

saggi

Il *Prometeo* di Viganò: «La gran risorsa di tutti i capocomici»

Stefania Onesti

ABSTRACT Salvatore Viganò's *Prometeo*: «The very great resource of all the managers»

The essay investigates the relationship between theatre and dance in the early Nineteenth-Century through the analysis of the various staging of the *Prometheus* starting from the dance version set up and choreographed by Salvatore Viganò at the Scala in Milan in the spring of 1813. In the aftermath of the success of the ballet, transpositions into verse and pantomime of the same subject are produced. These versions, openly inspired by the Viganovian one, remain on the scene much longer than the exclusively danced ones, touring among the Italian companies and becoming a source of sure success, and profit, for the comedians.

KEYWORDS Salvatore Viganò, *Prometeo*, Italian theatre, coreodramma.

Siamo abituati a pensare al *Prometeo* di Salvatore Viganò come al ballo che, forse, ha reso più celebre il coreografo reggiano, indubbiamente uno dei più famosi. Al suo debutto produce una eco rilevante nell'ambiente intellettuale milanese¹ e nella stampa coeva; «Il corriere delle dame», «Il Giornale Italiano», la «Gazzetta di Milano» gli dedicano ampio spazio riportando con dovizia di particolari le notizie sulla sua produzione. Acclamato come uno spettacolo unico nel suo genere, rimane in scena alla Scala per tutta la stagione di primavera 1813 e successivamente viene ripreso per l'autunno².

Tuttavia, la fortuna del *Prometeo* non è legata solamente all'ambito coreutico, ma anche a quello più strettamente teatrale³. All'indomani del successo del ballo, vengono prodotte trasposizioni in versi e pantomima del medesimo soggetto. Non

1. I testi principali che si producono intorno al *Prometeo* sono raccolti da Stefano Tomassini in S. Viganò, *Prometeo, libretto del ballo (1813)*, introduzione, edizione dei testi e commento a cura di S. Tomassini, Legenda, Torino 1999. Si tratta delle *Lettere critiche intorno al Prometeo* e del *Dialogo intorno alle unità drammatiche di luogo e tempo* di Ermes Visconti.

2. Cfr. G. Tintori (a cura di), *Cronologia completa degli spettacoli e dei concerti*, in C. Gatti, *Il Teatro alla Scala nella storia e nell'arte (1778-1963)*, Ricordi, Milano 1964, 2 voll., vol. II, p. 168.

3. Il *Prometeo* vede anche delle riduzioni per il teatro di marionette. Abbiamo scelto di non indagare questo specifico ambito che peraltro è stato già oggetto di studio. Cfr. M.C. Esposito, *Tra galli*

Tabella 1. *Prometeo* di Viganò

Titolo	Coreografo	Libretto	Teatro	1° rappresentazione
<i>Prometeo</i>	Salvatore Viganò	Salvatore Viganò	Milano, Scala	22/5/1813
“	Salvatore Viganò	“	Milano, Scala	Autunno 1813
“	Augusto Huss	“	Milano, Scala	1844

solo. Tali versioni, dichiaratamente ispirate al ballo viganoviano, rimangono sulle scene decisamente più a lungo di quelle esclusivamente danzate, come illustra la tabella 2 collocata in calce al presente articolo. Il ballo, infatti, conta una sola ripresa (tabella 1) nell'autunno 1813 a Milano, oltre ad un rifacimento di Augusto Huss. Quest'ultimo allestisce il *Prometeo* basandosi sul libretto di Viganò, prima a Vienna nel 1843⁴ e poi a Milano nel 1844: «Or corre quasi un anno da che, sollecitato dall'Appalto dell'I. R. Teatro di Porta Carinzia in Vienna, mi cimentava ad allestire su quelle Scene il Prometeo di Viganò, dietro le sole aride traccie [*sic*] del Programma lasciatoci dal celebre Coreografo»⁵. Per l'allestimento viennese non siamo riusciti a rintracciare un programma e tuttavia, stando a quanto riporta Michael Jahn, sembra che Huss segua *Gli uomini di Prometeo*, ossia un ballo coreografato da Viganò a Vienna nel 1801 e completamente diverso dal *Prometeo* del 1813⁶. Per Milano, invece, il libretto stampato in occasione della messa in scena si mantiene sostanzialmente identico a quello lombardo di Viganò⁷. In ogni caso, gli allestimenti sembrano decisamente pochi rispetto ad altri titoli come, ad esempio, *Il noce di Benevento* o *La Vestale*, che vedono numerose riprese anche dopo la morte del coreografo⁸. In effetti, i programmi di Viganò continuano a girare fra

d'India, asini e marionette. Il Prometeo di Viganò «da eseguirsi con automi» e un libello satirico del 1813, in J. Sasportes, P. Veroli (a cura di), *Ritorno a Viganò*, Aracne, Roma 2017, pp. 315-332.

4. Cfr. M. Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1836 bis 1848. Die Ära Balochino/Merelli*, Verlag Der Apfel, Wien 2004, p. 98 e 457.

5. A. Huss, *Prometeo. Ballo mitologico composto e diretto da Augusto Huss dietro il programma dell'immortale Viganò da rappresentarsi nell'I. R. Teatro alla Scala l'Autunno del 1844*, per Gaspare Truffi, Milano 1844, p. 3.

6. Jahn scrive infatti che si tratta di un balletto in due atti con musiche di Beethoven, Mozart e Haydn e va in scena il 18 novembre 1843. *Gli uomini di Prometeo* era appunto in due atti, mentre il *Prometeo* del 1813 è in sei atti. Cfr. Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1836 bis 1848*, cit., p. 98. Cfr. anche 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 (d'ora in poi abbreviato in *Commentarii* cui segue il numero di pagina); il paragrafo su *Gli uomini di Prometeo* sta alle pp. 47-50. Cfr. anche la voce su Viganò curata da chi scrive per il *Dizionario Biografico degli Italiani* (vol. IC, 2020) e consultabile online al seguente link: [https://www.treccani.it/enciclopedia/viganò_%28Dizionario-Biografico%29/#:~:text=VIGAN%C3%92.,Giuseppa%20Vigan%C3%B2%3A%20Onorato%20\(v.ultima visita 30/5/2021\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/viganò_%28Dizionario-Biografico%29/#:~:text=VIGAN%C3%92.,Giuseppa%20Vigan%C3%B2%3A%20Onorato%20(v.ultima%20visita%2030/5/2021)).

7. Le variazioni rispetto ai tre diversi libretti sono sottolineate da Stefano Tomassini in Viganò, *Prometeo, libretto del ballo (1813)*, cit., pp. 138-140.

8. *La Vestale* debutta sempre alla Scala nella primavera del 1818, viene ripresa dallo stesso Viganò nel 1820 a Bologna e a Senigallia e gira moltissimo negli anni successivi alla morte del coreografo. Giuseppe Villa la mette in scena in diverse città italiane fino agli anni Trenta del XIX secolo, ma troviamo

gli addetti ai lavori fino a circa metà Ottocento, eccetto il *Prometeo* che curiosamente non pare riscuotere grandi favori.

Il *Prometeo* chiamiamolo teatrale, al contrario, conosce un certo successo e gira a lungo tra le compagnie italiane. Non solo. Stando alle parole di Bruno Brunelli, diviene nel corso degli anni «la gran risorsa di tutti i capocomici»⁹. Le versioni che conosciamo con certezza sono due: la prima scritta da Luigi Bellotti per il capocomico Giacomo Dorati e la seconda da Troilo Malipiero per la compagnia di Anna Pellandi e Paolo Belli Blanes. Queste due versioni vedono numerosissime riprese fino agli anni Quaranta del XIX secolo, come si evince dalla tabella 2, girando indisturbate tra le compagnie di comici.

A questo punto la vicenda presenta diversi temi interessanti e fino ad ora inesplorati. Il primo dato a saltare all'occhio è che il teatro attinge ad uno spettacolo di danza, quando solitamente è la danza a prendere spunto da opere musicali o teatrali di successo per trasformarle in balletti. Qui accade esattamente il contrario. Certo non si tratta di un soggetto originale di Viganò, vi è pur sempre una matrice letteraria, ma di fatto le versioni successive al 1813 portate in teatro si ispirano al ballo. In secondo luogo, il soggetto di Viganò sembra avere più successo come spettacolo teatrale che come spettacolo coreografico. Per quale motivo? La prima questione da affrontare riguarda, infatti, la natura stessa del linguaggio utilizzato da Viganò. Davvero si tratta di uno spettacolo di danza nel senso più stretto del termine o, piuttosto, la componente mimica è talmente predominante da essere più facilmente replicabile dai comici, una volta venuto a mancare il suo creatore?

Il *Prometeo*, ballo mitologico

Come abbiamo altrove già evidenziato¹⁰, il linguaggio coreografico di Viganò prevede un uso integrato di pantomima e danza, comprendendo l'orchestrazione di tutti i movimenti sulla scena e servendosi della danza nel senso più specifico del termine solo se legata e necessaria all'azione. L'elemento centrale del coreodramma

anche una "ripresa" di Giulio Viganò nel 1832 alla Canobbiana di Milano e un paio di riallestimenti a cura di Giuseppe Bianchi (alla Scala nella stagione 1839-1840 e a Modena nel carnevale 1842). Analogo il destino del *Noce di Benevento* che debutta nel 1812 e rimane con vicende alterne sulle scene italiane fino al 1864. Non è del tutto corretto parlare di riprese. Non è infatti la coreografia a tramandarsi da un coreografo all'altro ma il libretto, dunque il soggetto del ballo. Forse l'unico caso, tutto da indagare e verificare, in cui potremmo parlare di ripresa è quello di Giulio Viganò che, lavorando col fratello, verosimilmente poteva conoscere anche i movimenti e le coreografie create da Salvatore.

9. B. Brunelli, *I teatri di Padova. Dalle origini alla fine del secolo XIX*, Libreria Angelo Draghi, Padova 1921, p. 454 e 456. Il *Prometeo* viene rappresentato al Teatro degli Obizzi di Padova nel corso della stagione di carnevale ad opera della Compagnia di Paolo Blanes e durante l'estate con la compagnia dei coniugi Goldoni. Nel primo caso si tratta della trasposizione di Malipiero Troilo, mentre nel secondo caso, sempre Brunelli ci informa che l'azione è quella scritta da Luigi Bertolotti che riteniamo essere una storpiatura del nome di Luigi Bellotti.

10. Cfr. S. Onesti, «Un ballo senza ballo». *Salvatore Viganò e il coreodramma*, in «Il castello di Elsinore», XXXIII, 81, 2020, pp. 49-60.

non è l'esibizione virtuosistica della tecnica accademica, ma l'arte di comporre l'azione al fine di illustrare una storia e di condurla in scena attraverso l'uso sapiente tanto del corpo di ballo quanto dei personaggi principali. Del corpo di ballo soprattutto: con Viganò sono le masse ad essere protagoniste, e questa dimensione corale viene esaltata da un'accurata proporzione nella distribuzione dei danzatori sulla scena, dall'uso di imponenti scenografie e macchinari, dalla funzione "parlante" della musica.

Il *Prometeo* non costituisce un'eccezione, anzi. Stando a Ritorni, pare proprio fosse quasi del tutto sguarnito di «danza alla francese», ossia di danza intesa in senso stretto, tanto che dell'unico duetto tecnicamente virtuosistico leggiamo: «Scrivasi fra le umane miserie, e le teatrali schiavitù il duetto, che intanto danzavano la Virtù e Marte, perché il Coreografo non seppe a chi altri affidarlo in questo ballo che non ammetteva danza alla francese nelle forme»¹¹. Parafrasando, il biografo di Viganò sta dicendo che è una consuetudine per il pubblico e per la compagnia (che solitamente prevedeva ballerini di "rango francese")¹² avere un *pas de deux* di questo tipo, ma sta nel ballo di Viganò in modo totalmente incongruo e viene inserito all'inizio del quinto atto sperando che non disturbi troppo lo svolgersi dell'azione. Quindi, non solo non vi erano momenti di puro virtuosismo tecnico, ma «notisi che nel *Prometeo* non son nemmeno danze coreografiche (fuor della marcia danzante nell'ultimo atto) le quali soglion esser un bell'ornamento ne' coreodrammi, ma tuttavia hacci bellezze in copia, che non lasciano desiderar queste»¹³. Ritorni, presumibilmente, si riferisce qui alla marcia che rappresenta l'ingresso di Ercole. Si tratta dell'unico pezzo, a suo dire, coreografato per il corpo di ballo. Ercole ed i suoi seguaci entrano ed escono dalla scena avvicinandosi sempre di più al proscenio ed eseguendo ogni volta gli stessi passi di danza: «Menavan danza fra il baccante ed il militare; percuotendo certi tamburelli, suonando altri istrumenti, e ballando e marciando ripiegavano indietro e formavan catene»¹⁴. Anche se nel *Prometeo* Viganò non ha fatto un largo utilizzo di imponenti pezzi danzati per il corpo di ballo, la pantomima è talmente ben studiata e l'azione tanto ben condotta – sostiene Ritorni – da non far sentire la mancanza allo spettatore di parti puramente coreografiche. Il soggetto di *Prometeo* – aggiunge – è fra i più adatti ad essere trasposti in "linguaggio muto", e rappresenta indubbiamente al meglio il nuovo tipo di spettacolo proposto da Viganò sulle scene milanesi del primo Ottocento:

A questo coreodramma non nuoce certamente l'esser esposto con pantomima, anziché in versi. Lo spettacolo che gli è intrinseco, la vastità, e la distanza in cui trovasi spesso

11. *Commentarii*, p. 100.

