausto Amidei libraro al Corso sotto il palazzo dell'imm.mo sig. Marchese Raggi, [1755 o 1756], p. 8. Essendo le scene romane interdette alle donne, era consuetudine che fossero i ballerini più giovani a interpretare le parti femminili.

106. Cfr. *ibid.*

107. Giuseppe Salomoni fa parte di una folta famiglia di ballerini che furono molto attivi in Italia e all'estero (Londra, Lisbona, Vienna, Mosca) sin dai primi anni Quaranta del XVIII. Cfr. M.H. Winter, *The Pre-Romantic Ballet*, cit., in particolare le pp. 92-94. La grafia usata per il cognome Salomoni, e relativi diminutivi, oscilla nei libretti tra Salomoni, Salomoni o Salomon, per uniformità abbiamo scelto la prima occorrenza – Salomoni – come compare nei testi qui citati. Per «Giuseppe Salomoni detto di Vienna o Salomoncino» vedi, per esempio, *Cleante. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobil Teatro di Torre Argentina nel corrente Carnevale dell'anno 1752*, in Roma, si vendono da Fausto Amidei libraro al Corso sotto il palazzo dell'imm.mo sig. Marchese Raggi, [1751 o 1752], p. 7.

108. P. Metastasio, *La Nitteti. Ultimo dramma per musica del signor Abate Pietro Metastasio, poeta cesareo da rappresentarsi nel Teatro dell'illustrissimo pubblico di Reggio per la Fiera dell'anno 1757*, in Reggio, per Giuseppe Davolio, [1757], p. 5. Pitrot è «compositore e direttore del primo ballo», mentre Salomoni del secondo. È possibile, tuttavia, che si tratti del figlio di Giuseppe Salomoni, la Winter infatti ci informa che Giuseppe Senior e Giuseppe Junior si trovano entrambi a Vienna nel 1756 e che successivamente il figlio di Giuseppe Salomoni di Vienna si sposta a Milano dove viene ingaggiato come maestro di ballo. Nel libretto leggiamo «inventore e direttore del secondo ballo sarà il sig. Giuseppe Salomoni, detto Giuseppe di Vienna, maestro di ballo all'attuale servizio del Collegio Imperiale di Milano».

109. Cfr. M.H. Winter, *The Pre-Romantic Ballet*, cit., p. 93.

110. Sembra che Giuseppe Salomoni di Vienna e Giuseppe Salomoni di Portogallo siano la stessa persona. Cfr. M.H. Winter, *The Pre-Romantic ballet*, cit., p. 93. Sulla presenza

I Salomoni furono attivi, sin dagli anni Trenta del Settecento, in tutta Europa e naturalmente anche a Vienna, dove, nel 1754, il Conte Durazzo li chiamò, insieme ad altri maestri – tra i quali Antoine Pitrot – in appoggio a Hilverding, direttore del ballo tanto al Burgtheater che al Kärntnerthortheater¹¹¹. La Winter sottolinea l'importanza dell'opera svolta dai collaboratori di Hilverding: «è certo – afferma la studiosa – che esisteva uno stile “Hilverding” o “viennese” che caratterizzava il gruppo che aveva lavorato sotto di lui, e anche con Giuseppe I Salomoni»¹¹². Ai Salomoni e a Giuseppe *senior* in particolare, dunque, spetta una parte nell'affermazione sulle scene tanto austriache quanto italiane del nuovo ballo pantomimo. Inoltre, nel 1755, approda a Vienna anche Gasparo Angiolini, alla cui produzione del *Trionfo di Clelia*, nel 1762, lo stesso Onorato Viganò partecipa¹¹³.

Sebbene non sia stato possibile stabilire con precisione quali e quanti siano stati i passaggi di Viganò a Vienna, indubbiamente i suoi contatti tanto con i Salomoni quanto con Antoine Pitrot e Gasparo Angiolini sono significativi per più di una ragione. Viganò si inserisce, in tal modo, nella corrente italo-austriaca del *ballet d'action*¹¹⁴, tra i cui fautori si potrebbero far rientrare non solo Hilverding e Angiolini, ma anche gli stessi Salomoni. Si tratta di una linea di sviluppo “autonoma” dalla scuola francese-noverriana e animata da importanti e numerosi coreografi finora rimasti all'ombra dei grandi maestri. In Italia, tale binario si colora di sfumature locali, mescolando i dettami poetici “alti” della riforma coreutica settecentesca con le pratiche teatrali legate tanto al gusto delle platee della penisola quanto alla tecnica specifica dei suoi ballerini.

Viganò sembra essere da questo punto di vista un caso esemplare coniugando l'apprendistato austriaco con le abitudini proprie della scuola italiana. Carlo Ritorni lo definisce,

di ballerini e coreografi italiani in Portogallo cfr. J. Sasportes, *Il Settecento portoghese rivisitato all'italiana*, cit., pp. 137-174.

111. M.H. Winter, *The Pre-Romantic Ballet*, cit., p. 92.

112. Ivi, p. 93.

113. Cfr. P. Metastasio, *Il trionfo di Clelia. Dramma per musica da rappresentarsi in occasione del felicissimo parto di S.A.R. l'Arciduchessa Isabella*, in Vienna, l'anno 1762, pp. [87]-[89].

114. Cfr. su questo F. Pappacena, *La danza classica*, cit., pp. 83-88.

infatti, «danzatore, particolarmente nel genere grottesco applauditissimo e pantomimico attore»¹¹⁵.

Il debutto come coreografo avviene al San Cassiano di Venezia nell'autunno del 1766, dove, oltre a esibirsi con la moglie Maria Ester Boccherini Viganò (sorella del compositore Luigi Boccherini, incontrata e sposata a Vienna), compone il secondo ballo¹¹⁶; ma è solo a partire dal 1768 che la sua carriera spicca il volo.

Sarebbe troppo lungo qui dare traccia di tutti i numerosi spostamenti di Viganò¹¹⁷. Basti sapere che Onorato lavora nei principali teatri italiani. Fra questi, indubbiamente un ruolo di primo piano spetta alla sala di Torre Argentina a Roma, dove è incaricato per sei anni, a partire dal 1783, della direzione e composizione dei balli, e alle scene veneziane (il San Samuele prima e la Fenice a partire dalla sua inaugurazione), dove opera con continuità a partire dal 1789.

Segnaliamo brevemente che Viganò è l'unico fra i coreografi qui trattati a cimentarsi anche nella carriera di impresario. Il contratto più lungo e, quindi, più impegnativo è stipulato con l'Argentina nel 1783 per un periodo di cinque anni¹¹⁸. In realtà non è il primo. Nel 1775 Viganò sembrerebbe a capo del San Samuele dal momento che la dedica dell'impresario, posta a inizio del libretto d'opera, porta la sua firma¹¹⁹. Certamente l'anno successivo, per la fiera del Santo, Onorato firma un accordo con il Teatro Nuovo di Padova¹²⁰. Troviamo ancora tracce della sua attività come impresario nell'autunno 1789 e nel carnevale

aA

167

115. C. Ritorni, *Commentarii*, cit., p. 20. Notiamo, inoltre, come danzi anche sotto la direzione di Vincenzo Galeotti a Torino nel 1767. Cfr. *Tancredi. Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro Regio di Torino nel Carnevale 1767*, in Torino, Stamperia Reale a spese di Onorato Derossi, [1766 o 1767], p. VIII.

116. G.A. Migliavacca, *Solimano. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro Tron di S. Cassiano l'Autunno dell'anno 1766*, in Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1766, p. 8. Compositore del primo ballo è Bartolomeo Cambi.

117. Per un'analisi dettagliata della biografia artistica di Onorato Viganò, nonché dei suoi anni di formazione, rimandiamo allo studio di Flavia Pappacena, *Influenze francesi e stile italiano nell'esperienza artistica di Onorato Viganò*, presentato in occasione del convegno *Ritorno a Viganò*, svoltosi presso il Teatro La Fenice a Venezia nel giugno del 2014. Gli atti sono di prossima pubblicazione presso Aracne.

118. Cfr. M. Rinaldi, *Due secoli di musica al Teatro Argentina*, cit., p. 1463.

119. C. Goldoni, *La sposa persiana. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel nobile Teatro di San Samuele nell'Autunno dell'anno 1775*, in Venezia, Stamperia Carcani, [1775], p. 3.

120. Archivio di Stato di Padova, Archivio del Teatro Verdi, fascio 75, carte 21-22.

1790 nuovamente al San Samuele¹²¹; nell'autunno del 1790 all'Astori di Treviso¹²²; nel 1794 alla Fenice di Venezia¹²³; nel 1796 a Bologna in primavera¹²⁴ e a Bergamo in agosto¹²⁵ e, infine, ancora a Padova per la Fiera del Santo nel 1806 e nel 1809¹²⁶.

Dopo questa data Onorato Viganò si ritira dalle scene. La morte sopraggiunge qualche anno più tardi, nel 1811, «in una sua veneta villa, ove vivevasi a riposo, lunge dalle abbandonate arti teatrali»¹²⁷. La sua numerosa famiglia, al contrario, rimane attiva almeno fino alla prima metà dell'Ottocento.

Anche in questo caso proponiamo di seguito la consueta tabella delle produzioni italiane di Viganò, redatta in continuità con le precedenti.

121. Cfr. *ivi*, p. 25. Vedi anche G. de Gamerra, *Erifile. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di San Samuele l'Autunno dell'anno 1789*, cit., pp. 3-4.

122. Cfr. *La morte di Giulio Cesare. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobile Teatro Astori in Treviso la Fiera dell'Autunno dell'anno 1790*, in Venezia, presso Modesto Fenzo, [1790], pp. 3-4 dove si trova la dedica firmata da Onorato Viganò.

123. Cfr. G. Salvioli, *La Fenice gran teatro di Venezia. Serie degli spettacoli dalla Primavera 1792 a tutto il Carnevale 1876*, Milano, edizioni Ricordi, [1878], s.p. [p. 18]. All'interno del dramma per musica non c'è traccia della dedica dell'impresario. Cfr. P. Metastasio, *Antigono. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro La Fenice la Fiera dell'Ascensione dell'anno 1794*, in Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1794.

124. Cfr. M. Butturini, *La Merope. Dramma serio per musica da rappresentarsi in Bologna nel nobilissimo pubblico Teatro la Primavera dell'anno 1796*, Bologna, per le Stampe Camerali, [1796], pp. 3-4.

125. Cfr. *Ines de Castro. Dramma per musica da rappresentarsi nel nob. Teatro Riccardi di Bergamo nel Settembre dell'anno 1796*, in Bergamo, l'erede Rossi, [1796]. Nel libretto non sono presenti indicazioni sui balli né su ballerini e coreografi, ma Onorato Viganò risulta come impresario.

126. È Rosselli a segnalare Viganò come impresario a Padova nel giugno del 1806. Cfr. J. Rosselli, *L'impresario d'opera. Arte e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento*, Torino, EDT, 1985, p. 214. Per il 1809 cfr. F. Gonella, *La Lodoiska. Azione eroica per musica da rappresentarsi come secondo spettacolo nel nuovo Teatro di Padova la Fiera del Santo dell'anno 1809*, [Padova], Per li Penada, [1809], pp. 3-4 e G. Schmidt, *Gli americani. Dramma serio per musica da rappresentarsi nel nuovo Teatro di Padova la Fiera del Santo dell'anno 1809*, [Padova], per li Penada, [1809], pp. 3-4. Ricordiamo, inoltre, che la «Gazzetta Urbana Veneta» lo segnala impresario al San Benedetto nel giugno del 1797. Cfr. *Guv*, n. 44, sabato 3 giugno 1797, p. 351.

127. C. Ritorni, *Commentarii*, cit., p. 86.

Tabella 3. *I balli italiani*

TITOLO	ANNO	TIPO	GENERE	FONTE
<i>Achille in Sciro</i>	1787 C	I ballo	Eroico pantomimo	[Dramma per musica di Metastasio?]
"	1790 A	I ballo	Eroico pantomimo	"
"	1792	I ballo	Eroico pantomimo	"
<i>Adelaide</i>	1798 C	I ballo	—	—
<i>L'eroico amor d'Alceste sposa d'Ammeto re di Tessaglia</i>	1773 A	I ballo	Tragico	Philippe Quinault, <i>Alceste ou Le triomphe d'Alcide. Tragédie représentée par l'Académie Royale de musique</i> , 1674
<i>Alceste</i>	1785 C	I ballo	Favoloso eroico pantomimo	"
<i>La discesa d'Ercole nell'Averno</i>	1791 C (per due opere)	I ballo	Favoloso eroico pantomimo	"
<i>Alcide negli orti esperidi</i>	1786 C	I ballo	Favoloso eroico pantomimo	[Mitologia] ^a
<i>Amor trionfator della magia</i>	1774 C	II ballo	—	—
<i>Amore e magia</i>	1798 C	II ballo	—	—
<i>Amore e Psiche</i>	1792 ASC	I ballo	—	[Aputeio, <i>Le metamorfosi?</i>]
<i>Andromaca in Epiro</i>	1776 ASC	I ballo	Tragico pantomimo	Jean Racine, <i>Andromaque</i> , 1667
"	1777 A	I ballo	Eroico tragico pantomimo	"
"	1784 C	I ballo	—	"
<i>Andromeda e Perseo</i>	1775 A	I ballo	Eroico pantomimo	Ovidio, <i>Metamorfosi</i>
"	1777 C	I ballo	Eroico pantomimo	"
"	1777 P	I ballo	—	"
"	1794 A	I ballo	Eroico pantomimo	"
<i>Antiocheni, e Parti che festeggiano</i>	1769 novembre	III ballo	—	—
<i>Arianna abbandonata da Teseo e soccorsa da Bacco</i>	1774 C	I ballo	Eroico pantomimo	[Mitologia]
<i>Il trionfo di Arianna o sia Arianna abbandonata da Teseo e soccorsa da Bacco</i>	1783 C	II ballo	—	"

a. Segnaliamo il dramma per la musica con lo stesso titolo: M. Coltellini, *Alcide negli orti esperidi. Dramma per la musica da rappresentarsi nel teatro privilegiato vicino alla Corte l'anno 1764*, Vienna, Ghelen, [1764]

"	1783 C	I ballo	—	"
<i>Bacco nell'isola di Nasso</i>	1804 P	Unico ballo	—	—
<i>Ballo cinese</i>	1784 C	II ballo	—	—
<i>Ballo d'olandesi</i>	1785 C	II ballo	—	—
<i>Ballo de' popoli tributari del re d'Argo</i>	1768 agosto	I ballo	—	—
<i>Ballo di mori e catalani</i>	1769 P	II ballo	—	—
<i>Ballo di scultori</i>	1768 agosto	II ballo	—	—
<i>Ballo inglese</i>	1769 P	I ballo	—	—
<i>Ballo pastorale</i>	1778 ASC	II ballo	—	—
<i>Carovana di Morlacchi</i>	1780 C	II ballo	—	—
<i>Castore e Polluce</i>	1776 giugno	I ballo	Favoloso tragico pantomimo	Jean-Philippe Rameau, <i>Castor et Pollux</i> , 1737 ^b
<i>Cefalo e Procri</i>	1778 A	I ballo	Eroico tragico pantomimo	[Mitologia]
"	1786 C	I ballo	Eroico tragico pantomimo	"
<i>D'Alessandro e Rossana</i>	1772 agosto	I ballo	—	—
<i>Di Panduri</i>	1772 maggio	I ballo	—	—
<i>Diana al bagno</i>	1782 A	I ballo	Favoloso	[Mitologia]
<i>Diana ed Endimione</i>	1780 C	I ballo	—	[Mitologia]
"	1795 C	II ballo	Eroico pantomimo	"
<i>Diana sorpresa</i>	1774 C	I ballo	Eroico pantomimo	[Mitologia]
<i>Divertimento campestre</i>	1792 ASC	II ballo	—	—
<i>Enrico IV</i>	1789 C	I ballo	Semicomico pantomimo	Charles Collé, <i>La partie de chasse de Henri IV. Comédie en trois actes et en prose par M. Collé</i> , 1767
<i>Evilmerodacco re tiranno di Babilonia</i>	1795 C	I ballo	Tragico	—
<i>Felix e Urraca</i>	1797 A	II ballo	—	—
<i>Festa di ballo inglese</i>	1769 P	I ballo	—	—
<i>Gelosia per gelosia</i>	1787 C	II ballo	—	—
"	1789 A	II ballo	—	—
<i>Giasone e Medea in Corinto</i>	1809 giugno	Unico ballo	Eroico tragico pantomimo	[Noverre?]

b. Viganò nell'*Argomento* fa riferimento ad uno spettacolo dato nel «teatro della Grand'opera di Parigi». È verosimile che si riferisca alla tragedia composto da Rameau.

<i>Giulio Sabino</i>	1792 A	I ballo	—	[Storia romana] ^c
<i>Gli accidenti giornalieri</i>	1772 agosto	II ballo	—	—
<i>Gli avvenimenti campestri</i>	1780 P	II ballo	—	—
<i>Gli impertinenti puniti</i>	1777 ASC	II ballo	—	—
<i>Gli sposi delusi per virtù d'un libro magico</i>	1769 P	II ballo	—	—
<i>I baccanali</i>	1797 A	I ballo	—	—
<i>I Panduri assediati</i>	1783 C	II ballo	—	—
<i>I petits maitres burlati</i>	1776 C	II ballo	—	—
<i>I vecchi delusi per virtù magica</i>	1776 giugno	II ballo	—	—
<i>Il convitato di pietra (dal 1769 Il convitato di pietra o sia D. Giovanni Tenorio)</i>	1784 C	II ballo	—	—
"	1797 ASC	I ballo	—	—
"	1769 gennaio	II ballo	—	—
"	1769 P	II ballo	—	—
<i>Il convito de' villani</i>	1783 C	II ballo	—	—
<i>Il disertore</i>	1781 C	II ballo	—	—
"	1795 C	II ballo	—	—
<i>Il disertor per amore o sia il soldato per disperazione</i>	1788 C	II ballo	—	—
<i>Il disertor riconosciuto</i>	1788 A	II ballo	—	—
<i>Il disertore</i>	1795 C	II ballo	—	—
<i>Il famoso ciarlatano</i>	1771 gennaio	II ballo	—	—
"	1776 C	II ballo	—	—
<i>Il filosofo di campagna</i>	1777 P	II ballo	—	—
<i>Il geloso per equivoco</i>	1785 C	II ballo	—	—
<i>Il geloso per errore</i>	1781 A	II ballo	—	—
<i>Il giocatore</i>	1775 A	II ballo	—	—
"	1777 A	II ballo	[Comico pantomimo]	—
"	1777 A	II ballo	Comico pantomimo	—
"	1778 C	II ballo	[Comico pantomimo]	—
"	1779 C (per due opere)	II ballo	—	—
"	1779 P	II ballo	—	—

c. Ricordiamo l'opera musicata da Giuseppe Sarti con lo stesso titolo: P. Giovannini, *Giulio Sabino. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di San Benedetto il Carnovale dell'anno 1781*, in Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1781.

<i>Il matrimonio cagionato da un ridicolo accidente</i>	1797 ASC	II ballo	—	—
<i>Il Meleagro</i>	1779 A (per due opere)	I ballo	—	Ovidio, <i>Metamorfosi</i> , VIII libro
”	1784 C	I ballo	Favoloso tragico pantomimo	”
”	1789 A	I ballo	Favoloso eroico pantomimo	”
<i>Il misantropo o Il poter delle donne</i>	1782 E	II ballo	—	—
<i>Il passaggio de’ mercatanti Morlacchi</i>	1770 agosto	II ballo	—	—
<i>Il re de’ ciarlatani</i>	1783 C	II ballo	—	—
<i>Il re pastore o sia Pulcinella re in sogno</i>	1786 C	II ballo	—	—
<i>Il Rinaldo</i>	1778 ASC	I ballo	Tragico eroico pantomimo	Torquato Tasso, <i>Gerusalemme liberata</i> , V, X, XIV, XVII-XVIII, XX canto, 1581
<i>Rinaldo e Armida</i>	1780 P	I ballo	—	”
<i>Armida e Rinaldo</i>	1782 E	I ballo	—	”
<i>Rinaldo e Armida o sia la conquista di Sionne</i>	1788 C	I ballo	Eroico pantomimo	”
”	1790 C	Ballo suddiviso in tre parti	Eroico pantomimo	”
<i>Armida abbandonata</i>	1793 A	I ballo	—	[Torquato Tasso, <i>Gerusalemme abbandonata</i>]
<i>Il soccorso improvviso</i>	1773 A	I ballo	—	—
<i>Il Sofi tradito</i>	1768 agosto	III ballo	—	—
”	1776 C	I ballo	—	—
”	1777 C	I ballo	—	—
”	1778 C	I ballo	—	—
<i>Il Sofi pietoso [proseguimento del Sofi tradito]</i>	1771 maggio	II ballo	—	—
<i>Il tavernaio geloso</i>	1770 agosto	I ballo	—	—
<i>Il traffico dei Masnadieri co’ mercanti Turchi</i>	1787 C	II ballo	—	—
<i>Il trionfo d’amore</i>	1792	II ballo	—	—
<i>Il Vaux-Hall Garden o sia giardino di divertimento in tempo di notte</i>	1770 novembre	II ballo	—	—

<i>L'amor e la magia</i>	1779 C (per due opere)	I ballo	—	—
<i>L'amore vendicato</i>	1793 ASC	II ballo	—	—
<i>L'equivoco delli due amanti</i>	1796 A	II ballo	—	—
<i>L'Icaro moderno</i>	1790 ASC	II ballo	—	—
<i>L'isola disabitata</i>	1770 novembre	I ballo	—	—
<i>L'ottobre</i>	1782 C	Unico ballo	—	—
<i>La caccia d'Enrico IV</i>	1775 gennaio	II ballo	Semicomico pantomimo	Charles Collé, <i>La partie de chasse de Henri IV. Comédie en trois actes et en prose par M. Collé, 1767</i>
"	1780 P	I ballo	—	"
<i>La capanna incantata</i>	1782 A	II ballo	—	—
"	1783 C	II ballo	—	—
"	1784 P	I ballo	—	—
<i>La conversazione improvvisa in Casa di Pancrazio, con Il Matrimonio inaspettato tra Madamusella sua figliola col Maestro di Scola</i>	1771 maggio	I ballo	—	—
<i>La discesa d'Erocole nel tartaro</i>	1778 C	I ballo	—	—
<i>La dolce vendetta</i>	1783 C	I ballo	Eroicomico pantomimo	[Mitologia]
<i>La donna di spirito</i>	1786 C	II ballo	—	—
<i>La donna difficile</i>	1774 C	II ballo	—	—
"	1779 C	II ballo	—	—
<i>La donna incostante</i>	1788 C	II ballo	—	—
<i>La donna infedele, o sia l'infedeltà punita</i>	1769 novembre	II ballo	—	—
<i>La fata Urgella</i>	1790 ASC	I ballo	Eroico pantomimo	Voltaire, <i>La fée Urgèle ou Ce qui plaît aux dames. Comédie en quatre actes, 1765</i>
<i>La favola di Aci e Galatea</i>	1780 C	I ballo	Pastorale	[Mitologia]
"	1782 C	Unico ballo	Pastorale	"
"	1782 E	I ballo	Pantomimo semitragico pastorale	"
<i>La felice metamorfosi o siano i Petits maitres burlati</i>	1774 novembre	II ballo	—	—

<i>La fiera d'Amsterdam</i>	1793 C	II ballo	—	—
<i>La fiera d'Olanda</i>	1772 novembre	II ballo	—	—
<i>La figlia dell'aria ossia l'innalzamento di Semiramide</i>	1792 C	I ballo	Favoloso allegorico	Carlo Gozzi, <i>La figlia dell'aria ossia l'innalzamento di Semiramide. Dramma favoloso allegorico in tre atti</i> , in Venezia, appresso Gio. Antonio Curti, 1791
<i>La figlia mal custodita</i>	1793 C	II ballo	—	Jean Dauberval, <i>Le Ballet de la paille ou Il n'y a qu'un pas du mal au bien</i> , 1789
<i>La finta zoppa</i>	1779 C	I ballo	—	—
<i>La follia e la saggezza</i>	1792 A	II ballo	—	—
<i>La forza dell'amore</i>	1770 maggio	I ballo	—	—
"	1793 A	II ballo	—	—
<i>La forza della magia</i>	1781 C	II ballo	—	—
<i>La gelosia per poco</i>	1790 A	II ballo	—	—
<i>La morte d'Agamennone</i>	1777 ASC	I ballo	Eroico tragico pantomimo	—
<i>La morte d'Egisto o sia Le furie d'Oreste</i>	1794 ASC	I ballo	Tragico pantomimo	Gasparo Gozzi, <i>Elettra. Tragedia da rappresentarsi nel Teatro Grimani di S. Samuele</i> , in Venezia, appresso Simon Occhi, 1743
<i>La morte d'Ettore</i>	1796 A	I ballo	Tragico pantomimo	[Omero, <i>Iliade</i>]
<i>La morte di Geta</i>	1799 C	Unico ballo	Eroico tragico pantomimo	[Storia romana] ^d
<i>La nascita di Arlecchino o sia il matrimonio fatto per forza magica</i>	1771 gennaio	I ballo	Pantomimo	—
<i>La pastorella impertinente</i>	1773 A	II ballo	—	—
"	1777 A	I ballo	—	—
"	1778 A	II ballo	—	—
"	1780 C	II ballo	—	—
"	1784 P	II ballo	—	—
<i>La vedova di spirito</i>	1770 maggio	II ballo	—	—
<i>La vendemmia</i>	1769 novembre	I ballo	—	—

d. Il coreografo dichiara che gli episodi narrati nel ballo sono, in parte, di sua invenzione.

