



il castello di elsinore

saggi Danza e costruzione relazionale della mascolinità nobiliare nell'Italia di Antico regime, *di Alessandro Pontremoli* / Note intorno alla contesa teatrale tra Pietro Chiari e Carlo Goldoni, *di Valentina Garavaglia* / Salvatore Viganò e il coreodramma, *di Stefania Onesti* / La marionetta e il volto. Una passione di Rosso di San Secondo, *di Maria Chiara Provenzano* / **spettacoli** Un inquietante mito maschilista. In margine ad alcuni allestimenti de *Il costruttore Solness* di Ibsen, *di Roberto Alonge* / **necrologio** Roberto Tessari, un Maestro di una Università di una volta, *di Roberto Alonge*

anno XXXIII / 2020

81

© 2020, Pagina soc. coop., Bari

“Il Castello di Elsinore” rivista di studi teatrali
fondata da Roberto Alonge, Umberto Artioli (1939-2004), Siro Ferrone,
Silvana Sinisi, Roberto Tessari (1943-2019), Claudio Vicentini

Direttore responsabile
Paolo Bertinetti

Direzione scientifica
Roberto Alonge, Franco Perrelli

Comitato scientifico nazionale
Luigi Allegri (Università di Parma)
Alberto Bentoglio (Università di Milano)
Paolo Bosisio (Università di Milano)
Simona Brunetti (Università di Verona)
Nicola Pasqualicchio (Università di Verona)
Armando Petrini (Università di Torino)
Alessandro Pontremoli (Università di Torino)
Ivan Pupo (Università della Calabria)
Elena Randi (Università di Padova)

Comitato Scientifico Internazionale
Philiep Bossier (University of Groningen)
Dominique Budor (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3)
Alfredo Rodríguez López-Vázquez (Universidad de La Coruña)
Jean-Pierre Sarrazac (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3)
Maria Shevtsova (University of London)

Redazione
c/o Università di Torino, via S. Ottavio 20, 10124 Torino
e-mail: r.alonge@unito.it

“Il Castello di Elsinore” pratica la *peer review* con doppio cieco
(per informazioni: elsinorepeerreview@libero.it).

Questo fascicolo esce con contributi
del Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali dell'Università Statale di Milano,
del Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari dell'Università di Padova,
del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino,
del Dipartimento di Culture e Civiltà dell'Università di Verona.

Registrazione presso il Tribunale di Torino
n. 3950 del 14/06/1988

il castello di elsinore

semestrale di teatro, anno XXXIII, 81, 2020

Abbonamento 2020 (2 numeri)
Privati 35,00 € • Istituzioni 39,00 €
• Estero 60,00 €

*Per abbonarsi (o richiedere singoli numeri)
rivolgersi a*

Edizioni di Pagina
via Rocco Di Cillo 6 - 70131 Bari
Tel. e Fax +39 080 5031628
e-mail: info@paginasc.it
<http://www.paginasc.it>

Finito di stampare nel dicembre 2019
da Services4Media s.r.l. - Bari
per conto di Pagina soc. coop.

ISBN 978-88-7470-708-9
ISSN 0394-9389



Indice

Saggi

Alessandro Pontremoli

«... del pigliar la Dama per condurla al ballo con leggiadria».
Danza e costruzione relazionale della mascolinità nobile
nell'Italia di Antico regime

9

Valentina Garavaglia

Note intorno alla contesa teatrale tra Pietro Chiari
e Carlo Goldoni, con il contributo di alcune epistole
di Placido Bordini al canonico Lodovico Ricci

25

Stefania Onesti

«Un ballo senza ballo». Salvatore Viganò e il coreodramma

49

Maria Chiara Provenzano

La marionetta e il volto.
Una passione di Rosso di San Secondo

61

Spettacoli

Roberto Alonge

Un inquietante mito maschilista. Note in margine
ad alcuni allestimenti de *Il costruttore Solness* di Ibsen

75

Indice

Necrologio

Roberto Alonge

Roberto Tessari, un Maestro di una Università di una volta III

Abstracts

II5

«Un ballo senza ballo». Salvatore Viganò e il coreodramma

Stefania Onesti

Salvatore Viganò vive a cavallo tra due secoli in un momento di evoluzione e cambiamento per lo spettacolo coreutico. Compresso, per così dire, dal punto di vista storiografico, tra il ballo pantomimo settecentesco e il balletto romantico, rappresenta, a nostro parere, un momento di snodo significativo tra questi due generi¹. Ciononostante, lo stesso termine coreodramma, coniato per definire il tipo di evento scenico creato da Viganò, fino ad ora è stato poco problematizzato e indagato². Proviamo ad interrogarci sul significato della parola e sulle ragioni del suo utilizzo da parte di Carlo Ritorni, che la inventa a posteriori quando scrive i *Commentarii della vita e delle opere coreodrammatiche di Salvatore Viganò e della coreografia e de' corepei*, usciti nel 1838³.

Un problema di classificazione

È indubbio che l'opera di Viganò venga percepita come un prodotto assolutamente

1. Su Salvatore Viganò rimane ancora un punto di riferimento importante il testo curato da E. Raimondi, *Il sogno del coreodramma. Salvatore Viganò, poeta muto*, Il Mulino, Bologna 1984; ricordiamo inoltre A.L. Bellina, G. Pizzamiglio, *Balli scaligeri e polemiche romantiche nella Milano del «Conciliatore»*, in «Lettere italiane», XXXIII, 3, 1981, pp. 350-384; A. Milloss, *La lezione di Salvatore Viganò*, in «La Danza Italiana», 1, autunno 1984, pp. 7-19; D. Ferrari, *I libretti comici di Salvatore Viganò*, in «La Danza Italiana», 7, primavera 1989, pp. 79-97; G. Poesio, *Viganò, the Coreodramma and the Language of Gesture*, in «Historical Dance», III, 5, 1998, pp. 3-8; S. Viganò, *Prometeo. Libretto del ballo (1813)*, a cura di S. Tomassini, Legenda, Torino 1999. In anni a noi più recenti vanno citati J. Sasportes, P. Veroli (a cura di), *Ritorno a Viganò*, Aracne, Roma 2017, esito del convegno omonimo tenutosi a Venezia nel 2014 e, infine, l'articolo di R. Albano, *Salvatore Viganò e l'attività al teatro del Fondo di Napoli*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», X, 10, 2018, pp. 11-36.