12. Cfr. su questo, F. Pappacena, *Il Settecento e l'Ottocento*, Gremese, Roma 2016, p. 114, in O. Di Tondo, F. Pappacena, A. Pontremoli, *Storia della Danza e del Balletto*, 3 voll., vol. II. Segnaliamo che le diverse edizioni di questo volume differiscono leggermente nei contenuti e nei numeri di pagina. Chi scrive ha consultato pertanto sia l'edizione del 2016 che quella più recente, citata più avanti, del 2019.

13. *Commentarii*, p. 100.

14. Ivi, p. 104.

gli spettatori dagli attori, e l'azione che il più delle volte procede da turbe di persone anziché da' singoli personaggi: il tutto fa sì che nonsolo [*sic*] il subietto s'accomodi con ragionevolezza ad un muto linguaggio, ma lo richiegga a preferenza¹⁵.

Come si struttura allora il *Prometeo*? Viganò decide di realizzarlo attingendo liberamente alla mitologia sul soggetto¹⁶, senza tener conto dell'unità di tempo e di luogo, ma offrendo al pubblico «sei grandi quadri, ch'io mi sono ingegnato di lavorare secondo la mia possibilità, e ne' quali si tratta bensì d'un solo soggetto, la rigenerazione degli uomini [...] operata da Prometeo, ma si abbracciano diverse epoche della peregrinazione di questo benefico Titano sulla terra»¹⁷.

L'azione pantomimica dei diversi gruppi di personaggi è supportata, naturalmente, dalla musica, scelta tra pezzi già noti e altri arrangiati dallo stesso coreografo¹⁸. L'apparato scenotecnico indubbiamente di rilievo completa lo spettacolo.

L'azione – sottolinea Luciano Bottoni nella sua acuta analisi – è costruita sulla «dialettica interna del tema barbarie/incivilimento che genera quel ritmo conflittuale della coreografia per cui [...] la giustapposizione di singolari elementi tematici evoca nello spettatore l'immagine globale, l'unità organica dell'argomento tematico»¹⁹. La dialettica interna di cui parla Bottoni si ripercuote anche nei dettagli delle singole scene, come ad esempio la disposizione delle figure, ed è immediatamente evidente allo spettatore.

All'aprirsi del sipario si vede una scena spoglia, «povera di qualunque pompa», che ospita da una parte «un branco d'uomini, simili a belve [...] seduti e sdrajati lì lì in varie stupide, inette attitudini, gli uni opposti o contro gli altri, senza conoscersi, né curarsi alcuno de' suoi simili o di sé»²⁰. Dalla parte opposta, invece, disposti armonicamente, si vedono Prometeo, il coro delle Virtù, delle Muse e delle Arti. Abbiamo da un lato la campagna selvaggia e brulla con gruppi di persone colloca-

15. Ivi, p. 106.

16. In realtà, come lo stesso coreografo dichiara, il riferimento letterario è al poema di Vincenzo Monti a cui Viganò si riferisce in più di un'occasione. Non è scopo del presente articolo indagare le fonti letterarie del soggetto. Per un approfondimento su questo punto rimandiamo a L. Bottoni, *L'ombra allo specchio. Diacronia di una ricezione*, in E. Raimondi (a cura di), *Il sogno del coreodramma. Salvatore Viganò poeta muto*, Il Mulino, Bologna 1984, p. 93 e all'apparato di note in Viganò, *Prometeo. Libretto del ballo (1813)*, cit., curato da S. Tomassini a pp. 137 e seguenti.

17. S. Viganò, *Prometeo. Ballo mitologico inventato e posto sulle scene del R. Teatro alla Scala da Salvatore Viganò nella primavera dell'anno 1813*, Dalla Società Tipografica de' Classici Italiani, Milano [1813], p. 3.

18. Stralci della partitura del *Prometeo* vengono editati nel 1814 da Ricordi. La *Raccolta di varj e migliori pezzi di musica per fortepiano del Ballo Prometeo inventato dal Signor Salvatore Viganò* comprende: *Cupido nella Fucina di Vulcano*, *Sortita di Eone*, e *Lino ed i selvaggi*, *Zuffa de' selvaggi*, *Innamoramento di Eone e Lino*. Si tratta di una riduzione per forte piano. Nell'esemplare consultato presso la Biblioteca del conservatorio di Musica "Luigi Cherubini" di Bologna e presso la Biblioteca Musicale "G. Greggiati" del Comune di Ostiglia (MN), non abbiamo riscontrato indicazioni sui movimenti dei danzatori. Per una disamina della musica rimandiamo a R. Dalmonte, «*Une écriture corporelle*» *la musica e la danza*, in Raimondi (a cura di), *Il sogno del coreodramma*, cit., pp. 186-195.

19. Bottoni, *L'ombra allo specchio*, cit., p. 93.

20. *Commentarii*, pp. 90-91.

ti apparentemente a caso, dall'altro le arti, le virtù e le muse distribuite simmetricamente. Tutto ciò che è disordine rappresenta l'uomo ad uno stato ancora barbaro, mentre la conoscenza e la civiltà si riflettono in movimenti e disposizioni di gruppi armoniosi e simmetrici. Questa contrapposizione viene mantenuta in maniera coerente nel momento in cui l'azione inizia: gli uomini si staccano uno alla volta dai vari gruppi in cui sono inseriti senza «premeditata direzione» – scrive Ritorni – quindi in modo abbastanza casuale e, soprattutto, schivandosi, mostrando paura e diffidenza gli uni verso gli altri. Altro elemento significativo a livello prossemico: la relazione e la comunicazione fra gli uomini è considerata segno di civiltà e progresso all'interno di una società. Prometeo, a questo punto, si allontana dal gruppo simmetrico dell'ordine e avanza in mezzo agli altri personaggi che si aggirano sperduti per la scena, senza tuttavia riuscire a interagire veramente: «Esprime qualche facilissima cosa co' gesti, ma non ne siegue effetto diverso da chi s'avvisasse interrogar animali»²¹. Egli, allora, chiama in soccorso le Dee, e individua una coppia che gli sembra più sensibile: quella di Eone e Lino²². I primi tentativi di addestramento degli uomini falliscono miseramente. L'Agricoltura si presenta con tutti i suoi attrezzi e per far capire a Eone che lavorare la terra porta cibo e prosperità, le dona un pomo. Il gesto suscita la gelosia di Lino e l'invidia degli altri uomini, scatenando una grande lite che evidenzia come allo stato di natura gli uomini siano mossi da sentimenti "barbari": ferocia, prepotenza e paura. È la cosiddetta lotta del pomo, che rimane un tratto distintivo anche delle versioni teatrali di questo ballo e che «a chi il vide era un rapidissimo quadro, che passava nello spazio di circa 40 battute, lasciando una fortissima impressione nello spettatore, come quello che è fra le più squisite invenzioni del Viganò, e delle più sublimi azioni che possano ammirarsi sulle scenes»²³. Si tratta di un susseguirsi rapido di gesti e movimenti, ancora una volta di pochi personaggi per volta. Il frutto passa di mano in mano in un intrecciarsi di pose e corpi «variando il quadro a ogni battuta e ricomponendosi rintrecciato in un quadro novello»²⁴. Una sorta di alternanza fra movimento e fermo immagine. La lotta termina col prevalere dei più forti: un uomo divelle una pianta con tutte le radici, se ne serve per farsi largo e sottrarre il pomo a chi l'aveva conquistato. Durante la mischia, Prometeo cerca di intervenire ma

21. Ivi, p. 91.

22. La coppia eletta è interpretata da due danzatrici, Antonia Pallerini e Gaetana Abrami, mentre Prometeo è Luigi Costa: «Attesa però l'importanza e la difficoltà inerente alle parti principali, dispensarmi non posso [...] dal nominare particolarmente il sig. Costa, che con molta dignità, e con bella azione rappresenta il Prometeo. Sarebbe difficile il rinvenire una coppia meglio assortita delle due danzatrici Pallerini ed Abrami, l'una nella parte di Eone, l'altra in quella di Lino; la scena del loro primo innamoramento intitolarsi potrebbe uno de' più leggiadri idillii [sic] di Gessner» («Corriere Milanese», n. 125, mercoledì 26 maggio 1813, p. 500). Dal libretto, inoltre, apprendiamo anche la distribuzione di tutti gli altri personaggi: Cupido viene interpretato da Amalia Brugnoli; Minerva è Giuseppa Paccini; Francesco Venturi interpreta Vulcano; Mercurio è Giovanni Bianchi; Giuseppe Villa veste i panni di Giove; Ercole è Giuseppe Bertelli. Seguono anche le indicazioni sui personaggi di tutte le dee e le muse. Cfr. Viganò, *Prometeo. Ballo mitologico*, cit., p. 6.

23. *Commentarii*, p. 93.

24. Ivi, p. 92.

invano, mentre le Dee scappano nuovamente sul loro monte. A questo punto il Titano, mosso a pietà dalla sanguinosa battaglia che ha visto schiacciati i più deboli, invoca l'aiuto di Minerva che scende su un carro e lo porta con sé nel cielo:

Quindi discesa fin presso a terra, gli porge una mano, ed egli pon solo un piè nel cocchio; l'altra gamba e l'altro braccio tiene pittorescamente spiegati fuori del carro; ma mentre sembra solo in due punti sì lievemente appoggiato, l'arte meccanica invisibilmente l'ha già afferrato, sicché securissimo, in un lampo scorre a volo diagonalmente dal basso all'alto quanto è largo l'ampio palco, con maraviglia e diletto dello spettatore. Varie nubi van calando dal cielo, e tutta investono e cuoprono la scena²⁵.

Dall'analisi di questo primo quadro, non è possibile non notare una concezione molto moderna dello spettacolo. La disposizione dei danzatori, l'architettura dello spazio è in sé significante. La dialettica ordine/disordine richiama la contrapposizione fra apollineo e dionisiaco che, per esempio, sarà alla base del processo compositivo di artisti della *modern dance* come Doris Humphrey²⁶.

Ho trovato in Nietzsche una teoria capace di esprimere il significato di questi movimenti che mi rivelava la correttezza fondamentale della mia sensazione. I suoi due *tipi* basilari di uomini, l'*apollineo* e il *dionisiaco*, per sempre opposti e esistenti entrambi in un uomo e in gruppi di uomini, sono i simboli della lotta dell'uomo per il progresso da un lato, e del suo desiderio di stabilità dall'altro. Essi non sono solo la base della tragedia greca come affermava Nietzsche, ma di tutto il movimento drammatico, soprattutto della danza²⁷.

L'elemento caotico e disorganico rappresentato dal movimento degli uomini, si contrappone al movimento simmetrico e ordinato, l'elemento razionale e apollineo, di Prometeo e delle muse. Questo primo quadro, nel ballo di Viganò, si risolve a favore dell'elemento dionisiaco e irrazionale, che prevale su qualsiasi tentativo del protagonista.

Lo stesso personaggio di Prometeo, in Viganò, sperimenta l'oscillazione tra abbandono di sé e stabilità nel momento in cui decide di rubare il fuoco aiutato da Minerva, e infatti sovverte l'ordine delle cose ascendendo al cielo e raggiungendo il sole, salvo poi cadere rovinosamente. La caduta è ancora l'elemento centrale della poetica e della prassi artistica della Humphrey: «Nel cadere dalla simmetria apollinea, l'uomo sperimenta l'ebbrezza dell'abbandono, prova i piaceri della "zona del pericolo", dove l'estasi dionisiaca si avvicina alla morte»²⁸. Mentre nell'arte

25. Ivi, pp. 93-94.

26. Cfr. E. Randi, *La modern dance. Teorie e protagonisti*, Carocci, Roma 2018, pp. 75-89. Sono debitrice a Elena Randi per questo spunto.

27. D. Humphrey, *My Approach to the Modern Dance*, in Id. *New Dance: Writings on Modern Dance*, selected and edited by C. Humphrey Woodford, Princeton Book Company, Princeton 1941, p. 7, citato in Randi, *La modern dance*, cit., pp. 87-88.

28. E. Stodelle, *La tecnica di danza di Doris Humphrey ed il suo potenziale creativo*, Di Giacomo, Roma 1987, p. 25, citato in Randi, *La modern dance*, cit., p. 88.

della Humphrey è un continuo passaggio dal polo apollineo a quello vitale e distruttivo, l'azione generale, nel *Prometeo* di Viganò, sembra risolversi a tutto favore dell'apollineo, dell'elemento razionalizzante e normativo.