<i>La vendemmia o sia La pastorella impertinente</i>	1782 E	II ballo	—	—
<i>La villeggiatura</i>	1790 ASC	II ballo	—	—
"	1792	II ballo	—	—
<i>La villeggiatura o sia la donna furba, o astuta</i>	1769 agosto	I ballo	—	—
<i>Le amarezze degli amori o sia La vendetta di Cupido</i>	1781 C	I ballo	—	—
<i>Le amarezze negl'amori o sia I contrattempi di Venere</i>	1775 A	Unico ballo	Drammatico favoloso	[Mitologia]
<i>Le amazzoni</i>	1795 C	I ballo	Eroico pantomimo favoloso	«Base di pura immaginazione favolosa, allegorica e poetica»
<i>Le avventure di Milord Wilver e di Miledi sua sposa</i>	1793 C	I ballo	—	—
<i>Le finte statue</i>	1791 C (per due opere)	II ballo	—	—
<i>Le mesentropie italien ou le pouvoir des femmes</i>	1777 C	II ballo	—	—
"	1778 C	II ballo	—	—
<i>Le nozze di Solimano secondo</i>	1781 C	I ballo	—	Jean-François Marmontel, <i>Contes Moraux</i> , 1755-1759 ^e
<i>Les Petits maitres burlati</i>	1777 C	II ballo	—	—
<i>Li orti esperidi</i>	1769 agosto	II ballo	—	—
<i>Li sposi gelosi</i>	1773 A	II ballo	—	—
<i>Li sposi perseguitati e difesi da Tigrane fiero corsaro e difesi da Amore</i>	1772 Novembre	I ballo	—	—
<i>Li sposi ridicoli burlati</i>	1781 A	II ballo	—	—
<i>Li sposi ridicoli per virtù magica</i>	1780 C	II ballo	—	—
<i>Marcia d'Ongharese al campo, o sia la figlia fuggita di casa per Amore</i>	1776 ASC	II ballo	—	—
<i>Meleagro</i>	1788 A	I ballo	Favoloso	Ovidio, <i>Metamorfosi</i> , VIII libro

e. Una traduzione in italiano dei *Contes moraux* esce a Venezia a cura di Gasparo Gozzi. Cfr. J.-F. Marmontel, *Novelle morali del Signor Marmontel tradotte dal francese da Gasparo Gozzi*, in Venezia, appresso Bartolomeo Occhi, 1778.

"	1796 agosto	Unico ballo	Favoloso tragico pantomimo	Ovidio, <i>Metamorfosi</i> , VIII libro
<i>Minosse re di Creta o sia la fuga di Arianna</i>	1782 A	I ballo	—	[Mitologia]
<i>Minosse re di Creta</i>	1783 C	I ballo	[Eroico]	"
<i>Minosse re di Creta o sia La fuga d'Arianna e di Fedra</i>	1783 C	I ballo	[Eroico]	"
<i>Minosse re di Creta ossia La fuga di Arianna e di Fedra</i>	1783 C	I ballo	Eroico	Ovidio, Virgilio, Plutarco
<i>Minosse re di Creta o sia La partenza d'Arianna, e Fedra con Teseo</i>	1789 C	I ballo	Eroico	[Mitologia]
<i>Minosse re di Creta</i>	1790 A	I ballo	Eroico	"
"	1792	I ballo	Eroico	—
"	1799 C	I ballo	Eroico pantomimo	[Mitologia]
<i>Ninias tiranno di Babilonia punito da Zoroastro o sia Piramo e Tisbe</i>	1781 A	I ballo	Eroico tragico pantomimo	Ovidio, <i>Metamorfosi</i> , IV libro
"	1781 A	I ballo	Eroico tragico pantomimo	"
<i>Oreste o sia La morte di Clitennestra</i>	1776 C	I ballo	Tragico pantomimo	Gasparo Gozzi, <i>Elettra. Tragedia da rappresentarsi nel Teatro Grimani di S. Samuele</i> , in Venezia, appresso Simon Occhi, 1743
"	1787 C	I ballo	Tragico pantomimo	"
"	1779 P	I ballo	—	"
<i>Orizia e Borea</i>	1788 C	I ballo	Tragico pantomimo	Ovidio, <i>Le Metamorfosi</i>
<i>Passaggio di alcune truppe Moscovite</i>	1768 novembre	I ballo	—	—
<i>Pastori e Pastorelle che unisono al coro della scena IV dell'Atto primo, intrecceranno allegra danza</i>	1769 gennaio	III ballo	—	—
<i>Piramo e Tisbe</i>	1785 C	I ballo	Eroico tragico pantomimo	Ovidio, <i>Metamorfosi</i> , IV libro
<i>Popoli della Tracia, che con allegra contradanza, festeggiano le nozze di Creusa e Cherinto, vero figlio di Demofonte</i>	1770 novembre	III ballo	—	—

<i>Popoli di Sebastia che con allegro, e festevol ballo, festeggiano la libertà d'Eumene e Artemisia, e le di lor succedute nozze</i>	1771 gennaio	III ballo	—	—
<i>Popoli di Tessalonica che intrecciano lieto ballo per gli sponsali di Demetrio e Berenice</i>	1770 agosto	III ballo	—	—
<i>Popoli sudditi d'Artaserse che festeggiano la sua esaltazione al trono di Persia</i>	1768 novembre	III ballo	—	—
<i>Pulcinella disertore che preso e condannato a morte, per virtù di una vecchia maga vien liberato</i>	1772 C	II ballo	—	—
<i>Ritorno di alcuni Montagnari alle di loro capanne ed abitazioni rurali</i>	1769 gennaio	I ballo	—	—
<i>Serena Principessa ereditaria di Tebe o sia La contraria a' consigli</i>	1793 C	I ballo	Eroico pantomimo	«Pura invenzione immaginata favolosa poetica»
<i>Sofi di Persia tradito</i>	1769 P	I ballo	—	—
<i>Solimano secondo</i>	1774 maggio	II ballo	Semicomico pantomimo	Jean-François Marmontel, <i>Contes Moraux</i> , 1755-1759
<i>Sponsali di Zeffiro e Flora</i>	1772 maggio	II ballo	—	—
<i>Sposalizio di Bacco con Arianna abbandonata da Teseo</i>	1772 C	I ballo	—	—
<i>Un divertimento</i>	1794 A	II ballo	—	—
<i>Un matrimonio villereccio</i>	1799 C	II ballo	—	—
<i>Vecchi delusi nei loro sponsali per virtù d'un libro magico</i>	1768 novembre	II ballo	—	—

«Quella del piacere è la regola delle regole»: il pensiero teorico di Onorato Viganò

Viganò non sembra un coreografo particolarmente preoccupato di affermare e ribadire, attraverso gli *Avvisi* agli spettatori, i capisaldi della nuova poetica del ballo pantomimo. I testi che analizziamo in questo paragrafo sono relativamente pochi rispetto alla mole dei libretti raccolti; al loro interno, inoltre, non riscontriamo la stessa premura nel giustificare il proprio operato incontrata in Canziani o in Muzzarelli. I due artisti citati, infatti, ribadiscono in più occasioni i punti forti delle loro teorie e del nuovo modo di mettere in scena la danza, ritornando più di una volta sullo stesso concetto. Gli *Avvisi* di Viganò sono molto più sintetici, talvolta quasi sbrigativi, e si concentrano, soprattutto, tra gli anni Settanta e Ottanta del secolo.

Cionondimeno è possibile identificare alcune idee interessanti che consentono di capire meglio l'arte del coreografo.

Per quanto riguarda la scelta dei soggetti e la messa in scena dei balli, Viganò sembra adottare strategie ben precise che ricalcano per alcuni aspetti le concezioni di Angiolini, per altri il pensiero di Noverre. In primo luogo appare evidente nei lavori di genere eroico e tragico (e in generale in quasi tutti i primi balli) la necessità di appoggiarsi, a suo parere, a tragedie, commedie o testi letterari preesistenti e, per questo, già noti al pubblico. Oltre alle vicende di carattere mitologico tratte, per esempio, dalle *Metamorfosi* di Ovidio o dalle opere di Omero (fonti di ispirazione molto comuni fra i coreografi della seconda metà del Settecento), Viganò fa leva su autori come Gasparo Gozzi (per il ballo *Oreste* ispirato all'*Elettra*)¹²⁸, Carlo Gozzi (per *La figlia dell'aria o sia L'innalzamento di Semiramide*)¹²⁹, Racine (per

aA

128. Il ballo tragico pantomimo *Oreste* va in scena per la prima volta al teatro San Samuele di Venezia nel carnevale 1776. Cfr. [O. Viganò], *Oreste o sia La morte di Clitennestra. Ballo tragico pantomimo inventato ed eseguito dal sig. Onorato Viganò*, in *Il Baron di terra asciuta. Dramma giocoso da rappresentarsi nel nobile teatro di San Samuele il Carnovale dell'anno 1776*, in Venezia, presso Gio. Batista Casali, 1776, pp. 29-40.

129. Cfr. [O. Viganò - C. Gozzi], *Ballo primo. La figlia dell'aria ossia l'innalzamento di Semiramide da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di San Samuele il Carnevale dell'anno 1792*, in *La vendetta di Medea. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di San Samuele il Carnovale dell'anno 1792*, in Venezia, presso Modesto Fenzo, 1791, pp. 23-25.

l'*Andromaca*)¹³⁰, Quinault (per l'*Alceste*)¹³¹, il Tasso della *Gerusalemme liberata* (per il *Rinaldo*)¹³². Come negli altri *maîtres* del tempo, per il primo ballo, vale a dire per quello rappresentato per primo nel corso della serata, è poco frequente, se non raro, che il soggetto sia inventato. Viganò ne dà notizia solo in un caso: per il lavoro eroico pantomimo *Serena principessa ereditaria di Tebe o sia La contraria a' consigli*, messo in scena alla Fenice di Venezia nel carnevale 1793¹³³.

Viganò dimostra di avere le idee piuttosto chiare sulla trasposizione di opere teatrali preesistenti. È necessario semplificare l'intreccio, scegliere gli episodi più importanti e dunque più noti e più facili da rappresentare e, soprattutto, non fare troppo affidamento sulle possibilità espressive della pantomima, dei cui pregi e difetti dimostra di essere ben consapevole e i cui limiti non tenta di nascondere. L'*Avviso dell'Andromaca in Epiro*, lavoro dato al San Samuele per la fiera dell'Ascensione 1776, prova quanto detto sin qui:

L'eloquenza de' gesti a poco s'estende, e se i grand'avvenimenti non soccorressero l'espressione de' pantomimi, si estenderebbe ancor meno una muta comunicativa. Le infinite semplici belle tragedie, che si leggono da' professori di ballo per comporre tragedie a cenni, e che

aA

179

130. L'*Andromaca* viene rappresentato per la prima volta al San Samuele per la Fiera dell'Ascensione 1776. Cfr. [O. Viganò], *Andromaca in Epiro. Ballo eroico tragico pantomimo*, in A.M. Lucchini, *Farnace. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobile Teatro di San Samuele la Fiera dell'Ascensione dell'anno 1776*, in Venezia, Appresso Gio. Battista Casali, 1776, pp. 23-34.

131. La prima rappresentazione del ballo ispirato alle vicende di Admeto e Alceste risale all'autunno del 1773, sempre al San Samuele. Cfr. [Id.], *L'eroico amor d'Alceste sposa d'Admeto re di Tessaglia. Ballo tragico di lieto fine*, in G.B. Lorenzi, *Don Anchise Campanone. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel Teatro di San Samuele l'Autunno dell'anno 1773*, in Venezia, presso Modesto Fenzo, [1773], pp. 32-39.

132. *Il Rinaldo* debutta al San Benedetto per la Fiera dell'Ascensione 1778. Cfr. Id., *Il Rinaldo. Ballo tragico eroico pantomimo di lieto fine per il nobilissimo teatro di S. Benedetto, nella Fiera dell'Ascensione l'anno 1778, composto ed eseguito dal signor Onorato Viganò*, in [P. Metastasio], *Alessandro nell'Indie. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di S. Benedetto la Fiera dell'Ascensione dell'anno 1778*, Venezia, presso Modesto Fenzo, 1778, pp. 27-40.

133. [Id.], *Ballo primo. Serena principessa ereditaria di Tebe o sia La contraria a' consigli. Ballo eroico pantomimo da rappresentarsi nel nobilissimo teatro La Fenice il Carnovale dell'anno 1793 composto e diretto dal signor Onorato Viganò*, [Venezia], [s.n.], 1793. All'inizio del libretto il coreografo dichiara: «È un dovere dare avviso agli spettatori, che la composizione pantomima a ballo, intitolata: *Serena principessa ereditaria di Tebe, o sia la Donna contraria a' consigli*, non è appoggiata ad alcun punto di storia antica, o d'antica favola. Ella è in tutte le sue parti una pura invenzione immaginata favolosa poetica, lo scopo della quale è uno scherzo comico capriccioso allegorico diretto a una gran parte del bel sesso, che, per lo più si fa un'impresa di operare tutto il contrario de' consigli che gli vengono dati» (p. 2).

sono da quelli rifiutate come ineseguibili, provano una tale infallibile verità. Si vorrebbe vedere, e per esaltazione dell'arte tragica, pantomimica, e perché fosse appagato il rispettabile pubblico genio, rappresentare minutamente in pantomima un'intera semplice bella tragedia in una sola scena stabile con chiarezza, e con diletto de' spettatori. Noi non vedremo giammai questo miracolo dell'arte, e una tragedia mutilata, o una scelta de' suoi avvenimenti più rimarcabili strozzati con delle aggiunte, e l'abbaglio d'una splendida, e variata decorazione di vestiario, e di scene, saranno sempre la base maggiore d'una seria pantomimica rappresentazione¹³⁴.

Traduciamo. L'arte del gesto non sa rappresentare la complessità della trama di una tragedia scritta per il teatro di parola. Il compositore di balli ha bisogno di «grand'avvenimenti», ossia di episodi facilmente riconoscibili dal pubblico perché già noti o di facile interpretazione (rappresentabili in maniera chiara attraverso la pantomima). In poche parole, il coreografo deve estrapolare da una tragedia che intende trasporre in ballo pantomimo gli episodi principali e più importanti, concatenarli in modo coerente, aggiungendo dove occorre qualche episodio o personaggio di raccordo, e fare in modo che splendide decorazioni di scenografie e costumi contribuiscano alla bellezza dell'allestimento e alla buona riuscita dello spettacolo, compiacendo anche l'occhio dello spettatore. Il linguaggio dei gesti è sintetico rispetto alla parola e non ne può ricalcare la complessità, ha prerogative e caratteristiche proprie, difficilmente mutabili o paragonabili al linguaggio parlato. Per esempio, per l'*Andromaca*, Viganò dichiara di essersi ispirato alla tragedia di Racine, salvo poi aver introdotto alcune varianti significative¹³⁵.

L'artista di Scandiano dimostra, nel libretto dell'*Andromaca*, una consapevolezza e una lucidità di pensiero inedite rispetto ad altri coreografi del tempo, i cui *Avvisi* documentano un molto più forte intento apologetico-celebrativo del nuovo genere coreutico.

Se da una lato Onorato condivide la predilezione di Angiolini per i soggetti già noti da rappresentare in danza

134. [Id.], *Andromaca in Epiro. Ballo eroico tragico pantomimo*, cit., p. 24.

135. Ivi, p. 23.

attraverso episodi e personaggi chiave, dall'altro si avvicina al pensiero di Noverre laddove entrambi dubitano che la pantomima sia in grado di rendere qualunque situazione¹³⁶, e tuttavia Viganò non condivide la fiducia del francese nei programmi. Pur fornendone di lunghi e dettagliati laddove lo ritenga necessario, nell'*Avviso* che accompagna il ballo *Ninias tiranno di Babilonia* (intitolato anche *Piramo e Tisbe*) scrive:

Non ho mai veduto giovare alla chiarezza d'un'azione pantomima degl' anteriori lunghi programmi, s'elle è oscura per se medesima. Se il mio ballo non riesce intelligibile, avrò un delitto solo col pubblico. Annojandolo prima sulla lettura d'otto o dieci pagine d'un programma infruttuoso, avrei due delitti¹³⁷.

Così, per *Ninias* il coreografo si limita a fornire solo un breve *Argomento* in cui vengono esposti gli antefatti e la trama generale. Analogamente, in occasione della rappresentazione della *Figlia dell'aria ossia L'innalzamento di Semiramide* tratta dall'opera di Gozzi (Venezia, carnevale 1792), egli offre solo l'*Argomento* e ritiene superfluo stamparne il *Programma* in quanto il soggetto è molto noto e più volte messo in scena¹³⁸. Riprendendo le convinzioni di Angiolini, Viganò ritiene che il ballo si debba spiegare da sé, e qualora non riesca comprensibile, leggere un testo esplicativo di accompagnamento non può certo risollevarne le sorti.

Il segreto della comprensibilità e del conseguente successo dell'allestimento coreutico-pantomimo, allora, risiede

136. Nel programma del ballo *Euthyme et Eucharis*, rappresentato a Milano nel 1775, Noverre afferma che: «quanto più lavoro tanto più mi accorgo della mia insufficienza. Con questa dichiarazione, ove la vanità non può aver parte, mi trovo costretto a continuare a dare Programmi. Ma nel confessare la mia debolezza, debbo altresì asserire con la stessa ingenuità, che la pantomima è di tutte le arti imitatrici la più meschina, e la più limitata». Cfr. J.-G. Noverre, *Drammi del Teatro di Milano nel 1775*, in Milano, nella stamperia di Giovanni Montani, [1775], pp. 3-4, citato in S. Rosini, *Pietro Verri e il balletto (con la Lettre à Monsieur Noverre e altri testi inediti)*, cit., pp. 274-275.

137. O. Viganò, *Ninias tiranno di Babilonia punito da Zoroastro o sia Piramo e Tisbe. Ballo eroico tragico pantomimo. Composto ed eseguito dal signor Onorato Viganò per il nobile Teatro in S. Samuele l'Autunno dell'anno 1781*, in C.G. Lanfranchi Rossi, *Gli amanti canuti. Dramma giocoso per musica del nobile signore Carlo Lanfranchi Rossi gentiluomo toscano fra gli arcadi Egisippo Argolide, da rappresentarsi nel nobile Teatro di San Samuele l'Autunno dell'anno 1781*, in Venezia, presso Modesto Fenzo, 1781, p. 41.

138. [O. Viganò - C. Gozzi], *Ballo primo. La figlia dell'aria ossia l'innalzamento di Semiramide*, cit., pp. 23-25.

tutto nella capacità del coreografo di scegliere e, di conseguenza, adattare il soggetto alla danza. Sempre nel *Avviso* che accompagna *Ninias tiranno di Babilonia*, Viganò ribadisce la necessità per il ballo pantomimo di offrire avvenimenti portatori di valori e sentimenti universali, facilmente riconoscibili e quindi più semplici da rappresentare e da capire. Non trovando nella favola di Ovidio, a cui il lavoro si ispira, «tanti punti scenici e tanti visibili accidenti», egli introduce «de' nuovi intrecci, e tanti personaggi de' tempi di que' due amanti infelici»¹³⁹.

L'aggiunta e la soppressione di episodi o di personaggi è ricorrente nei soggetti delle produzioni di Viganò. Così per *Il Rinaldo*, andato in scena al San Benedetto per la Fiera dell'Ascensione 1778, il coreografo dichiara di aver introdotto, rispetto alla vicenda narrata da Tasso, «qualche immaginazione poetica, diversità nel finale del ballo, e qualche piccola introduzione per far cadere a proposito delle circostanze di ballo, e perché de' personaggi di merito non restino legati alla sola azione, e inoperosi alla danza»¹⁴⁰. In occasione della messa in scena di *Cefalo e Procri*, nell'*Avviso* leggiamo che la vicenda originaria è «trattata con qualche arbitrio, per troncane delle lungaggini pericolose, e delle oscurità impossibili da sviluppare in una pantomimica azione»¹⁴¹. Analoghi riferimenti, anche se meno dettagliati, si riscontrano negli *Avvisi* di *Andromeda e Perseo*¹⁴², di *Oreste o sia La morte di Clitennestra*¹⁴³, messi in scena al San Samuele rispettivamente nell'autunno 1775 e nel carnevale 1776, di

139. O. Viganò, *Ninias tiranno di Babilonia punito da Zoroastro o sia Piramo e Tisbe*, cit., p. 40.

140. Id., *Il Rinaldo*, cit., p. 29.

141. Id., *Cefalo e Procri. Ballo eroico-tragico pantomimo composto, eseguito, e d'invenzione del signor Onorato Viganò*, in E. Giunti, *Scipione. Dramma per musica da rappresentarsi nel nuovissimo, e nobilissimo Teatro dell'eccellentissima Casa Balbi in Mestre, l'Autunno dell'anno 1778*, in Venezia, presso Modesto Fenzo, 1778, p. 25.

142. [Id.], *Andromeda e Perseo. Ballo Eroico Pantomimo d'invenzione, ed esecuzione del signor Onorato Viganò*, in F. Cerlone, *Le astuzie amorose. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel nobile Teatro di San Samuele nell'Autunno dell'anno 1775*, in Venezia, stamperia Carcani, [1775], p. 31. «Quell'arbitrio, che specialmente è concesso nelle rappresentazioni teatrali favolose, fa anche arbitrare nel ballo seguente, in cui è seguita più la traccia d'Ovidio, che d'altro mitologico scrittore».

143. [Id.], *Oreste o sia La morte di Clitennestra*, cit., p. 31. Leggiamo che «Onorato Viganò [...] per uniformarsi alle tragiche pantomimiche rappresentazioni introdotte, e rese geniali, s'accinge a dare con novità di giro all'argomento il seguente ballo».

Castore e Polluce (Padova, giugno 1776)¹⁴⁴, ma anche di *Meleagro* (Firenze, autunno 1779)¹⁴⁵ e di *Orizzia e Borea* (Roma, carnevale 1788)¹⁴⁶, dove si specifica che le variazioni introdotte servono a «meglio tesserne l'intreccio, ed aprir largo campo alle gelosie, e agli altri affetti»¹⁴⁷.

Il soggetto di un ballo pantomimo non può, secondo Viganò, sottostare alle regole di una tragedia e così, se necessario, il coreografo deve ignorare anche le unità di tempo, luogo e azione. Nelle *Amarezze negl'amori o sia I contrattempi di Venere*, dato al San Samuele nel corso della stagione autunnale 1775, al fine di rendere la trama più vivace e più gradita agli spettatori, vengono riuniti in un solo soggetto due episodi che hanno in comune le vicende amorose di Venere e la scelta viene giustificata con le seguenti parole: «Le azioni pantomimiche non vanno guardate coll'occhio austero e regolare d'un poeta tragico o drammatico nella semplicità e unità del loro argomento»¹⁴⁸. Nell'*Avviso del Rinaldo*, dato al San Benedetto nel 1778, è ancora più esplicito:

Per giustificare i molti fatti da me adoperati in una sola rappresentazione, e i molti luoghi, ne' quali si succedono gli accidenti dello spettacolo, io non farò certamente l'odiosità d'esaminare, se molte rappresentazioni di questo genere che piacciono al pubblico, stieno in bilancia colle leggi austere d'una sola azione, e dell'unità. Il pubblico

aA

183

144. Id., *Castore e Polluce. Ballo favoloso tragico pantomimo d'invenzione ed esecuzione del signor Onorato Viganò da esso rappresentato nel nobile Teatro di Padova la Fiera di Giugno dell'anno 1776*, in Venezia, [1776], p. 5. «La grandezza di quel spettacolo di Parigi, adoperato pure con qualche nuovo arbitrio di circostanze e di nomi, sembra bastante a trarne un ballo tragico pantomimo».

145. [Id.], *Argomento del primo ballo Il Meleagro*, in A. Zeno, *Mitridate a Sinope. Dramma per musica da rappresentarsi in Firenze nel Regio Teatro degl'Intrepidi detto della Palla a Corda dai fondamenti eretto e aperto per la prima volta nell'Autunno 1779*, [in Firenze], per Anton Giuseppe Pagani, [1779], p. x. «Quell'arbitrio che specialmente è concesso nelle rappresentazioni teatrali favolose fa sì, che si possa arbitrare anche in un ballo, che pure è favoloso, ed in cui seguitano le tracce d'Ovidio più che di qualunque altro mitologo».

146. Id., *Orizzia e Borea. Ballo tragico pantomimo inventato ed eseguito dal signor Onorato Viganò nel nobile Teatro di Torre Argentina nel Carnevale dell'anno 1788*, in Roma, nella stamperia di Michele Puccinelli posta a Tor Sanguigna, [1787 o 1788], pp. III-IV.

147. Id., *Orizzia e Borea. Ballo tragico pantomimo inventato ed eseguito dal signor Onorato Viganò nel nobile Teatro di Torre Argentina nel Carnevale dell'anno 1788*, in Roma, nella stamperia di Michele Puccinelli posta a Tor Sanguigna, [1787 o 1788], p. IV.