2. Cfr. su questo tema J. Sasportes, *Ritorno a Ritorni*, in J. Sasportes, P. Veroli (a cura di), *Ritorno a Viganò*, cit., pp. 305-314.

3. C. Ritorni, *Commentarii della vita e delle opere coreodrammatiche di Salvatore Viganò e della coreografia e de' corepei scritti da Carlo Ritorni reggiano*, Guglielmini e Radaelli, Milano 1838.

te nuovo, di difficile collocazione all'interno delle categorie fino ad allora note⁴. Se è certamente semplice identificare come tragici balli quali *Mirra*, *Otello*, *La Vestale*, ben più arduo, per i contemporanei, risulta definire molti altri lavori di Viganò che si pongono a cavallo fra diversi generi. Per esempio, a proposito del *Semplice e la Vanarella*, ufficialmente classificato come «ballo di mezzo carattere»⁵, Ferrario scrive: «Di che genere lo chiameremo? Non è comico-buffo, non è comico alto, non è storico, non è drammatico: è del genere delle cose che piacciono a tutti, che da tutti riscuotono applausi perché hanno convenienza e sono ciò che esser devono»⁶. Il ballo piace, intuiamo da queste parole, ma Ferrario non sa collocarlo nel sistema di classificazione fino ad allora in uso. Viene applicata una categoria, quella di mezzo-carattere, che tuttavia non corrisponde a quanto effettivamente si vede in scena.

La “recensione” apparsa a proposito del *Principe Fortunio o sia Le tre melarance*, ma che in realtà concerne più in generale la stagione autunnale alla Scala del 1817, è ancora più significativa:

Dopo tre mesi di lunghe pruove, che tanti appunto ne corsero dal 5 d'agosto, in cui ebbe principio la stagione attuale, sino al 5 novembre, il sig. Viganò non compose che le *tre Melarance*; di modo che quand'egli fra le stagioni di primavera e d'autunno, dovea, pegli obblighi assunti, metter su le scene tre grandi balli e due di mezzo carattere, non diede in complesso che *Mirra* e *Psammi*, i quali spettano alla classe dei primi, e le *tre Melarance* che non appartengono né agli uni né agli altri⁷.

Se *Mirra* e *Psammi re d'Egitto* sono identificabili come primi balli, *Il principe Fortunio* proprio non si capisce a che genere appartenga. Non solo. Ad aggravare la situazione, secondo il recensore, subentra anche un altro fattore: *Le tre melarance* sono un «ballo senza ballo»⁸ e l'autore della critica si sente doppiamente gabbato. In sintesi, invece di tre primi balli e due di mezzo-carattere, Viganò mette in scena la *Mirra*, definita mitologica dal libretto, *Psammi re d'Egitto*, chiamato tragico, e *Il principe fortunio o sia Le tre melarance*, proposto come eroicomico. Evidentemente, però, tutti e tre i lavori vengono rappresentati come primi balli, dato che

4. Cfr. su questo anche F. Frasnèdi, *Il genio pantomimico e i fantasmi del ballo d'azione*, in E. Raimondi (a cura di), *Il sogno del coreodramma. Salvatore Viganò poeta muto*, cit., pp. 241-326.

5. S. Viganò, *Ballo secondo. Il semplice, e la vanarella. Ballo di mezzo-carattere in tre atti*, in J. Durandi, *Dario Istante. Dramma per musica da rappresentarsi nell'imperial teatro di Torino nel carnevale dell'anno 1810*, presso Onorato Derossi, Torino [1809 o 1810], pp. 63-64. Il ballo probabilmente va in scena anche a Milano, al Teatro Carcano, nel 1805, quando Giulio Ferrario ne scrive (cfr. *infra*, nota 6). Tuttavia non siamo riusciti a rintracciare altri libretti che citino questo ballo.

6. G. Ferrario, appunti conservati presso la Biblioteca Braidense di Milano, foglio “1805 Balli”, Legato Giulio Ferrario, AG XIII 8, fascicolo 4, foglio 15, citato in N. Massari, *I balli comici tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento*, in S. Onesti (a cura di), *Il gesto tra messinscena e critica. Studi sulla danza e sul teatro di società del secondo Settecento*, Esedra, Padova 2019 (in corso di pubblicazione).

7. F. Pezzi, *Le tre Melarance: nuovo ballo eroicomico del Sig. Salvatore Viganò*, in «Gazzetta di Milano», 310, giovedì 6 novembre 1817, p. 1239.

8. *Ibid.*

Viganò non ne produce altri stando alle parole di Francesco Pezzi, e di fatto tali produzioni non assolvono agli obblighi assunti dal coreografo, che erano di dar vita a tre primi balli e a due secondi, ossia, solitamente, a due pezzi di mezzo carattere. Lo spettatore di professione si sente privato di una consuetudine: vedere della bella danza secondo l'abituale programma teatrale.

Anche al pubblico veneto, che pur conosce il coreografo, le produzioni di Viganò paiono diverse. Quando allestisce la *Mirra* alla Fenice nel 1819, nella «Gazzetta privilegiata di Venezia» leggiamo infatti che «Viganò introdusse sulle scene un genere tutto suo»⁹. L'anno successivo, nel 1820, sempre Francesco Pezzi dalle pagine della «Gazzetta di Milano» afferma essere Viganò capostipite di una «nuova scuola» e lo considera «il primo dei compositori moderni»¹⁰. Anche Ferrario, nel *Costume antico e moderno*, sottolinea l'originalità dei lavori di Viganò, definendoli frutto di un «genio inimitabile»¹¹.