Aggiungiamo un ulteriore livello di lettura. Raimondi afferma che «Viganò trova nel neoclassico lombardo il complemento naturale, per non dire atteso, della sua teatralità colta e immaginosa, oramai giunta [...] al poema drammatico e mimico, alla sinfonia danzata»²⁹. La dialettica ordine/disordine, dunque, potrebbe anche essere vista come l'oscillare tra neoclassicismo e romanticismo. Il *Prometeo*, come poi gli altri coreodrammi di Viganò, si colloca a metà tra le due correnti, risolvendosi nella forma a favore della prima, ma adoperando nei contenuti e nella loro strutturazione una sensibilità che va incontro al nascente romanticismo. Come sottolinea anche Flavia Pappacena,

nella scelta dei soggetti e nella loro resa spettacolare, Viganò dimostrò di essere perfettamente integrato nella cultura del suo tempo e di non rinnegare una tradizione che lo aveva nutrito. Nella concezione e nella costruzione dei suoi balli risalta con chiarezza l'impronta di entrambe le sue esperienze formative e si avverte sia il lascito settecentesco di stampo illuministico sia il sentire romantico che agli inizi del secolo già iniziava a serpeggiare nel balletto italiano e francese³⁰.

42

Viganò si esprime esclusivamente con il suo operato e non lascia nulla di scritto riguardo alla sua visione poetica o alle sue opinioni rispetto al dibattito fra neoclassici e romantici. Tuttavia, il *Prometeo* e altri balletti del coreografo italiano ispirano alcune riflessioni di Ermes Visconti, che nel «Conciliatore» pubblica le *Idee elementari sulla poesia romantica*. I balli pantomimici e Viganò vi vengono ampiamente citati, mentre nel *Dialogo sulle unità drammatiche di luogo e tempo* uno degli interlocutori è l'artista napoletano³¹.

Il coreodramma da un lato si serve di grandi e trascinanti emozioni, dall'altro mantiene pur sempre un elemento regolatore per cui il limite non è mai veramente oltrepassato.

Torniamo al ballo. Il secondo atto viene definito da Ritorni quello delle «cosmologiche apparizioni». Un gioco scenografico di nubi discendenti e ascendenti racconta il viaggio del carro attraverso il cielo che, poi, finisce per tornare al punto di partenza restituendo al pubblico l'illusione di trovarsi nelle sfere più alte dell'uni-

29. E. Raimondi, *Il coreografo perduto*, in Id. (a cura di), *Il sogno del coreodramma*, cit., p. 17.

30. F. Pappacena, *Il Settecento e l'Ottocento*, Gremese, Roma 2019, p. 209, in O. Di Tondo, F. Pappacena, A. Pontremoli, *Storia della Danza e del Balletto*, 3 voll., vol. II; ma cfr. tutto il paragrafo dedicato a Viganò, pp. 205-210. Abbiamo affrontato questo tema in relazione alla *Vestale* in S. Onesti, «Coreografico lavoro» e «tragici affetti». *Sulla Vestale di Salvatore Viganò*, in «Biblioteca Teatrale», numero monografico a cura di V. Di Bernardi, *L'opera coreografica e i suoi processi creativi*, n. 134, luglio-dicembre 2020, pp. 55-77.

31. Cfr. «Il Conciliatore», n. 28, 6 dicembre 1818, pp. 109-112, per l'articolo sesto delle *Idee elementari sulla poesia romantica*, e i numeri 42-43 del 1819 per il *Dialogo sulle unità drammatiche di luogo e di tempo*. I testi sono raccolti anche in C. Calcaterra (a cura di), *I Manifesti romantici del 1816 e gli scritti principali del «Conciliatore» sul Romanticismo*, UTET, Torino 1970, pp. 349-409.

verso celeste. Qui Prometeo assiste alla processione di Titone e delle Ombre della notte, di Lucifero, dell'Aurora seguita dalle Ore e dai Mesi dell'anno e infine di Apollo nel suo cocchio dorato. Aiutato da Minerva, il Titano ruba una favilla dal sole, ma, scoperto da Giove, viene sbalzato giù dal carro della dea e precipita nuovamente sulla terra. Le nubi tornano a richiudersi per poi riaprirsi sull'«ameno boschetto» dove giace Prometeo. Siamo nel terzo atto e finalmente il protagonista porta il fuoco, ossia la conoscenza e la civiltà, agli uomini che adesso aprono il loro cuore alla compassione, all'amore e alle passioni considerate più delicate e civili.

Non è ozioso approfondire l'espedito utilizzato da Viganò per realizzare questa scena. Viganò non fa accostare il suo personaggio ai diversi gruppi di uomini con la fiaccola accesa³², ma crea un quadro decisamente più efficace e pittoresco:

Veniva dall'alto ruotolando il tizzone ardente dell'inestinguibil fuoco, ma le scintille ne schizzavan qua e là, le quali apprendendosi pel bosco a questo e quel tronco, ovunque figuravasi che una favilla fosse appresa, ecco apparir un Genietto da quella generato, in un colla sua fiaccola fralle mani; e di quegli amorini, come d'uccelletti, scorgevansi con sorprendimento in un istante popolati i rami della selva: poetica e profonda fantasia ! I quali, oh con quanta pazienza dal Maestro istruiti ! Al suon di bella musica, con disegnati movimenti, andavano calando dagli alberi nativi, e giunti variamente sul suolo, venivan inoltrando e aggirandosi per la foresta³³.

Gli uomini, dapprima intimoriti e nascosti, pian piano escono dai loro rifugi e attraverso vari atteggiamenti manifestano stupore e attenzione per il mondo che li circonda laddove, nel primo atto, avevano espresso solo brutalità e indifferenza:

E quasi un velo si squarciasse per la prima volta da' lor occhi, chi alzandoli al cielo ammiravane il non ancor contemplato spettacolo; chi mirava sestesso [*sic*] e vergognavasi della propria rude nudità; chi guardando altrui cominciava a conoscer il suo simile, chi raccoglieva de' fiori con compiacenza, li osservava, fiutava, paragonava³⁴.

Sostanzialmente la percezione e la comprensione del mondo esterno simboleggiano la nascita della ragione e il primo segno di civiltà. Questo passaggio importante dell'azione viene sottolineato anche dalla progressione dei sentimenti che gli uomini sono in grado di manifestare: dall'amore alla pietà, laddove prima c'erano solo odio e indifferenza. Ancora una volta, inoltre, l'azione del singolo ha senso solo se innestata nel movimento complessivo e drammatico di tutti i personaggi sulla scena.

Nel quarto atto l'azione si sposta nella fucina di Vulcano dove viene forgiata, su

32. Un simile espediente era stato già utilizzato per *Gli uomini di Prometeo* andato in scena a Vienna con le musiche di Beethoven. Il ballo viennese, tuttavia, si configura come un lavoro completamente differente dal *Prometeo* scaligero, presentando struttura e trama diverse. All'infuori di Prometeo, sono completamente diversi anche i personaggi. Cfr. su questo *Commentarii*, pp. 47-50 e Pappacena, *Il Settecento e l'Ottocento*, 2019, cit., pp. 206-207.

33. *Commentarii*, pp. 96-97.

34. Ivi, p. 97.

ordine di Zeus, la catena che servirà per imprigionare Prometeo alla rupe del monte Caucaso e realizzare così la punizione divina. È la prima vera cesura rispetto al fluire dei primi tre atti in cui i quadri creati da Viganò si riversano l'uno dentro l'altro in maniera scorrevole ed efficace. Questo atto rappresenta infatti un episodio staccato dall'azione principale, ma ovviamente necessario al suo prosieguo. La scena si apre sulle schermaglie fra il capriccioso Amore e il padre Vulcano, interrotte dalla comparsa di Mercurio che reca appunto il messaggio di Zeus. Vulcano si rifiuta di credere alle parole del messo e compare Giove in persona che, tramite l'espedito dei pannelli scritti (ampiamente utilizzato nel ballo pantomimo settecentesco)³⁵, rende esplicita la punizione che infliggerà a Prometeo³⁶. Pare, tuttavia, che fosse il quadro meno riuscito dello spettacolo, tanto da necessitare di ritocchi alla ripresa autunnale. Le modifiche, in ogni caso, non lo resero più convincente³⁷.

Nel quinto atto avviene un altro snodo importante che riprende il tema dialettico del primo. Prometeo è adesso nel tempio delle Virtù, accompagnato da queste ultime, dalle Muse, dalle Grazie e, naturalmente, da tutti gli uomini. L'equilibrio raggiunto attraverso la conoscenza rischia di essere sovvertito dai dispetti di Cupido che si diverte a giocare con i sentimenti di Eone e Lino facendoli innamorare. Prometeo, «che ben conosce tutti i guai che seguono ad una sì terribile passione», teme che l'irrazionalità del sentimento amoroso prenda il sopravvento sui due, riducendoli nuovamente ad uno stato di irragionevolezza e follia. Il sentimento va inquadrato all'interno della novella società in qualcosa di stabile, riconosciuto, duraturo: il matrimonio. Ecco che nuovamente il disordine viene ridotto ad ordine, l'elemento dionisiaco di disturbo viene espunto o comunque ridotto ad una regola. Prometeo ha compiuto dunque la sua missione: portare civiltà e conoscenza al genere umano e «vedendo nel matrimonio la base più ferma della società, unisce con sacro vincolo i due amanti»³⁸. Sebbene tale passaggio non venga raccontato dai mitologi – spiega Viganò in una nota – «nessuno ha mai negato a' poeti d'alterare in alcune circostanze la favola [...] e credo che tanto più si possano permettere

35. Per spiegare meglio il significato di alcuni passaggi della narrazione, i coreografi del ballo pantomimo ricorrono all'espedito 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. Gasparo Angiolini utilizza questo stratagemma in più di un'occasione nella *Semiramide*. Nel primo atto, per esempio, quando il sonno della protagonista è turbato dall'apparizione dell'ombra di Nino, i versi «*Mio figlio mi vendicherà: trema, perfida sposa !*», chiariscono il turbamento e l'angoscia della donna (G. Angiolini, *Dissertation sur les ballets pantomimes des anciennes pour servir de programme au ballet pantomime tragique de Sémiramis*, Chez Jean-Thomas de Trattner, Imprimeur de la Cour, Vienne 1765 [p. 15r]). Anche Noverre ricorre a questo espedito nelle *Danaïdi o Ipermestra*, andato in scena per la prima volta a Stoccarda nel 1764. Nella prima scena i timori di Danao vengono svelati a tutti quando «vede una mano che traccia in caratteri di fuoco sulle pareti del suo appartamento: *Trema, un figlio d'Egitto regnerà al tuo posto*» (J.-G. Noverre, *Programmi dei balletti. Selezione di libretti 1751-1776*, a cura di F. Pappacena, traduzione di A. Alberti, Dino Audino, Roma 2009, p. 65).

36. Cfr. Viganò, *Prometeo. Ballo mitologico*, cit., p. 22.

37. Cfr. *Commentarii*, pp. 99-100.

38. Viganò, *Prometeo. Ballo mitologico*, cit., p. 25.

simili arbitri al pantomimo, il cui muto linguaggio debbe ancor meno offendere la scrupolosità degli eruditi»³⁹. L'episodio serve al coreografo a «manifestare la più bella istituzione dell'uomo incivilito, il matrimonio»⁴⁰, ma soprattutto a riprendere il tema esposto nel primo atto e risolverlo a tutto favore dell'elemento apollineo. L'idillio, che secondo il libretto prevede una lieta danza di festeggiamento, viene interrotto dall'arrivo dei Ciclopi e di Vulcano che prendono il protagonista per condurlo al suo supplizio.

L'ultimo atto presenta le maggiori incongruenze dal punto di vista narrativo, ma risulta comunque di grande effetto e del resto lo stesso Viganò avvisa i suoi lettori nell'Argomento: «Io non mi prefiggo di esporre un'azione condotta secondo il rigor delle leggi della tragedia; [...] la mia favola comprende una serie di fatti che avvenir non possono che in molti anni, e che anzi, al dir d'alcuni mitologi, occuparono più secoli»⁴¹. E così il nostro Prometeo rimane incatenato alla rupe lo spazio di una scena, perché sopraggiunge immediatamente Ercole che si affretta a liberarlo, Minerva porta il perdono di Giove, e Igia cura le ferite di Prometeo restituendolo al «suo pristimo vigore». Il tutto risulta poco verosimile, dal momento che Ercole sbuca dal nulla accompagnato da altri uomini di cui si ignora la provenienza, ma l'ultimo quadro è comunque giudicato magnifico dai contemporanei. Mostra la capacità di comporre la scena come un grande affresco corale che ancora una volta viene esaltata dal biografo di Viganò. Il palcoscenico viene suddiviso in tre parti: sul fondo Ercole con il suo corteo trionfale, al centro Prometeo, davanti gli «afflitti Mortali, seguiti dalle Virtù, dalle Muse e dai Genj» in una processione di supplica alle divinità. Il corteo di Ercole, tuttavia, è il vero protagonista dell'azione.