148. [Id.], *Le amarezze negl'amori o sia I contrattempi di Venere. Ballo drammatico favoloso d'invenzione, ed espressione del sig. Onorato Viganò*, in C. Goldoni, *La sposa persiana. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel nobile Teatro di San Samuele nell'Autunno dell'anno 1775*, in Venezia, Stamperia Carcani, [1775], p. 29.

indulgente, a cui servo colla più sommessa gratitudine, mi farà il dono di credere, che noi siamo spesso in necessità di scegliere degli argomenti adattabili a quelle circostanze, nelle quali si [ci] troviamo; e quanto alla lontananza del castello d'Armida dal campo di Goffredo, potrà usar la clemenza d'immaginarsi, che l'arte magica posseduta da Hidraote Zio d'Armida, e da Armida medesima, può averlo edificato non molto lontano da quello¹⁴⁹.

Il coreografo si trova ad agire in circostanze diverse dal poeta tragico e la costruzione della sua composizione segue necessariamente altre logiche. Per questo motivo, l'austerità delle unità di tempo, luogo e azione non si addice all'arte dei gesti, che agisce su un altro piano rispetto al teatro parlato.

L'unico vero arbitro del successo e quindi del valore di un allestimento sono, per Onorato Viganò, i suoi spettatori. Le regole drammatiche e compositive valgono fino a quando lo spettacolo piace: il pubblico è indubbiamente sovrano. Sempre in occasione delle *Amarezze negl'amori*, l'artista scrive che

se il ballo seguente averà la fortuna di piacere ad un pubblico rispettabile, ogni censura sarà inconcludente e spossata, e s'egli avrà la sciagura di dispiacere, la critica sarà vigorosa ma superflua. Si sa che la regola principale, e migliore ne' spettacoli di teatro, è quella di dar piacere. Serbiamo adunque le nostre apologie a' successi del ballo, e preghiamo il cielo di non aver mestiere d'adoperarle, perché sarebbero molto infelici¹⁵⁰.

«Ne' teatrali spettacoli – dichiara Viganò nell'*Avviso di Ninias tiranno di Babilonia* – quella del piacere è la regola delle regole»¹⁵¹.

Francesco Clerico

Francesco Clerico nasce a Milano intorno al 1755 e muore dopo il 1838¹⁵². Non sappiamo molto sugli inizi della

149. Id., *Il Rinaldo*, cit., pp. 29-30.

150. [Id.], *Le amarezze negl'amori o sia I contrattempi di Venere*, cit., p. 29.

151. Analoghe asserzioni nel 1781, in occasione di *Ninias tiranno di Babilonia punito da Zoroastro o sia Piramo e Tisbe*, messo in scena sempre al San Samuele in autunno (O. Viganò, *Ninias tiranno di Babilonia o sia Piramo e Tisbe*, cit., pp. 40-41).

152. Sulla biografia di Francesco Clerico cfr. le voci curate da Maria Luisa Aguirre per

sua carriera. Il primo riferimento nei libretti risale al 1770 quando, all'età di quindici anni, lo troviamo elencato come «ballerino fuori di concerto» al Teatro Comunale di Bologna¹⁵³. Nel carnevale del 1773, invece, viene scritturato al Regio Ducale di Milano come interprete di mezzo carattere sotto la direzione di Charles Le Picq e Giuseppe Salomoni di Portogallo, compositori rispettivamente del primo e del secondo ballo¹⁵⁴. In questa occasione Clerico ha modo di partecipare a due grandi produzioni: *La gelosia del serraglio* e *Medea e Giasone*, entrambi primi balli ed entrambi rifacimenti di titoli di Noverre (*Les jalousies ou les fêtes du serail*, prima rappresentazione a Lione nel 1758 e *Medée et Jason*, rappresentato per la prima volta a Stoccarda nel 1763)¹⁵⁵.

Il suo debutto come coreografo sembra avvenire già nel carnevale 1775, nel Teatro di Casa Cavalli a Novara. Oltre a essere compositore del primo pezzo in cartellone, Clerico è anche ballerino fuori di concerto insieme alla sorella Rosa con cui costituisce coppia fissa sin dall'anno precedente¹⁵⁶. La carriera di compositore prosegue parallela a quella di interprete. Nel 1778, infatti, lavora a Modena come «ballerino fuori de' concerti» sotto la direzione di Onorato Viganò¹⁵⁷.

aA

185

l'*Enciclopedia dello spettacolo*, da Lorenzo Tozzi per il *Dizionario Biografico degli Italiani* e da Claudia Celi per l'*International Encyclopedia of Dance*. Tutti riportano il 1755 come data di nascita. La morte, invece, si colloca dopo il 1838, dal momento che Carlo Ritorni, nei *Commentarii* pubblicati nello stesso anno, lo ricorda ancora in vita. Cfr. inoltre C. Ritorni, *Commentarii*, cit., pp. 32-41 e pp. 87-88; A. Milani, *Francesco Clerico: contributo alla biografia ed alla ricostruzione dell'opera coreografica*, tesi di laurea discussa presso l'Università degli studi di Pavia, anno accademico 1992-1993, relatore prof. Bruno Brizi; G. Trentin, *Francesco Clerico, il poeta del ballo pantomimo*, «La danza italiana», nn. 5-6, autunno 1987, pp. 121-149.

153. Cfr. C. Zampieri, *Il ballo teatrale a Bologna fra Settecento e Ottocento*, tesi di laurea discussa presso l'Università degli studi di Bologna, anno accademico 1987-88, relatore prof. Lorenzo Bianconi, pp. 19-20. Cfr. anche A. Milani, *Francesco Clerico: contributo alla biografia ed alla ricostruzione dell'opera coreografica*, cit., p. 7.

154. Cfr. G. de Gamera, *Sismano nel Mogol. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Ducal Teatro di Milano nel Carnevale dell'anno 1773*, in Milano, presso Gio. Batista Bianchi Regio Stampatore, [1772 o 1773], p. 7 e G. de Gamera, *Lucio Silla. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Ducal Teatro di Milano nel Carnevale dell'anno 1773*, in Milano, presso Gio. Batista Bianchi Regio Stampatore, [1772 o 1773], p. 9.

155. Cfr. G. Trentin, *Francesco Clerico poeta del ballo pantomimo*, cit., p. 122. Clerico interpreta un Lottatore, una Furia e il Veleno.

156. Cfr. *Le contessine. Dramma giocoso da rappresentarsi in musica nel Teatro in casa Cavalli di Novara il Carnevale dell'anno 1775*, in Novara, nella Stamperia di Francesco Cavalli, [1774 o 1775], p. 6 per l'elenco dei ballerini. Il coreografo del secondo ballo è Gioacchino Cristofani.

157. Cfr. E. Giunti, *Scipione. Dramma per musica da rappresentarsi nel nuovissimo, e nobilissimo*

Come per Viganò, anche la carriera di Clerico è molto articolata e tocca i principali centri teatrali della penisola fino agli anni Trenta dell'Ottocento.

Col nuovo secolo, il coreografo deve fare i conti con una nuova generazione di danzatori e coreografi che, soprattutto a Milano, riscuotono sempre maggiore successo. Gaetano Gioia e Salvatore Viganò sono indicati, da Carlo Ritorni, come i capostipiti di una nuova scuola e quando Clerico torna alla Scala nel 1813, dopo un'assenza di circa cinque anni, la differenza sembra ormai incolmabile.

Molto si adoperarono perché, ottenute le scene della Scala per il carnevale 1813, avesse ogni sorta di presidi dalle macchine, dalle dipinture, dagli sfarzosi vestimenti, soccorrendolo essi intanto di letterari consigli, e ripescando per lui nelle antiche memorie le foggie del vestire, e dell'architettura di que' tempi a' quali riferivansi gli argomenti de' balli. [...] Clerico al contrario già non aveva più il soccorso di quella sua prima esecutrice compagnia. Sul pantomimico dialogo era fondato il pregio de' drammi suoi, né, come accade de' vecchi, sapeva adattarsi al nuovo genere, che metteva principalmente questo pregio sulla pittorica e danzante disposizione, e movimento dell'immenso numero di cooperatori d'un'azione viva in tutte le molteplici sue parti¹⁵⁸.

Le opere presentate da Clerico – *Il tradimento di Semiramide* e *l'Atamante*, lavori tragici, e *I finti spiriti folletti* e *I due gobbi*, di genere comico¹⁵⁹ – non ottengono il successo sperato: «incontrarono gravi critiche, e quella indifferenza che d'ogni critica è più fatale»¹⁶⁰, non rispecchiano più i gusti del pubblico. Il suo stile sembra ormai superato e, soprattutto, non può più avvalersi dei collaboratori di sempre: Gaetano Clerico, Rosa Clerico Panzieri e Lorenzo Panzieri, che seguono il coreografo fino al 1800 circa. Il cambio generazionale è inevitabile e causa prima della minor fortuna riscontrata.

Teatro dell'eccellentissima Casa Balbi in Mestre, l'Autunno dell'anno 1778, in Venezia, presso Modesto Fenzo, 1778, p. 7.

158. C. Ritorni, *Commentarii*, cit., pp. 87-88.

159. Cfr. A. Milani, *Francesco Clerico: contributo alla biografia ed alla ricostruzione dell'opera coreografica*, cit., p. 62. Cfr. anche G. Tintori, *Duecento anni di Teatro alla Scala. Cronologia opere-balletti-concerti 1778-1977*, Bergamo, Grafica Gutenberg, 1979, p. 161.

160. C. Ritorni, *Commentarii*, cit., p. 88.

Tuttavia, egli continua a operare sulle scene milanesi e i suoi lavori, pur non arrivando a eguagliare quelli di Salvatore Viganò, vengono comunque apprezzati da alcuni critici. Nel 1821, la «Gazzetta di Milano» recensisce *La presa di Babilonia* che, sebbene giudicato un lavoro imperfetto perché non più in grado di «interessare l'animo dello spettatore», è un allestimento che «alletta l'occhio e non genera alcun sentimento di noia»¹⁶¹. L'articolo prosegue mettendo in luce lo sforzo del coreografo nel tentare di adeguarsi al nuovo attraverso un uso più dinamico ed espressivo del corpo di ballo¹⁶².

Per quanto concerne l'analisi dei lavori e degli *Avvisi* contenuti nei libretti, abbiamo scelto di concentrare la nostra ricerca entro il 1798, anno in cui Clerico parte per Vienna. Tale evento segna una sorta di cesura nella sua vita professionale. Al suo rientro dall'Austria, infatti, il panorama e il gusto teatrali sono cambiati e la parabola di affermazione e sviluppo del ballo pantomimo è ormai conclusa. La sua produzione sembra cambiare e raramente, nella parte ottocentesca della sua carriera, vengono ripresi titoli risalenti al secolo precedente. Inoltre, come anticipato, cambiano anche i suoi interpreti prediletti: il fratello Gaetano e la sorella Rosa, nonché il cognato – Lorenzo Panzieri – che l'avevano affiancato fin dai suoi esordi proseguono autonomamente le loro strade.

Come per i precedenti coreografi, anche per Clerico forniamo una tabella che raggruppa le sue produzioni comprese fra il debutto (1775) e la partenza per Vienna (1798). I criteri utilizzati per stenderla sono i medesimi delle precedenti.

161. «La Gazzetta di Milano», 26 aprile 1821, citato in A. Milani, *Francesco Clerico: contributo alla biografia ed alla ricostruzione dell'opera coreografica*, cit., pp. 396-397.

162. Cfr. *ibid.*

Tabella 4. *I balli italiani*

TITOLO	ANNO	TIPO	GENERE	FONTE
<i>Alceste</i>	1775 C	Unico ballo	Tragico	[Mitologia]
”	1778 C	I ballo	—	”
<i>Gli amanti pastori o sia I due fonti incostanza e fedeltà</i>	1793 C (per due opere)	II ballo	—	—
<i>Amleto</i>	1787 P	I ballo	—	Jean-François Ducis, <i>Hamlet</i> , 1760
”	1788 C	I ballo	Tragico	”
”	1788 ASC	I ballo	Tragico	”
”	1789 agosto	I ballo	Serio tragico	”
”	1792 C	I ballo	Tragico pantomimo	”
”	1793 C (per due opere)	I ballo	Tragico	”
”	1795 P	I ballo	Tragico pantomimo	”
<i>L'armeno deluso</i>	1788 C	II ballo	—	—
<i>Le avventure del carnevale</i>	1786 C	II ballo	Comico	—
<i>Ballo di varie Nazioni</i>	1777 A	III ballo	—	—
<i>I barbari sacrifici distrutti (dal 1789 I sacrifici di Tauride)</i>	1786 C	I ballo	Serio pantomimo	—
”	1789 C	I ballo	Serio pantomimo	—
<i>La caduta di Troia (dal 1786 A L'incendio di Troia)</i>	1786 C	II ballo	—	[Omero, <i>Iliade</i>]
”	1786 A	I ballo	—	”
”	1787 C	I ballo	Tragico pantomimo	”
”	1790 C	I ballo	Tragico pantomimo	”
<i>Calisto e Ruggero (dal 1784 Calisto o Il Calisto)</i>	1779 C	I ballo	Tragico	Mons. de Latour, <i>Calisto</i>
”	1779 A	I ballo	Tragico	”
”	1784 A	I ballo	—	”
”	1786 P	I ballo	Tragico	”
”	1787 C	I ballo	Tragico pantomimo	”
<i>Circe e Scilla</i>	1790 giugno	I ballo	Tragico	Ovidio, <i>Metamorfosi</i> , libri XIII-XIV
<i>La contadina infedele</i>	1778 C	II ballo	—	—

<i>La conquista del vello d'oro</i>	1792 C	I ballo	Eroico	Gaio Valerio Flacco, <i>Le argonautiche</i>
"	1793 ASC	I ballo	Eroico	"
<i>Il convalescente innamorato</i>	1784 C	Unico ballo	Comico pantomimo	—
"	1786 P	II ballo	—	—
"	1786 A	II ballo	—	—
"	1787 C	II ballo	—	—
"	1787 P	II ballo	—	—
"	1790 C	II ballo	Comico	—
"	1793 C	III ballo	—	—
<i>La dama in villeggiatura</i>	1779 A	II ballo	Pantomimo	—
<i>Diana ed Endimione</i>	1777 P	I ballo	—	[Ovidio, <i>Metamorfosi</i>]
<i>Il disertor francese</i>	1776 A	Unico ballo	—	—
<i>Il divertimento de' provenzali</i>	1779 C (per due opere)	II ballo	—	—
<i>Divertimento campestre</i>	1780 ASC	II ballo	—	—
"	1789 giugno	I ballo	Analogo al dramma	—
<i>Divertimento</i>	1792 C	III ballo	—	—
<i>Il divorzio fortunato</i>	1788 ASC	II ballo	—	—
<i>I due vedovi armeni</i>	1792 C	II ballo	—	—
<i>Le due fonti incostanza e fedeltà</i>	1794 agosto	II ballo	—	—
<i>La donna bizzarra ossia L'amore politico</i>	1791 ASC	II ballo	—	—
<i>La donna capricciosa</i>	1792 C	II ballo	—	—
<i>Ercole e Dejanira</i> (dal 1790 <i>La morte d'Ercole</i>)	1789 giugno	II ballo	Tragico	Sofocle, <i>Le Trachinie</i>
"	1790 C	I ballo	Eroico tragico	"
"	1792 C	I ballo	Tragico	"
"	1798 C	I ballo (per due opere)	Tragico	"
<i>La fiera d'Aden</i>	1777 A	II ballo	—	—
"	1782 C	I ballo	—	—
<i>Il filosofo deriso</i>	1789 C	II ballo	—	—
<i>Il finto ammalato</i>	1789 agosto	II ballo	Mezzo carattere	—
<i>Il finto oracolo</i>	1796 C	II ballo	—	—
<i>Il folletto in sogno</i>	1792 A	II ballo	—	—
<i>Gabriella di Vergy</i>	1780 ASC	I ballo	Tragico	Dormont de Belloy, <i>Gabrielle de Vergy</i> , tragédie en cinq actes et en vers, 1777

<i>Gustavo Vasa</i>	1780 C	Unico ballo	Eroico	Alexis Piron, <i>Gustave Wasa</i> , tragédie, 1733
<i>L'Issipile o sia Il furore delle donne Lennie</i>	1788 C	I ballo	Tragico	Pietro Metastasio, <i>L'Issipile</i> . Drama per musica da rappresentarsi nella cesarea corte, per comando augustissimo, nel Carnevale dell'anno 1772, Vienna, Ghelen, 1772
<i>I Molinari in Marsiglia</i>	1777 A (per due opere)	I ballo	—	—
<i>Li montanari nel Perù</i>	1786 C	III ballo	—	—
<i>La morte di Britannico</i> (nel 1797 <i>Britannico e Nerone</i>)	1796 C	I ballo	Tragico	Racine, <i>Britannico</i>
"	1797 E	Unico ballo	Tragico	"
<i>I nastri d'amore</i>	1789 C	II ballo	—	—
<i>Le nozze disturbate</i>	1788 C	—	—	—
<i>Olimpia</i> (dal 1794 <i>Olimpia ossia Statira vendicata</i>)	1791 ASC	I ballo	Tragico	Voltaire, <i>Olimpia</i>
"	1794 agosto	I ballo	Serio tragico pantomimo	Voltaire, <i>Olimpia</i>
<i>Oreste o sia La morte d'Egisto e Clitennestra</i>	1794 C	I ballo	Tragico	[Euripide, <i>Oreste</i>] ^a
<i>La principessa filosofa</i>	1781 A	I ballo	—	—
<i>Popolo festeggiante per le nozze d'Erifile</i>	1786 C	III ballo	—	—
<i>Il ritorno d'Agamennone</i> (dal 1793 <i>La morte di Agamennone</i>)	1789 C	I ballo	Tragico	Eschilo, <i>Agamennone</i>
"	1793 A (per due opere)	I ballo	Tragico	"
"	1794 P	I ballo	Tragico	"
<i>Il ritratto parlante</i> (o <i>Il quadro parlante</i>)	1782 P	Unico ballo	—	—
"	1784 A	II ballo	—	—

a. Il coreografo nell'*Argomento* dichiara di essersi ispirato a diverse tragedie da cui ha espunto i punti salienti della storia: «Di questo fatto abbiamo varie tragedie tessute diversamente, sopra le quali ho scelto i punti che ho creduti i più interessanti per formare il mio ballo tragico pantomimo». F. Clerico, *Oreste o sia La morte d'Egisto e Clitennestra ballo tragico in cinque atti composto dal sig. Francesco Clerico*, in Margherita di Valdemar regina di Danimarca. *Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di via della Pergola il Carnevale del 1794*, in Firenze, nella stamperia Albizziniana da S.M. in Campo per Pietro Fantosini, 1794, p. 6.

<i>Ruggero e Vittore</i> (nel 1788 <i>Gernando e Vittore</i> , nel 1790 <i>I fratelli rivali</i>)	1787 C	I ballo	Tragico	—
”	1788 agosto	Unico ballo	Tragico	—
”	1790 giugno	Unico ballo	Tragico	—
<i>Il sacrificio d'Alzene</i>	1782 C	Unico ballo	Serio	—
<i>Savojardi</i>	1782 C	II ballo	—	—
<i>I Savoijardi in Milano</i>	1787 C	II ballo	—	—
<i>La schiava bizzarra</i>	1779 C	I ballo	—	—
<i>La schiava fortunata</i>	1777 A	II ballo	—	—
<i>Li scherzi amorosi</i>	1794 C (per due opere)	II ballo	—	—
<i>La seconda sorpresa d'amore o sia L'inaspettata consolazione</i>	1784 A	II ballo	—	Pierre de Marivaux, <i>La surprise de l'amour</i> , 1722
”	1787 C	II ballo	—	”
<i>La sorpresa d'amore o sia L'inaspettata consolazione</i>	1783 A	I ballo	—	—
<i>La sposa persiana</i>	1794 C	I ballo	—	—
<i>Lo sposo burlato</i>	1783 A	II ballo	—	—
<i>Lo sposo per burla o sia La grata sorpresa</i>	1793 ASC	II ballo	<i>Lo sposo per burla o sia La grata sorpresa</i>	—
<i>La superba innamorata a suo dispetto</i>	1790 C	I ballo	Comico	Ideato dal coreografo
<i>Il tamburo notturno</i> (nel 1794 <i>Il tamburo notturno o sia La finta statua del marito</i>)	1793 A	II ballo	Comico	—
”	1794 P	II ballo	Comico	—
”	1798 C	II ballo	Comico	—
<i>Tamas Kouli Kan o sia La presa di Dehli</i>	1796 C	I ballo	Eroico	[Storia] ^b
<i>La vanità corretta dal disprezzo</i>	1786 C	I ballo	—	—
<i>La vendemmia</i>	1777 P	II ballo	—	—

b. Nell'Argomento leggiamo che «questo fatto è storico, e si legge nelle rivoluzioni della Persia, e dell'Indie». Esiste anche un dramma per musica sullo stesso soggetto. Cfr. V.A. Cigna Santi, *Tamas Kouli-Kan nell'India dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di Torino nel Carnovale del 1772*, in Torino, presso Onorato Derossi librajo della Società de' Signori Cavalieri sotto i primi portici della Contrada di Po, [1772].

<i>Zemira e Azor</i>	1778 P	Unico ballo	Serio pantomimo	Jean-François Marmontel, <i>Zemira et Azor. Comédie-ballet</i> , 1771 ^c
”	1783 A	I ballo	Serio pantomimo	”
”	1793 A	III ballo	—	”
”	1797 E	Unico ballo	Pantomimo	”
”	1798 C	II ballo	Pantomimo	”
<i>Zorei e Ozai</i> (dal 1784 <i>Zorei e Ozai o sia Il prodigio delle due fonti</i>)	1782 P	Unico ballo	Pantomimo	—
”	1783 C	I ballo	—	—
”	1784 A	I ballo	Pantomimo	—

c. Citiamo l'edizione più prossima: J.-F. Marmontel, *Zemira et Azor. Comédie-ballet en quatre acte et en vers. Mêlée de Chants et de danses. Le paroles sont de M. Marmontel et la musique de M. Gretry*, à Paris, chez Didot l'aîné, Libraire et Imprimeur, rue Pavé près du Quai des Augustins, 1774.

Pensiero teorico e prassi compositiva

Dall'analisi degli *Avvisi* dei libretti di Francesco Clerico emergono con forza e chiarezza soprattutto due punti. In primo luogo la consapevolezza delle diverse possibilità espressive della pantomima rispetto al «dialogo ragionato»; in seconda istanza, la necessità, laddove il soggetto del ballo sia tratto da un'opera preesistente, di aggiungere o variare alcuni episodi per rendere l'azione pantomimo-danzata più chiara e interessante.

Nell'*Argomento* che accompagna *Gabriella di Vergy* queste due istanze sono entrambe presenti. Dopo aver esposto brevemente il soggetto, il coreografo osserva:

L'immensa distanza che passa fra le cose animate dall'azione e dalla voce, e le stesse cose dimostrate soltanto colla nuda azione persuaderà chiunque della necessità in cui lo stesso inventore si è ritrovato di scostarsi nella condotta di alcuni avvenimenti dalle precise tracce dello scrittore; come altresì l'avvisamento d'introdurre nell'azione episodi più conducenti alla varietà, e alla maggior condecorazione della scena¹⁶³.

aA

Linguaggio parlato e idioma mimico non hanno le stesse possibilità espressive, sicché il coreografo deve aggiustare di volta in volta l'azione per trasportarla in danza. Un ballo pantomimo – sembra inoltre affermare Clerico – ha bisogno di una maggiore varietà nel *plot* e di eventi spettacolari che, in virtù della loro riconoscibilità, lo rendano più comprensibile e accattivante per il pubblico. È quanto ritroviamo anche in altri *Avvisi* che insistono sulla necessità di modificare l'intreccio, rispetto alla fonte di ispirazione, affinché l'azione scorra meglio e risulti più interessante. In *Gustavo Vasa*, per esempio, Clerico afferma di essersi ispirato alla tragedia omonima di Alexis Piron, ma di aver variato alcuni punti della narrazione¹⁶⁴. In *I barbari sacrificj distrutti* dichiara di aver in-

193

163. F. Clerico, *Descrizione del primo ballo. Gabriella di Vergy. Ballo tragico-pantomimo in cinque atti d'invenzione e direzione del sig. Francesco Clerico e dallo stesso dato per la prima volta alle pubbliche scene nel nobilissimo Teatro di S. Benedetto di Venezia la Fiera dell'Ascensione dell'anno 1780*, in P. Metastasio, *La Nitteti. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di San Benedetto la Fiera dell'Ascensione dell'anno 1780*, in Venezia, presso Modesto Fenzo, [1780], p. 26.

164. Cfr. [Id.], *Descrizione del primo ballo. Gustavo Vasa. Ballo eroico pantomimo in cinque atti composto e diretto dal sig. Francesco Clerico nel nobilissimo Teatro di S. Samuele in Venezia il Carnevale 1780*, cit., p. 39.

trodotto alcuni «episodj immaginari [...] per dar più gioco all'intreccio»¹⁶⁵. Nell'*Avviso* dell'*Amleto* precisa che, rispetto alla fonte letteraria, ha dovuto «introdurre episodj più convenienti alla proprietà della danza, e alla tessitura d'un ballo»¹⁶⁶. Analoghe motivazioni lo portano a compiere le medesime dichiarazioni negli *Avvisi* di *Il ritorno di Agamennone*, *Circe e Scilla* o *Ercole e Dejanira*¹⁶⁷. A guidarlo nell'introdurre i cambiamenti necessari, specifica ulteriormente Clerico nell'*Issipile*, è il principio della comprensibilità, che dipende anche dalla verosimiglianza¹⁶⁸. A ciò si aggiunge l'esigenza di spettacolarità e varietà nel susseguirsi delle scene.