Insomma, il coreografo spiazza il pubblico. Pur impiegando, apparentemente, lo stesso tipo di linguaggio consolidatosi alla fine del Settecento, le sue creazioni risultano innovative.

D'altra parte, come rileva Flavia Pappacena, la situazione della danza in Italia agli inizi del secolo è molto complessa. La penisola risulta crocevia di numerose istanze e influenze, tra rinnovamento e tradizione. Se sono chiaramente identificabili i balli comici, genere che «mantiene più saldi rapporti con il filone tardo settecentesco, il mezzo carattere e il soggetto serio (eroico, storico, mitologico, allegorico) sono quelli che risultano maggiormente contaminati da influenze straniere o quelli su cui si esplica più liberamente la creatività»¹². È proprio quanto accade a Viganò in modo assai più accentuato che ad altri coreografi: da un lato, egli si pone in continuità con la tradizione italiana, ereditando dal padre alcune modalità operative e la capacità di muoversi con disinvoltura fra i ruoli¹³; dall'altro, studia all'estero, segue Jean Dauberval a Londra e si perfeziona con il maestro francese «quattro ore al giorno», sperando poi di «presentarsi come suo allievo»¹⁴. Questa

9. *Notizie teatrali*, in «Gazzetta di Milano», 26, martedì 26 gennaio 1819, p. 111. Viene riportato un articolo della «Gazzetta privilegiata di Venezia».

10. F. Pezzi, *Prima rappresentazione di Timur-Kan, azione mimica in sei atti, del Signor Angiolini*, in Id., *Lo Spettatore Lombardo, o sia Miscellanea scelta d'articoli di Letteratura, di Filosofia, di Scienze, d'Arti, d'Industria, d'Educazione, di Costumanze Sociali, di Teatro ed altri in genere, scritti e successivamente pubblicati da Francesco Pezzi in vari giornali dal 1809 al 1821*, 6 voll., vol. III, per i tipi di Giovanni Pirota, Milano 1822, p. 90.

11. G. Ferrario, *Il costume antico e moderno o Storia del governo, della milizia, della religione, delle arti, scienze ed usanze di tutti i popoli antichi e moderni*, vol. VIII, parte III, per Vincenzo Battelli, Firenze 1832, p. 260.

12. F. Pappacena, *Il Settecento e l'Ottocento*, in O. Di Tondo, F. Pappacena, A. Pontremoli, *Storia della danza in Occidente*, 3 voll., vol. II, Gremese, Roma 2016, p. 113, ma cfr. più in generale tutta la sezione dedicata alla danza italiana di inizio secolo, pp. 111-136.

13. Cfr. su questo S. Onesti, *Un'impresa coreografica familiare: i Viganò*, in S. Brunetti (a cura di), *UNICI. Le famiglie d'arte nel teatro italiano del '900*, con la collaborazione di G. Penzo e M. Cristini, Edizioni di Pagina, Bari 2019 (in corso di stampa).

14. Lettera di Maria Medina Viganò alla Duchessa di Osuna, Londra, 29 dicembre 1790, in «Vir-

inedita combinazione produce qualcosa di “moderno” per il pubblico e porta Viganò a sperimentare sulla scena un nuovo genere con caratteristiche ben precise e identificabili che, anche se fra le righe, sono subito notate dai suoi spettatori.

Vengono in nostro aiuto le parole di Francesco Pezzi, prezioso testimone della scena teatrale scaligera fra il 1816 e il 1831, quando dirige la «Gazzetta di Milano». Recensendo il ballo di Pietro Angiolini, *Timur-Kan*, commenta così:

Immaginarsi che un compositore [Pietro Angiolini], il quale non è più in tempo di destinarsi agli studj di una nuova scuola, possa trattare un argomento drammatico alla maniera di Viganò, dispor le sue masse con tanto intendimento, formar gruppi sì vaghi e quadri sì ben distribuiti, sarebbe lo stesso che esiger l'impossibile; ma se l'Angiolini in questa parte dello spettacolo è molto al di sotto del primo fra i compositori moderni, si è però studiato di sussidiarsi mettendo sulle scene gran numero di gente, ornando lo spettacolo con molte e ben intese decorazioni, lo che non manca di procurargli una certa grandiosità che piace allo sguardo, ed applicando alla mimica una musica sovente espressiva e non di rado gradevole all'orecchio¹⁵.

Sostanzialmente attraverso questo resoconto iniziamo a capire quali siano le caratteristiche di uno spettacolo alla Viganò: uso espressivo e drammatico del corpo di ballo¹⁶, disposizione dei gruppi e della concatenazione dei diversi quadri che compongono l'azione, scenografia di grande effetto, una scelta musicale che accompagna e sostiene lo svolgersi della rappresentazione.

Il coreodramma di Ritorni

Carlo Ritorni, tuttavia, è l'unico a creare una nuova definizione per le creazioni viganoviane. Nel momento in cui scrive i *Commentarii*, si avvede, probabilmente, che è necessario precisare meglio la natura dei lavori del coreografo sia per restituire spessore e dignità al suo lavoro che per delineare una cesura con quello che era stato il ballo pantomimo del secolo precedente. Coniando il termine coreodramma a posteriori, egli, a nostro parere, intuisce alcuni dei tratti peculiari e distintivi del genere, condensando nel termine in oggetto almeno due, se non tre, tratti caratterizzanti le rappresentazioni viganoviane¹⁷.

tuose»: viaggi e stagioni nell'ultimo decennio del Settecento. Carteggi di Maria Medina Viganò, Brigida Banti, Luigia Todi e Teresa Monticini con la Duchessa di Osuna, Istituto Italiano di Cultura, Madrid 1979, p. 25.