Su remote pendici l'arrivo dell'armata d'Alcide: fiere, cavalli, carro, Eroe, tutto era minuto come voleva la distanza: cani eran vestiti da belve, e fanciulli menavan danza fra il baccante ed il militare; percuotendo certi tamburelli, suonando altri istrumenti, e ballando e marciando ripiegavan indietro e formavano catene, rivolgendosi gli uni contro agli altri: difficile azione a insegnarsi ai ragazzi, la quale né più né meno doveva esser quella che veniva sul davanti dai grandi poi ripetuta. Perché la minuta turba entrata fralle quinte, ricompariva poi colla stessa contradanza ma cambiati tutti i guerrieri, i baccanti, le fiere, il carro, il trionfatore in adolescenti di media statura, e in bestie di media grandezza. Passati questi colla solita marcia, finalmente usciva sul piano la comitiva rappresentata da uomini veri e cose grandi al naturale⁴².

Il *Prometeo* viene accolto con entusiasmo dal pubblico milanese e rimane sulle scene scaligere per quasi due mesi⁴³. All'indomani della prima il recensore parla di

39. Ivi, pp. 25-26, nota 1.

40. *Ibid.*

41. Ivi, p. 3.

42. *Commentarii*, pp. 104-105.

43. Stando allo spoglio del «Corriere milanese» del 1813, le rappresentazioni si protraggono dal 22 maggio fino al 3 luglio, per poi riprendere in autunno, dal 12 ottobre al 30 novembre.

un «entusiasmo indescrivibile» al termine dello spettacolo, tanto che il coreografo viene chiamato a ricevere gli applausi per ben tre volte⁴⁴. Viganò ha saputo gestire con «incomparabile magistero»⁴⁵ la complessità del mito, supervisionando con attenzione ogni aspetto e ogni dettaglio dell'azione e dei movimenti dei danzatori: «Quando si considera che non ci ha movimento di braccia, di gamba, di sguardo, di fisionomia in tutti que' personaggi che si mostrano sulla scena, il quale non sia stato suggerito e voluto dal compositore, non si può far a meno di maravigliarsene»⁴⁶.

Come abbiamo anticipato, in autunno il ballo torna in cartellone con qualche piccola modifica. I cambiamenti compiuti non si riflettono più di tanto nei programmi a stampa che accompagnano l'allestimento⁴⁷, ma ne viene dato un resoconto all'interno del «Corriere milanese». Il coreografo interviene sul quarto atto, che era stato approntato di fretta nella versione primaverile, disponendo diversamente alcuni gruppi di personaggi e nella raffigurazione dei ciclopi al lavoro che adesso sono accompagnati da una musica percussiva che richiama il battere dei martelli sulle incudini⁴⁸. Nell'ultimo atto sono stati aggiunti dei ballabili, corrette delle incongruenze di poco conto e sostituita la scenografia dell'Olimpo. Tuttavia il giudizio è lapidario: «Prometeo è corretto ma non è migliorato»⁴⁹. Il *pathos* e il colpo d'occhio che producevano il primo e il secondo atto non hanno tratto giovamento dalle modifiche e nel complesso il ballo ha perso «effetto drammatico».

Nonostante questa «stroncatura», il *Prometeo* rimane in scena fino alla fine di novembre, dopodiché il ballo esce dal repertorio di Viganò fino al 1844, quando viene ripreso da Huss.

«Sulle traccie [*sic*] del gran ballo datosi a Milano»⁵⁰

A Milano al Lentasio s'è dato a lungo dalla Compagnia Dorati il Prometeo. Questo componimento messo in verso, non si sa da chi⁵¹, sembrò piuttosto una parodia che un'imitazione del ballo di Viganò. Si può paragonare ridendo l'uno all'altro. Ci è noto

44. Cfr. «Il Corriere Milanese», n. 123, 23 maggio 1813, p. 492.

45. *Ibid.*

46. «Il Corriere Milanese», n. 125, 26 maggio 1813, p. 500.

47. Viene sostituito lo scenografo che in primavera era Pasquale Canna, mentre in autunno è Paolo Landriani. Anche il cast si mantiene identico, fatta eccezione per Mons. Chouchous, fra i primi ballerini seri, che viene sostituito da Filippo Taglioni e dall'aggiunta di 60 ragazzi al corpo di ballo. Cfr. Viganò, *Prometeo. Ballo mitologico*, e Id., *Prometeo. Ballo mitologico composto e diretto dal Sig. Salvatore Viganò*, in L. Prividali, *I pretendenti delusi commedia per musica in due atti del Sig. Luigi Prividali da rappresentarsi per la seconda volta sul R° Teatro alla Scala come terzo spettacolo nell'autunno dell'anno 1813*, Dalla Società Tipografica de' Classici Italiani, contrada del cappuccio, Milano 1813, pp. 33-60.

48. Cfr. «Il Corriere Milanese», n. 246, 13 ottobre 1813, p. 984. «Il perfezionamento dell'atto quarto consiste in alcuni gruppi con bell'arte disposti, e nell'armonia de' colpi di varj martelli».

49. *Ibid.*

50. T. Malipiero, *Prometeo ossia La prodigiosa civilizzazione delle genti. Azione mitologica di Troilo Malipiero sulle traccie del gran Ballo datosi in Milano dal Sig. Salvatore Viganò*, nella Stamperia Vitarelli, Venezia 1814.

51. In realtà si tratta del *Prometeo* di Luigi Bellotti. Cfr. il paragrafo successivo *Prometeo sulle scene comiche italiane del primo Ottocento* [N.d.A.].

che la Compagnia Blanes e Pellandi abbia pur essa il suo Prometeo di ben diverso stile e condotta, e qual attendersi dee dal genio che ha ridotto questo argomento pel teatro di declamazione appositamente per la Compagnia stessa⁵².

Il recensore del «Giornale Dipartimentale dell'Adriatico» annuncia così l'imminente produzione del *Prometeo* sulle scene del Teatro San Benedetto di Venezia. L'autore di questa trasposizione in versi del ballo di Viganò è Troilo Malipiero⁵³, come lo stesso giornale specifica più avanti⁵⁴ e come apprendiamo anche dal testo teatrale a stampa⁵⁵. Stando a quanto scrive lo stesso Malipiero nella dedica e a quanto riportato sopra dal «Giornale Dipartimentale dell'Adriatico», il *Prometeo* nasce su richiesta di Paolo Belli Blanes e Anna Pellandi, allora alla direzione della compagnia di comici ingaggiata al San Benedetto: «A voi miei cari amici, a voi che con tanto merito sostenuto avete sulle Venete scene il mio *Prometeo*, e che eccitato m'avete a comporlo, dedicar voglio questo ben accolto frutto de' miei teatrali poetici studj»⁵⁶.

Oltre che dalla dedica appena citata, l'autore fa precedere il suo testo dalle *Riflessioni da premettersi alla lettura del Prometeo*⁵⁷, in cui espone una sorta di apologia dei soggetti mitologici. All'interno di un componimento, secondo Malipiero, «fantasia», «intelletto» e «core» devono bilanciarsi. Più precisamente, la situazione scenica ideale è quella in cui «la mente» ritrova «la ragionevolezza, la

52. «Giornale Dipartimentale dell'Adriatico», n. 134, 1° novembre 1813, fogli non numerati, rubrica «Teatri», quarta pagina. Per la cronologia del Teatro San Benedetto abbiamo consultato anche il *Catalogo cronologico degli spettacoli a Venezia (1797-1815)*, a cura di M.G. Miggiani, in S.A. Sografi, M. Portogallo, *Gli orazi e i Curiazii*, Drammaturgia Musicale Veneta, n. 29, 2 voll., vol. I, d'ora in poi abbreviato in *Catalogo Cronologico* seguito dal numero di pagina. Il catalogo si basa sullo spoglio dei periodici del tempo, principalmente il «Giornale Dipartimentale dell'Adriatico», il «Giornale di Venezia» e il «Nuovo Osservatore».

53. Letterato e nobile veneziano, Malipiero si dedica tanto a scritti di natura politica quanto a testi teatrali. Cfr. a questo proposito la voce curata da M. Gottardi per il *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXVIII (2007), online: https://www.treccani.it/enciclopedia/troilo-malipiero_%28Dizionario-Biografico%29/ (ultima visita 4/5/2021). Gottardi parla della produzione artistica di Malipiero in questi termini: «Tramite le tragedie messe in scena in Veneto con discreta fortuna, il M. si prefisse di suscitare nello spettatore esempi forti da seguire, o da evitare, proponendo eroi biblici (*Il sacrificio di Abramo: dramma in tre atti in prosa*, s.l. né d.) o integerrimi esempi della Roma repubblicana come *Camillo (Azione tragica inedita* con le annesse *Notizie storico-critiche estese da un accademico imparziale*, Venezia 1808); modelli romantici come *Prometeo ossia La prodigiosa civilizzazione delle genti. Azione mitologica*». Quanto il *Prometeo* possa essere considerato un modello romantico è probabilmente un tema da approfondire e contestualizzare all'interno dell'anomalo fenomeno del romanticismo italiano.

54. Cfr. «Giornale Dipartimentale dell'Adriatico», 5 gennaio 1814, fogli non numerati, quarta pagina, citato in *Catalogo Cronologico*, p. CCCI.

55. Malipiero, *Prometeo ossia La prodigiosa civilizzazione delle genti*, cit. Si tratta del testo teatrale dato alle stampe presumibilmente a consuntivo della messa in scena, corredato da un testo esplicativo ed imponenti didascalie. L'annuncio del «Giornale di Venezia» del 10 dicembre 1814 informa il lettore che l'opera di Malipiero «è in vendita presso il libraio Draghi a San Salvatore a soli 30 centesimi». Cfr. *Catalogo Cronologico*, p. CCCX.

56. Malipiero, *Prometeo ossia La prodigiosa civilizzazione delle genti*, cit., p. 3.

57. Cfr. ivi, pp. 5-10.

fantasia il prestigio, il cuore la commozione»⁵⁸; lo spettatore deve assistere a qualcosa di verosimile perché la storia sia coinvolgente e lo spettacolo sortisca l'effetto desiderato. La fantasia deve sempre essere innestata in episodi che possano essere analizzati logicamente, plausibili, ma allo stesso tempo l'elemento razionale non deve predominare a discapito del sentimento, altrimenti l'animo del pubblico rimarrà freddo e non coinvolto. Il buon senso e il raziocinio «sono i due possentissimi freni che imbrigliano sulla scena la fantasia, e la passione, fissandole entro a certi limiti, e al loro effetto opponendosi allorché li trascorrono»⁵⁹. Nel caso di soggetti mitologici, però, di credibile c'è ben poco e tuttavia lo spettatore sa sin da principio che la storia sarà fondata sull'inverosimile. Se scatta l'effetto potente e coinvolgente di un soggetto di questo tipo, è perché chi vi assiste

trasportar si lascia senza limiti, e senza freno, dalla prepotente fantasia di un autore, che rispettando però sempre nelle passioni la natura, certi confini non pone a' voli suoi. Pittoreschi assi più diventano allora i poetici quadri, imponenti e maestose le situazioni, esaltato l'entusiasmo, e quanto il scenico interesse perde per parte del critico analizzante pensiero tanto guadagna della più fortemente concitata immaginazione. La composizione in allora diviene è vero un mostro, ma più abbagliante perché men naturale, ma più elettrizzante perché men frenato⁶⁰.

Questo lasciarsi andare «senza limiti e senza freno» sembrerebbe contraddire quanto detto poco prima, ossia che occorre sempre un bilanciamento che passi per il raziocinio. Tuttavia, l'elemento razionale viene applicato e introdotto attraverso l'utilizzo di principi morali e sociali a cui i personaggi e la storia sottostanno. Ciò che ad una prima lettura sembra proiettare il *Prometeo* di Malipiero verso norme compositive romantiche, viene poi smussato a favore di una regolamentazione: precetti condivisi dalla morale e dalla società vengono applicati anche alle situazioni più inverosimili; l'abbandono alle passioni trova dei freni che salvano lo spettatore da un coinvolgimento ritenuto eccessivo.

La *pièce* è suddivisa in cinque atti. Rispetto al ballo di Viganò, vengono uniti il quinto e il sesto atto. Il testo che analizziamo è quello dato alle stampe presumibilmente “a consuntivo” della messa in scena teatrale. A supportare questa ipotesi è lo stesso Malipiero, che nelle riflessioni precedenti il testo afferma di aver personalmente sperimentato l'effetto di un «mitologico argomento» messo in scena:

Ne vidi l'esperimento in questa azione da me composta sulle traccie del gran ballo datosi in Milano da Viganò. Ebbi la compiacenza di vederla per dodici sere ricercata ed applaudita⁶¹. L'aver potuto abbandonarmi ai liberi voli della mia fantasia, l'aver trovato l'argomento non restio ai principi fisiologici, patologici, morali, anzi esigente le loro

58. Ivi, p. 6.

59. *Ibid.*

60. Ivi, p. 7.

61. Una nota al testo riporta quanto segue: «Essa fu esposta adì 29 Gennaro corrente e durò con veramente straordinario concorso fino al dì 10 Febbraro corrente».

applicazioni, furono i mezzi che la strada m'apersero a dominar per quanto il permettevano le forze mie sull'animo de' miei spettatori⁶².