Presentando l'*Argomento* di *La morte di Agamennone*, il coreografo afferma che le modifiche si sono rese necessarie «anche per unire alla rappresentazione la magnificenza dello spettacolo»¹⁶⁹. Analogamente, per *La morte di Britannico* dichiara di essersi ispirato alla tragedia di Racine perché al suo interno si trovano passioni in grado di vivificare la trama di una rappresentazione pantomima¹⁷⁰. Clerico, inoltre, intro-

165. [Id.], *Descrizione de' balli. Ballo primo. I barbari sacrificj distrutti. Ballo serio pantomimo in cinque atti*, in F. Moretti, *Idalide. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di Torino nel Carnevale del 1786*, cit., p. 59.

166. Id., *Amleto. Ballo tragico pantomimo in cinque atti composto e diretto dal signor Francesco Clerico da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro delle Dame nel Carnevale dell'anno 1788*, cit., p. 3.

167. In *Il ritorno di Agamennone* leggiamo che il ballo «è tratto in parte dalla tragedia greca d'Eschilo, benché condotto diversamente, per essere arricchito d'altri episodi necessari alla tessitura d'una rappresentazione pantomima». [Id.], *Il ritorno d'Agamennone. Ballo tragico in cinque atti composto dal signor Francesco Clerico*, in *Arsace. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro Venier in San Benedetto il Carnevale dell'anno 1789*, in Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1788, p. 23. In *Circe e Scilla*, benché l'azione prenda le mosse dalle *Metamorfosi* di Ovidio, è arricchita di «altri episodj [...] immaginati per tessere, ed ornare l'intreccio». [Id.], *Circe e Scilla. Ballo tragico in quattro atti composto da Francesco Clerico*, in G. Sertor, *Idomeneo. Dramma per musica poesia del celebre signor Ab. D. Gaetano Sertor da rappresentarsi nel nobilissimo Nuovo Teatro di Padova nella Fiera di giugno dell'anno 1790*, in Padova, per li Conzatti a S. Lorenzo, [1790], p. 22. In *Ercole e Dejanira* alla fonte letteraria viene aggiunto qualche episodio «essenziale all'ornamento dell'arte pantomimica». Id., *Ercole e Dejanira. Ballo tragico in quattro atti composto da Francesco Clerico e rappresentato sul R. Teatro di Parma il Carnevale dell'anno 1798*, cit.

168. Cfr. Id., *L'Issipile o sia Il furore delle Lennie. Ballo tragico in cinque atti composto e diretto dal signor Francesco Clerico da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro delle Dame nel Carnevale dell'anno 1788*, in Roma, alla stamperia di Gioacchino Puccinelli a SS. Salvatore delle Coppelle, [1787 o 1788], p. 4.

169. [Id.], *La morte d'Agamennone. Ballo tragico in cinque atti composto dal signor Francesco Clerico*, in A. Anelli, *Cinna. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di via della Pergola l'Autunno del 1793*, cit., p. 6.

170. Cfr. Id., *La morte di Britannico. Ballo tragico in cinque atti composto per la prima volta da Francesco Clerico*, in G. Sertor, *Griselda. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro*

duce un episodio danzato, le «feste di Cerere e Bacco», che gli permette di sfruttare meglio le abilità coreutiche dei suoi danzatori dispiegando in scena tutta la compagnia in una sorta di *divertissement*. L'episodio risulta tuttavia coerente e verosimile rispetto alla narrazione principale, essendo nella tradizione romana la venerazione di queste divinità¹⁷¹.

Al pari degli altri coreografi qui presi in considerazione, Clerico si dimostra consapevole del diverso valore della pantomima rispetto al linguaggio parlato. Egli ne riconosce i limiti, ma allo stesso tempo ha coscienza del modo di sfruttarne le diverse caratteristiche, come si evince dall'*Argomento di Olimpia*¹⁷². Il gesto, come affermato anche da Angiolini, ha una capacità espressiva più sintetica rispetto al «dialogo ragionato». Le possibilità di sintesi del suo linguaggio non permettono le stesse modalità espressive del parlato. Ancora più interessante quanto afferma Clerico nel già citato *Argomento della Morte di Agamennone*.

La necessità indispensabile dell'arte pantomima, ove il dialogo non ha luogo, ma che soltanto richiede l'esposizione visibile dei fatti, renderà scusabile il compositore, sopra gl'arbiturj ch'egli si è preso anche per unire alla rappresentazione la magnificenza dello spettacolo¹⁷³.

Il ballo pantomimo non traduce in gesti la parola, ma crea qualcosa di diverso: un codice espressivo basato sulle diverse qualità del movimento danzato e del gesto. L'arte pantomima – sembra affermare il coreografo – non può ricreare un dialogo, ma può esporre e riprodurre, sulla scena, dei fatti. Non può narrare, ma rendere – drammaticamente direbbe Szondi – avvenimenti presenti¹⁷⁴.

di via della Pergola il Carnevale del 1796, in Firenze, nella stamperia Albizziniana da S.M. in Campo per Pietro Fantosini, 1795, p. 5.

171. Tra l'altro l'episodio apre il ballo e, quindi, non interrompe l'azione nel corso del suo sviluppo ma la introduce. Cfr. *ivi*, p. 6.

172. Cfr. [Id.], *Ballo primo. Olimpia. Ballo tragico in cinque atti composto dal signor Francesco Clerico da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di San Benedetto la Fiera dell'Ascensione dell'anno 1791*, in P. Metastasio, *Catone in Utica. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro Venier in San Benedetto la Fiera dell'Ascensione dell'anno 1791*, in Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1791, p. 22.

173. [Id.], *La morte d'Agamennone. Ballo tragico in cinque atti composto dal signor Francesco Clerico*, in A. Anelli, *Cinna. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di via della Pergola l'Autunno del 1793*, cit., p. 6.

174. Cfr. su questo E. Nye, *Mime, Music and Drama*, cit., in particolare il primo e il sesto

La presenza di altre fonti quali, per esempio, i *Commentarii* di Carlo Ritorni e i documenti conservati presso l'Archivio di Stato di Milano, permettono di delineare alcuni tratti della pratica compositiva del coreografo milanese, oltre che della sua poetica.

Ritorni considera Clerico come uno dei pochi nomi degni di nota che hanno stimolato la produzione di Salvatore Viganò:

Coloro che precedettero Viganò comoser dunque pantomimotragedie, piucché balli, che io chiamo coreodrammi, né tuttavia senza certo genere di lode, perché della tragedia avevano i magnifici fatti, le grandi situazioni, il magniloquio, sebbene voltato nello steril pantomimico linguaggio. Pure se non m'inganno, al gran disegno d'eoric'azione niuno infuse l'anima d'una sublime tacita poesia prima di Francesco Clerico. I programmi suoi furono con ragion poetica dettati e con tragica importanza condotti fors'entro i più vasti limiti che gli altri fin allora composti, ma il mezzo principale con cui emulò gli effetti di classiche tragedie fu l'essern'egli stesso, ed alcuni di sua famiglia i grandi attori pantomimici, ed il saper comporre tali scene che valevan essi ad eseguire con veramente poetica espressione ed azione, non data ad altri fino allora¹⁷⁵.

Clerico, dunque, pur appartenendo alla vecchia guardia che, stando al Ritorni, indugia troppo nella pantomima, rappresenta una sorta di eccezione. Nelle sue composizioni eroiche o tragiche riesce infatti a commuovere l'animo dello spettatore attraverso un'arte mimica di livello elevatissimo. La ragione principale del suo successo risiede nell'affidarsi alle capacità espressive della sua famiglia. Rosa, Gaetano e

capitolo. Nel primo capitolo Nye sottolinea come il *ballet d'action* si sviluppi in un momento in cui la «cultura del corpo» era subordinata a quella della voce. Spiega, in questo modo, sia il successo del genere (proprio per l'innovazione rappresentata dal suo linguaggio) che la sua controversa ricezione (dal momento che combatte contro un pregiudizio logocentrico). «Esiste, pertanto, un parallelismo rivelatore tra il *ballet d'action* e il linguaggio dei segni che possiamo apprezzare al meglio se riconosciamo l'entità di un pregiudizio orale nell'arte e nella nostra concezione del linguaggio. La cultura del XVIII secolo all'interno della quale si sviluppa il *ballet d'action* è una cultura del corpo, ma di un corpo subordinato alla voce. Questo aiuta a spiegare sia il successo del genere che la polemica che scatenò» (p. 22). Nel sesto capitolo, invece, Nye affronta il problema del dialogo nei balli pantomimi e individua due metodi principali per renderlo in pantomima: tramite l'uso degli oggetti e trasformando il dialogo in azione fisica (pp. 140-154).

175. C. Ritorni, *Commentarii*, cit., p. 32.

Francesco Clerico erano, infatti, valenti pantomimi e Ritorni stesso non manca di sottolinearlo nel suo testo, tanto da imputare il declino dell'astro artistico di Clerico proprio al venir meno, nelle sue produzioni, della presenza della sorella e del fratello¹⁷⁶.

Ritorni evidenzia le doti compositive del coreografo milanese, che compone da sé i programmi dei suoi balli costruendoli con cognizione di causa. Un aspetto che, invece, convince meno il biografo dei Viganò è la gestione del corpo di ballo sulla scena. Analizzando *La morte di Agamennone*, Ritorni scrive:

Succedevan danze guerriere di molta bellezza, perché alla parte della coreografia che consiste nelle danze giunse con onore il Clerico, sebbene non arrivasse poi a quella più difficile di rendere ancora pantomimico il coro, detto corpo del ballo, mentre ne' balli permettesi l'uniformità e regolarità de' movimenti, supponendosi esser giuochi premeditati e concertati, ma così nell'azione del popolo e delle turbe, di cui gl'individui, anche in una comune situazione, debbono tutti atteggiarsi a figure differenti, con elaboratissimo ma dissimulato pittoresco lavoro ne' gruppi e nelle masse¹⁷⁷.

aA

197

Abilissimo nel caratterizzare i personaggi dei suoi lavori, Clerico non riesce invece a rendere altrettanto espressivi e "realistici" i movimenti del corpo di ballo. Nelle parole di Ritorni leggiamo, ormai ampiamente assimilata, la lezione noverriana del «beau désordre», che prevede la diversificazione nelle pose e degli atteggiamenti di tutti i personaggi sulla scena, totalmente assente nelle produzioni di Clerico¹⁷⁸.

Un altro aspetto interessante delle pratiche compositive di Clerico emerge da alcuni documenti conservati presso l'Archivio di Stato di Milano. In uno scambio di lettere fra il coreografo e il delegato governativo agli spettacoli del teatro alla Scala, si osserva come egli costruisca i soggetti dei suoi balli e, di conseguenza, i suoi personaggi basandosi molto

176. Cfr. *ivi*, p. 36. «Follia sarebbe negar i fasti della sua antica scuola, che venne poi declinando per ragioni cui vedremo in appresso, e specialmente perché non ebbe più per compagnia pantomimica la stessa sua valorosissima famiglia».

177. *Ivi*, p. 33.

178. Cfr. J.-G. Noverre, *Lettres sur la danse et sur les ballets*, 1760, cit., pp. 8-9. Ricordiamo inoltre che fra le qualità riconosciute a Noverre vi è proprio quella di saper gestire al meglio le scene d'insieme curando l'espressività di tutti i personaggi coinvolti, dai solisti all'ultimo dei figuranti.

sulle caratteristiche e le qualità degli interpreti a sua disposizione. Nel gennaio del 1822 Clerico è alla Pergola di Firenze per il carnevale, in primavera è atteso a Milano e così scrive al delegato governativo sollecitando la presenza, in compagnia, di Antonia Pallerini:

L'acquisto della sig. Pallerini mi sarebbe stato assai gradevole, essendo tanto abile per rappresentare le parti. Ignoro se la medesima sia fissata, e ciò mi sarebbe necessario a saperlo, onde preparare quegli argomenti che ponno essere più adatti per un personale che per un altro; bramerei inoltre che ella si degnasse colla sua bontà a farmi provvedere dei buoni secondi ballerini, acciò io possa prevalermene nei ballabili, i quali danno il maggior risalto quando vengono bene eseguiti¹⁷⁹.

Franchetti, indispettito, preme il coreografo affinché si preoccupi di mandargli per tempo i programmi dei balli che, dovendo passare la censura, vengono sottoposti a controlli lunghi e lo rassicura, invece, sul valore del corpo di ballo scelto. Clerico potrà contare sulla Pallerini e ritroverà lo stesso *ensemble* «della passata primavera»¹⁸⁰. Così, in febbraio risponde al delegato accompagnando la sua lettera ai preziosi programmi e specificando che: «Non per curiosità m'informavo dei soggetti, ma per una mia regola nel dovermi appoggiare»¹⁸¹. Clerico si sente in dovere di specificare che la sua richiesta di informazioni riguardo ai ballerini è dovuta ad una sua abitudine a pensare e costruire i soggetti dei suoi lavori a partire dagli interpreti scritturati per una determinata produzione¹⁸². Non era del resto raro che un compositore

179. Archivio di Stato di Milano, atti di governo. Spettacoli pubblici – gestione governativa, cartella 12. Lettera di Francesco Clerico a Franchetti, Firenze, 26 gennaio 1822.

180. Ivi, Lettera di Franchetti a Clerico, Milano, 29 gennaio 1822.

181. Ivi, Lettera di Clerico a Franchetti, Firenze, 4 febbraio 1822. Ritroviamo una simile «regola» anche in ambito teatrale. Sia Goldoni che Gozzi, infatti, scrivono le parti delle loro commedie avendo già in mente le doti di un preciso attore e potendo così tratteggiare al meglio il personaggio. Goldoni nell'*Autore a chi legge* della *Gastalda* scrive: «Io ebbi sempre nello scrivere, ed ho tuttavia, un precetto asprissimo, che gli altri scrittori per lo passato non hanno avuto, quello cioè di adattare la commedia alla compagnia degli attori». Cfr. C. Goldoni, *La Castalda o La Gastalda*, a cura di L. Riccò, Venezia, Marsilio, 1994, pp. 117-118. Per la drammaturgia d'attore di Carlo Gozzi cfr. A. Scannapieco, *Le convenienze di una «volontaria amichevole assistenza»: Carlo Gozzi e i comici*, «Commedia dell'arte. Annuario internazionale», anno I, 2008, pp. 181-197.

182. Per dovere di cronaca ricordiamo che la scelta cade sul *Britannico* che viene allestito

ritrovasse, soprattutto nei teatri più grandi, la stessa compagnia delle passate stagioni¹⁸³.

Notiamo, infine, nelle sue produzioni una caratteristica definibile come noverriana: la personificazione delle passioni. In *Ercole e Dejanira*, per esempio, il terzo atto si apre su un «luogo tenebroso, ove sta riposta l'urna che serba il sangue del centauro Nesso. Sulla porta dell'antro vi è incisa la seguente iscrizione. Sangue per farsi amare»¹⁸⁴. Dejanira, infatti, gelosa di Jole, a cui Ercole dimostra la sua preferenza, cerca di ricondurre il marito alla fedeltà coniugale e imbeve una veste nel sangue di Nesso:

La nera Gelosia, il pallido Timore e la fallace Speranza,
a lei s'aggirano intorno, una la sprona, l'altro la ritiene e
l'ultima la lusinga. Dejanira ondeggia frà i diversi stimoli,
che da quelle discordi intelligenze viene agitata. Finalmente
la Speranza vince il Timore, e la Gelosia decide¹⁸⁵.

Naturalmente la veste risulta avvelenata, Ercole muore e Dejanira si uccide.

In *Circe e Scilla* compaiono sia i mostri infernali quali Rabbia, Furore e Disperazione, che Piaceri Vezzi e Lusinghe¹⁸⁶. Nelle produzioni della *Morte di Agamennone* del 1793 e del 1794, sono presenti le «Furie d'Averno» – Rimorso, Visione, Castigo – a perseguire Clitennestra ed Egisto¹⁸⁷.

aA

199

alla Scala nell'aprile del 1822. Cfr. G. Tintori, *Duecento anni di Teatro alla Scala. Cronologia*, cit., p. 167.

183. Nel 1788 la «Gazzetta Urbana Veneta», a proposito del secondo ballo *La vedova*, messo in scena nel maggio del 1788 al San Benedetto, scrive che la produzione è particolarmente ben riuscita perché hanno lavorato con Clerico gli stessi interpreti per cui è stato messo in scena il ballo la prima volta. Cfr. Guv, n. 41 mercoledì 21 maggio 1788, p. 326. Gli esempi sono tuttavia numerosi.

184. [F. Clerico], *Ercole e Dejanira. Ballo tragico in cinque atti composto da Francesco Clerico*, in [G. de Gamerra], *Daliso e Delmita. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Nuovo Teatro di Padova nella Fiera del Santo dell'Anno 1789*, cit., p. 60.

185. Ivi, p. 51.

186. Cfr. [Id.], *Circe e Scilla*, cit., p. 23.

187. Cfr. [Id.], *La morte d'Agamennone. Ballo tragico in cinque atti composto dal signor Francesco Clerico*, in C. Giotti, *Ines de Castro. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro della Pergola l'Autunno del 1793*, in Firenze, Stamperia già Albizziniana da S.M. in Campo per Pietro Fantosini, 1793, p. 7 e [Id.], *La morte d'Agamennone. Ballo tragico in cinque atti composto dal signor Francesco Clerico da rappresentarsi nel Teatro dell'illustrissimo pubblico di Reggio la Primavera dell'anno 1794*, in Cajo Mario, *Dramma serio per musica da rappresentarsi nel Teatro dell'illustrissimo pubblico di Reggio la Primavera dell'anno 1794*, cit., p. 3.

Le eroine tragiche

Spicca nei balli tragici di Clerico lo spessore assegnato alle eroine femminili. Si tratta di personaggi costruiti sul contrasto molto forte tra due tipi di sentimenti: l'amore verso il proprio amante e l'amor patrio o filiale si scontrano seguendo uno schema che sembra ripetersi con modalità analoghe da un lavoro all'altro.

In *Calisto e Ruggero*, per esempio, la scena si apre proprio sul conflitto emozionale della protagonista:

Calisto esprime il suo turbamento per l'imeneo funesto che deve fra poco renderla sventurata: vorrebbe ubbidire il padre, ma lo sposo che le ha destinato non le ispirò quella passione che nutre per il suo caro Lotario; Lucilla le apporta un foglio di questo amante nel quale l'esorta a fuggir seco lui. L'idea seducente di riunirsi all'oggetto del suo tenero amore, dispone il suo cuore a ciò seguire, quand'ecco il padre che giunge, e le impone di presentarsi allo sposo, che già s'avvicina. L'agitazione che le desta nell'animo un tal comando, rende questi palese al suo arcano genitore, ma rimettendosi tosto e fingendo esser tranquilla obbedisce e lo segue¹⁸⁸.

200

aA

Seguono i festeggiamenti in onore dei promessi sposi. «Dopo varie danze espressive», Argirio, il padre di Calisto, intende compiere la cerimonia, ma la giovane, «confusa e tremante trovandosi al passo estremo cade svenuta tra le braccia della sua fida Lucilla»¹⁸⁹.

Calisto, nel secondo atto, viene sorpresa da Ruggero, il promesso sposo, con Lotario. Ruggero uccide il rivale e Calisto viene condotta in carcere e condannata a morte. Il terzo atto si svolge interamente in carcere. «Calisto sfoga col pianto il suo dolore»¹⁹⁰ e viene raggiunta prima dall'amica e confidente e, successivamente, dal padre che le annuncia la sentenza di morte. Anche Argirio, tuttavia, è animato da un forte contrasto tra i suoi doveri di monarca e l'amore verso la figlia: «dopo varj rimproveri s'intenerisce, e cade svenuto sopra un masso»¹⁹¹. Ruggero, nel frattempo pentitosi del

188. Id., *Calisto e Ruggero. Ballo tragico in cinque atti*, in *Il Solimano. Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro di via della Pergola nel Carnevale del 1779*, cit., p. 6.

189. *Ibid.*

190. Ivi, p. 8.

191. *Ibid.*

suo gesto, ottiene la grazia e Calisto viene rimessa in libertà. La fanciulla, tuttavia, non intende sopravvivere all'amante. Nell'ultimo atto, in un «sotterraneo lugubre con varie tombe, e lampada nel mezzo»,

Calisto pallida e scapigliata con una fiaccola alla mano s'avanza in quell'asilo d'orrore. Scorge la tomba del suo caro Lotario nella quale mirasi il nome impresso. S'abbandona di novo a suoi ciechi trasporti, e risolve con un pugnale di finire le sue pene. Ruggero seguito d'Argiro da varj cavalieri e dame [s]opraggiunge affannato in quel momento funesto per salvar la sua adorata Calisto. Ma essa a tal vista si vibra il ferro in petto, e spira in breve sugli occhi del padre, e dello sposo¹⁹².

Quando il ballo viene ripreso nella primavera del 1786 a Reggio Emilia, notiamo qualche differenza nella sequenza degli eventi e una maggiore precisione nella descrizione delle passioni. Se, infatti, nella versione del 1779 il primo atto si apriva con una scena pantomimica a cui seguivano le danze in onore dei due promessi sposi, nel 1786 Clerico inverte l'ordine, rendendo l'atto più agile e più interessante dal punto di vista drammaturgico¹⁹³.

Il conflitto di sentimenti che anima la protagonista è reso ancora più evidente, in questo caso, dal netto contrasto tra il momento di gioia e allegria generale (rappresentato dalla danza) e l'atteggiamento di Calisto «mesta e pensosa». Al culmine della festa, quando «raddoppiano le danze», la catastrofe: Calisto non riesce ad adempiere al dovere di figlia fedele e sviene. L'atto successivo rimane pressoché invariato, anche se l'espedito con cui Ruggero sorprende i due amanti varia leggermente. Il terzo, invece, è interamente consacrato al

192. Ivi, p. 9.

193. Cfr. Id., *Calisto. Ballo tragico in cinque atti composto e diretto dal sig. Francesco Clerico*, in F. Moretti, *Idalide. Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro dell'illustrissimo pubblico della città di Reggio la Fiera dell'anno 1786*, cit., pp. 40-41. «Ruggero e Calisto attornati da brillante corteggio, ricevono le pubbliche congratulazioni, e gli auguri felici, di cui risuona la Reggio. Il giubilo brilla in ogni cuore; Calisto sola, mesta e pensosa, tenta indarno celare il suo turbamento. [...] La sventurata si presta anche alle danze, fra la mischia delle quali riceve dalla sua confidente un foglio di nascosto; egli è del suo amante, e in esso trova un appuntamento per fuggir seco lui la notte stessa. Raddoppiano le danze, e finalmente Argirio vuole che si adempia la cerimonia [...]. Calisto confusa e tremante, trovandosi al passo estremo, cade svenuta tra le braccia della fida Lucilla».

dolore di Calisto in carcere. Anche qui viene raggiunta dall'amica Lucilla, «a cui esprime i più vivi e teneri sentimenti»¹⁹⁴.

L'annuncio della sentenza e la scena pantomimica con il padre si svolgono nel quarto atto e, secondo un *cliché* che pare ormai consolidato, il contrasto di passioni è talmente forte da non potersi sostenere e causare svenimento. Quando Argirio rimane solo con Calisto «inveisce contro la sventurata, la rigetta dalle sue braccia, la rinnega per figlia, ma al fine la sua austera virtù cede sensibilmente alla tenerezza paterna; calma il suo sdegno, s'intenerisce, e cade svenuto sopra una sedia»¹⁹⁵.

Infine l'ultimo atto rimane pressoché invariato, salvo dettagliare meglio l'ultima scena. Quando Calisto si uccide, i ballerini formano un quadro espressivo: ai piedi di Calisto, ormai morta, si getta il pentito Ruggero e gli altri si dispongono in «un gruppo rappresentante la comune afflizione»¹⁹⁶.

Questo lavoro viene citato anche da Ritorni, che lo definisce «pien di tragico vigore»¹⁹⁷ e, dopo essersi soffermato sulle doti dell'interprete di Calisto, Rosa Clerico, di Lorenzo Panzieri e del fratello di Francesco, Gaetano, scrive:

Se i più giovani ha conosciuto il Clerico men felice coreografo, follia sarebbe negare i fasti della sua antica scuola [...]. Durano di que' suoi magni spettacoli ancora i testimoni ne' caldissimi suoi ammiratori. Io ho udito in questa mia Reggio [...] parecchi ricordar tuttavia le maestose tragedie pantomimiche del Clerico, ed affermar perfino, nulla potersi dare che vaglia affievolirne nelle loro menti la viva memoria¹⁹⁸.