15. F. Pezzi, *Prima rappresentazione di Timur-Kan, azione mimica in sei atti, del Signor Angiolini*, cit., p. 90.

16. Riportiamo, a questo proposito, un stralcio da un opuscolo anonimo uscito all'indomani della morte del coreografo: «Viganò fu il primo che trasse *il corpo di ballo* dallo stato di nullità in cui giaceva da tanto tempo in Italia, e che con una finezza inarrivabile nel comparto delle masse, nella disposizione dei gruppi, e nella composizione dei quadri, si mostrasse altrettanto poeta che pittore» (*Cenni biografici sull'esimio coreografo Salvatore Viganò morto il 10 agosto 1821*, presso il librajo e calografo Carlo Bertoni, Milano 1821, p. 9).

17. Secondo Sasportes, Ritorni piega Viganò alle «sue idee sulla drammatizzazione della danza»

In primo luogo Ritorni intende sottolineare la dimensione corale dello spettacolo in quanto, come dimostra bene il *Prometeo*, «l'azione procede da turbe di persone anziché da singoli personaggi: il tutto fa sì che non solo il subietto s'accomodi con ragionevolezza ad un muto linguaggio, ma lo richiegga a preferenza»¹⁸. Primo aspetto distintivo del coreodramma, dunque, è la scelta di temi in cui sono protagoniste le masse e che con altri linguaggi artistici non avrebbero la stessa riuscita.

Che Salvatore così ragionasse mostrano chiaramente i fatti. Son certi scenici temi, quelli appunto che abbracciano gl'avvenimenti più grandi, ed ove non una famiglia, ma comparisce un popolo intiero, i quali non si possono svolgere infra i limiti soliti del dramma. Meglio si ottiene allor l'intento il tutto esponendo in mut'azione, perché non potrebbe di tanti interlocutori ciascheduno ad un tempo favellare¹⁹.

Il coreodramma, quindi, abbandona l'idea di adattare per il ballo le tragedie esistenti, traducendo pedissequamente la parola in linguaggio gestuale, e sceglie di rivolgersi a temi che prevedano la possibilità di avere per protagonista una massa. Se attraverso il linguaggio articolato questo genere di scene è impossibile a rendersi, in quanto non è concepibile, parafrasando Ritorni, far parlare tutti gli interpreti insieme, i soggetti in cui è protagonista una moltitudine di personaggi trovano, attraverso l'azione pantomima, un nuovo modo di esprimersi.

Solo la mimica, secondo Ritorni, riesce a rendere questi temi al meglio delle loro possibilità. La pittura manca della «progressione» fra i vari quadri, congela l'attimo ma non riesce a mostrare l'azione; nel teatro di parola gli interlocutori parlano uno alla volta, e se recitassero simultaneamente la stessa scena non si capirebbe nulla; il melodramma «ha il privilegio che i suoi istrioni parlino simultaneamente ma in modo più artificiale che naturale e perlopiù con eguali concetti»²⁰. Il «linguaggio d'azione» è il solo in grado di dare voce alle masse, al popolo. Per questo, dal pantomimo-dramma settecentesco (l'imitazione pedestre delle tragedie, con personaggi fortemente individualizzati) si passa, grazie a Viganò, al coreo-dramma, il cui libretto non deriva da una storia concepita per essere letta (o ne deriva solo in modo quanto mai libero) e i cui eroi sono i gruppi, le moltitudini, la collettività.

Negli *Ammaestramenti alla composizione d'ogni poema e d'ogni opera colla musica*, Ritorni chiarisce ulteriormente la sua visione, delineando le tre caratteristiche principali di questa tipologia spettacolare: «Argomento semplicissimo, e parlante quanto più è possibile ne' proprj fatti»²¹. In altre parole, il soggetto delle produ-

per difendere un'idea di spettacolo che stava per essere surclassato dal balletto romantico ottocentesco (cfr. J. Sasportes, *Ritorno a Ritorni*, cit., p. 312).

18. C. Ritorni, *Commentarii*, cit., p. 106. Sul *Prometeo* cfr. anche S. Viganò, *Prometeo. Libretto del ballo (1813)*, cit.

19. Ivi, p. 38.

20. Ivi, p. 40.

21. C. Ritorni, *Ammaestramenti alla composizione d'ogni poema e d'ogni opera appartenente alla musica compilati da Carlo Ritorni*, coi tipi di Luigi Di Giacomo Pirola, Milano 1841, p. 235.

zioni viganoviane non contemplerebbe un prologo o spiegazioni complesse, ma solo azioni “parlanti” (esemplare a questo proposito la trasposizione della *Vestale*, in cui l’innamoramento dei due amanti avviene direttamente sotto gli occhi degli spettatori, invece che raccontato dai due protagonisti)²²; la presenza di «maravigliosi avvenimenti involventi grandi passioni» e, infine, la possibilità, per l’argomento scelto, di essere rappresentato «con muta azione in quadri coreograficamente pittoreschi»²³. L’ultima caratteristica indicata non fa che ribadire quanto sostenuto nei *Commentarii*: Viganò non mette in scena un dramma intimo limitato a pochi protagonisti, ma un argomento che offre la possibilità di muovere grandi masse di personaggi e riguarda sentimenti appartenenti alla collettività²⁴.