Stampato il testo dopo che lo spettacolo è andato in scena, nel «Giornale di Venezia» è data notizia, a fine anno, che il *Prometeo* di Malipiero «è in vendita presso il libraio Draghi a San Salvatore a soli 30 centesimi»⁶³; è probabile che le sue didascalie, particolarmente dettagliate, corrispondano almeno in larga parte ad una descrizione dei movimenti, delle azioni, in generale, dell'apparato visivo, offerti in scena.

Nel volumetto pubblicato dal letterato veneto, lo spettacolo viene descritto come un insieme di recitazione *tout court*, musica⁶⁴, azione mimica. Le corpose didascalie spiegano minuziosamente i movimenti in scena dei personaggi, i loro sentimenti, le espressioni da assumere, i costumi e indicano la presenza o meno di «tablò». Malipiero non specifica cosa intenda esattamente con questo termine che ricorre spesso lungo tutto il testo. Verosimilmente, si riferisce a una sorta di *tableaux vivants*, ossia una sorta di quadro statico che gli artisti sulla scena compongono “congelando” l'azione per rafforzarne i momenti maggiormente drammatici o sottolinearne alcuni passaggi chiave⁶⁵. Come evidenzia Kirstein Holmström, i *tableaux* puntano a stupire lo spettatore attraverso l'impatto visivo che il quadro rappresentato produce su chi lo guarda⁶⁶. Anche nel *Prometeo* teatrale, la descrizione che emerge dalle didascalie punta molto sull'elemento visuale della scena nel suo complesso, esattamente come nel ballo di Viganò.

Questo *Prometeo* mantiene sostanzialmente invariata la struttura dell'azione e soprattutto tutte le parti mimiche concepite da Viganò. Se guardiamo più da vicino il primo atto ci rendiamo subito conto che l'azione del coreodramma viene seguita quasi alla lettera.

62. Malipiero, *Prometeo ossia La prodigiosa civilizzazione delle genti*, cit., p. 8.

63. Cfr. il «Giornale di Venezia» del 10 dicembre 1814, in *Catalogo Cronologico*, p. CCCX.

64. La musica – apprendiamo sempre dal testo dato alle stampe e dal «Giornale Dipartimentale dell'Adriatico» – viene composta dal «Maestro Bolaffi». Cfr. Malipiero, *Prometeo ossia La prodigiosa civilizzazione delle genti*, p. 24 e «Giornale Dipartimentale dell'Adriatico», n. II, 3 febbraio 1814, fogli non numerati, quarta pagina, rubrica «Teatri». La partitura musicale viene data alle stampe nel 1814 presso la Stamperia Vitarelli di Venezia. Una copia è conservata presso la Biblioteca del Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia (Torrefranca S.A.I.I.14).

65. Il *tableau vivant* si diffonde soprattutto nel Settecento e fino ai primi decenni dell'Ottocento. Nella sua accezione più specifica, si tratta dell'imitazione di dipinti molto noti che vengono imitati nelle pose e nei costumi da gruppi di persone. Caratteristica principale è la staticità. Kirstein Holmström nel suo *Monodrama, Attitudes, Tableaux vivants* sottolinea come, nel corso del Settecento, si facciano strada il desiderio e la ricerca di un'espressione libera e suggestiva delle emozioni. Libera dalle convenzioni fino ad allora in voga e suggestiva in quanto efficace nella trasmissione dell'emozione o dello stato d'animo espresso allo spettatore. I *tableaux* si diffonderebbero appunto per venire incontro a questa esigenza (K.G. Holmström, *Monodrama, Attitudes, Tableaux vivants. Studies on some trends of theatrical fashion 1770-1815*, Almqvist & Wiskell, Stockholm 1967, pp. 209-232). Vengono utilizzati a teatro, e nel *ballet d'action* settecentesco, per sottolineare i momenti più significativi dell'azione a fine atto o fine scena o per rendere più incisivo un momento culminante.

66. Cfr. *ivi*, p. 216.

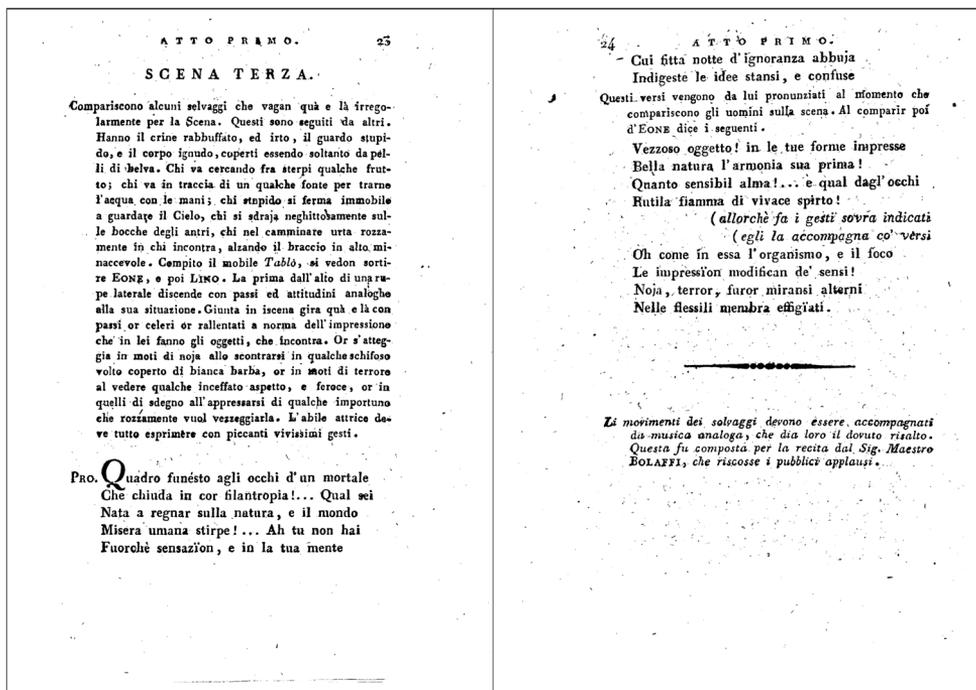


Fig. 1. Estratto dal testo di Malipiero, *Prometeo ossia la prodigiosa civilizzazione delle genti*, cit., pp. 23-24.

L'atto si compone di cinque scene; le prime due sono esclusivamente dialogate e vedono protagonisti Prometeo, l'Agricoltura e l'Architettura. Quindi quello che era il colpo d'occhio della scena iniziale del ballo diviene qui dialogo: alla sintesi del gesto si sostituisce la prosa in versi con un lungo monologo di Prometeo cui segue il dialogo con le arti. Gli uomini entrano solo nel corso della terza scena, in cui permangono gli elementi di prossemica già individuati nel ballo [vedi fig. 1].

Gli uomini sono raffigurati come selvaggi e si muovono in modo disordinato e disorganizzato: i capelli sono spettinati, i corpi seminudi, lo sguardo stupido come inebetito. Chi cerca di mangiare, chi si incanta senza capire ciò che vede, chi si sdraia. Facendo tutte queste azioni senza senso apparente, si forma una sorta di «mobile tablò»⁶⁷ sul quale si innesta la descrizione verbale di Prometeo, che sottolinea l'abbruttimento di questi selvaggi. La musica accompagna tutte le scene mimiche, questa come le successive. Come si evince dalla figura 1, Prometeo inizia a recitare all'apparire degli uomini, per poi attendere l'ingresso e i movimenti di Eone per proseguire. Come nel ballo, lo scopo della scena è dimostrare che gli uomini senza conoscenza sono capaci solo di sentimenti passeggeri o violenti, non conoscono la relazione e l'aiuto reciproco. Si comportano come bestie.

67. I *tableaux vivants* a rigore erano l'imitazione di quadri in fermo immagine. Per questo, qui Malipiero specifica che la scena pantomimica non è completamente ferma ma un susseguirsi di azioni.

La quarta scena è dedicata alla lotta del pomo che si replica sostanzialmente identica al ballo, salvo per il fatto che è Lino a conquistare il pomo alla fine della «brutal zuffa» e a scappare inseguito da Eone, mentre altri combattenti vittoriosi inseguono i più deboli⁶⁸. In effetti, nella versione teatrale, per come viene descritta dalle didascalie, i personaggi di Eone e Lino sono maggiormente protagonisti e, grazie al dialogo, noi lettori comprendiamo meglio perché vengano scelti da Prometeo come coppia eletta. L'atto si conclude con l'arrivo di Minerva che conduce con sé Prometeo per aiutarlo nel suo nobile intento: portare la conoscenza agli uomini⁶⁹.

Il secondo atto è composto da un'unica scena in cui, dopo il dialogo fra Minerva e Prometeo che esplicita le intenzioni dei due personaggi, parte il gioco scenotecnico. Sfilano Lucifero con le ombre della sera, l'Aurora e Febo con il disco solare in mano. Ogni personaggio è raffigurato sul suo carro, accompagnato dalla descrizione di Minerva e da una «musica analogica» – deduciamo noi – al suo carattere. Tutta la scena è rappresentata attraverso un crescendo di luce che culmina con l'apparizione di Apollo, per il quale la musica diviene «strepitosa e brillante» e la scena si rischiarra completamente⁷⁰.

All'apparire del Sole, il dialogo chiarisce allo spettatore a cosa servirà il furto di Prometeo: dare la ragione agli uomini, rettificare gli istinti animali da cui sono ora governati e fare in modo che lo stato di conoscenza sia durevole nel tempo e generi felicità.

Esattamente come nel ballo, nel momento in cui Prometeo ruba il fuoco con l'asta di Minerva, la collera di Giove si abbatte su di lui e viene scaraventato giù dal carro della sua dea protettrice. Gli espedienti sono analoghi, con i tuoni che annunciano l'ira del dio, il cielo che si oscura e le nubi che coprono tutta la scena, mentre Prometeo – deduciamo – cade nuovamente sulla terra.

Il terzo atto presenta sostanziali differenze. Mentre nel ballo a questo punto Minerva esce di scena o comunque risulta a margine della narrazione lasciando spazio alla dimensione corale del racconto, in Malipiero la sua figura resta costantemente partecipe e ha una funzione narrativa che in Viganò viene affidata esclusivamente all'espressività degli interpreti. La sua presenza è necessaria nella *pièce* teatrale anche in ragione del fatto che Prometeo rimane svenuto per la maggior parte delle scene in quest'atto, e i selvaggi ancora non parlano in maniera compiuta. Quindi un personaggio parlante si rende assolutamente indispensabile. Difatti, Minerva descrive tutto ciò che accade e capiamo che occorre per salvare Prometeo dalla caduta.

Durante la prima scena il mondo è in preda ad una tempesta che via via si placa; Prometeo cade e giace supino con il tizzone in mano. Nel momento in cui la fiamma si espande per il bosco, la natura inizia a rinascere. In verità sembra

68. Cfr. Malipiero, *Prometeo ossia la prodigiosa civilizzazione delle genti*, atto I, 4, cit., pp. 27-28 per la lunga descrizione della lotta.

69. Cfr. *ivi*, atto I, 5.

70. Cfr. *ivi*, p. 39, ma cfr. tutto l'atto pp. 32-43.

che sia l'intervento di Minerva a fare in modo che il potere benefico della luce agisca sull'ambiente circostante e, di conseguenza, sugli uomini. Questi ultimi iniziano a essere percorsi da sentimenti di stupore e di estasi. Come recita la didascalia, «cominciano i selvaggi a mostrarsi scossi da soavissimo senso. Sembrano rapiti in estasi deliziosa, e si van lentamente avvicinando al bosco. Musica analogica»⁷¹. Eone e Lino mutano il loro atteggiamento verso il mondo circostante mostrando stupore e attenzione, fino a formare un quadro interamente pantomimico il cui scopo è appunto di far percepire allo spettatore la nuova sensibilità che investe gli uomini⁷². Questa sorta di duetto fra Eone e Lino viene sempre inframezzato dalle parole di Minerva, a cui viene affidato il compito di descrivere i cambiamenti che animano i due protagonisti. A questo punto gli uomini sono pronti per il grande evento ovvero la comparsa della ragione sulla terra corrispondente alla parola:

Or è tempo che compiasi il sublime
Inopinato ed ammirando evento
Della comparsa in sul terrestre suole
Dell'umana ragion. Degli impregnati
Di celeste vapor cespi frondosi
Sorgete, o Silfi, e carolate intorno
Leggieri, e vispi; dell'eterea fiamma
Serpeggi in vostra man fulgida face,
e l'uom, che vive, e sente, e pensa, or parli⁷³.