Analoghi il destino e la delineazione del personaggio di un'altra eroina, protagonista del ballo *Gabriella di Vergy*. Ga-

194. Ivi, pp. 42-43.

195. Ivi, p. 43.

196. Ivi, p. 44.

197. C. Ritorni, *Commentarii*, cit., p. 35.

198. Ivi, pp. 36-37. Il *Calisto* viene dato, lo ricordiamo, a Reggio Emilia nel 1786 e, in quell'occasione, Calisto è Rosa Clerico Panzieri, Lorenzo Panzieri interpreta Lotario, mentre Francesco è Ruggero. Non vi è traccia in compagnia di Gaetano. Nelle produzioni del 1779 (Firenze per il carnevale e Venezia per l'autunno) compaiono solo Rosa e Francesco Clerico, mentre, quando il ballo viene ripreso a Roma nel carnevale del 1787, Calisto viene interpretata da Lorenzo Panzieri e Francesco mantiene la parte di Ruggero. Cfr. F. Clerico, *Calisto. Ballo tragico pantomimo diviso in cinque atti composto e diretto da me Francesco Clerico da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro delle Dame nel Carnevale dell'anno 1787*, cit., p. 6.

briella è destinata a sposare il conte di Fayel, ma ama Raoul di Coucy. Anche in questo caso il conflitto di sentimenti è reso ancor più evidente da un contrasto: da un lato i festeggiamenti per le nozze imminenti, dall'altro il dolore della promessa ma infelice sposa¹⁹⁹. Nel terzo atto Gabriella, sola nei suoi appartamenti,

lascia libero il freno al suo dolore che in amarissimo pianto si sfoga, e fissando i sguardi in un piccol ritratto di Raoul che seco tiene vieppiù s'accende delle amate sembianze; ma poscia rientrando nella considerazione d'esser legata ad altro sposo, e che onore e debito coniugale gli vietano qualunque straniero affetto, getta sul tavoliere il ritratto e rapidamente si scosta volendo obliare affatto un oggetto troppo per lei seducente²⁰⁰.

Il contrasto di passioni è esplicitato attraverso un oggetto. Il ritratto svolge una duplice funzione permettendo allo spettatore di capire il malessere di Gabriella e fugando ogni dubbio circa la sua decisione finale: Gabriella allontana da sé il ritratto e, dunque, rimane fedele allo sposo impostole, dimostrando così la sua rettitudine morale. Sfortunatamente una serie di equivoci portano Fayel e il padre di Gabriella a dubitare della sua fedeltà. Nel quarto atto Raoul si introduce di nascosto a palazzo per vedere l'amata un'ultima volta. I due vengono, naturalmente, sorpresi da Fayel che sfida a duello il rivale e lo uccide. Non pago della vendetta, ripone in un'urna, destinata a Gabriella, il cuore di Raoul. Il quinto atto si svolge nel carcere dove è rinchiusa Gabriella, condannata a morte per avvelenamento:

Gabriella pallida e scapigliata s'inoltra in quel tenebroso luogo preceduta da due guardie che ne rischiaran l'ingresso con fiaccole lugubri. Mille spaventevoli immagini le ingombrano la fantasia. S'accosta alla tavola, vede l'urna; un improvviso tremor l'assale, e un sinistro presentimento le lacera il cuore²⁰¹.

199. F. Clerico, *Descrizione del primo ballo. Gabriella di Vergy. Ballo tragico-pantomimo in cinque atti d'invenzione e direzione del sig. Francesco Clerico e dallo stesso dato per la prima volta alle pubbliche scene nel nobilissimo Teatro di S. Benedetto di Venezia la Fiera dell'Ascensione dell'anno 1780*, cit., p. 30.

200. Ivi, p. 31.

201. Ivi, p. 34.

Alla vista del contenuto dell'urna, Gabriella prende la tazza avvelenata e beve. Nello stesso momento Fayel giunge trafelato, si è convinto dell'innocenza della sposa, ma è ormai impotente. L'ultima scena è caratterizzata da una grande concitazione e da un quadro finale molto espressivo:

Serpeggia di già pel castello l'infausto avviso del tristo avvenimento; e quindi si vedono accorrere confusamente al carcere dame e cavalieri, e con essi il Conte di Vergy. Quest'infelice padre vede l'innocente figlia spirante. Ogni petto ne risente tenerezza e orrore. Fayel ridotto all'ultima desolazione offre a Gabriella uno stile con cui la prega di trapassargli il cuore: ma essa lasciandosi cader di mano il ferro perdona allo sposo cagione del suo morire, lo abbraccia dolcemente e spira. La disperazione di Fayel più non ha freno; ripiglia ardentemente da terra lo stile, se lo immerge a un tratto nel seno, e cade vicino alla sposa. Il Conte di Vergy sviene, e tutti li circostanti penetrati al vivo da sì tragica scena si ravvolgono nel più cupo della tristezza, e dello sbigottimento²⁰².

204

Ancora una volta lo schema si ripete: svenimento e *tableau* ad effetto che sottolineano la conclusione tragica della vicenda.

Simile, infine, lo schema su cui viene costruito il personaggio di Alinda, protagonista del ballo *Gernando e Vittore*. La giovane figlia del re dei Sanniti è innamorata di Vittore, ma a chiederla in sposa è il fratello Gernando. Clerico utilizza le stesse modalità per caratterizzare il contrasto di passioni che anima Alinda. Popolo festante a cui si unisce, riluttante, la sfortunata protagonista²⁰³. L'amante della fanciulla muore ed ella si dispera tra le braccia di un'amica²⁰⁴.

L'ultimo atto vede compiersi la tragedia: «Alinda pallida e scapigliata – esattamente come le precedenti eroine – si presenta in quel recinto funebre. Cerca la tomba del suo amante, e tosto la distingue dal di lui nome inciso»²⁰⁵. Individuata la tomba, beve il veleno e muore. Tutti accorrono ma, questa volta, il ballo non termina con il solito quadro di generale afflizione perché Gernando viene richiamato al suo

aA

202. Ivi, p. 35.

203. [Id.], *Gernando e Vittore. Ballo tragico da rappresentarsi nel teatro dell'Accademia degli Erranti di Brescia per la Fiera del 1788*, in Brescia, Stamperia Pasini, 1788, p. 7.

204. Ivi, p. 10.

205. *Ibid.*

dovere di soldato, viene eletto generale e costretto a partire immediatamente per difendere il popolo dall'assalto delle truppe romane.

La ripetitività degli schemi compositivi di Clerico è sottolineata anche dalla «Gazzetta Urbana Veneta». In occasione di *Ercole e Dejanira*, dato a Padova nell'estate del 1790, leggiamo:

È veramente bello, e non ha eccezione, unisce condotta, espressione, forza, unione, in grado superlativo. Non mancano però persone, che criticano questo compositore trovando ne' suoi balli della uniformità; ma che perciò? Si potrà dire che egli è monotono nelle sue produzioni, ma non si potrà dire che egli non sia bravo. È più difficile aver molto giudizio che molto entusiasmo. A render perfetto questo ballo non mancherebbero che delle gambe²⁰⁶.

L'altra critica ricorrente all'interno della Gazzetta riguarda la prolissità dei lavori di Clerico. In occasione dell'*Amleto*, rappresentato a Brescia nell'agosto del 1789, leggiamo che «il difetto di questo ballo è d'esser un po' lungo nel principio, e che stiamo un po' male di gambe negli altri ballerini»²⁰⁷. Trattandosi di una piazza meno prestigiosa, la compagnia era, probabilmente, carente dal punto di vista tecnico e forse anche numerico. Per *Circe e Scilla* apprendiamo che è stato necessario accorciarlo perché riscuotesse successo²⁰⁸:

Infine anche per l'*Olimpia* il recensore riporta ancora lamenti sulla durata:

Si parla con lode eguale del ballo del sig. Clerico int. l'*Olimpia*, se non che alcuni si lagnano di troppa lunghezza: ma una tragedia in cinque atti non può mai riuscir breve, e sin che durerà il gusto di simili azioni pantomime ci vorrà sempre assai nell'invenzione, nell'esecuzione, e nelle decorazioni per conservare il diletto ed escludere affatto la noja²⁰⁹.

Clerico, tuttavia, riesce evidentemente a supplire a questi difetti aggiustando in corso d'opera i suoi lavori. Quando lo stesso titolo viene riproposto a Brescia, il resoconto è entusiastico:

206. GUV, n. 56, mercoledì 15 luglio 1789, p. 442.

207. Ivi, n. 62, mercoledì 5 agosto 1789, p. 494.

208. Cfr. Ivi, n. 48, mercoledì 16 giugno 1790, p. 382.

209. Ivi, n. 42, mercoledì 25 maggio 1791, p. 334.

La chiarezza, e la precisione, con cui è posto in scena, fanno onore al sig. *Clerico*, e l'ultima scena aggiunta per intero, ed eseguita per eccellenza dalla nota bravura della sorella *Clerico* desta il sentimento della più tenera commozione: in una parola il sig. *Clerico* ha la forza di sorprendere in questo secolo²¹⁰.

Dalle analisi condotte sin qui, risulta evidente come uno dei punti di forza di *Clerico* risieda nella sua "musa ispiratrice". La sorella Rosa è, infatti, la protagonista di tutte le produzioni menzionate.

La morte di Agamennone

Il ritorno di Agamennone, ripreso poi con il titolo *La morte di Agamennone*, è il ballo che forse ha lasciato più tracce dietro di sé, imprimendosi nella memoria tanto di Ritorni, quanto del recensore della «Gazzetta Urbana Veneta». Ritorni cita l'*Agamennone* come esempio di «poetica espressione ed azione»²¹¹, caratteristica delle composizioni pantomimiche di *Clerico*. Il periodico veneziano si dilunga nella descrizione di questo lavoro testimoniandone il successo.

Il ballo si apre con una scena trionfale, immaginiamo una sorta di marcia, rappresentante il ritorno di Agamennone dalla guerra di Troia. Egli giunge sopra un carro, affiancato da Cassandra e circondato da guerrieri, schiavi e vari trofei di guerra²¹².

Agamennone presenta Cassandra alla famiglia, giunta ad accoglierlo, e a Clitennestra, in particolare, «intercedendo per essa la di lei protezione»; ma le due donne entrano subito in contrasto: «una scambievole antipatia nasce tra esse, che ben tosto si conosce dal loro contegno»²¹³. L'antipatia di Clitennestra nei confronti di Cassandra viene alimentata dalle attenzioni a lei prodigate da Agamennone. Nel frattempo, la

210. Ivi, n. 67, mercoledì 20 agosto 1794, p. 535.

211. C. Ritorni, *Commentarii*, cit., p. 33.

212. Cfr. [F. Clerico], *La morte d'Agamennone. Ballo tragico in cinque atti composto dal signor Francesco Clerico*, in C. Giotti, *Ines de Castro. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro della Pergola l'Autunno del 1793*, cit., p. 8. Il *Programma* del 1789 è meno dettagliato nella caratterizzazione dell'azione e delle passioni che agitano i diversi personaggi, mentre quello fiorentino del 1793 e quello reggiano del 1794 sono identici. Entrambi presentano piccole diversità nella concatenazione degli eventi e risultano più avvincenti alla lettura e, per questo, più convincenti dal punto di vista drammaturgico.

213. *Ibid.*

consueta scena a contrasto: festeggiamenti e danze in onore del vincitore²¹⁴.

Il secondo atto si può dividere in tre scene. È infatti ambientato all'interno di una galleria del palazzo reale dove si susseguono i diversi personaggi. In primo luogo si svolge una sorta di duetto tra Clitennestra ed Egisto: «Egisto coglie l'istante di esprimerle più vivamente il suo amore per affrettarla a compiere la trama ordita; un resto di virtù la combatte, ma il suo amante la determina adducendole anche in pretesto il supposto amore d'Agamennone per Cassandra. Già il regicidio è tra loro stabilito». Per chiarire il senso della congiura il pubblico vede Egisto, armato di un pugnale, nascondersi nella stanza di Agamennone e Clitennestra. Il duetto seguente ha per protagonisti, invece, Cassandra e Agamennone:

L'infelice donzella s'inoltra con ribrezzo e freme di ritrovarsi in quelle soglie. Le istanze d'Agamennone la decidano a scoprire l'oracolo funesto a lei palese. Ormai predice apertamente il tradimento di Clitennestra, e l'inevitabile di lui caduta; Agamennone si agita alquanto, ma la forza del vaticinio non giunge a persuaderlo²¹⁵.

aA

207

Infine una «marcia festevole» annuncia l'inizio del banchetto a cui prendono parte i tre personaggi principali.

Nel terzo atto si compie il delitto, e la morte di Agamennone viene rappresentata con concitazione; ognuno dei personaggi esprime i propri sentimenti connotando drammaticamente l'azione. Agamennone si ritira nell'appartamento dove sappiamo essersi nascosto Egisto:

La profetessa annuncia l'imminente assassinio, e fugge stridendo. Egisto commesso il regicidio, esce affannoso correndo in traccia d'asilo per celarsi ad ogni sguardo. Clitennestra, tinta del sangue dello sposo, pallida e smarrita, s'invola tremante da quel terribile oggetto. L'orror del delitto l'opprime e cade priva di sensi. Un gemito languente esprime i singulti estremi dello spirante Agamennone, che dibattendosi fra gli orrori della morte viene a cadere estinto sulla soglia fatale. Gl'urli lugubri, di cui Cassandra empie la reggia, attirano Elettra ed Oreste [...]. La disperazione de'

214. Cfr. *ivi*, pp. 8-9.

215. *Ivi*, p. 9.

figli eccita un tumulto, che desta i regi ministri, e riscuote Clitennestra dal suo letargo²¹⁶.

Una scena costruita secondo un crescendo drammatico molto efficace che rende l'orrore dell'omicidio senza mostrarlo apertamente al pubblico. Gli spettatori, infatti, non vedono fisicamente Egisto che pugnala Agamennone, ma dal materializzarsi dello sgomento negli atteggiamenti degli altri personaggi: le grida di Cassandra, la fuga di Egisto, lo svenimento di Clitennestra. Infine compare la vittima, annunciata da «un gemito languente»: Agamennone cade sulla soglia del suo appartamento. Il *climax* è raggiunto quando alle grida di Cassandra sopraggiungono Oreste ed Elettra e, successivamente, i ministri. Possiamo ipotizzare che questi momenti di dolore acuto espressi dalle grida siano resi tramite la musica, proprio come avviene nella *Semiramide* di Onorato Viganò e Carlo Gozzi. Sappiamo, infatti, che Clerico compone, in alcuni casi, la musica per i propri balli e dobbiamo quindi supporre fosse attento alla sua corrispondenza col gesto. Non abbiamo però alcuna indicazione sulla composizione della partitura dell'*Agamennone*.

Il quarto atto è molto breve. Elettra ha portato via Oreste, lo affida a Euribate affinché lo metta in salvo. Nell'ultimo atto, infine, dopo che Clitennestra impone al popolo Egisto come sovrano²¹⁷, entra Elettra portando con sé il ritratto di Oreste, legittimo erede, e piangendo il padre morto. Segue l'uccisione di Cassandra, che scatena le Furie contro i veri colpevoli del regicidio in un'*escalation* sapientemente costruita. Non appena la profetessa «riceve il colpo, e cade estinta»,

s'oscura l'edifizio, stridono i tuoni, e serpeggiano i lampi. L'improvvisa rivoluzione produce l'universal terrore. Il feretro d'Agamennone si apre e resta avvolto da un globo di densa caligine. Erinne forte, e con essa tre furie, d'averno circondano Clitennestra. Una il Rimorso, una il Castigo, e l'altra la Visione orrenda. L'empia regina prova alternativamente tutti gli eccessi di cui è invasa da quelle maligne influenze. Il popolo scaglia imprecazioni contro la medesima. Elettra grida vendetta. Egisto tormentato dall'aspetto del

216. Ivi, p. 10.

217. Cfr. ivi, p. 11.

Castigo freme d'orrore; finalmente per colmo di spavento comparisce velata la figura d'Oreste, che armata di pugnale accenna ai due colpevoli la trista fine della loro vita²¹⁸.

Clitennestra, terrorizzata, sviene e il ballo termina con il consueto quadro finale che rappresenta il dolore e il turbamento per i funesti avvenimenti.

Il successo dell'*Agamennone* viene segnalato, al suo debutto veneziano, all'interno della «Gazzetta Urbana Veneta». Il recensore sottolinea sia la maestosità della messinscena che la direzione del ballo e la bravura degli interpreti²¹⁹. In particolare Giovanna Baccelli, nella parte di Clitennestra, viene lodata per l'«esattezza, la precisione, e la forza ond' eseguite sono le belle sue operazioni in quel mezzo nobil carattere nel quale ella è singolare ed eccellente»²²⁰. La Baccelli, danzatrice di mezzo carattere, interpreta bene il personaggio tanto nell'esecuzione tecnica quanto nell'espressione delle passioni. Sebbene dal *Programma* emergano pochissime indicazioni sulla danza, dando più spazio ai caratteri dei diversi personaggi, ciò non vuol dire che i momenti in cui gli interpreti esprimono i loro sentimenti siano esclusivamente pantomimici. Stando al libretto, Clitennestra non prende parte, esplicitamente, ad alcun pezzo ballato, eppure il recensore ne loda la precisione e la leggerezza d'esecuzione.

Questo conferma l'ipotesi avanzata precedentemente secondo la quale la nozione di danza nel ballo pantomimo del Settecento include tanto la tecnica quanto l'espressione. Troviamo qualche indicazione in più, a questo riguardo, in un articolo successivo del periodico veneziano. La produzione ha grande successo lungo tutto il corso delle repliche, che durano circa un mese. Viene lodata l'abilità di Clerico nel mettere in scena il soggetto e nel caratterizzare i personaggi («ha posto in varj e ben disegnati movimenti le sue figure»). Il suo successo è decretato anche, sembrerebbe, dal felice innesto di danza e pantomima. Per evitare che le scene pantomimiche predominino, appesantendo il ballo e annoiando gli spettatori, il coreografo ha introdotto dei «ballabili»,

218. Ivi, p. 12.

219. Cfr. Guv, n. 104, sabato 27 dicembre 1788, p. 832.

220. Ivi, n. 4, mercoledì 14 gennaio 1789, pp. 31-32.

riuscendo così a mantener vivi l'attenzione e l'interesse del pubblico²²¹. Inoltre, aggiungono valore alla produzione

scene superbe, un vestiario ricco e magnifico, decorazioni di molta spesa, ed assai più un'abilissima compagnia danzatrice, particolarmente per l'inimitabile mad. *Baccelli* il cui valore è superiore ad ogni elogio, e per il leggiadrissimo sig. *Angiolini*. Questa coppia dopo aver nel primo ballo eseguita colla maggiore bravura la sua parte, formò le delizie del secondo con un *pas-de-deux* sì gentile, ben ideato, eseguito con tanta esattezza, d'una musica sì parlante, d'un carattere nella sua semplicità così amabile, da meritar ogni sera un pieno teatro s'altro non ci fosse stato da vedere che quello. Il sommo pregio di mad. *Baccelli* è d'eseguire in ballo le più difficili operazioni con una disinvoltura. E una sicurezza che le fan parere facili celandone la fatica²²².

Il secondo ballo in questione è *I nastri d'amore*, di cui ci è giunto solo il titolo. Per quel che riguarda, invece, gli altri personaggi dell'*Agamennone* veneziano, sappiamo che Agamennone e Cassandra sono interpretati da Francesco e Rosa Clerico (fratello e sorella mantengono la parte anche per le riprese successive del 1793 e del 1794), Clitennestra è Giovanna Baccelli, Oreste ed Elettra sono Lorenzo Panzieri e Teresa Marzoratti, Gaetano Clerico interpreta Euribate, mentre Pietro Angiolini è Egisto²²³.

Anche Ritorni si sofferma sull'*Agamennone* di Clerico. Egli loda l'abilità del coreografo nell'orchestrare il conflitto di passioni che caratterizza i personaggi²²⁴ e prosegue sottolineando la bellezza delle «danze guerriere». Infine, si sofferma sull'interpretazione di Rosa Clerico e sui duetti del secondo atto:

Nel second'atto [Cassandra], inginocchiata all'altare, e abbracciandolo, sentiva in sé la forza e il dominio del fatidico nume: magnifico monologo vivamente espresso da Rosa Clerico sorella dell'autore, una di quelle attrici formate dalla natura all'espressione evidente delle sublimissime passioni.

221. Cfr. Ivi, n. 8, mercoledì 28 gennaio 1789, p. 62.

222. *Ibid.*

223. Cfr. [F. Clerico], *Il ritorno di Agamennone. Ballo tragico in cinque atti composto dal signor Francesco Clerico*, in *Arsace. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro Venier in San Benedetto il Carnevale dell'anno 1789*, cit., p. 24.

224. Cfr. C. Ritorni, *Commentarii*, cit., p. 33.

Raggiungeva Agamennone (lo stesso Francesco) e seguiva un duetto, in cui alternavansi agli amorosi avvertimenti della presaga vergine, e le violenti minacce, a lui che or rimaneva percorso a sì tremendi vaticinii, ora sdegnavasi di dover temer insidie da' suoi più cari, or con guerriera noncuranza sorrideva a' femminili pronostici [...]. Anche questa scena era una meraviglia. Partendo l'uno, incalzando l'altra, erano succeduti da Clitennestra, seguita da Egisto, il qual giovandosi de' timori di lei, che credevasi scuoperta, la induceva a doversi privare del marito²²⁵.

Secondo la descrizione offerta da Ritorni, il duetto fra i due personaggi sembra darsi per azioni giustapposte. Agamennone e Cassandra oscillano continuamente tra emozioni forti e contrapposte in una scena ad effetto che, evidentemente, si è impressa nella memoria del biografo dei Viganò²²⁶.

Quello che non convince assolutamente Ritorni è, come già in altre creazioni, l'uso dell'insieme dei figuranti. Nel *Programma* sono ricorrenti gli accenni al popolo che si schiera a favore di Elettra e disprezza Egisto e Clitennestra, «ma questo popolo – scrive Ritorni – non era a que' tempi che una colonna di coristi, la quale andavasi schierando in diverse prospettive, favellando tutti non altrimenti che con un sol gesto comune»²²⁷. I membri del corpo di ballo non offrono pose e atteggiamenti diversificati, ma si schierano in maniera uniforme da una parte o dall'altra del palcoscenico.

aA

211

225. Ivi, p. 34.

226. La descrizione di Ritorni, tuttavia, non combacia sempre con quella contenuta nei *Programmi*. Stando al libretto del ballo, infatti, il duetto fra Clitennestra ed Egisto precede e non segue quello fra Agamennone e Cassandra. Inoltre, secondo Ritorni il banchetto per festeggiare il ritorno del sovrano si svolge nel terzo atto, quando invece lo leggiamo alla fine del secondo nel libretto. Le ipotesi sono due. Da un lato è verosimile immaginare che Ritorni sia andato a memoria nel ripercorrere il ballo di Clerico, fissando solo i punti che nel suo ricordo si erano impressi con maggior forza. Dall'altro, è anche possibile che Ritorni abbia visto un allestimento diverso del ballo e di cui non ci è giunta alcuna traccia.

227. *Ibid.*

aA

Abbiamo deciso di far rifluire in bibliografia una selezione dei volumi consultati nel corso della ricerca. Per non appesantirla troppo, si è scelto di non inserire i libretti di ballo. I riferimenti a tali fonti rimangono, pertanto, solo nelle note nel corso del testo.

213

Fonti primarie

I protagonisti del ballo pantomimo e i suoi teorizzatori settecenteschi: scritti teorici e testimonianze critiche

ALGAROTTI, Francesco, *Saggio sopra l'opera in musica*, Livorno, Coltellini, 1763.

ARTEAGA, Stefano, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, 3 voll., voll. II-III, *Ragionamento sopra il ballo pantomimico*, Venezia, Carlo Palese, 1785, rist. anast. Bologna, Forni, 1969.

ANGIOLINI, Gasparo, *Le festin de pierre. Ballet pantomime composé par Mr. Angiolini*, A Vienne, chez Jean Thomas Trattner Libraire et Imprimeur de la Cour, 1761, ora in Christoph Willibald Gluck, *Sämtliche Werke*, begründet von Rudolf Gerber, herausgegeben von Gerard Croll, Bäreureiter, 1995, 7 voll., vol. VII: *I libretti*, pp. 171-175.

ANGIOLINI, Gasparo, *Dissertation sur les ballets Pantomimes des An-*

ciens. *Publié pour servir de Programme au Ballets Pantomime Tragique de Semiramis*, Vienna, Ghelen, 1765, ora in Christoph Wilibald Gluck, *Sämtliche Werke*, begründet von Rudolf Gerber, herausgegeben von Gerard Croll, Bäreureiter, 1995, 7 voll., vol. VII: *I libretti*, pp. 185-200.

ANGIOLINI, Gasparo, *Lettere a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi*, Milano, Gio. Batista Bianchi, 1773, ora in Carmela Lombardi (a cura di), *Il ballo pantomimo. Lettere, saggi e libelli sulla danza (1773-1785)*, Torino, Paravia, 1998, pp. 49-87.

ANGIOLINI, Gasparo, *Riflessioni sopra l'uso dei programmi nei balli pantomimi*, Milano, Gio. Batista Bianchi, 1775, in Carmela Lombardi (a cura di), *Il ballo pantomimo. Lettere, saggi e libelli sulla danza (1773-1785)*, Torino, Paravia, 1998, pp. 117-124.

BORSA, Matteo, *Saggio filosofico sui balli pantomimi seri dell'opera (1782-1783)*, in Carmela Lombardi (a cura di), *Il ballo pantomimo. Lettere, saggi e libelli sulla danza (1773-1785)*, Torino, Paravia, 1998, pp. 209-234.

BOURNONVILLE, August, *My Theatre Life*, Middletown, Wesleyan University Press, 1979.

BOURNONVILLE, August, *Letters on dance and choreography*, translated and annotated by Knud Arne Jürgensen, London, Dance Books, 1999.

CALZABIGI, Ranieri, *Scritti teatrali e letterari*, a cura di Anna Laura Bellina, Roma, Salerno Editrice, 1994, 2 voll.