Appoggiamoci a qualche esempio per chiarire ulteriormente lo snodo. Negli *Ussiti sotto a Naumburgo*, ballo eroico in cinque atti allestito a Milano per la stagione di carnevale 1815, la città di Naumburgo, in Sassonia, è posta sotto assedio dai temibili guerrieri Ussiti. Il Senato, impossibilitato a contrastare la forza dell’esercito assediante, opta per una mossa alquanto rischiosa: spedisce incontro ai feroci assalitori tutti i ragazzi, compresi i propri figli, per suscitare pietà e clemenza. La manovra riesce: «Tutto l’esercito applaude a sì generoso atto, e di buon grado rinuncia al promesso bottino, ben preferendo di gustar per la prima volta i dolci sentimenti dell’umanità»²⁵. Viganò sceglie due scene d’insieme per raffigurare il dramma di una città assediata e, per contrasto, per illustrare il sentimento che regna in un esercito che sa di avere la vittoria in pugno. Mette così subito in evidenza i veri protagonisti dello spettacolo: gli ussiti e i cittadini di Naumburgo. Vediamo come.

Il primo atto si svolge di notte nella piazza della città assediata.

Vedesi al cominciare la piazza vuota. È notte. Uno, ed un altro cittadino sopravvengono sospettosi per la novella che s’appressa il nemico. S’avvicinano, si dan la mano, bisbigliano, crescono in numero, fan cerchio; arrivan altri: *che si fa? Conviensi avvisare il borgomastro*. Lo chiamano; egli sovraggiunge [...]; ecco uomini, donne, fanciulli s’affaccian con lumi alle finestre, son sulle porte, in vari atti, semivestiti [...]. Accorre gente dalle strade, s’empie la piazza²⁶.

22. Come sottolinea anche Giannandrea Poesio, «seguendo Viganò, ogni momento dell’azione dovrebbe essere rappresentato sul palcoscenico, per evitare riferimenti complessi a fatti e eventi successi da qualche altra parte; anche il rapporto tra i diversi personaggi e le loro *nuances* psicologiche erano chiaramente resi dai movimenti mimici» (cfr. G. Poesio, *Viganò, the Coreodramma and the Language of Gesture*, cit., p. 5. Le traduzioni dall’inglese si devono a chi scrive).

23. C. Ritorni, *Ammaestramenti*, cit., p. 235.

24. Cfr. anche ivi, pp. 228-233, in cui si affronta più diffusamente il ragionamento sinteticamente esposto nei *Commentarii* riguardo i vantaggi della pantomima rispetto alla pittura e al melodramma.

25. S. Viganò, *Gli Ussiti sotto a Naumburgo. Ballo eroico in cinque atti inventato e diretto da Salvatore Viganò*, in F. Romani, *L’ira di Achille. Dramma serio per musica in due atti di G. F. R., da rappresentarsi nel regio teatro alla Scala nel carnevale del 1815*, dalla stamperia di Giacomo Pirola dietro al suddetto teatro, Milano [1814 o 1815], p. 40. Nel libretto viene utilizzata la dicitura Naumburgo solo nel frontespizio, mentre nel corso del programma è più frequente l’uso di Naumborgo. Abbiamo scelto pertanto quest’ultima ricorrenza in quanto è quella utilizzata anche da Ritorni.

26. C. Ritorni, *Commentarii*, cit., p. 107.

È chiaro qui il crescendo di tensione drammatica impresso dall'aumento progressivo del numero dei personaggi. E sebbene alla fine dell'atto compaiano il Borgomastro e la moglie, è evidente che i veri protagonisti sono i cittadini, rappresentati dai diversi gruppi in scena.

Di segno completamente opposto il secondo atto, che vuole, invece, mostrare un esercito sicuro di sé, felice per la vicina conquista di Naumburgo. Anche qui intuiamo come il vero protagonista sia costituito dalle truppe armate, quindi da una moltitudine di persone. All'aprirsi del sipario «vedevasi: le occupazioni, nonché i dilette dei soldati, altri lavando panni al fiume, altri forbendo le armi; e villanelle ch'entrano dal ponte negli alloggiamenti, recando viveri, ed il trescar militare con esse, e le stesse razioni distribuite a' soldati, aguisa d'una danza»²⁷. Anche in questo caso, alla fine dell'atto, compare uno dei personaggi principali, il comandante, ma non è da lui che procede l'azione.

[Procopio] Riceve poi superbo gli ambasciatori, (l'arrivar de' quali è al solito di grande effetto per la pittoresca popolazione di varie e molte figure nel fondo del quadro) e tolta ad essi ogni speranza di scampo, e licenziati, muove il campo, con bellissima marcia, ond'ha fastoso finale l'atto²⁸.

Anche la risoluzione del dramma è affidata ad una scena corale. Nel quinto atto, infatti, vediamo l'esercito prepararsi per la battaglia circondando le mura della città,

quand'ecco apresi la porta a non attesa sortita. Precedon fanciulli in bianche vesti, con rami d'olivo. Retrocedon sorpresi que' soldati [...]. Procopio, che non sa la ragione di tale pusillanimità, s'avanza, e vedutala, vuol rimproverar i suoi, ma trovasi circondato da pargoletti, che gli s'avvolgono alle ginocchia; cerca di resistere, ordinar l'assalto; ma gli arditi fanciulli insistono, implorando pietà pe' padri loro, e prima a' soldati ammoliscono i barbari cuori, poi al duce finalmente, cui un d'essi cangia in mano il rapitogli acciaio nel suo ramoscello d'olivo²⁹.

Come anticipato, gli ussiti, a questo punto, rinunciano all'assedio e al bottino che ciò comporta e lasciano libera la città: «Le madri allora, già dalle mura spettatrici angosciose del tremendo spettacolo, si precipitan adesso per la porta a ricuperare e riabbracciar i figli»³⁰. Veri protagonisti di quest'ultima scena sono dunque i bambini, che rappresentano la speranza e il futuro della città. Quando il ballo va in scena a Milano per la stagione di carnevale 1815, infatti, sono previsti, oltre alla già numerosa compagnia, cinquanta ragazzi³¹.