La scena che segue è simile in tutto e per tutto a quella del ballo. Compagno dei genietti «con face, vestiti come Cupido»⁷⁴ che iniziano a girovagare fra gli uomini avvicinandoli: «Si aggirano quasi danzando per la scena, e la truppa de' genietti intreccia con elegante tablò i loro moti, e giri»⁷⁵. Il tutto viene accompagnato da una musica «brillantissima» che poi diviene «concentrata, e rapida»⁷⁶. Eone e Lino, che fino ad ora hanno agito esclusivamente attraverso la pantomima, iniziano a parlare e dialogare fra di loro, con frasi smozzicate senza ancora riuscire a elaborare espressioni complete. Finalmente gli astanti si accorgono di Prometeo svenuto e gli prestano soccorso. Nella seconda scena del terzo atto entrano le Arti: gli uomini a questo punto sono pronti a essere istruiti e si dispongono intorno a Prometeo che, attraverso un lungo monologo, presenta ciascuna Arte e le sue caratteristiche⁷⁷. L'atto si chiude con un «tablò» inteso ad esprimere riconoscenza a Minerva. Immaginiamo qui un vero e proprio *tableaux vivant*, una sorta di fermo

71. Ivi, p. 47.

72. Cfr. ivi, pp. 48-49.

73. Ivi, p. 48.

74. Ivi, p. 12.

75. Ivi, p. 49.

76. Ivi, pp. 48-49.

77. Cfr. ivi, pp. 55-57.

immagine in cui ogni personaggio assume una posa o un atteggiamento di ringraziamento verso Minerva.

Il quarto atto presenta la fucina di Vulcano e si configura esattamente con le stesse caratteristiche del suo analogo nel ballo, compreso il pannello scritto che riproduce il comando di Giove e il suono martellante dei ciclopi riprodotto dalla musica. Curioso notare come l'espedito dei pannelli scritti che nei balli pantomimi doveva chiarire gli snodi dell'azione altrimenti oscuri in assenza di parola, venga riproposto anche in un componimento in versi. C'è da dire che spesso questi pannelli erano espressione di un intervento soprannaturale o divino e, quindi, a prescindere dalla possibilità o meno di parlare all'interno dello spettacolo, probabilmente l'espedito viene comunque mantenuto come rafforzativo del volere divino.

Il quinto atto è l'ultimo e viene suddiviso in otto scene. Le prime cinque sono dedicate all'innamoramento di Eone e Lino per mano di Cupido e alla processione di tutte le Arti, mentre le ultime tre corrispondono al sesto atto del ballo, ovvero alla punizione di Prometeo e alla sua quasi istantanea liberazione da parte di Ercole. Ancora una volta la differenza risiede nel ruolo affidato a Minerva, che aiuta il lettore/spettatore a orientarsi meglio rispetto a quanto sta per accadere. La dea, infatti, annuncia l'arrivo di Ercole e invita tutti gli astanti ad omaggiarlo al suo arrivo. In questo modo, quando il semidio fa il suo ingresso in scena e libera Prometeo, la sua presenza acquisisce maggiore senso. Può essere che Malipiero abbia fatto tesoro delle critiche mosse al *Prometeo* di Viganò e dunque abbia operato le modifiche necessarie alla trama per rendere la presenza del semidio più plausibile. Perfino Ritorni, che notoriamente appoggia Viganò, trova strana l'apparizione improvvisa di Ercole alla fine del ballo e scrive: «Intanto nelle cime di lontanissime montagne vedevasi apparir la schiera d'Ercole trionfante. Come ! Chi è quest'Ercole, e di chè popoli viene trionfando?»⁷⁸.

Le ultime scene presentano la consueta compresenza di recitazione, musica e pantomima. Prometeo è sulla rupe (immaginiamo una montagna praticabile), mentre gli uomini sono in basso e accompagnano con moti di terrore l'esecuzione della sua punizione⁷⁹. Nel frattempo, Eone e Lino vanno a chiamare Ercole che finalmente giunge, lotta con l'avvoltoio e lo uccide liberando Prometeo. Giove perdona il Titano, Minerva lo cura e a suon di musica «tutti discendon dal monte con regolar marcia al suon di essa, e con analogo tablò si chiude l'azione»⁸⁰.

Fin qui il testo di Malipiero, le cui didascalie presumiamo descrivano lo spettacolo andato in scena al San Benedetto. Qualche altro elemento per capire cosa effettivamente accadesse in scena, lo desumiamo dallo spoglio dei periodici.

L'apparato scenografico messo in campo doveva essere impegnativo dal punto di vista esecutivo ed economico. Nel «Giornale Dipartimentale dell'Adriatico» leg-

78. *Commentarii*, p. 104.

79. Cfr. Malipiero, *Prometeo*, cit., atto V, 7.

80. Ivi, scena 8, p. 96.

giamo infatti che le ingenti spese richieste dallo spettacolo rischiano di comprometterlo, ma fortunatamente i problemi si risolvono e la rappresentazione tanto attesa viene confermata come imminente⁸¹. All'indomani della prima, il recensore dello stesso giornale informa i lettori che nonostante le macchine sceniche non abbiamo funzionato a dovere, il *Prometeo* di Malipiero riscuote lo stesso entusiasmo del ballo di Viganò. In particolare, si sofferma sul primo atto che rappresenterebbe un banco di prova non indifferente se paragonato al ballo: «Scevro da magiche distrazioni non lascia all'astante che un solo sfogo, quello d'un multiplce plauso. Questo confronto mostra il maggior elogio che far si possa al nostro Concittadino Signor Malipiero, che ognor gratuitamente si presta ad ornar le nostre scene di sue erudite produzioni»⁸². Come abbiamo visto anche nel testo, il primo atto ricalca essenzialmente quello di Viganò e il commento del periodico induce a ritenere che testo e rappresentazione procedano di pari passo. Il «Giornale» prosegue lodando la musica, le «macchinali operazioni» cui presiede [Luigi?] Vestris (o Vestri)⁸³ e che, dopo la *débâcle* iniziale, vengono messe a punto per le rappresentazioni successive. Infine si sofferma sulla Pellandi e Blanes, lodando nel complesso la prova di tutta la compagnia. Vengono invece giudicati poco verosimili i costumi⁸⁴.

I numeri successivi del periodico ci informano delle repliche dello spettacolo che vanno avanti fino al 10 febbraio. A fine anno, il 10 dicembre, apprendiamo che sempre al San Benedetto la compagnia Dorati porta in scena un *Prometeo* scritto da Luigi Bellotti e che un altro *Prometeo*, diverso dal componimento di Malipiero, è stato messo in scena a Padova dalla compagnia Goldoni, «popolare del tutto ed in istile niente a vero dir filosofico»⁸⁵.

Prometeo sulle scene comiche italiane del primo Ottocento

Tra gli spettatori che affollano la Scala per vedere il famoso *Prometeo* di Viganò, vi è anche Luigi Bellotti⁸⁶, padre del più noto Luigi Bellotti-Bon, poeta di compagnia

81. Cfr. il «Giornale Dipartimentale dell'Adriatico» del 5 gennaio 1814, citato in *Catalogo cronologico*, p. CCCI.

82. «Giornale Dipartimentale dell'Adriatico», n. 11, 3 febbraio 1814, pagine non numerate, quarta pagina.

83. La fonte non fa menzione del nome di battesimo di questo Vestris, ma potrebbe trattarsi di Luigi Vestri, che Brunelli indica come componente della compagnia di Paolo Belli Blanes, formatasi nel 1812. Cfr. B. Brunelli, *La vita romantica di Paolo Belli Blanes*, in «Rivista Italiana del Dramma», IV, vol. I, n. 3, 1940, p. 306. Su Blanes e la decisione di lasciare la compagnia di Fabbrichesi cfr. anche A. Bentoglio, *L'arte del capocomico. Biografia critica di Salvatore Fabbrichesi (1772-1827)*, Bulzoni, Roma 1994, p. 98. Anche nella voce dedicata a Luigi Vestri nell'*Enciclopedia dello Spettacolo* troviamo la stessa indicazione: «Dal '12 al '16 fu con Blanes, col quale conseguì fama italiana» (*Enciclopedia dello spettacolo*, fondata da Silvio D'Amico, Unedi – Unione Editoriale, Roma 1975, 12 voll., vol. IX, col. 1621).

84. «Giornale Dipartimentale dell'Adriatico», n. 11, 3 febbraio 1814, pagine non numerate, quarta pagina.

85. «Nuovo osservatore», 10 settembre 1814, p. 618, citato in *Catalogo Cronologico*, p. CCCX.

86. Su Luigi Bellotti cfr. in primo luogo L. Rasi, *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, Fratelli Bocca, Firenze 1897, 3 voll., vol. I, pp. 329-330. «Traeva, a rovescio di quel che si farebbe oggi,

nonché primo attore per Giacomo Dorati. Stando a quanto racconta Antonio Colomberti nelle memorie⁸⁷, Luigi Bellotti per salvare Dorati da un debito di quasi 8.000 franchi gli propone di scrivere e mettere in scena un loro *Prometeo*, sfruttando il successo del ballo e il fatto che le rappresentazioni alla Scala non sarebbero bastate ad appagare la curiosità di tutto il pubblico milanese. Il piano ha successo perché effettivamente questa nuova versione dello spettacolo debutta al Teatro Lentasio il 28 agosto (le rappresentazioni del ballo erano terminate il 3 luglio) e vi rimane fino al 23 settembre. Dorati rientra di tutti i suoi debiti e la compagnia si gode il nuovo successo. Non solo. Il *Prometeo* di Luigi Bellotti passa di compagnia in compagnia, girando moltissimo sulle scene milanesi⁸⁸. Non siamo riusciti a rintracciare uno scenario o un copione di mano di Bellotti, ma è pressoché certo che il *Prometeo* di Bellotti ricalchi quello di Viganò.

In primo luogo abbiamo la testimonianza di Antonio Colomberti, che fornisce numerosi e rilevanti dettagli:

Il Bellotti, come aveva promesso, poté alla mattina del quinto giorno ordinare la lettura al teatro del suo nuovo *Prometeo*, scritto in versi sciolti. Da lui pregato, il celebre Viganò spedì ogni giorno di prova uno dei suoi migliori allievi per insegnare tanto agl'artisti dei due sessi, quanto ai figuranti la difficilissima lotta del pomo. Io pure formavo parte del corpo degl'amorini e fra le prove e le recite, arrivai al punto di apprendere a memoria tutto il lavoro senza omettere una parola, e tanto fu lo zelo di tutta la Compagnia che, dopo quindici giorni di prove mattina e sera, dopo la recita del dopo pranzo, fu invitata dal direttore e poeta Bellotti la prova generale per la sera dopo con macchinismi, voli, trasformazioni ed abiti a costume⁸⁹.

le commedie dai balli più applauditi di Gioja e Viganò, come il *Prometeo*, *I Riti Indiani*, *Cesare in Egitto*, ed altri. Per dare un'idea della riuscita di questi spettacoli, basti dire che a Milano, mentre al gran Teatro alla Scala fanatizzava il *Prometeo* ballo, al Teatro Lentasio faceva furore il *Prometeo* dramma, scritto in pochi giorni in versi, del quale furono fatte trenta rappresentazioni con tale affluenza di pubblico, che molti furono costretti seralmente ad andarsene per mancanza di posti. Rasi proseguì definendo Bellotti un attore egregio e versatile, sia in parti eroiche che comiche e interpretò lui stesso *Prometeo*, nel componimento omonimo. All'incirca le stesse notizie vengono riportate nell'*Enciclopedia dello Spettacolo*, cit., vol. II, coll. 212-213. Troviamo un giudizio poco lusinghiero su Bellotti rispetto all'abitudine di trasporre in versi i balli, in Francesco Augusto Bon che, sposando la sua vedova Luigia Ristori, diviene a tutti gli effetti il patrigno del più noto Luigi Bellotti-Bon: «Il Bellotti aveva un bel personale; come ben nato era stato educato alle buone scuole, e possedeva il dono d'improvvisar versi. [...] Scriveva anche per il teatro; ma disgraziatamente s'era dedicato al genere degli spettacoli, mettendo in dialogo i più famosi balli di Viganò, e di Gioia». Come a dire, stava sprecando il suo talento. F.A. Bon, *Scene comiche e non comiche della mia vita*, edizione introduzione e note di T. Vizzano, Bulzoni, Roma 1985, p. 154.

87. Cfr. A. Colomberti, *Memorie di un artista drammatico*, testo, introduzione, cronologia e note a cura di A. Bentoglio, Bulzoni, Roma 2004, pp. 174-185.