DE CAHUSAC, Louis, *La danse ancienne et moderne ou traité historique de la danse*, édition présentée, établie et annotée par Nathalie Lecomte, Laura Naudeix, Jean-Noël Laurenti, Paris, Édition Desjonquères/Centre National de la Danse, 2004.

DU BOS, Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, Pissot, 1740 (ed. it. Palermo, Aesthetica, 2005).

DUFORT, Jean-Baptiste, *Trattato del ballo nobile*, Napoli, Felice Mosca, 1728.

ENCYCLOPÉDIE, *ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, mis en ordre & publié par M. Diderot, & quant à la partie mathématique par M. D'Alembert*, Genève, Pellet, 1777-1779.

ENGEL, Johann Jakob, *Lettere intorno alla mimica*, Roma, E&A editori associati, 1993.

GALLINI, Giovanni-Andrea, *A treatise on the art of dancing*, London, printed for the author and sold by R. Dodsley, in Pall-Mall; T. Becket and P. A. De Hont, in the Strand; J. Dixwell, in St. Martin's-Lane, near Charing-Cross; and at Mr. Bremner's Music Shop, opposite Somerset-House, in the Strand, 1772.

- GOUDAR, Ange, *Osservazioni sopra la musica ed il ballo ossia estratto di due lettere di M.r G. a Milord Pembroke tradotte dal francese*, in Milano, presso Gaetano Motta, stampatore al Malcantone vicino l'Osteria del Pozzo ove si vendono, [1773], pp. 35-110, ora in Carmela Lombardi (a cura di), *Il Ballo Pantomimo. Lettere, saggi e libelli sulla danza (1773-1785)*, Torino, Paravia, 1998, pp. 25-48.
- GOUDAR, Ange, *De Venise. Remarques sur la musique & la danse, ou Lettres de M.r G... a Milord Pembroke*, Venezia, Carlo Palese, 1773.
- GOUDAR, Ange, *Suppléments aux Remarques sur la Musique et la Danse*, Venezia, Carlo Palese, 1773.
- GOZZI, Carlo, *Lettere*, a cura di Fabio Soldini, Venezia, Regione del Veneto/Marsilio, 2007.
- LUCIANO, *La danza*, a cura di Simone Beta, traduzione di Marina Nordera, Venezia, Marsilio, 1992.
- MAGRI, Gennaro, *Trattato teorico-pratico di ballo*, Napoli, presso Vincenzo Orsino, 1779.
- NOVERRE, Jean-Georges, *Lettres sur la danse et sur le ballets*, A Stutgard, et se vend A Lyon, chez Aimé Delaroché Imprimeur-Libraire du Gouvernement & de la Ville, aux Halles de la Grenette, 1760.
- NOVERRE, Jean-Georges, *Lettres sur la danse, et sur les ballets*, A Vienne, chez, Jean-Thomas de Trattner, Libraire et Imprimeur de la Cour, 1767.
- NOVERRE, Jean-Georges, *Lettres sur la danse, sur les ballets et les arts*, St. Pétersbourg, imprimé chez Jean Charles Schnoor, 1803-1804, 3 voll.
- NOVERRE, Jean-Georges, *Lettres sur les arts imitateurs en général et sur la danse en particulier*, A Paris, chez Léopold Collin, Libraire, rue Gît-le Cœur n° 4, A La Haie, chez Immerzeel et Compagnie, Venerstraat, n° 147, 1807, 2 voll.
- NOVERRE, Jean-Georges, *Lettere sulla danza*, a cura di Alberto Testa, Roma, Di Giacomo, 1980.
- NOVERRE, Jean-Georges, *Programmi dei balletti. Selezione dei libretti*, a cura di Flavia Pappacena, trad. it. di Alessandra Alberti, Roma, Dino Audino, 2009.
- NOVERRE, Jean-Georges, *Lettere sulla danza, sui balletti e sulle arti*, a cura di Flavia Pappacena, trad. it. di Alessandra Alberti, Lucca, LIM, 2011.
- PLANELLI, Antonio, *Dell'opera in musica*, edizione a cura di Francesco Degrada, Fiesole, Discanto, 1981.
- RITORNI, Carlo, *Commentarii della vita e delle opere coredrammatiche di*

Salvatore Viganò e della coreografia e de' corepei, Milano, Guglielmini e Radaelli, 1838.

TOMLINSON, Kellom, *The Art of Dancing Explained by Reading and Figures whereby the Manner of Performing the Steps is made easy by a New and Familiar Method Being the Original Work First Design'd in the Year 1724 and now published by Kellom Tomlinson, Dancing Master in Two Books*, London, Printed for the Author, and are to be had of him at the Red and Gold Flower Pot next Door to Edward's Coffee-House, over against the bull and Gate, in High-Holbourn, 1735.

WEAVER, John, *An Essay Toward an History of Dancing*, London, Jacob Tonson, 1712.

WEAVER, John, *Anatomical and mechanical lectures upon dancing: Wherein rules and institutions for that art are laid down and demonstrated*, London, J. Brotherton, 1721.

Recensioni e avvisi nei periodici dell'epoca

Riportiamo lo spoglio eseguito su periodici dell'epoca relativo ai coreografi e agli allestimenti esaminati nel libro. Sono indicate come "recensioni" le descrizioni dei balli, brevi (talvolta solo un paio di righe) o lunghe, presenti nei periodici consultati; come "avvisi" tutti gli annunci (balli, ingaggi prestigiosi o l'elenco dei ballerini della compagnia) relativi alle produzioni prese in considerazione.

Gasparo Angiolini

«Gazzetta Urbana Veneta», Venezia, Stampatore Il Zerletti a S. Catterina, Il libraio dispensatore Paolo Colombani al Ponte di Rialto, 1787-1799:

n. 97, sabato 4 dicembre 1790, p. 778 [citato Angiolini nell'ambito di un discorso sul ballo teatrale];

n. 103, sabato 25 dicembre 1790, p. 826 [avviso del coreografo];

n. 6, mercoledì 19 gennaio 1791, p. 45 [recensione: *Lorenzo*];

n. 9, sabato 29 gennaio 1791, pp. 69-70 [recensione: *La vendetta ingegnosa o La statua di Condillac*];

n. 11, sabato 5 febbraio 1791, p. 85 [avviso del coreografo];

n. 16, mercoledì 23 febbraio 1791, p. 128 [avviso teatrale: *La morte di Semiramide e Il finto automo*];

n. 17, mercoledì 26 febbraio 1791, p. 134 [recensione: *La morte di Semiramide*].

«Giornale Enciclopedico di Milano», Milano, Pirola, 1782-1797, in Dascia Deplero, *Il «Giornale enciclopedico di Milano» (1782-1797)*

Bibliografia

e la «Gazzetta enciclopedica di Milano» (1780-1802): due nuove fonti per la storia musicale milanese, «Fonti musicali italiane», n. 4, 1999, pp. 67-95:

- 4 gennaio 1782, pp. 2-5 [recensione: *Alzira ossia Gli Americani, Il diavolo a quattro ossia la doppia metamorfosi*];
- 18 gennaio 1782, pp. 21-22 [recensione: terzo ballo della stagione di Carnevale];
- 8 febbraio 1782, pp. 41-45 [recensione: *L'amicizia alla prova*];
- 5 aprile 1782, p. 90 [avviso teatrale: si annunciano i balli di Angiolini per l'imminente apertura del teatro];
- 8 aprile 1782, p. 166 [recensione: balli dell'opera *Il matrimonio in commedia*];
- 19 aprile 1782, p. 94 [avviso teatrale: *Lauretta*];
- 12 agosto 1782, p. 132 [recensione: *Teseo in Creta, La vendetta spiritosa*];
- 27 settembre 1782, p. 259 [recensione: *Il sofì generoso*];
- 29 dicembre 1788, p. 430 [avviso teatrale: apertura della stagione di carnevale];
- 9 febbraio 1789, p. 96 [recensione: *Le nozze de' Sanniti, L'uomo selvatico*];
- 27 aprile 1789, p. 273 [recensione: *Amore e Psiche*].

aA

217

«Gazzetta Enciclopedica di Milano», Milano, Gaetano Motta, 1780-1802, in Dascia Deplero, *Il «Giornale enciclopedico di Milano» (1782-1797) e la «Gazzetta enciclopedica di Milano» (1780-1802): due nuove fonti per la storia musicale milanese*, «Fonti musicali italiane», n. 4, 1999, pp. 96-110:

- 3 gennaio 1780, p. 7 [recensione: *Lo scoprimento d'Achille, Il cavaliere benefico*];
- 17 gennaio 1780, supplemento [avviso teatrale: *Scoprimento d'Achille e Il cavaliere benefico*];
- 7 agosto 1780, pp. 235-237 [recensione: *La morte di Cleopatra, L'amore e l'azzardo*];
- 21 agosto 1780, p. 253 [recensione: *L'amore e l'azzardo*];
- 5 febbraio 1781, p. 35 [avviso teatrale: *Attila e Il castigo dei bonzi*];
- 19 febbraio 1781, p. 60 [recensione: *Il Solimano*];
- 13 agosto 1781, p. 260 [recensione: *Despina e Ricciardetto, Gli scherzi*];
- 17 settembre 1781, p. 300 [recensione: *Lauretta*];
- 4 febbraio 1782, p. 40 [avviso teatrale: *L'amicizia alla prova*];
- 8 aprile 1782, p. 106 [avviso teatrale: *Solimano secondo e Il diavolo a quattro*];

12 aprile 1782, p. 258 [recensione: *Teseo in Creta, La vendetta spiritosa*];

27 aprile 1789, p. 147 [recensione: *Amore e Psiche*].

Giuseppe Canziani

«Gazzetta Toscana», Firenze, Appresso Anton Giuseppe Pagani Stampatore e Libraio delle Scalere di Badia, 1766-1800:

n. 37, Firenze 14 settembre 1776, p. 145 [recensione: *Ines de Castro*];

n. 37, Firenze 13 settembre 1783, p. 147 [recensione: *La Discesa d'Ercole nei campi elisi*].

«Gazzetta Urbana Veneta», Venezia, Stampatore Il Zerletti a S. Catterina, Il libraio dispensatore Paolo Colombani al Ponte di Rialto, 1787-1799:

n. 9, mercoledì 30 gennaio 1793, p. 67 [riferimento a balli di Giuseppe Canziani visti nelle precedenti stagioni];

n. 71, mercoledì 4 settembre 1793, p. 564 [avviso teatrale riguardante il dramma per musica al San Samuele con l'indicazione dei primi ballerini];

n. 81, mercoledì 9 ottobre 1793, p. 645 [recensione: *Piramo e Tisbe, Il tradimento punito*].

«Gazzetta di Bologna», Bologna, s.n., 1763-1800 (le pagine del periodico non sono numerate):

n. 51, 16 dicembre 1777 [notizie riguardanti la messa in scena dell'*Alceste*];

n. 19, 12 maggio 1778 [notizie riguardanti la messa in scena dell'*Alceste* con brevi cenni ai balli];

n. 20, 19 maggio 1778 [notizie riguardanti la messa in scena dell'*Alceste*];

n. 21, 26 maggio 1778 [notizie riguardanti la messa in scena dell'*Alceste*].

Antonio Muzzarelli

«Gazzetta Toscana», Firenze, Appresso Anton Giuseppe Pagani Stampatore e Libraio delle Scalere di Badia, 1766-1800:

n. 15, Livorno 9 aprile 1777, p. 60 [recensione: balli dell'opera *La frascatana*];

n. 30, Siena 19 luglio 1777, p. 119 [recensione: *Adelasia*];

n. 18, Firenze 1 maggio 1779, p. 71 [recensione: *Le amazzoni*];

n. 37, Firenze 14 settembre 1782, pp. 146-147 [recensione: *Adelasia in Italia*];

n. 1, Firenze 4 gennaio 1783, p. 2 [recensione: *La guerra del 1683 fra austriaci e turchi, Assedio e liberazione di Vienna*];

Bibliografia

n. 35, Pisa 25 agosto 1784, p. 140 [recensione: balli dell'opera *L'Olimpiade*, data a Lucca];

n. 36, Firenze 6 settembre 1788, pp. 142-43 [recensione: *Maometto*];

n. 44, Firenze 1 novembre 1788, pp. 175-176 [recensione: *Il capitano Cook nell'isola degli Ottaiti*].

«Gazzetta Urbana Veneta», Venezia, Stampatore Il Zerletti a S. Catterina, Il libraio dispensatore Paolo Colombani al Ponte di Rialto, 1787-1799:

n. 1, sabato 2 giugno 1787, pp. 3-4 [recensione: *Ulisse al monte Etna*];

n. 9, sabato 30 giugno 1787, pp. 5-6 [recensione: *Ino e Temisto, I solitari*];

n. 1, mercoledì 2 gennaio 1788, pp. 3-4 [recensione: *Tito e Berenice, Il capitano Cook all'isola degli Ottaiti*].

«Giornale Enciclopedico di Milano», Milano, Pirola, 1782-1797, in Dascia Deplero, *Il «Giornale enciclopedico di Milano» (1782-1797) e la «Gazzetta enciclopedica di Milano» (1780-1802): due nuove fonti per la storia musicale milanese*, «Fonti musicali italiane», n. 4, 1999, pp. 67-95:

24 agosto 1789, p. 127 [recensione: *Gli amori di Igor primo czar di Moscovia, Il Capitano Cook all'isola degli Ottaiti*].

«Gazzetta Enciclopedica di Milano», Milano, Gaetano Motta, 1780-1802, in Dascia Deplero, *Il «Giornale enciclopedico di Milano» (1782-1797) e la «Gazzetta enciclopedica di Milano» (1780-1802): due nuove fonti per la storia musicale milanese*, «Fonti musicali italiane», n. 4, 1999, pp. 96-110:

15 agosto 1791, p. 289 [recensione: *Il falso profeta*].

Onorato Viganò

«Gazzetta Toscana», Firenze, Appresso Anton Giuseppe Pagani Stampatore e Libraio delle Scalere di Badia, 1766-1800:

n. 12, Firenze 22 marzo 1777, p. 47 [avviso teatrale: balli dell'opera *L'innocenza premiata* diretti da Onorato Viganò];

n. 14, Firenze 5 aprile 1777, p. 54 [recensione: *Andromeda e Perseo, Il filosofo di campagna*];

n. 36, Firenze 6 settembre 1777, pp. 143-144 [recensione: *Andromaca in Epiro, Il giocatore*];

n. 38, Firenze 20 settembre 1777, pp. 149-150 [recensione: *Il giocatore disperato*];

n. 39, Firenze 25 settembre 1779, p. 154 [avviso teatrale: balli del dramma *Mitridate a Sinope*];

n. 40, Firenze 2 ottobre 1779, p. 158 [recensione: *Il Meleagro*];

n. 6, Firenze 7 febbraio 1789, p. 21 [avviso teatrale: *La caccia d'Enrico IV*];

n. 7, Firenze 14 febbraio 1789, p. 26 [recensione: *La caccia d'Enrico IV*].

«Gazzetta Urbana Veneta», Venezia, Stampatore Il Zerletti a S. Catterina, Il libraio dispensatore Paolo Colombani al Ponte di Rialto, 1787-1799:

n. 18, sabato 1 marzo 1788, p. 143 [avviso teatrale: ingaggio di Onorato Viganò al San Samuele per l'Ascensione];

n. 35, mercoledì 30 aprile 1788, p. 278 [avviso teatrale: annuncio dell'apertura della stagione al San Samuele sotto la direzione di Onorato Viganò];

n. 37, mercoledì 7 maggio 1788, p. 295 [recensione: *Orizia e Borea*];

n. 41, mercoledì 21 maggio 1788, pp. 326-327 [recensione: *Convitato di Pietra*];

n. 85, mercoledì 22 ottobre 1788, pp. 678-679 [recensione: *Meleagro*];

n. 87, mercoledì 29 ottobre 1788, p. 689 [recensione: *Meleagro*];

n. 93, mercoledì 19 novembre 1788, pp. 740-741 [sonetto in onore di Onorato Viganò];

n. 75, sabato 19 settembre 1789, p. 600 [avviso teatrale: riapertura del San Samuele, tra i ballerini citati Onorato Viganò];

n. 103, sabato 26 dicembre 1789, p. 822 [avviso del coreografo: *Medea e Giasone*];

n. 1, sabato 2 gennaio 1790, p. 7 [recensione: *Armida*];

n. 5, sabato 16 gennaio 1790, p. 38 [recensione: *Armida*];

n. 14, mercoledì 17 febbraio 1790, p. 106 [recensione: *La morte di Clorinda*];

n. 38, mercoledì 12 maggio 1790, p. 302 [avviso teatrale: apertura del San Samuele con il dramma *L'Arminio*; elenco della compagnia di ballo];

n. 80, mercoledì 6 ottobre 1790, p. 640 [avviso teatrale: conferma di Viganò per la stagione autunnale al San Samuele];

n. 84, mercoledì 20 ottobre 1790, p. 676 [recensione: *Minosse re di Creta*];

n. 85, sabato 23 ottobre 1790, p. 681 [recensione: *Minosse re di Creta*];

n. 88, mercoledì 3 novembre 1790, p. 703 [recensione: *Minosse re di Creta*];

n. 95, sabato 27 novembre 1790, pp. 758-759 [avviso teatrale: annuncio del ballo *Achille in Sciro*];

Bibliografia

- n. 96, mercoledì 1 dicembre 1790, p. 778 [recensione: *Achille in Sciro* o *Minosse re di Creta*];
- n. 8, mercoledì 26 gennaio 1791, p. 58 [avviso del coreografo e recensione: *La discesa d'Ercole nell'averno*, *Le finte statue*];
- n. 27, sabato 2 aprile 1791, p. 213 [apparato festivo];
- n. 94, mercoledì 23 novembre 1791, p. 749 [avviso teatrale: elenco dei ballerini per la stagione autunnale al San Samuele];
- n. 104, mercoledì 28 dicembre, 1791, p. 829 [recensione: *La figlia dell'aria*];
- n. 105, sabato 31 dicembre 1791, p. 838 [recensione: *La figlia dell'aria*];
- n. 2, sabato 7 gennaio 1792, p. 13 [avviso teatrale: conferma della scrittura dei Viganò – Onorato e Salvatore – per le successive stagioni dell'Ascensione, dell'autunno e del carnevale];
- n. 15, mercoledì 22 febbraio 1792, p. 116 [recensione: *Angelica e Medoro*];
- n. 35, mercoledì 2 maggio 1792, p. 280 [avviso teatrale: apertura della Fenice con balli di Onorato Viganò];
- n. 46, sabato 9 giugno 1792, p. 363 [recensione: *Amore e Psiche*, *Divertimento campestre*];
- n. 63, mercoledì 8 agosto 1792, p. 501 [recensione: *Achille in Sciro*, *Il trionfo d'amore*];
- n. 64, sabato 11 agosto, 1792, p. 502 [avviso teatrale: elenco dei ballerini per l'opera data a Brescia];
- n. 104, sabato 29 dicembre 1792, pp. 828-829 [avviso teatrale: *Serena Principessa ereditaria di Tebe* e *La figlia mal custodita*, con elenco dei ballerini];
- n. 11, mercoledì 6 febbraio 1793, p. 84 [recensione: balli del dramma per musica *Ines de Castro*];
- n. 41, mercoledì 21 maggio 1794, p. 325 [avviso teatrale: annuncio dei balli di Onorato Viganò per l'apertura della Fenice];
- n. 43, mercoledì 28 maggio 1794, p. 341 [recensione: *La morte d'Egisto e Andromeda e Perseo*];
- n. 10, mercoledì 3 febbraio 1796, p. 77 [recensione: *Ginevra regina di Scozia*];
- n. 44, mercoledì 1 giugno 1796, p. 352 [avviso teatrale: Viganò si sposta a Bologna];
- n. 93, sabato 19 novembre 1796, p. 743 [avviso teatrale: *La morte d'Ettore e L'equivoco delli due amanti molinari*, con elenco dei ballerini];

- n. 17, mercoledì 1 marzo 1797, p. 136 [recensione: *La veneziana di spirito*];
n. 44, sabato 3 giugno 1797, p. 351 [recensione: *Il convitato di pietra*].

Francesco Clerico

«Gazzetta Toscana», Firenze, Appresso Anton Giuseppe Pagani Stampatore e Libraio delle Scalere di Badia, 1766-1800:

- n. 37, Firenze 16 settembre 1786, pp. 145-146 [recensione: *L'incendio di Troja*];
n. 1, Firenze 6 gennaio 1787, [foglio 2] [avviso teatrale];
n. 37, Firenze 15 settembre 1792, p. 145 [recensione: *La morte d'Ercolè*];
n. 37, Firenze 14 settembre 1793, p. 146 [recensione: *La morte di Agamennone*];
n. 43, Firenze 26 ottobre 1793, p. 171 [avviso teatrale: si annuncia l'opera *Il Cinna*];
n. 52, Firenze, 28 dicembre 1793, pp. 205-206 [recensione: *Oreste, o sia La morte di Egisto e Clitennestra*];
n. 1, Firenze 4 gennaio 1794, p. 1 [recensione: *Oreste, o sia La morte di Egisto e Clitennestra*];
n. 5, Firenze 1 febbraio 1794, p. 18 [recensione: *La sposa persiana*];
n. 10, Firenze 8 marzo 1794, p. 37 [avviso teatrale: drammi della stagione di carnevale].

«Gazzetta Urbana Veneta», Venezia, Stampatore Il Zerletti a S. Catterina, Il libraio dispensatore Paolo Colombani al Ponte di Rialto, 1787-1799:

- n. 34, sabato 26 aprile 1788, p. 268 [avviso teatrale: *Amleto al San Benedetto*];
n. 35, mercoledì 30 aprile 1788, p. 278 [avviso teatrale: annuncio dell'apertura dei due teatri d'opera. Al San Benedetto dirige Francesco Clerico];
n. 36, sabato 3 maggio, 1788, p. 286 [recensione: balli di Clerico al San Benedetto];
n. 37, mercoledì 7 maggio 1788, p. 295 [recensione: balli di Clerico al San Benedetto];
n. 41, mercoledì 21 maggio 1788, pp. 326-327 [recensione: *La vedova*];
n. 57, mercoledì 16 luglio 1788, pp. 454-455 [avviso teatrale: *Gernando e Vittore e Il falso oracolo*, con elenco dei ballerini];
n. 104, sabato 27 dicembre 1788, p. 828 [avviso teatrale: balli di Clerico al San Benedetto];

Bibliografia

- n. 104, sabato 27 dicembre 1788, p. 832 [recensione: *Il ritorno d'Agamennone, I nastri d'amore*];
- n. 4, mercoledì 14 gennaio 1789, p. 30 [riferimento: citazione di Clerico nell'ambito di un discorso sulla vita teatrale veneziana];
- n. 8, mercoledì 28 gennaio 1789, p. 62 [recensione: *Il ritorno d'Agamennone, I nastri d'amore*];
- n. 9, sabato 31 gennaio 1789, p. 69 [recensione: *Il ritorno d'Agamennone*];
- n. 35, sabato 2 maggio 1789, p. 279 [avviso teatrale: balli di Clerico a Padova];
- n. 56, mercoledì 15 luglio 1789, p. 442 [recensione: *Ercole e Dejanira*];
- n. 62, mercoledì 5 agosto, 1789, p. 494 [recensione: *L'Amleto, Il convalescente innamorato*];
- n. 66, mercoledì 19 agosto 1789, p. 528 [sonetto in onore di Francesco Clerico];
- n. 37, sabato 8 maggio 1790, p. 290 [avviso teatrale: balli di Clerico a Padova];
- n. 48, mercoledì 16 giugno 1790, p. 382 [recensione: *Circe e Scilla*];
- n. 52, mercoledì 30 giugno 1790, p. 412 [avviso teatrale: annuncio del nuovo ballo a Padova intitolato *Li due fratelli rivali*];
- n. 42, mercoledì 25 maggio 1791, p. 334 [recensione: *Olimpia*];
- n. 28, sabato 6 aprile 1793, p. 221 [avviso teatrale: balli di Clerico alla Fenice per la Fiera dell'Ascensione];
- n. 37, mercoledì 8 maggio 1793, p. 296 [avviso teatrale: *La conquista del vello d'oro* con elenco dei ballerini];
- n. 67, mercoledì 20 agosto 1794, p. 535 [recensione: *Olimpia*];
- n. 56, sabato 15 luglio 1797, p. 447 [recensione: *Britannico e Nerone*].
- «Giornale Enciclopedico di Milano», Milano, Pirola, 1782-1797, in Dascia Deplero, *Il «Giornale enciclopedico di Milano» (1782-1797) e la «Gazzetta enciclopedica di Milano» (1780-1802): due nuove fonti per la storia musicale milanese*, «Fonti musicali italiane», n. 4, 1999, pp. 67-95:
- 28 dicembre 1789, p. 416 [recensione: *La morte d'Ercole, La superba innamorata*];
- 29 dicembre 1791, p. 434 [recensione: *L'Amleto*];
- 9 febbraio 1792, p. 96 [recensione: *La conquista del vello d'oro, I due armeni vedovi, Divertimento*].

aA

223

«Gazzetta Enciclopedica di Milano», Milano, Gaetano Motta,

1780-1802, in Dascia Deplero, *Il «Giornale enciclopédico di Milano» (1782-1797) e la «Gazzetta enciclopédica di Milano» (1780-1802): due nuove fonti per la storia musicale milanese*, «Fonti musicali italiane», n. 4, 1999, pp. 96-110:

1 febbraio 1790, p. 38 [avviso teatrale: *La caduta di troja e Il convalescente innamorato*];

26 dicembre 1791, p. 447 [recensione: *L'Amleto*];

13 febbraio 1792, p. 54 [recensione: *La conquista del vello d'oro*].