Per chiarire ulteriormente in cosa consistano i lavori creati da Viganò, può es-

27. Ivi, p. 108.

28. *Ibid.*

29. Ivi, p. 110.

30. Ivi, p. 111.

31. Cfr. S. Viganò, *Gli Ussiti sotto a Naumburgo*, cit., p. 32. Il ballo viene riprodotto anche a Napoli

sere molto utile soffermarsi su un passo di rilievo in cui Ritorni ne descrive il metodo compositivo, puntando l'attenzione soprattutto sulla gestualità e sulla concatenazione dei gruppi, ciascuno dei quali viene definito nei minimi particolari:

Spesso accadeva che per una o più sere, a notte inoltrata licenziava la compagnia, e non aveva ancor cominciato a fare eseguire cosa alcuna, o sì poco che ad altri sembrava nulla. Allorché poi veniva finalmente a tessere la pantomima, chiamavasi questo o quel ballerino, o pochi assieme; insegnava a loro alcune figurazioni; li esortava a ben ricordarle, e rimandavali a sedere, ove rimanevano per lunga pezza non più dimandati. Era però diligentissimo nel richieder da essi minutissime cautele di disegnatissime attitudini, e di scorci sommamente atti coll'azione che già stava tutta presente alla sua mente. Que' pochi atteggiamenti di questi e di que' pantomimi, que' pochi movimenti, que' gruppi parziali, provati poi dopo da tutti insieme, formavano un pittoresco intrecciamento, che con loro meraviglia ognora corrispondevasi a perfezione nel suo intiero, senza duopo di correzione. Ed allorché venivasi a rappresentare sulla scena, i tanti pezzi ond'era composta, nella loro contemporanea relazione di pianta e di prospettiva, e nella loro successione, sempre procedeva senza contrasto, come macchina di più ruote, allorché l'artefice le pone insieme dopo averle a lungo nel costruirle le une colle altre misurate, proporzionate, controbilanciate. [...] Viganò senza disegno, senza modelli, in mente disponeva l'artificiosissimo intrecciamento delle figure, de' gruppi, delle masse, del tutto di que' suoi complicatissimi quadri, che non una volta, come que' del pittore, ma cento riproducevansi con rapidissimo rumoroso tumulto³².

Dalla descrizione di Ritorni sembra che Viganò costruisca ogni singola scena “a pezzi”, un gruppo dopo l'altro, e ciascuno d'essi venga composto come un quadro in movimento. Una volta messe insieme tutte le diverse parti, il coreografo otterrebbe una grandiosa e calibratissima tela di personaggi dinamici, perfettamente incastonati l'uno nell'altro, frutto di un progetto tutto mentale, che con una perizia inarrivabile Viganò riuscirebbe ad elaborare senza bisogno di carta e penna. Nell'enorme e complesso dipinto animato così realizzato, nel quale sarebbe rispettata la prospettiva e sarebbero sapientemente equilibrati i pesi, nessuno danzerebbe nel senso stretto del termine, ma tutti agirebbero secondo criteri illusionistico-drammatici. Si tratterebbe, in altre parole, di un ingranaggio perfetto che, grazie al suo artefice, si metterebbe in moto svelando un'altrettanto perfetta proporzione e armonia fra tutte le sue sezioni, l'esito finale costituendo, così, un evento scenico fatto di atteggiamenti, posizioni, spostamenti e mimica dei diversi personaggi, un'azione corale capace di rappresentare una storia comprensibile.

Se il termine coreodramma combina il latino *chorea* e la parola *dramma*, dunque, col primo segmento Ritorni vuole sottolineare il disegno, il concatenarsi abilmente costruito e sorvegliato dei movimenti del coro nello spazio, col secondo, la

l'anno successivo (cfr. R. Albano, *Salvatore Viganò e l'attività al teatro del Fondo di Napoli*, cit., pp. 11-36).

32. Ivi, pp. 341-342.

dimensione che potremmo definire impropriamente (data la natura scenica del prodotto) “narrativa”.

Sull'enucleazione delle caratteristiche fondanti la tipologia spettacolare concepita da Viganò e sul termine impiegato per definirla, Ritorni insiste negli *Ammaestramenti*:

Comeché nella pantomima, direttamente o indirettamente gran maestro, la parte ove Salvatore apparì preclarissimo, creata essendo da lui, fu la coreografia, voglio dir qui quel continuo giuoco di scena, che fassi mercè la disposizione de' principali e secondarj attori, co' scorci, co' gruppi, colle masse in parziali contrapposizioni collocate, molte successive volte, come una volta si vede in ben disegnato quadro [...]. Qui non occorre al corepeo senonché studiare i libri teorici de' pittori, che saranno pure per affinità libri dell'arte sua. Il Viganò nel gruppo della Vestale svenuta, sostenuta dall'amante, che intento le baciava la man cadente, dissegnava un modello da Fidia a Canova³³.

E la danza? La danza propriamente detta non è assente dai lavori coreodrammatici; tuttavia, nella concezione poetica viganoviana è ammessa solo se perfettamente integrata all'azione. E comunque – precisa Ritorni – l'azione pantomima è già danza: il fatto che la prima non obbedisca al codice convenzionale che contraddistingue la tecnica cosiddetta classica o a quello delle tradizioni popolari o di società non significa affatto che non appartenga all'ambito della danza. Nei balli di Viganò

si balla da cima a fondo poiché la sua pantomima è tutta ballata; e non già camminata all'uso dei francesi. Dice [Viganò] che per verità egli è pochissimo portato per quelli *a solo, pas de deux, terzetti, quartetti* ecc.; innestati in un'azione come i cavoli a merenda, i quali *passi* non possono fare a meno di raffreddare l'azione e distruggerne gran parte dell'effetto: dice che avendo conosciuto perfettamente il gusto de' milanesi, che amano un ballo condotto e ordinato in ogni sua parte, con la migliore disposizione, col maggiore *interesse*, col massimo grado di illusione riguardo alla verosimiglianza, intende di servire totalmente a questo loro genio col togliere, per quanto gli è possibile, questi balli eterogenei, e del tutto staccati dall'azione³⁴.