88. Cfr. P. Bosisio, A. Bentoglio, M. Cambiaghi (a cura di), *Il teatro drammatico a Milano dal regno d'Italia all'unità (1805-1861)*, Bulzoni, Roma 2010. Si rimanda per un riscontro puntuale di tutte le rappresentazioni del *Prometeo* al cd rom dei repertori contenuto nel volume appena citato. Nella tabella 2 in appendice al presente articolo abbiamo riportato solamente la prima rappresentazione per ogni compagnia, non le sue successive repliche.

89. Colomberti, *Memorie di un artista drammatico*, cit., p. 184.

Quindi Viganò manda dei danzatori a istruire gli attori sulla parte mimica del *Prometeo*, tanto del primo atto quanto certamente del terzo, quello in cui compaiono gli amorini di cui Colomberti fa parte. Una nota dello stesso aggiunge tra l'altro che «di tutto l'intero ballo composto dal coreografo Viganò non è difficile di trovarne la descrizione nelle stampe periodiche di Milano del 1813. Il Bellotti non si allontanò da quello»⁹⁰.

A confortare la tesi, il caso del *Prometeo* che la compagnia di Antonio Goldoni mette in scena a Gorizia e a Padova nel 1814. In occasione delle rappresentazioni a Gorizia, viene stampato un programma in cui leggiamo:

L'Impresario della Comica Compagnia crede di far cosa grata a questo ragguardevole Pubblico di presentargli stampato il Programma della spettacolosa Rappresentazione, intitolata: Il Prometeo, acciò meglio, e più facilmente possa conoscere la marcia progressiva dello sviluppo della umana civilizzazione delineata nei cinque quadri che formano li cinque atti dello Spettacolo, tratto dallo stesso Programma del Ballo composto, ed eseguito in Milano dal Sig. Viganò⁹¹.

Seguono l'elenco dei personaggi e delle scenografie che in tutto e per tutto ricalcano quelle del ballo. In realtà tutto il libretto è identico a quello del ballo, riproducendo tali e quali persino le note. Dobbiamo allora dedurre che, sebbene la versione rappresentata fosse quella in prosa, lo spettatore era in grado di seguirne lo sviluppo leggendo il programma del ballo dal momento che i passaggi erano identici. La stessa compagnia Goldoni, poi, rappresenta un *Prometeo* attribuito a Luigi Bertolotti (che riteniamo sia una storpiatura di Bellotti) al teatro degli Obizzi di Padova. È quindi verosimile che anche a Gorizia abbia portato la stessa riduzione in prosa di Bellotti. Trovandosi nella necessità di approntare un programma dettagliato per il pubblico, l'impresario utilizza quello di Viganò perché di Bellotti, ipotizziamo, non esisteva un testo editato per la stampa, ma solo un copione ad uso delle compagnie.

Nel «Giornale Dipartimentale dell'Adriatico» si parla del *Prometeo* di Bellotti-Dorati in termini poco lusinghieri:

A Milano al Lentasio s'è dato a lungo dalla Compagnia Dorati il *Prometeo*. Questo componimento messo in verso, non si sa da chi, sembrò piuttosto una parodia che un'imitazione del ballo di Viganò. si può paragonare ridendo l'uno all'altro. Ci è noto che la Compagnia Blanes e Pellandi abbia pur essa il suo *Prometeo* di ben diverso stile

90. Ivi, nota 61.

91. *Prometeo. Grandioso spettacolo mitologico da rappresentarsi in questo Imp: e Reale Teatro dalla comica compagnia Goldoni*, Pietro De Valerj, Gorizia 1814, p. 2. L'impresario della compagnia è Antonio Goldoni, mentre la prima donna è la moglie, Gaetana Goldoni nata Andolfati. La compagnia, pertanto, è la medesima che al Teatro degli Obizzi di Padova mette in scena sempre *Prometeo*. Cfr. A. Bentoglio, *Le Compagnie di prosa (1806-1861)*, in Bosisio, Bentoglio, Cambiaghi, *Il teatro drammatico a Milano dal Regno di Italia all'unità*, cit., p. 168. Cfr. anche A.M.At.I. *ad vocem* Goldoni: <https://amati.unifi.it/SiteMap.uri?CERCA=1> (ultima visita 30/5/2021).

e condotta, e qual attendersi dee dal genio che ha ridotto questo argomento pel teatro di declamazione appositamente per la Compagnia stessa⁹².

A Venezia, dove è attesa anche la versione di Malipiero Troilo, la rappresentazione di Bellotti viene stroncata. Forse una strategia comunicativa per indurre il pubblico ad accorrere alla nuova imminente versione?

In ogni caso, sembra proprio la versione di Luigi Bellotti o, come viene erroneamente riportato, Bertolotti o Bellotto, a girare maggiormente per le piazze italiane. Nel 1835 viene recensita, ancora una volta in maniera poco lusinghiera, nello «Spigolatore» a proposito di una rappresentazione al Teatro Argentina di Roma:

Sciagurato Prometeo !!! Tu credesti aver gittato diciotto con tre dadi, quando la mazza d'Alcide frantumò l'avoltojo del Caucaso che ti beccava le viscere ! L'Apoteosi non ti salvò da un peggiore avvoltojo. Il Bellotto, Artista Comico di antipoetica memoria verseggiò senza ritmo, senza stile, senza logica nei concetti le sublimi invenzioni di Viganò, che divenne immortale esprimendo con la mimica le tue famose avventure⁹³.

Diverse le opinioni riportate dal periodico «L'Arte Drammatica» del 1882, che accenna all'usanza “antica” di stampare e distribuire, per le prime recite di una *pièce*, oltre al cartellone, anche il programma «perché il pubblico si interessasse sempre di più alle rappresentazioni»⁹⁴. Come esempio viene riportato il *Prometeo* di Luigi Bellotto [*sic*] suddiviso in sei parti:

Nel 1813 mentre riscuoteva universali applausi al Gran Teatro alla Scala il famoso ballo dell'Insigne commediografo signor Salvatore Viganò intitolato *Prometeo* – il signor *Luigi Bellotto* invaghitosi delle bellezze immense della nominata pantom[i]mica rappresentazione lo indusse a scrivere per il Teatro Comico, quello che il signor Viganò fece con tanta maestria esprimere da abilissimi danzatori. Egli riuscì nell'intento, poiché la sua drammatica produzione andò in scena e fu molte volte replicata. [...]. Parte Prima. Stato Naturale dell'uomo. Parte Seconda. Prometeo sull'Equatore. Parte Terza. Sviluppo delle Passioni Umane. Parte Quarta Orrida Fucina di Vulcano. Parte Quinta. Pro-

92. «Giornale Dipartimentale dell'Adriatico», n. 134, 1° novembre 1813, fogli non numerati, quarta pagina, rubrica «Teatri».

93. «Rivista Teatrale. Giornale Drammatico, Musicale e Coreografico Con Appendice di Varietà», n. 10, vol. II, Roma 31 agosto 1835, p. 7. Non abbiamo trovato altri riscontri di questa rappresentazione nella imponente cronologia di Mario Rinaldi dedicata al Teatro Argentina. Tuttavia Giulio Tirincanti nel volume dedicato a questo teatro specifica che «all'alba del suo secondo secolo di vita l'Argentina sembrò abbandonare gli spettacoli lirici: dal 1831 al 1837, difatti, vi si dettero prevalentemente concerti e spettacoli di prosa. [...] Tra le compagnie di prosa che vi agirono più frequentemente era quella del Domeniconi, con la Taddei e la Maddalena Pelzet, nella quale recitò spesso anche la famosa attrice Caterina Internari» (G. Tirincanti, *Il Teatro Argentina*, Fratelli Palombi, Roma 1971, p. 269).

94. «L'Arte Drammatica», n. 42, Milano, 26 agosto 1882, p. 2. L'autore specifica che il programma fa riferimento alla rappresentazione andata in scena al Real Teatro di Santa Cecilia (supponiamo di Palermo) la sera del 29 o 30 dicembre 1829.

meteo al Tempio della Virtù. Parte Sesta. Il Trionfo d'Ercole ossia Prometeo Ascritto all'Immortalità⁹⁵.

Il breve programma conferma che almeno nella scansione delle scene e degli atti, l'opera di Bellotti segua da vicino quella di Viganò, anche se, invece di andare in cielo con Minerva, pare che Prometeo si rechi «sull'Equatore» (!), dove immaginiamo prenda comunque il fuoco o qualcosa di simile.

Quale che fosse la qualità del testo di Luigi Bellotti, ci pare di poter affermare che sia sua la versione più popolare, diffusa e verosimilmente anche più rimaneggiata, complice la prematura scomparsa dell'autore, nel 1820, per un'improvvisa «infiammazione cerebrale»⁹⁶, appena un anno prima di Viganò.

A Bellotti vengono attribuite tutte le versioni allestite a Milano a partire dal debutto al Lentasio. Come si legge nella tabella 2, *Prometeo* rimane in scena in vari teatri e per mano di molte compagnie fino al 1858⁹⁷. Ma se la piazza milanese risulta particolarmente ricca, probabilmente uno spoglio sistematico di altre città potrebbe riservare ulteriori sorprese.

Interessanti a questo proposito i casi dei *Prometeo* “bolognesi”, rappresentati in diverse occasioni al Teatro Marsigli (1814) dalla compagnia di Angelo Venier⁹⁸, al Teatro del Corso nel 1824 dalla compagnia di Camillo Ferri⁹⁹ e nel 1828 da quella di Amalia Vidari¹⁰⁰. Dagli avvisi pubblicati in occasione delle rappresentazioni, apprendiamo con certezza che si tratta del *Prometeo* tratto dal ballo di Viganò. Nei primi due casi viene indicato come autore del testo Luigi Bertolotti, che riteniamo possa essere una storpiatura dell'originale Luigi Bellotti, non risultando alcun Bertolotti autore di testi teatrali. Inoltre la scansione delle scene, sebbene sia condensata in cinque atti dai sei iniziali, rispecchia in linea di massima quella riportata nell'«Arte Drammatica» del 1882. Nell'avviso o programma del 1814 al Marsigli, il primo e il secondo atto vengono uniti, sicché le cinque scene risultano essere: «Stato naturale dell'uomo ; Sviluppo delle umane passioni ; Fucina di Vulcano ; Tempio della Virtù ; il Trionfo d'Ercole ossia Prometeo ascritto all'Immortalità»¹⁰¹. Sparisce il riferimento all'Equatore, ma permane l'episodio. Non si manca di sottolineare che «Vestiaro, e nuovi Scenari appositamente dipinti, l'adornaranno. Le gravose spese contratte per il medesimo, ed il Teatro piccolo privo di risorsa ob-

95. *Ibid.*

96. Rasi, *I Comici Italiani*, cit., p. 330.

97. La piazza milanese è stata ampiamente spogliata e studiata da Bosisio, Bentoglio, Cambiaghi in *Il teatro drammatico a Milano dal regno d'Italia all'Unità*, cit.

98. Cfr. Archivio di Stato di Bologna – Marsili sec. XIV-1906 – Istrumenti e scritture sec. XV- sec. XIX, pezzo 286, carte sciolte in carpette di carta ordinate per anno. Nella carpetta del 1814 si trova il programma stampato del *Prometeo*.

99. Cfr. Avviso, Biblioteca dell'Archiginnasio Bologna, fondo teatri e spettacoli, VI.19.73.

100. Cfr. Avviso, Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, fondo teatri e spettacoli, VI.19.135.

101. Archivio di Stato di Bologna – Marsili sec. XIV-1906 – Istrumenti e scritture sec. XV- sec. XIX, pezzo 286, carte sciolte in carpette di carta ordinate per anno. Nella carpetta del 1814 l'avviso del *Prometeo*.

bliga il Capo Comico a fissare il Viglietto a Centesimi 70»¹⁰², invece dei 53 previsti per il resto del cartellone approntato dall'impresario Angelo Venier¹⁰³. Immaginiamo come la scena della sfilata celeste sia la più impegnativa da tutti i punti di vista.

L'avviso del 1824 al Teatro del Corso non riporta veri e propri titoli, ma una breve descrizione degli atti da cui deduciamo che il capocomico ha deciso di unire, questa volta, il secondo e il terzo atto – l'atto in cui Prometeo ruba il fuoco dal carro del Sole e il successivo in cui lo dona agli uomini trasformandoli da selvaggi primitivi a uomini incivili¹⁰⁴ – per poi proseguire con la consueta scansione: la fucina di Vulcano, cui segue il tempio delle virtù e la liberazione di Prometeo da parte di Ercole¹⁰⁵. Analoga la suddivisione delle scene nella produzione del 1828 per la compagnia di Amalia Vidari, il cui testo è redatto seguendo direttamente il ballo di Viganò:

Questo, tratto fedelmente dall'applauditissimo Ballo dello stesso titolo del celebre coreografo Salvatore Viganò, conserva tutti i punti principali, la medesima condotta, e va per conseguenza decorato di tutte le Scene nuovissime, Macchine, Voli, Lotta, e variato vestiario analogo, oggetti all'azione inseparabili. Il suo titolo è Prometeo. La Macchina, i Voli, i Scenarij, la Lotta, ed in fine tutte le decorazioni sono copiate dal Ballo di Viganò rappresentato in Milano con tanto felice successo¹⁰⁶.