Altre fonti

Abbiamo preferito fornire, qui, una bibliografia strettamente connessa all'oggetto del nostro studio (danza, musica o teatro del Settecento), escludendo i testi di carattere generale che pure sono stati consultati o che si trovano nelle note lungo il testo.

Monografie storico-critiche e altri contributi

AIMO, Laura, *Mimesi della natura e ballet d'action. Per un'estetica della danza teatrale*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2012.

ALBANO, Roberta - SCAFIDI, Nadia - ZAMBON, Rita, *La danza in Italia. La Scala, La Fenice, il San Carlo dal XVIII secolo ai giorni nostri*, Roma, Gremese, 1998.

BARBINA, Alfredo (a cura di), *La stampa periodica teatrale italiana dal Settecento ad oggi. Repertorio storico-critico. Vol I (1700-1870)*, Roma, Bulzoni Editore, 2009.

BROWN, Bruce Alan, *Elementi di classicismo nei balli viennesi di Gasparo Angiolini*, in Giovanni Morelli (a cura di), *Creature di Prometeo. Il ballo teatrale. Dal divertimento al dramma*, Firenze, Olshki, 1996, pp. 121-137.

BROWN, Bruce Alan, *Gluck and the French Theatre in Vienna*, Oxford, Clarendon Press, 1991.

CAIRA LUMETTI, Rossana, *Gli italiani a Vienna all'epoca di Metastasio*, in Mario Valente e Erika Kanduth (a cura di), *La tradizione classica nelle arti del XVIII secolo e la fortuna di Metastasio a Vienna*, Roma, Artemide, 2003, pp. 239-260.

CELI, Claudia, *L'epoca del coreodramma (1800-1830)*, in Alberto Basso (a cura di), *Musica in scena: storia dello spettacolo musicale*, Torino, UTET, 1995-97, 6 voll., vol. V: *L'arte della danza e del balletto*, pp. 89-116.

COTTICELLI, Francesco - MAIONE, Paologiovanni (a cura di), *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, Napoli, Turchini Edizioni, 2009, 2 voll.

- CURIEL, Carlo L., *Il Teatro S. Pietro di Trieste 1690-1801*, edito a cura degli amici, Archetipografia di Milano, 1937.
- DAHMS, Sibylle, *Der Konservative Revolutionär. Jean Georges Noverre und die Ballettreform des 18. Jahrhunderts*, Memmingen, eposium, 2010.
- DEGLI ESPOSTI, Paola, *La tensione prerregistica. La sperimentazione teatrale di Philippe-Jacques de Louthembourg*, Padova, Esedra, 2013.
- DIEBOLD, Bernhard, *Il sistema dei ruoli nel teatro tedesco del Settecento*, a cura di Umberto Artioli e Cristina Grazioli, Firenze, Le Lettere, 2001.
- FAIRFAX, Edmund, *The Styles of Eighteenth-Century Ballet*, Lanham, Maryland and Oxford, The Scarecrow Press, 2003.
- FOG, Dan, *The Royal Danish Ballet 1760-1958 and August Bournonville. A chronological catalogue of the Ballets and Ballets-Divertissement performed at the Royal Theatres of Copenhagen and A Catalogue of August Bournonville works with a Musical Bibliography*, Copenhagen, Dan Fog Music Publisher, 1961.
- GAJEWSKI, Margaret Therese, *The language of movement. A critical study of the development of the ballet d'action and its promotion by selected German Courts during the Enlightenment*, Verlag Hans-Dieter Heinz, Akademischer Verlag Stuttgart, 2011.
- GIALDRONI, Teresa Maria, *Soggetti metastasiani nel ballo pantomimo tra Sette e Ottocento*, in Elena Sala Di Felice - Rossana M. Caira Lumetti (a cura di), *Il melodramma di Pietro Metastasio, la poesia la musica, la messa in scena e l'opera italiana nel Settecento*, Roma, Aracne, 2001, pp. 569-607.
- GIALDRONI, Giuliana - M. Teresa, *Libretti per musica del fondo Ferrajoli della biblioteca Apostolica Vaticana*, Lucca, LIM, 1993.
- GOLDIN, Daniela, *La vera fenice. Librettisti e libretti italiani tra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi, 1985.
- GUCCINI, Gerardo (a cura di), *Il teatro del Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1988.
- HANSELL, Kathleen Kuzmick, *Il ballo teatrale e l'opera italiana*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Torino, EDT, 1987-1988, 6 voll., vol. V: *La spettacolarità*, pp. 177-306.
- HARRIS-WARRICK, Rebecca - BROWN, Bruce Alan (ed. by) *The Grotesque Dancer on the Eighteenth-Century Stage. Gennaro Magri and His World*, Madison, University of Wisconsin Press, 2005.
- HOLMSTRÖM, Kirstein Gram, *Monodrama, Attitudes, Tableaux vivants. Studies on some trends of theatrical fashion 1770-1815*, Stockholm, Almqvist & Wiskell, 1967.

- JÜRGENSEN, Knud Arne, *The Bournonville Tradition. The first fifty years, 1829-1879*, London, Dance Books, 1997, 2 voll.
- LAURENTI, Jean-Noël (dir. par), *Marie Sallé danseuse du XVIII^{me} siècle. Esquisses pour un nouveau portrait. Atelier-rencontre et recherche, Nantes 19 et 20 juin 2007*, Annales de l'Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle aux XVII sur les Arts du Spectacle aux XVII^e et XVIII^e siècles, Paris, imprimé par Copy Fac, 2008.
- LAURENTI, Jean-Noël (dir. par), *Restitution et création dans la remise en spectacle des œuvres des XVII^e et XVIII^e siècles. Actes du colloque international, Versailles et Nantes 29-31 mai 2008*, Annales de l'Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle aux XVII sur les Arts du Spectacle aux XVII^e et XVIII^e siècles, imprimé par Seven, Fleury les Aubrais, 2010.
- LOMBARDI, Carmela (a cura di), *Il ballo pantomimo. Lettere, saggi e libelli sulla danza (1773-1785)*, Torino, Paravia, 1998.
- LOMBARDI, Carmela (a cura di), *Trattati di danza in Italia nel Settecento*, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 2001.
- LOMBARDI, Carmela, *Letteratura e Danza Teatrale nel Settecento Italiano. Dal ballo pantomimo al coreodramma*, Napoli, Scriptaweb, 2010.
- MÒLLICA, Fabio (a cura di), *Bologna e la cultura europea di danza nel Settecento*, Atti del convegno internazionale omonimo, Bologna 2-4 giugno 2000, Bologna, I Libri della Società di Danza, 2001.
- MOOSER, Robert-Aloys, *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII^{me} siècle*, Genève, Editions du Mont-Blanc, 1948-51, 3 voll.
- MORI, Elisabetta, *Libretti di melodrammi e balli del secolo XVIII. Fondo Ferraioli della Biblioteca Apostolica Vaticana*, Firenze, Olschki, 1984.
- MOUREY, Marie-Thérèse - QUETIN, Laurine (sous la direction de), *Jean-Georges Noverre (1727-1810). Danseur, chorégraphe, théoricien de la danse et du ballet. Un artiste européen au siècle des Lumières*, Tours, Université François-Rabelais, 2011.
- NAUDEIX, Laura, *Louis de Cahusac: du poète d'opéra au metteur en scène*, in Mara Fazio e Pierre Frantz (a cura di), *La Fabrique du théâtre. Avant la mise en scène (1650-1880)*, Paris, Desjonquères, 2010.
- NYE, Edward, *Mime, Music and Drama on the Eighteenth-Century Stage. The Ballet d'Action*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.
- PAPPACENA, Flavia, *La sperimentazione coreografica di Noverre dai 'ta-*

Bibliografia

bleaux en mouvement' alla prima classificazione delle passioni, in Pontremoli, Alessandro (a cura di), *Virtute et Arte del danzare. Contributi di storia della danza in onore di Barbara Sparti*, Roma, Aracne, 2011, pp. 181-192.

PAPPACENA, Flavia, *Il rinnovamento della danza fra Settecento e Ottocento: il trattato di danza di Carlo Blasis*, Lucca, LIM, 2009.

PERRELLI, FRANCO *Ludwig Josephson e l'Europa teatrale*, Acireale-Roma, Bonanno, 2012.

RAIMONDI, Ezio (a cura di), *Il sogno del coreodramma. Salvatore Viganò, poeta muto*, Bologna, Il Mulino, 1984.

RALPH, Richard, *The life and works of John Weaver. An account of his life, writings and theatrical productions, with an annotated reprint of his complete publications*, London, Dance Books, 1985.

RANDI, Elena, *Pittura vivente: Jean Georges Noverre e il balletto d'action*, Venezia, Corbo&Fiore, 1989.

RICHARDS Lada, Ismene, *Dead but not Extinct: on Reinventing Pantomime Dancing in Eighteenth-century England and France*, in Fiona Macintosh (ed. by), *The Ancient Dancer in the Modern World. Responses to Greek and Roman Dance*, Oxford, Oxford University Press, 2010, pp. 19-38

aA RUFFIN, Elena - TRENTIN, Giovanna (a cura di), *Catalogo generale cronologico dei balli teatrali a Venezia*, in *Balli Teatrali a Venezia (1746-1859). Partiture di sei balli pantomimici di Brighenti, Angiolini e O. Viganò*, Milano Ricordi, 1994, 2 voll., vol. I. 227

SARTORI, Claudio, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola & Locatelli Musica, 1990-1994, 7 voll.

SASPORTES, José, *Invito allo studio di due secoli di danza teatrale a Venezia*, in *Balli Teatrali a Venezia (1746-1859). Partiture di sei balli pantomimici di Brighenti, Angiolini e O. Viganò. Catalogo generale cronologico dei balli teatrali a Venezia*, a cura di Elena Ruffin e Giovanna Trentin, Milano, Ricordi, 1994, 2 voll., vol. I, pp. ix-xxvii.

SASPORTES, José, *Marmontel musa dei balli a Venezia*, in Maria Teresa Muraro (a cura di), *L'opera tra Venezia e Parigi*, Firenze, Olshki, 1988, pp. 91-104.

SOLDINI, Fabio (a cura di), *Carlo Gozzi 1720-1806. Stravaganze sceniche e letterarie battaglie*, Venezia, Marsilio, 2006.

STROHM, Reinhard, *L'opera italiana nel Settecento*, Venezia, Marsilio, 1991.

TESSARI, Roberto, *Teatro e Spettacolo nel Settecento*, Bari, Laterza, 1995.

THORP, Jennifer, *Servile bodies? The Status of the Professional Dancer*

in *the Late Seventeenth and Early Eighteenth Centuries*, in Fiona Macintosh (ed. by), *The Ancient Dancer in the Modern World. Responses to Greek and Roman Dance*, Oxford, Oxford University Press, 2010, pp. 169-187.

TOMASSINI, Stefano (a cura di), *Variazioni su Adone II libretti musicali e di ballo*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2009.

TOZZI, Lorenzo, *Il Balletto nel Settecento: questioni generali*, in A. Basso (a cura di), *Musica in scena: storia dello spettacolo musicale*, Torino, UTET, 1995-97, 6 voll., vol. V, pp. 39-62.

TOZZI, Lorenzo, *Il balletto pantomimo del Settecento: Gaspare Angiolini*, L'Aquila, Japadre, 1972.

TOZZI, Lorenzo, *L'evoluzione del ballo teatrale nel secolo XVIII*, in A. Basso, *Musica in scena: storia dello spettacolo musicale*, Torino, UTET, 1995-97, 6 voll., vol. V, pp. 63-88.

WAEBER, Jacqueline (éd.), *Musique et Geste en France de Lully à la Révolution. Études sur la musique, le théâtre et la danse*, Bern, Peter Lang, 2009.

WINTER, Marian Hannah, *The Pre-Romantic Ballet*, London, Pitman, 1974.

ZAMBON, Rita, *Metamorfosi dei soggetti metastasiani nel teatro di danza tra Sette e Ottocento*, in Maria Giovanna Miggiani (a cura di), *Il canto di Metastasio. Atti del convegno di studi, Venezia (14-16 dicembre 1999)*, Bologna, Forni, 2004, pp. 603-622.

Saggi in riviste e contributi in atti di convegno

Il Teatro dell'Illuminismo, «Quaderni di Teatro», anno III, n. 11, febbraio 1981 (numero monografico).

AIMO, Laura, *La danza e il mito di Pigmaliione nel Settecento. Una prospettiva di lettura*, in *Danza e teatro. Storie, poetiche, pratiche e prospettive di ricerca. Atti del convegno di studi dedicato a Silvana Sinisi e Eugenia Casini Ropa (Università di Bologna, 24-25 settembre 2009)*, Acireale-Roma, Bonanno, 2011, pp. 51-60.

AIMO, Laura, *Danzare l'imitazione, danzare l'espressione. Il gesto nella riflessione filosofica settecentesca e nella fenomenologia delle arti di Susan Langer*, in Alessandro Pontremoli - Cecilia Nocilli (a cura di) *La disciplina coreologica in Europa. Problemi e prospettive*, Roma, Aracne, 2010, pp. 79-103.

BARROS, Ricardo, *Conveying Passions in 18th Century Character Dances: Arlecchino Appassionato*, in Giannandrea Poesio - Alessandro Pontremoli (a cura di), *L'Italia e la danza. Storie e rappresentazioni, stili e tecniche tra teatro, tradizioni popolari e società. Atti del convegno internazionale di studi Roma, 13-15 ottobre 2006*, Roma, Aracne, 2008, pp. 119-128.

- BELLINA, Anna Laura, *Ranieri Calzabigi: teoria e prassi melodrammatica tra Parigi e Vienna*, «Lettere italiane», vol. XXXVI, n. 1, 1984, pp. 25-36.
- CALORE, Marina *L'informazione teatrale. Pubblico e spettacolo nella stampa periodica tra Settecento e Ottocento*, «Strenna Storica Bolognese», anno XXXVIII, 1988, pp. 87-108.
- CANDIANI, Rosy, *La fortuna della "riforma" di Calzabigi e Gluck sulle scene italiane settecentesche*, in Federico Marri - Francesco Paolo Russo (a cura di), *Ranieri Calzabigi tra Vienna e Napoli. Atti del convegno di studi (Livorno, 23-24 settembre 1996)*, Lucca, LIM, 1997, pp. 57-84.
- CARONES, Laura, *Noverre and Angiolini: Polemical letters*, «Dance Research», vol. V, n. 42, 1987, pp. 42-54.
- CERVELLATI, Elena, *Il dito di Polimnia. Il libretto per balletto tra parola scritta e corpo danzante*, in *Danza e teatro. Storie, poetiche, pratiche e prospettive di ricerca. Atti del convegno di studi dedicato a Silvana Sinisi e Eugenia Casini Ropa (Università di Bologna, 24-25 settembre 2009)*, Acireale-Roma, Bonanno, 2011, pp. 125-134.
- DAHMS, Sibylle, *Some questions on the original version of Gluck and Angiolini's Don Juan*, «Dance Chronicle», n. 30, 2007, pp. 427-438.
- DEPLERO, Dascia, *Il «Giornale enciclopedico di Milano» (1782-1797) e la «Gazzetta enciclopedica di Milano» (1780-1802): due nuove fonti per la storia musicale milanese*, «Fonti musicali italiane», n. 4, 1999, pp. 55-111.
- DERRA DE MORODA, Friderica, *The Ballet-Masters before, at the time of, and after Noverre*, «Chigiana. Rassegna annuale di studi musicologici», voll. XXIX-XXX, Nuova Serie, n. 9-10, pp. 473-485.
- DI TONDO, Ornella, *«Pe' insegnare a ballare sui teatri»: una tipologia di contratto per l'apprendimento del ballo teatrale*, «Chorégraphie. Studi e ricerche sulla danza», n. 12, 2008, pp. 71-94.
- FABBRICATORE, Arianna, *Sémiramis, ballet pantomime tragique: l'écriture chorégraphique de la tragédie et la construction théorique d'un nouveau genre théâtral*, <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00687940>.
- FABIANO, Andrea, *Le trame del corpo. I balletti pantomimi di Gozzi: prime osservazioni*, «Problemi di critica goldoniana», vol. XIII, numero speciale a cura di Andrea Fabiano, *Carlo Gozzi entre dramaturgie de l'acteur et dramaturgie de l'acteur: un carrefour artistique européen*, Ravenna, Longo, 2007, pp. 171-186.
- FALCONE, Francesca, *The Italian style and the period*, «Dance Chronicle», n. 29, 2006, pp. 317-340.

- FERRARI, Donatella, *I libretti comici di Salvatore Viganò*, «La danza italiana», n. 7, primavera 1989, pp. 79-97.
- GIRARDI, Maria, *I balli di Onorato Viganò a Venezia*, «La danza italiana», nn. 5-6, autunno 1987, pp. 89-119.
- GRUBER, Gernot, *I balli pantomimici viennesi di Gluck e lo stile drammatico della sua musica*, «Chigiana. Rassegna annuale di studi musicologici», voll. XXIX-XXX, Nuova Serie, nn. 9-10, pp. 501-512.
- JERSILD, Jørgen *Le ballet d'action italien du 18^{me} siècle au Danemark. Versions danoises des ballets de Gluck: «Don Juan» et «L'Orphelin de la Chine»*, «Acta Musicologica», vol. XIV, nn. 1-4, Jan.-Dec. 1942, pp. 74-93.
- LINK, Dorothea, *Vienna's Private Theatrical and Musical Life, 1783-92, as reported by Count Karl Zinzendorf*, «Journal of the Royal Musical Association», vol. CXXII, n. 2, pp. 205-257.
- LOCKHART, Ellen, *Alignment, absorption, animation: pantomime ballet in the lombard Illuminismo*, «Eighteenth-Century Music», vol VIII, n. 2, pp. 239-259.
- LOMBARDI, Carmela, *Guardare le passioni. La sequenza cinetica nel libretto di un ballo eroico-pantomimico (1798)*, in Bruna Consarelli - Nicola Di Penta (a cura di), *Il mondo delle passioni nell'immaginario utopico. Giornate di studio sull'utopia, Macerata 26-27 maggio 1995*, Milano, A Giuffrè, 1997.
- MAMY, Sylvie, *I rapporti fra Opera e ballo a Venezia nel Settecento*, «La danza italiana», nn. 5-6, autunno 1987, pp. 17-33.
- MARTINUZZI, Paola, *Dissacrazioni e nuove figurazioni nei ballets-pantomimes della prima metà del Settecento*, «Mimesis Journal», anno I, n. 2, 2012, pp. 10-17.
- MARTINUZZI, Paola, *La danza pantomimica foraine. Danseurs et sauteurs de corde*, «Ariel», anno XX, n. 2, maggio-agosto 2005, pp. 43-55.
- MASSARO, Maria Nevilla, *Balli e ballerini fra Padova e Venezia*, «La danza italiana», nn. 5-6 autunno 1987, pp. 77-88.
- MASSARO, Maria Nevilla, *Il Ballo pantomimo al Teatro Nuovo di Padova (1751-1830)*, «Acta Musicologica», vol. LVII, 1985, pp. 215-275.
- MORI, Elisabetta, *Roma: dove gli eroi vanno a morire ballando*, «La danza italiana», n. 4, primavera 1986, pp. 27-47.
- NYE, Edward, *'Choreography' is Narrative: The Programmes of the Eighteenth Century Ballet d'Action*, «Dance Research», vol. XXVI, n. 1, Summer 2008, pp. 42-59.
- NYE, Edward, *Dancing Words: eighteenth-century ballet-pantomime*

- wordbooks as paratexts*, «Word and Image», vol. XXIV, n. 4, October-December 2008, pp. 403-412.
- NYE, Edward, *L'allégorie dans le ballet d'action: Marie Sallé à travers l'écho des parodies*, «Revue d'histoire littéraire de la France», n. 2, Avril-Juin 2008, pp. 289-309.
- NYE, Edward, *The Eighteenth-Century Ballet-Pantomime and Modern Mime*, «New Theatre Quarterly», vol XXV, n. 1, February 2009, pp. 22-43.
- NYE, Edward, *Contemporary reaction to Jean-Georges Noverre's ballets d'action*, «SVEC», n. 6, 2007, pp. 31-45.
- PAGNINI, Caterina, *Fonti per la storia della danza di antico regime fra Italia e Francia*, «Medioevo e Rinascimento», vol. XXII/ nuova serie XIX, 2008, pp. 421-457.
- PAGNINI, Caterina, *Il balletto "riformato": Gasparo Angiolini e la codificazione della danza teatrale moderna*, in *Danza e teatro. Storie, poetiche, pratiche e prospettive di ricerca. Atti del convegno di studi dedicato a Silvana Sinisi e Eugenia Casini Ropa (Università di Bologna, 24-25 settembre 2009)*, Acireale-Roma, Bonanno, 2011, pp. 43-50.
- PAPPACENA, Flavia, *Per una storia della danza. Danza francese e/o italiana? Ripensare il Settecento*, «Acting Archives Review», anno V, n. 9, maggio 2015, pp. 84-156 (<http://www.actingarchives.unior.it/Rivista/RivistaIframe.aspx?ID=ac694734-388f-48db-858f-15fdcef644ee>).
- PAPPACENA, Flavia, *Dal libretto di balletto alle note per la messa in scena*, «Acting Archives Review», anno III, numero 6, novembre 2013, pp. 1-93 (l'articolo comprende anche alcuni libretti di ballo di Jean-Geroges Noverre, Pierre Gabriel Gardel, Jean Baptiste Blache, Jules-Henry Vernoi de St. Georges, Théophile Gautier), <http://www.actingarchives.unior.it/Rivista/Indice.aspx>.
- PAPPACENA, Flavia, *Le Lettres sur la danse di Noverre. L'integrazione della danza tra le ati imitative*, «Acting Archives Review», supplement 9, april 2011, www.actingarchives.it.
- RICE, John A., *Muzzarelli, Koželuh e La ritrovata figlia di Ottone II (1794): Il balletto viennese rinato nello spirito di Noverre*, «Nuova rivista musicale italiana», n. 1, gennaio-marzo 1990, pp. 1-46.
- ROSINI, Sara, *Pietro Verri e il balletto (con la Lettre à Monsieur Noverre e altri testi inediti)*, «Studi Settecenteschi», vol. XX, 2000, pp. 257-314.
- RUFFIN, Elena, *La prima traduzione italiana delle Lettres di Noverre: Venezia, 1794*, «La danza italiana», quaderno n. 1, Roma, Bulzoni, 1998.

- RUSSEL, Charles C., *The Libertine reformed: 'Don Juan' by Gluck and Angiolini*, «Music and Letters», vol. LXV, n. 1, 1984, pp. 17-27.
- SASPORTES, José (a cura di), *La danza italiana in Europa nel Settecento*, «La danza italiana», quaderno n. 3, 2011 (numero monografico).
- SASPORTES, José (a cura di), *La danza italiana in Europa nell'Ottocento*, «La danza italiana», quaderno n. 4, 2013 (numero monografico).
- SASPORTES, José, *Due nuove lettere sulla controversia tra Noverre e Angiolini*, «La danza italiana», n. 7, primavera 1989, pp. 51-78.
- SASPORTES, José, *Introduzione alla danza a Venezia nel Settecento*, «La danza italiana», nn. 5-6, autunno 1987, pp. 5-16.
- SASPORTES, José, *Noverre in Italia*, «La danza italiana», n. 2, primavera 1985, pp. 39-66.
- SCANNAPIECO, Anna, *Le convenienze di una «volontaria amichevole assistenza»: Carlo Gozzi e i comici*, «Commedia dell'arte. Annuario internazione», anno I, 2008, pp. 181-197.
- SMITH, Marian, *Borrowings and original music: a dilemma for the ballet-pantomime composer*, «Dance Research», vol. VI, n. 2, pp. 3-29.
- TESTA, Alberto, *Il binomio Gluck-Angiolini e la realizzazione del balletto "Don Juan"*, «Chigiana. Rassegna annuale di studi musicologici», voll. XXIX-XXX, Nuova Serie, nn. 9-10, pp. 535-547.
- TOZZI, Lorenzo, *Attorno a Don Juan*, «Chigiana. Rassegna annuale di studi musicologici», voll. XXIX-XXX, Nuova Serie, nn. 9-10, pp. 549-564.
- TOZZI, Lorenzo, *La poetica angioliniana del balletto pantomimo nei programmi viennesi*, «Chigiana. Rassegna annuale di studi musicologici», voll. XXIX-XXX, Nuova Serie, nn. 9-10, pp. 487-499.
- TOZZI, Lorenzo, *Musica e balli al Regio di Torino (1748-1762)*, «La danza italiana», n. 2, primavera 1985, pp. 5-22.
- TOZZI, Lorenzo, *Semiramis*, «Chigiana. Rassegna annuale di studi musicologici», voll. XXIX-XXX, Nuova Serie, nn. 9-10, pp. 565-570.
- TRENTIN, Giovanna, *Francesco Clerico, il poeta del ballo pantomimo*, «La danza italiana», nn. 5-6, autunno 1987, pp. 121-150.
- VALLEJOS, Juan Ignacio - GLON, Marie, *Introduction: danse et lecture au XVIII^e siècle*, «Analele Universității București. Istorie», 2009, pp. 5-6.
- VALLEJOS, Juan Ignacio, *Lire le corps. Les programme de ballet de Noverre et la polémique du ballet pantomime (1773-1777)*, «Analele Universității București. Istorie», 2009, pp. 7-17.