Ci sembra che la citazione non lasci spazio a molti dubbi. Viganò si pone come l'erede di quella tradizione italiana che mescola la tecnica coreutica al gesto significativo e mimico³⁵, creando così una pantomima in cui rientri certamente anche la

33. Ivi, p. 241.

34. C. Ritorni, *Commentarii*, cit., p. 289.

35. Cfr. S. Onesti, *Di passi, di storie, di passioni. Teorie e pratiche del ballo pantomimo nel secondo Settecento italiano*, Accademia University Press, Torino 2016, pp. 28-56. Ricordiamo, anche, il soggiorno di Viganò a Londra tra l'ottobre 1790 e l'agosto del 1791. In questo periodo il coreografo studia con Dauberval e si esibisce sulle scene cittadine. Non possiamo escludere, dunque, l'influenza sulla sua formazione della pantomima inglese percepita come viva e reale rispetto alla commedia o alla farsa e in cui la musica giocava altresì un ruolo importante (cfr. P. Degli Esposti, *La scena del romanticismo inglese (1807-1833)*, vol. II: *I luoghi teatrali, i generi, la spettacolarità*, Esedra, Padova 2003, pp. 110-123).

danza intesa nel suo senso più ristretto, ma che non è l'elemento predominante. Come viene esplicitato ancora meglio negli *Ammaestramenti*, quella di Viganò è

una pittoresca pantomima, fondata sopra certo movimento in danza, con acconcio piegare, stendere, ribaltar delle gambe, agitar delle membra, e portamento delle braccia. Ciò conviensi all'accompagnamento della musica, e per cagion di questa dirò il coreodramma non esser una tragedia muta ma un'opera muta³⁶.

Un linguaggio, dunque, che coinvolge tutto il corpo in una “gesticolazione” che può unire all'azione propriamente mimica il movimento tecnico, come ad esempio accade nel quinto atto della *Vestale*. Sotto gli occhi dello spettatore si dipana una sorta di serpentina in cui i diversi gruppi di vestali, inframezzati da altri drappelli di personaggi, compiono uno specifico passo per rappresentare la preghiera in favore della sventurata Emilia, il tutto sempre al ricorrere di un determinato motivo musicale:

Apron la marcia lentissima non pochi soldati. Indi il consolo Silano colle sue guardie, ed i littori, e poscia le novizie delle vestali, che giunte verso il mezzo, piegando il ginocchio a terra orano al cielo. Tirano avanti; subentrano sacerdotesse, sacerdoti e ministri [...]. Ecco le vestali, che sul davanti, al ricader della cantilena nella stessa desinenza, fan la solita preghiera, accompagnata dalle novizie, che trovansi appunto in fondo al teatro in contraria direzione nell'opposta parte su cui aggirasi la curva processione: ben inteso quadro! Del quale i due angoli da quella lasciati vacui nelle estremità anteriori dello scenario, sono riempiti da maraviglie, cioè da spettatori in compassionevoli atti variati, e successivi scorci e gruppi, quali appunto veggonsi nelle complicate istoriche dipinture³⁷.

Non a caso la pantomima viganoviana viene definita anche «misurata», ovvero da eseguirsi sulla misura musicale³⁸. Il movimento tecnico, il gesto mimico e la musica, uniti a scenografie importanti e riuscite, dunque, si fondono creando uno spettacolo unico che cattura l'attenzione del pubblico.

A testimonianza di ciò Ritorni prosegue specificando che il coreografo non vuole lavorare con

quei ballerini i quali o non sanno, o non vogliono entrare nell'azione mimica; poichè avendo esso assoluto bisogno di ballerini che ballino, ed agiscano al tempo stesso nelle parti pantomimiche, tutti gli altri danzatori di sole gambe non fanno che inquietarlo, e per il posto ove deve cadere la loro danza, e pel frastuono che gli reca quell'interrom-

Il soggiorno di Salvatore Viganò nella città inglese e le possibili influenze della pantomima inglese sul coreografo italiano rimangono snodi ancora tutti da esplorare.

36. C. Ritorni, *Ammaestramenti*, cit., p. 244.

37. C. Ritorni, *Commentarii*, cit., pp. 211-212.

38. Valeria Morselli parla di una «pantomima ritmata su passi danzati» (cfr. V. Morselli, *La danza e la sua storia. Valenze, culturali, sociali ed estetiche dell'arte della danza in Occidente*, 3 voll., vol. II, *Danza e balletto nei secoli XVIII e XIX*, Dino Audino, Roma 2018, p. 101).

pimento d'azione, e per le musiche per lo più antiche e quasi sempre noiose, da cui sono accompagnati que' loro *passi*³⁹.

E difatti è tale la percezione di un nuovo modo di *coreografare* da indurre i contemporanei a parlare di una vera e propria «scuola mimica». Nel resoconto della *Spada di Kenneth*, dato a Venezia nel febbraio del 1819, leggiamo che «la sorprendente maniera di condurre nel second'atto tutta una lunga scena di lungo dialogo con tanta chiarezza, precisione ed espressione musicale fa potentemente conoscere la gran risorsa e l'arte unica di questa incomparabile scuola mimica»⁴⁰. E ancora l'anonimo autore dei *Cenni biografici sull'esimio coreografo Salvatore Viganò* elenca i nomi degli interpreti che si sono perfezionati alla “scuola” del Maestro:

I primi attori mimici perfezionarono anch'essi il loro stile sotto gl'insegnamenti di un uomo di tanto ingegno e sapere; e i Costa, i Molinari, i Bocci, le Abrami [...] dischiusero la mente a nuove idee, e provarono che sino all'arrivo di Viganò era loro mancata l'occasione di mostrarsi quali esser potevano⁴¹.