Benché non sia precisato il nome dell'autore del testo, sappiamo che nel 1827 la compagnia Vidari Meloni¹⁰⁷ aveva rappresentato il *Prometeo* attribuito a Bellotti alla Canobbiana di Milano, sicché riteniamo che anche in questo caso il copione di partenza sia stato quello di Bellotti. In ogni modo, notiamo come sia prioritario indicare non tanto il nome dell'autore dei versi, quanto la filiazione diretta dallo spettacolo di Viganò, soprattutto per ciò che concerne l'apparato scenotecnico costituito da «oggetti all'azione inseparabili»¹⁰⁸.

Analoga l'enfasi posta su macchine, scene e costumi per il *Prometeo* che nel 1834 viene rappresentato al Teatro San Samuele di Venezia per tredici repliche. La compagnia è quella di Luigi Duse che nel 1843 lo rappresenterà anche a Milano al Circo Bellatti. Nella locandina leggiamo:

102. *Ibid.*

103. Cfr. Archivio di Stato di Bologna – Marsili sec. XIV-1906 – Istrumenti e scritture sec. XV- sec. XIX, pezzo 286, carte sciolte organizzate in carpette per anno. Anno 1814, avviso.

104. Qui non si parla più dell'Equatore ma dello Zodiaco. «[Prometeo] è spettatore sul Zodiaco, colla sua guida di tutti i segni celesti, del fugar della notte, dell'apparire dell'alba, del rosseggiare del Sole, a cui commesso il meditato furto, viene fulminato da Giove, ripiomba sulla terra semivivo, ove spargendosi le scintille del fuoco involato, ne sorgon da quelle gli Amori, e commovendo questi il cuore della stirpe umana, accorrono in soccorso del quasi estinto Prometeo, che si rianima, gioisce del cambiamento, e trae seco quegli esseri in pria tanto selvaggi nel Tempio della Virtù». Avviso, Biblioteca dell'Archiginnasio Bologna, fondo teatri e spettacoli, VI.19.73.

105. Cfr. Avviso, Biblioteca dell'Archiginnasio Bologna, fondo teatri e spettacoli, VI.19.73.

106. Avviso, Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, fondo teatri e spettacoli, VI.19.135.

107. In origine Vidari Lombardi, in quanto formata dalla prima donna Amalia Vidari e dal primo uomo Francesco Lombardi. Successivamente Amalia Vidari si unirà con Nicola Medoni. Cfr. A. Bentoglio, *Le compagnie di prosa (1806-1861)*, cit., p. 228.

108. Avviso, Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, fondo teatri e spettacoli, VI.19.135.

Grandioso spettacolo mitologico adorno di 5 nuovi scenarj appositamente dipinti da veneto pennello, nuovo vestiario in stretto costume, voli, apparizioni, macchine e gran lotta diviso in cinque parti

Parte prima – Stato naturale dell'uomo

II. – Sviluppo delle passioni umane

III. – Fucina di Vulcano

IV. – Tempio della virtù

V. – Il trionfo d'Ercole ossia Prometeo ascritto all'immortalità¹⁰⁹.

Dalla distribuzione scenica che segue apprendiamo che il pittore della prima e quarta scena è Pietro Venier, che peraltro risulta essere nel 1824 «pittore di compagnia» di Camillo Ferri e autore delle scenografie della versione bolognese data al Teatro del Corso¹¹⁰. Anche in questo caso il primo e il secondo atto dell'originale viganoviano vengono unificati.

In conclusione, possiamo affermare che permangono nelle versioni teatrali gli elementi di maggiore successo del ballo: lo sviluppo, quasi senza soluzione di continuità, dei primi tre atti – che infatti nei diversi rimaneggiamenti consultati – vengono variamente fusi; l'aspetto spettacolare e l'imponente sforzo scenografico e tecnico che le recensioni o gli avvisi non mancano mai di sottolineare; gli snodi pantomimici principali dell'azione di Viganò quali la lotta del pomo, la presenza degli amorini o genietti per la diffusione della conoscenza fra gli uomini. Non abbiamo riscontri, in queste ultime versioni, della presenza o meno della musica che, invece, sembra essere importante tanto nel ballo quanto nella versione di Malipiero.

Perché il successo è maggiore in ambito teatrale? Indubbiamente il *Prometeo* così concepito risulta uno spettacolo complesso dal punto di vista registico e pantomimico. Il coreodramma muore con Viganò e con lui, probabilmente, la capacità di gestire un linguaggio a metà fra gesto, danza e pantomima. I suoi colleghi, evidentemente, preferiscono rivolgersi a titoli più facili e mettono da parte *Prometeo* che, al contrario, diventa più facilmente gestibile dalle compagnie di comici. Le riduzioni in versi ne fanno, evidentemente, un'opera “facilmente” esportabile di grande popolarità ed effetto. La mescolanza di versi e mimica diviene la chiave di successo per le compagnie comiche italiane, che ne fanno uno dei loro titoli di repertorio.

109. Locandina del 25 gennaio 1834, *Prometeo ossia La civilizzazione degli uomini*, Casa Goldoni, inventario CGL00139, consultabile online al seguente link: <http://www.archiviodelacomunicazione.it/sicap/Stampa/217698/?WEB=MuseiVE> (ultima visita 15/5/21). La raccolta comprende le locandine della quinta, nona, decima, dodicesima e tredicesima replica. In queste ultime due leggiamo «ultima replica». A partire dalla quinta, lo spettacolo viene abbinato alla commedia in tre atti *Tutte le donne innamorate di Giacometo*.

110. Cfr. Avviso, Biblioteca dell'Archiginnasio Bologna, fondo teatri e spettacoli, VI.19.73.

Tabella 2. *Prometeo* teatrale basato sul libretto di Viganò

Per redigere la tabella abbiamo incrociato diversi tipi di fonti, principalmente locandine, libretti, avvisi o notizie presenti nei giornali e nelle pubblicazioni ottocentesche. Per tutti i teatri milanesi ci siamo appoggiati al testo curato da Bosisio, Bentoglio, Cambiaghi, *Il teatro drammatico a Milano dal regno d'Italia all'unità (1805-1861)*. In particolare, alla parte relativa ai repertori curata da Mariagabriella Cambiaghi. Le altre fonti vengono specificate in nota.

Titolo	Compagnia	Autore	Teatro	1° rappresentazione
<i>Prometeo</i>	Dorati	Luigi Bellotti	Milano, Lentasio	28/8/1813
<i>Prometeo</i>	Bertotti	Luigi Bellotti	Milano, Carcano	7/10/1813
<i>Prometeo ossia la prodigiosa civilizzazione delle genti</i>	Pellandi Blanes	Troilo Malipiero	Venezia, San Benedetto	29/1/1814
<i>Prometeo ossia La rigenerazione degli uomini</i>	Dorati	Luigi Bellotti	Venezia, San Benedetto	10/12/1814 ^a
<i>Prometeo ossia la prodigiosa civilizzazione delle genti</i>	Pellandi Blanes	Troilo Malipiero	Padova, Obizzi	19/3/1814 ^b
<i>Prometeo ossia la civilizzazione degli uomini</i>	Coniugi Goldoni	Luigi Bertolotti [leggi Bellotti]	Padova, Obizzi	Estate 1814 ^c
<i>Prometeo: grandioso spettacolo mitologico</i>	Goldoni	[«Tratto dallo stesso Programma del Ballo composto ed eseguito in Milano dal Sig. Viganò»]	Gorizia	1814 ^d
<i>Prometeo ossia la rigenerazione degli uomini</i>	Angelo Venier	Luigi Bertolotti [leggi Bellotti]	Bologna, Marsigli	14/2/1814
<i>Prometeo ossia la rigenerazione degli uomini</i>	Bellotti	Luigi Bellotti	Milano, Canobbiana	15/12/1816
<i>Prometeo ossia la rigenerazione degli uomini</i>	Venier Toffoloni	Luigi Bellotti	Milano, Stadera	15/9/1823
<i>Prometeo ossia la rigenerazione degli uomini</i>	Rosa	Luigi Bellotti	Milano, Re	28/9/1823

a. Cfr. «Giornale di Venezia», 10 dicembre 1814, in *Catalogo Cronologico*, p. CCCX.

b. Cfr. Brunelli, *I teatri di Padova*, cit., p. 454. Cfr. anche Id., *La vita romantica di Paolo Belli Blanes*, cit., p. 309, da cui apprendiamo la data della rappresentazione.

c. Cfr. ivi, p. 456. Di questo *Prometeo* troviamo notizia anche nel «Nuovo Osservatore» del 10 settembre 1814, p. 618: «Popolare del tutto ed in stile niente a vero dir filosofico», in ogni caso diverso, tiene a ribadire il censore, dal componimento di Troilo Malipiero. Citato in *Catalogo Cronologico*, p. CCCX.

d. Cfr. *Prometeo. Grandioso spettacolo mitologico da rappresentarsi in questo Imp: e Reale Teatro dalla comica compagnia Goldoni*, cit.

Titolo	Compagnia	Autore	Teatro	1° rappresentazione
<i>Prometeo ossia la rigenerazione degli uomini</i>	Rosa	Luigi Bellotti	Milano, Canobbiana	30/1/1824
<i>Prometeo ossia la rigenerazione degli uomini</i>	Camillo Ferri	?	Bologna, Teatro del Corso	18/10/1824 ^e
<i>Prometeo ossia la rigenerazione degli uomini</i>	Vedova Dorati	Luigi Bellotti	Milano, Stadera	1/8/1825
<i>Prometeo ossia la rigenerazione degli uomini</i>	Brenci Mancini	Luigi Bellotti	Milano, Anfiteatro dei giardini pubblici	8/1825
<i>Prometeo ossia la rigenerazione degli uomini</i>	Vidari Meloni	Luigi Bellotti	Milano, Canobbiana	13/1/1827
<i>Prometeo</i>	Amalia Vidari	?	Bologna, Corso	25/10/1828 ^f
<i>Prometeo ossia La Civilizzazione del genere umano</i>	?	Luigi Bellotto [leggi Bellotti]	[Palermo, Santa Cecilia?]	29 o 30/12/1829 ^g
62 <i>Prometeo ossia la Civilizzazione degli uomini</i>	Luigi Duse	?	Venezia, San Samuele	25/1/1834 ^h
<i>Prometeo ossia la Civilizzazione degli uomini</i>	Pisenti Solmi	Luigi Bellotti	Milano, Carcano	21/2/1835
<i>Prometeo</i>	?	Luigi Bellotto [leggi Bellotti]	Roma, Argentina	Agosto 1835 ⁱ
<i>Prometeo</i>	Favre	Luigi Bellotti	Milano, Circo Olimpico	5/9/1839
<i>Prometeo</i>	Lipparini	Luigi Bellotti	Milano, Carcano	11/9/1839
<i>Prometeo</i>	Vergnano	Luigi Bellotti	Milano, Carcano	6/3/1840
<i>Prometeo</i>	Duse	Luigi Bellotti	Milano, Bellatti	7/8/1843
<i>Prometeo</i>	Vivarelli	Luigi Bellotti	Milano, Stadera	18/4/1847
<i>Prometeo</i>	Giardini	Luigi Bellotti	Milano, Carcano	20/8/1853

e. Cfr. Avviso, Biblioteca dell'Archiginnasio Bologna, fondo teatri e spettacoli, VI.19.73.

f. Cfr. Avviso, Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, fondo teatri e spettacoli, VI.19.135.

g. Cfr. «L'Arte Drammatica», n. 42, Milano, 26 agosto 1882, p. 2.

h. Cfr. la serie di locandine teatrali conservate presso la Biblioteca di Casa Goldoni a Venezia. Citiamo la principale con numero di inventario CGL00139 e consultabile online al seguente link: <http://www.archiviodellecomunicazione.it/sicap/Stampe/217698/?WEB=MuseiVE> (ultima visita 15/5/21). La serie è composta da sei locandine che riportano il numero di replica e lo scenario.

i. Cfr. «Rivista teatrale. Giornale drammatico, musicale e coreografico con appendice di varietà», n. 10, vol. II, tipografia Marini, Roma 1835, p. 7, in *Rivista teatrale ovvero Annali critico-letterari dei teatri d'Italia*, vol. II, tipografia Marini, Roma 1835. Non abbiamo trovato tracce di questo allestimento nel volume sul teatro Argentina curato da Mario Rinaldi (M. Rinaldi, *Due secoli di musica al Teatro Argentina*, Olschki, Firenze 1978, 3 voll.).

Titolo	Compagnia	Autore	Teatro	1° rappresentazione
<i>Prometeo</i>	Feoli	Luigi Bellotti	Milano, Concordia	9/9/1853
<i>Prometeo</i>	Vivarelli Lucchi	Luigi Bellotti	Milano, Valletta	17/8/1856
<i>Prometeo</i>	Prosperi Raspini	Luigi Bellotti	Milano, Canobbiana	13/2/1858