- ZAMBON, Rita, *Pantomima e danza alla Comédie italienne: i lavori e le idee di Luigi e Francesco Riccoboni*, «Rivista Musicale Italiana», n. 1, gennaio-marzo 2009, pp. 33-44.
- ZAMBON, Rita, *Passioni e sentimenti muti: intrecci e scambi fra il repertorio francese di Monza e il teatro di danza*, «Musicalia», n. 3, 2006 [ma 2008], pp. 89-118.

Cronologie e studi sui teatri

Un Almanacco drammatico. L'Indice de' teatrali spettacoli 1764-1823, rist. anast. a cura di Roberto Verti, Pesaro, Fondazione Rossini, 1996, 2 voll.

AJELLO, Raffaele (a cura di), *Il Teatro di San Carlo*, Napoli, Guida, 1987, 2 voll., vol. II: *La Cronologia 1737-1987*, a cura di C.M. Roscioni.

BASSO, Alberto (a cura di), *Storia del Teatro Regio di Torino*, 5 voll, vol. I: Marie-Thérèse Bouquet, *Il teatro di Corte. Dalle origini al 1788*, Torino, Cassa di Risparmio, 1976; vol. II: Alberto Basso, *Il teatro della città. Dal 1788 al 1936*, Torino, Cassa di Risparmio, 1976; vol. V: Marie-Thérèse Bouquet - Valeria Gualerzi - Alberto Testa, *Cronologie*, a cura di Alberto Basso, Torino, Cassa di Risparmio, 1988.

aA

BIGNAMI, Luigi, *Cronologia di tutti gli spettacoli rappresentati nel gran teatro comunale di Bologna dalla solenne sua apertura 14 Maggio 1763 a tutto l'Autunno del 1880*, Bologna, Presso l'Agenzia Commerciale, 1880.

BRUNELLI, Bruno, *I Teatri di Padova*, Padova, Libreria Angelo Draghi, Tip. Seminario, 1921.

CAMBIASI, Pompeo, *Rappresentazioni date nei Reali Teatri di Milano. 1778-1872*, Milano, 1872 (ristampa anastatica Bologna, Forni, 1969).

CROCE, Benedetto, *I Teatri di Napoli. Secolo xv-xviii*, Napoli, Piero, 1891.

DE ANGELIS, Marcello, *Melodramma spettacolo e musica nella Firenze dei Lorena. Francesco I - Pietro Leopoldo, Ferdinando III (1750-1800)*, Firenze-Milano, Giunta Regionale Toscana & Editrice Bibliografica, 1991, 2 voll.

GANDINI, Alessandro, *Cronistoria dei Teatri di Modena dal 1539 al 1871 del Maestro Alessandro Gandini arricchita d'interessanti notizie e continuata sino al presente da Luigi Francesco Valdrighi e Giorgio Ferrari Moreni*, Modena, Tipografia Sociale, 1873, 3 voll.

LINK, Dorothea, *The National court theatre in Mozart's Vienna. Sources and Documents 1783-1792*, Oxford, Clarendon Press, 1998.

MANCINI, Franco (a cura di), *Il Teatro di San Carlo 1737-1987*, Na-

poli, Electa, 1987, 3 voll., vol. II: *L'opera e il ballo*, a cura di Bruno Cagli e Agostino Ziino.

RICCI, Corrado, *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII. Storia aneddotica*, Bologna, successori Monti Editori, 1888.

RINALDI, Mario, *Due secoli di musica al teatro Argentina*, Firenze, Olschki, 1978, 3 voll.

SELFRRIDGE-FIELD, Eleanor, *The calendar of venetian opera. A new chronology of Venetian opera and related genres 1660-1760*, Stanford, Stanford University Press, 2007.

TINTORI, Giampiero - SCHITO, Maria Maddalena (a cura di), *Il Regio Ducal Teatro di Milano (1717-1778). Cronologia delle opere e dei balli con 10 indici*, Milano, Bertola & Locatelli Editori, 1998.

TINTORI, Giampiero, *Duecento anni di teatro alla Scala. Cronologia opere-balletti-concerti 1778-1977*, Bergamo, Grafica Gutenberg Editrice, 1979.

TREZZINI, Lamberto (a cura di), *Due secoli di vita musicale. Storia del teatro comunale di Bologna*, Cittadella, Nuova Alfa Editoriale, 1987, 2 voll.

WIEL, Taddeo, *I teatri musicali veneziani del Settecento. Catalogo delle opere in musica rappresentate nel secolo XVIII in Venezia*, Venezia, Fratelli Visentini, 1897.

Tesi

HANSELL, Kathleen Kuzmick, *Opera and ballet at the Regio Ducal Teatro of Milan, 1771-1776 : a musical and social history*, Ph.D., University of California, Berkeley, 1980.

MARCON, Cristina, *Teatro e spettacolo a Venezia attraverso la "Gazzetta Urbana Veneta" (1787-1798)*, tesi di laurea, Università degli studi di Bologna, anno accademico 1983-84, relatore prof. Fabrizio Cruciani.

MILANI, Adriana, *Francesco Clerico: contributo alla biografia ed alla ricostruzione dell'opera coreografica*, tesi di laurea, Università degli studi di Pavia, anno accademico 1992-1993, relatore prof. Bruno Brizi.

PANI, Corrado, *Il corpo racconta: dal performer al ballerino. Dal Teatro della "Foire" al balletto romantico*, Ph.D, Università degli studi di Firenze, XVII ciclo, anno accademico 2002-2004.

RICE, John Arthur, *Emperor and impresario: Leopold II and the transformation of Viennese musical theatre, 1790-1792*, Ph.D, University of California, Berkeley, 1987.

ZAMPIERI, Caludia, *Il ballo teatrale a Bologna fra Settecento e Ottocento*, tesi di laurea, Università degli studi di Bologna, anno accademico 1987-88, relatore prof. Lorenzo Bianconi.

aA

Sono stati indicizzati l'introduzione e tutti i capitoli del libro comprese le note. Abbiamo escluso l'indice all'inizio del volume e la bibliografia.

235

- Agostini, Anna, 147
Aimì, Gio. Batista, 119
Aimo, Laura, x, xi
Alberti, Alessandra, 21n., 47n., 64n.
Alfieri, Vittorio, 12
Allegri, Luigi, 57n.
Alonge, Roberto, ixn., 57n.
Anelli, Angelo, 120n., 194n., 195n.
Angiolini, Gasparo o Gaspero, x, xii, 3-5, 8, 12-13, 21-25, 29, 50, 53, 59n., 83-98, 104, 129n., 133-134, 138-141, 144n., 145, 159, 162-163, 166, 181, 195
Angiolini, Pietro, xii, 92, 93n., 210
Antoine, André, 71
Antona-Traversi, Camillo, 71n.
Aristotele, 140
Arteaga, Stefano, 32
Artioli, Umberto, 57n., 70n., 71n., 78, 121n.
Baccelli, Giovanna, 209-210
Badini, Carlo Francesco, 5n.
Bajlor, Pietro, 115n.
Ballani, Francesco, 117n.
Ballani, Mario, 162n.
Bandello, Matteo, 152
Banghelli, Leopoldo, 115n.
Banti, Giuseppe, 107
Barca, Pedro Calderón de la, 130, 136n.
Bartolomei, Giuseppe, 147
Bellina, Anna Laura, 12n., 145n.
Belloy, Dormont de (pseudonimo di Pierre-Laurent Buirette), 189
Bellucci, Luigi, 111
Belora, Felice, 115n.
Bencini, Carlo, 110
Bergman, Gösta M., 64n.
Bernardi, Giovanni, 115n.
Bertati, Giovanni, 120n.
Bianchi Campioni, Giustina, 109
Bianconi, Lorenzo, 4n., 58n., 185n.
Bignami, Paola, 113n.
Binetti, Anna, 82, 109
Blasis, Carlo, 47n.
Blech, Riccardo, 109
Boccherini, Giovanni Gastone, 118n., 126n.

- Boccherini, Luigi (Luigi Ridolfo Boccherini *noto come*), 167
- Boccherini Viganò, Maria Ester, 109, 167
- Borazini, cfr. Tomasini Domenica *detta*
- Bottarelli, Giovan Gualberto, 122n., 132n., 134n.
- Bouquet, Marie Thérèse, 108n., 109n., 123n.
- Bournonville, Antoine, 71, 104
- Bournonville, August, XII, 50, 94-104
- Bournonville, Julie, 99n.
- Braccesi, Gaspero, 114
- Brandenburg, Irene, x
- Brown, Bruce Alan, 30n.
- Bugiani, cfr. Vignali Elisabetta *detta*
- Bugiani, Giulio, 109n.
- Burden, Michael, XI, 64n.
- Butturini, Mattia, 85, 86n., 87n., 168n.
- Caffero, Rosa, 53-54
- Cahusac, Louis de, 31, 47-48, 61-64, 67n., 73
- Calzabigi, Ranieri (Simone, Francesco Maria, de'), 12-13, 141-146, 151n.
- Cambi, Bartolomeo, 116-117, 167n.
- Campioni, Antonio, 109
- Campioni, Giustina cfr. Bianchi Campioni, Giustina
- Campra, André, 130, 137n.
- Canziani, Giuseppe cfr. Canziani, Giuseppe
- Candiani, Rosy, 141, 142n., 143n.
- Canziani, Giuseppe, XIII-XV, 5-6, 9-11, 13-16, 22-26, 44-46, 49, 105, 107, 109, 118, 122-123, 128-149, 151, 178
- Canziani, Maria cfr. Casassa Canziani, Maria
- Carlini, Laura, 111
- Carpani, Giuseppe, 21-24, 26, 88n.
- Carpani, Roberta, 54n.
- Carreira, Xoan M., xn.
- Casassa Canziani, Maria, 109
- Casazza, Antonio, 112n.
- Cascetta, Anna Maria, 54n.
- Caselli, Francesco, 24
- Casini Ropa, Eugenia, xn., XIIIn., XVI
- Cavazza, Gerardo, 115n.
- Cerilio Orcomeno cfr. Manolesi, Giuseppe
- Cervellati, Elena, XVI, 4n.
- Chiari, Pietro, 120n.
- Cigna Santi, Vittorio Amedeo, 90n., 191n.
- Clerico, Francesco, XIII-XV, 6-7, 11-19, 22, 24, 26n., 49, 59n., 105-107, 109, 115, 118, 120-121, 126-127, 128n., 164, 184-211
- Clerico, Gaetano, 127, 186-187, 196, 202, 210
- Clerico Panzieri, Rosa, 109, 185-187, 196, 202, 206, 210
- Cohen, Selma Jeanne, 31n.
- Collé, Charles, 80
- Collina, Giuseppe, 115n.
- Coltellini, Marco, 122n., 134n., 136n., 138n., 169n.
- Compagnini, Raimondo, 148
- Corticelli, Luigi, 126n.
- Corticelli, Francesco, 53n.
- Cristofani, Gioachino, 107
- Croll, Gerhard, 12n.
- Curz, Catterina, 147
- D'Alembert (Jean-Baptiste Le Rond *detto*), 61n.
- D'Amico, Silvio, 94n.
- Dahms, Sybille, 143-145n.
- Dalmonte, Rossana, 53n.
- Davis, Maggie, 64n.
- De Marinis, Marco, 57n.
- Deland, Pierre, 101n.
- Della Seta, Fabrizio, 4n.
- Deplero, Dascia, 88n., 93n.
- Desboulmiers, Jean-Auguste Julien, 80-81
- Di Tondo, Ornella, 109n.
- Diderot, Denis, 61n.
- Diebold, Bernhard, 121n.
- Ducis, Jean-François, 188
- Dufort, Giambattista, 31n., 47n.
- Dumas *père*, Alexandre, 58, 78
- Durazzo, Giacomo Pier Francesco (*noto come* Conte Durazzo), 166
- Eldrege, Ruth D., 52
- Engel, Johann Jakob, 46
- Eschilo, 190, 194n.
- Euripide, 130, 190
- Fabiani, Michele, 93n., 147
- Fabiano, Andrea, 55n.
- Fairfax, Edmund, 113n.
- Falcone, Francesca, 104n.
- Favier, Giovanni, 82
- Fazio, Mara, 62n.
- Feracaccia, Marianna, 147
- Ferlotti, Niccola, 115n.
- Ferlotti, Raffaele, 115n.

- Ferlotti, Teresa, 115n.
 Ferrari, Giuseppa, 111, 113, 116, 119
 Ferrère, Auguste, 29-35, 48, 51-52
 Feuillet, Raoul-Auger, 28, 33, 34
 Fontanesi, Francesco, 12n., 85, 90
 Franchetti, Giuseppe Maria, 18, 198
 Franchi, Marianna, 115n.
 Franchi, Rosa, 115n.
 Franchi, Pietro, 115n.
 Frantz, Pierre, 62n.
- Galeotti, Vincenzo, 50, 94-98, 104, 167n.
 Gallini, Giovanni Andrea, 29, 31, 39-42
 Gamerra, Giovanni de, 15n., 115n., 116n., 150, 154-155, 168n., 185n., 199n.
 Garandeu, Virginie, 48
 Garrick, David, 81
 Gioia, Gaetano, xv, 186
 Giovagnoni, Giacoma, 115n.
 Girardi, Maria, 14n.
 Giulini, Alessandro, 54n., 82n.
 Gluck, Christoph Willibald von, XIII, 12n., 60, 83n., 96n., 129, 141-144
 Goff, Moira, 30n., 34-35
 Goldoni, Carlo, 13, 54n., 118n., 120n., 150, 155-156, 167n., 183n., 198n.
 Gontier, Mademoiselle, *ballerina*, 108
 Gonzaga, Pietro, 11n., 161n.
 Goresi, Orsola, 113, 116, 119
 Gori, Luigi, 125n.
 Goudar, Ange, 3, 81n.
 Gozzi, Carlo, 55-56, 117n., 174, 178, 181, 198n., 208
 Gozzi, Gasparo, 174, 175n., 176, 178
 Granier, François, 59n.
 Grazioli, Cristina, 79n., 121n.
 Greppi, Emanuele, 82n.
 Grisostomi, Gertrude Paccini cfr. Paccini Grisostomi, Gertrude
 Grisostomi, Gregorio, 147
 Guccini, Gerardo, 58n.
 Guglielmi, Alessandro, 92
 Guidi, Antonia, 95
- Hansell, Kathleen Kuzmick, 58n.
 Harris Warrick, Rebecca, 30n., 31, 33n., 34, 35n., 52
 Heiner, Jørgen, 100n.
 Herdlitzka, Giuseppe, 112n., 120-123
 Herlisca, cfr. Herdlitzka, Giuseppe
 Hilverding, Franz Anton, 166
 Houdar de La Motte, Antoine, 130, 133
- Hugo, Victor, 58, 66n., 78, 83n.
- Jersild, Jørgen, 95, 96n., 98n., 104n.
 Josephson, Ludwig, 94, 100-103
 Jürgensen, Knud Arne Jürgensen, xn., 95n., 96n., 98n., 104
- La Tour, abbé de, 188
 Latour, cfr. La Tour, abbé de
 Lanfranchi Rossi, Carlo Giuseppe, 120n., 124n., 181n.
 Laplace-Claverie, Hélène, 4n.
 Laurenti, Jean Noël, 29n., 43n., 44n., 48n.
 Le Fevre, Jean, 108, 112
 Le Grand, Claudio, 123
 Le Pich, cfr. Le Picq, Charles
 Le Picq, Charles, 82, 107-110, 185
 Lecomte, Nathalie, 48n.
 Lepich, cfr. Le Picq, Charles
 Levesque, Pierre Charles, 153
 Locatelli, Vincenzo, 115n.
 Lomaghini, Tommaso, 115n.
 Lully, Jean-Baptiste, 61n.
 Luzzi, Eusebio, 125n., 147
- Magistretti, Teresa, 92-93
 Magri, Gennaro, 29-35, 39-42, 45-47, 51, 113n., 144n.
 Maione, Paologiovanni, 53n.
 Majer, Marianna, 125n.
 Mancini, Giambattista, 142, 148-149
 Manfredi, Eustachio, 114n., 115n., 117n., 158n.
 Mangili, Giuditta, 108n., 111
 Manolesi, Giuseppe, 117n., 120n.
 Mariti, Luciano, 46n.
 Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain de, 191
 Marmontel, Jean-François, 150, 154, 175, 177, 192
 Marsh, Carol G., 30n., 31, 33n., 34, 35n., 52
 Martin, Vincenzo, 148
 Martini, Francesco, 116
 Martini, Giovan Battista, 141-142, 148-149
 Marzoratti, Teresa, 210
 Massé, Marie Geneviève, 48n.
 Mazzolà, Caterino, 120n., 124n.
 Mazzoni, Stefano, xvi
 McCleave, Sarah, xn., 30n., 43n.
 Medina Viganò, Maria, 117
 Melchiorre, Luigi, 110
 Meldolesi, Claudio, 58n.

- Meloncinj, Mari, 115n.
Metastasio, Pietro, 6n., 95n., 107n.,
118n., 119n., 128n., 149n., 151n.,
165n., 166n., 168n., 169, 179n.,
190, 193n., 195n.
Migliavacca, Giovanni Ambrogio,
117n., 167n.
Milani, Adriana, xiv, 185n., 186n.,
187n.
Monet, Jean, 81
Monetti, Pasquale, 115n.
Montefani, Antonio, 141-148
Monti Papini, Marianna o Anna, 110-
111, 121
Montigny, Adolphe, 100
Morbili, Nicola Giuseppe Duca di
Sant'Angelo, 5n., 10n.
Morelli, Elisabetta, 125n.
Moreto, Agostino Don, 131, 136
Mourey, Marie-Thérèse, 64n., 81n.,
145n.
Mozart, Wolfgang Amadeus, 60, 130, 137
Muzzarelli, Antonia cfr. Vulcani Muzza-
relli, Antonia
Muzzarelli, Antonio, XII-XV, 5-6, 10-16,
26n., 49n., 105-106, 114, 115n.,
118, 121, 126-127, 128n., 149-164,
178
Naudeix, Laura, 48n., 62n., 63
Nestore, *detto* Nestore l'Annalista, 153
Nocilli, Cecilia, Xn.
Noverre, Jean-Georges, IX-XIV, 3-5, 8,
13, 19-29, 31, 47, 50-52, 59-99, 102-
104, 119, 133-135, 136n., 140-141,
143-145, 159n., 160, 162-163, 170,
178, 181, 185, 197n.
Nye, Edward, X, 13, 33n., 51-53, 195n.,
196n.
Onesti, Stefania, Xn., XIIIn., 92n.
Orcomeno, Cerilio cfr. Manolessi, Giu-
seppe
Orti, Giovan Battista, 92-93
Ovidio, 73, 129, 131, 135, 169, 172,
175, 176, 178, 182, 183n., 188, 189,
194n.
Paccini Grisostomi, Gertrude, 147
Pallerini, Antonia, 18, 198
Pantosini, Pietro, 7n.
Panzieri, Lorenzo, XII, 120n., 127, 186-
187, 202, 210
Papini, Antonio, 110-111, 121
Pappacena, Flavia, XI, 4n., 21n., 43n.,
44n., 47n., 64n., 77n., 78n., 81,
83n., 97n., 166n., 167n.
Pasqualigo, Benedetto, 157, 160
Pelosini, Rosa, 92-93
Pelosini, Vittoria, 92, 93n.
Perrelli, Franco, 9n., 57, 64n., 100n.,
101-104
Pezzi, Vincenzo, 108n.
Piazza, Antonio, 139
Pierazzini, Elisabetta, 114
Piron, Alexis, 190, 193
Pitrot, Antoine, 165-166
Pitrot, Carolina, 93n., 116, 139
Pizzi, Gioacchino, 49n., 151n., 164n.
Plutarco, 155, 176
Pontiggia, Lorenzo, 120n.
Pontremoli, Alessandro, IXn., Xn.
Quinault, Philippe, 61n., 169, 179
Racine, Jean, 169, 178, 180, 190, 194
Radaelli, Giuseppa cfr. Radaelli Pontig-
gia, Giuseppa
Radaelli, Agostina, 119
Radaelli, Giustina, 115n.
Radaelli, Giuseppe, 119-120
Radaelli Pontiggia, Giuseppa, 119-120,
125n.
Raimondi, Ezio, 53n.
Ralph, Richard, 29n.-31n., 36n.-39n.,
51n.
Rameau, Jean-Philippe, 170
Ramsay, André Michel, 156
Randi, Elena, XVI, 52n., 57n., 58, 78
Ricci, Corrado, 142-147
Ricciardi, Domenico, 59n.
Riccoboni, Antoine-François, 13
Rice, John Arthur, xiv, 106n., 126n.,
149n., 150, 162n.
Rinaldi, Mario, 164, 167
Ritorni, Carlo, XIV-XV, 16-17, 23, 49,
164, 166, 167n., 168n., 185n., 186,
196-197, 202, 206, 210-211
Romanelli, Luigi, 18n.
Ronzi, Giorgio, 115n.
Rosini, Sara, 21n., 53n., 87, 181n.
Rossi, Domenico, 107, 109-110
Rousseau, Jean-Jacques, 131, 135
Rovero, Pietro, 115n.
Rubini, Anna, 115n.
Rubini, Gaetano, 115n.
Ruffini, Franco, XI
Russini, Pietro Russini, 115n.
Rust, Giacomo, 9n.

- Sala, Emilio, 53n.
Salignac de la Mothe, François de, 130
Sallé, Marie, 29-30, 43-48
Salomoni, Francesco Salomoni, Giuseppe *detto* di Portogallo, XII, 165-166
Salomoni, Giuseppe *detto* di Vienna, XII, 149, 165-166, 185
Salvioli, Giovanni, 151n., 168n.
Sarcey, Francisque, 71
Sasportes, José, X-XI, XVI, 95n., 166n.
Saurin, Joseph, 153, 157
Scalese, Giuseppe, 121, 123-127
Scalese, cfr. Scalese, Giuseppe
Scannapieco, Anna, 198n.
Schino, Mirella, 57n.
Schito, Maria Maddalena, 22n., 82n.
Sedini, Francesca, 110
Sedini, Franco, 110n.
Selfridge Field, Eleanor, 106n.
Serra, Francesca, 115n.
Serra, Francesco, 115n.
Sertor, Gaetano Abate, 7n., 115n., 120n., 137n., 194n.
Sirletti, Antonio, 113, 116, 119
Sodi, Pietro, XII
Sofocle, 189
Stellato, Elisabetta, 108
Szondi, Peter, 195
- Tani, Gino, 94n., 95, 96n.
Tarchi, Angelo, 85
Tassani, Agostina, 115n.
Tassi, Niccolò, 107n., 116n.
Tasso, Torquato, 172, 179, 182
Terrades, Antonio, 108n.
Testa, Alberto, 8n.
Tomasini, Domenica *detta* Borazini, 115n.
Tomasini, Paola, 115n.
Tomasini, Regina, 115n.
Tomlinson, Kellom, 36n., 48n.
Toscanini, Walter, 12n.
Tozzi, Lorenzo, XII, 83n., 92n., 185n.
Traffieri, Giuseppe, X, XII, 120
Turocy, Catherine, 43
- Valerio Flacco, Gaio, 189
- Valsecchi, Pasquale, 115n.
Venturini, Filippo, 115n.
Venturini, Isabella, 121
Venturini, Margherita, 115n.
Venturini, Marianna, 121
Verazj, Mattia, 60n., 119n., 123n.
Verri, Alessandro, 19-23, 54n., 71n., 82n., 87, 93
Verri, Pietro, 19-23, 23, 53-54, 71n., 81-82, 87, 88n., 93, 181n.
Vestris, Gaetano, 52
Viganò, Celestina, XIII, 114, 119, 125
Viganò, Giovanni, 114
Viganò, Giulio, XIII, 60, 114, 116, 119, 125
Viganò, Maria Ester cfr. Boccherini
Viganò, Maria Ester
Viganò, Maria Medina cfr. Medina Viganò, Maria
Viganò, Onorato, XIII-XV, 6, 9, 11, 13-17, 19, 22, 26n., 49, 54-56, 60, 105-107, 109, 114-121, 123-128, 164-187, 208
Viganò, Salvatore, XIII, 17, 60, 106, 114, 117, 125, 186-187, 196-197
Viganò, Vincenzina, 114, 116, 119, 125
Vignali, Elisabetta *detta* la Bugiani, 109n.
Vigny, Alfred de, 58, 78
Virgilio, Publio Virgilio Marone *noto come*, 176
Voisin, Olivia, 113n.
Voltaire, François-Marie Arouet *detto*, 150, 154, 173, 190
Vulcani, Andrea, 126-127, 150
Vulcani Muzzarelli, Antonia, 115n., 123n., 126, 150
- Waeber, Jacqueline, 30n.
Weaver, John, 29-30, 34-39, 50-51
Wijkander, Carl Oscar, 100n.
Winter, Marian Hannah, 43n., 95n., 129n., 165-166
- Zambon, Rita, XIV, 151, 157
Zampieri, Claudia, 185n.
Zampieri, Marianna, 125n.
Zinzendorf, Karl von, 161, 162n.
Zucchelli, Alessandro, 113, 116

aA

finito di stampare
da Digitalandcopy, Segrate (MI)
per i tipi della
Accademia University Press
in Torino
nel mese di dicembre 2016

aAaAaAaAaAaAa

€ 19,00