E naturalmente, prima fra le interpreti, l'autore non manca di citare Antonia Pallerini, musa del coreografo a partire dal 1813.

Per chiarire ancora meglio il contesto nel quale si colloca il coreodramma, è necessaria, tuttavia, una precisazione. Agli inizi dell'Ottocento si diffonde in Italia la pratica, d'influenza francese, «di innestare nello svolgere della vicenda brani a sé stanti di danza pura interpretati da ballerini (generalmente ospiti di grande riguardo) che non figurano nella rosa dei personaggi»⁴². Viganò non accetta assolutamente queste pratiche e questi interpreti che a fatica rientrano nei suoi lavori: a lui serve un artista in grado di danzare attraverso la pantomima o di combinare i due linguaggi secondo le sue indicazioni.

Esemplificativa è, a questo riguardo, la polemica che lo vede protagonista, insieme alla sua *Mirra*, a Venezia. I ballerini francesi di rango reclamano di essere stati messi da parte a tutto vantaggio della pantomima e pubblicano una lettera di proteste che viene diligentemente riportata da Pezzi nella «Gazzetta di Milano»: «Dal primo di dicembre fino al momento in cui trattavasi di stabilire la danza, Viganò non volle accordarci che l'intervallo dal primo al secondo atto, quantunque in ciascuno dei sei innestare si potesse un qualche divertimento»⁴³. Avvicinandosi la data del debutto, Viganò sabotava ulteriormente questi inserti di danza, costringendo i ballerini ad eliminare alcuni dei pezzi che avevano preparato. Non solo.

Nella seconda sera – proseguono i danzatori – dovvemo soffrire un altro dispiacere.

39. C. Ritorni, *Commentarii*, cit., p. 289.

40. *Notizie teatrali. Venezia – Gran teatro La Fenice*, in «Gazzetta di Milano», 59, domenica 28 febbraio 1819, p. 245.

41. *Cenni biografici sull'esimio coreografo Salvatore Viganò morto il 10 agosto 1821*, cit., p. 9.

42. F. Pappacena, *Il Settecento e l'Ottocento*, cit., p. 114.

43. *Notizie teatrali*, in «Gazzetta di Milano», 36, venerdì 5 febbraio 1819, p. 151.

Viganò parendogli che il resto del ballo gli riuscisse ancor troppo lungo, e non volendo che si impiegassero nella danza più di 4, o 5 minuti [...], tagliò fuori l'entrata del sig. Blasis, senza neppur prevenirlo, e ciò contro tutte le leggi della convenienza sancite dalla gente di teatro [...] non essendo incarico del compositore del ballo d'istituire e dirigere i balletti delle prime parti⁴⁴.

Viganò, dunque, si rifiuta di inframezzare al suo lavoro pezzi di pura danza completamente svincolati dall'azione in scena. Ignora le ragioni degli interpreti e cerca in tutti i modi di boicottare i loro pezzi. Chiaramente qui si parla dei ballabili inseriti all'uso francese e slegati dal dramma che non erano di pertinenza del coreografo, ma esclusivo appannaggio dei ballerini che dovevano eseguirli e che, a quanto pare, non sempre avevano una parte effettiva nella *pièce* messa in scena⁴⁵. La polemica, tuttavia, ci sembra avvalorata quanto stiamo sostenendo. Quando Viganò parla di coreografia, non si riferisce alla danza intesa in senso stretto o alla sua composizione, ma principalmente all'orchestrazione dei movimenti in scena, al cui interno coesiste anche il ballabile solo se integrato e necessario all'azione.

Del resto, che la danza-danza non fosse l'elemento centrale dei balli di Viganò risulta evidente anche da altri commenti ai suoi spettacoli. In occasione di *Alessandro nelle Indie*, che pure riceve entusiastiche lodi per «la ben combinata disposizione delle masse e dei quadri, quanto pel numero della gente e per altri accessori che rendono in complesso magnifico il colpo d'occhio» e, non ultimo, per la scelta musicale, il recensore Francesco Pezzi commenta che «ciò che ci ha di troppo in tutto lo spettacolo sono le danze, perché non piacciono»⁴⁶. Come è possibile un giudizio così lapidario dopo non aver risparmiato le lodi sul ballo, sulle scenografie, sulla musica? A rigor di logica, se in una coreografia la danza non piace, il risultato dovrebbe essere un *flop*. Qui è esattamente il contrario. La ragione ci sembra risieda nel semplice fatto che non è la danza pura l'elemento centrale del coreodramma, ma appunto la coreografia intesa come l'arte di comporre l'azione e di condurla sulla scena attraverso il corpo di ballo e i personaggi principali, e accompagnata da una musica espressiva e da un apparato scenografico grandioso, da un'abile e ben proporzionata disposizione di personaggi, oggetti, arredi e colori.

44. *Ibid.*

45. Nel caso specifico, dei tre firmatari della lettera riportata dalla «Gazzetta di Milano», solo un danzatore, Carlo Blasis, ha una parte nella *Mirra*, come apprendiamo dall'elenco dei personaggi presente nel libretto (cfr. S. Viganò, *Mirra o sia La vendetta di Venere. Ballo mitologico di Salvatore Viganò da rappresentarsi sulle scene del Gran Teatro La Fenice nel carnevale dell'anno 1819*, in A. Peracchi, *Elisabetta in Derbyshire ossia Il castello di Fotheringhay. Azione eroica per musica da rappresentarsi al Gran Teatro La Fenice come primo spettacolo nel carnevale dell'anno 1819*, presso Vincenzo Rizzi, Venezia [1818 o 1819], pp. 25-34; per l'elenco dei personaggi, cfr. p. 27).

46. F. Pezzi, *Alessandro nell'Indie. Ballo eroico del sig. Salvatore Viganò*, in «Gazzetta di Milano», 57, lunedì 28 febbraio 1820, p. 298.