



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

---

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

*Sede Amministrativa*

DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI

*Scuola di Dottorato di ricerca in Storia e Critica dei Beni Artistici,  
Musicali e dello Spettacolo*

XXVI CICLO

« DIETRO LA TRACCIA DE' GRAN MAESTRI ».  
PRASSI E POETICA DEL BALLO PANTOMIMO  
ITALIANO NEGLI ULTIMI QUARANT' ANNI DEL  
SETTECENTO

*Tesi di Dottorato*

---

VOLUME PRIMO

*Direttore della Scuola:* Chiar.<sup>ma</sup> Prof.<sup>ssa</sup> Vittoria ROMANI

*Supervisore:* Chiar.<sup>ma</sup> Prof.<sup>ssa</sup> Elena RANDI

*Dottoranda:* Stefania ONESTI

---

ESAME FINALE – ANNO 2014



**«DIETRO LA TRACCIA DE' GRAN MAESTRI».**  
**PRASSI E POETICA DEL BALLO PANTOMIMO ITALIANO**  
**NEGLI ULTIMI QUARANT'ANNI DEL SETTECENTO**

**VOLUME PRIMO**

**INTRODUZIONE** .....9

**SEZIONE I**

**IL BALLO PANTOMIMO FRA TEORIA E PRATICA**

**CAPITOLO I**

**IL BALLO PANTOMIMO ITALIANO ATTRAVERSO I LIBRETTI**

**Il libretto: problematiche e prospettive di studio** .....19

*Libretti e Programmi, Avvisi e Argomenti* .....22

*La posizione del ballo* .....24

*Il frontespizio* .....30

*L'Avviso al pubblico* .....30

*L'Argomento* .....34

*L'elenco dei personaggi* .....35

*Mutazioni di scene e didascalie* .....36

*Il Programma*.....38

*Autorialità e autorità dei libretti* .....40

*Giuseppe Canziani*.....58

<i>Antonio Muzzarelli</i> .....	66
<i>Onorato Viganò</i> .....	75
<i>Francesco Clerico</i> .....	89
<b>Riflessioni conclusive</b> .....	98
 <b>CAPITOLO II</b>	
<b>DANZA E PANTOMIMA: MODELLI INTERPRETATIVI E CHIAVI DI LETTURA</b> .....	103
 <b>John Weaver: <i>The Loves of Mars and Venus</i></b> .....	112
<b>La danza espressiva di Maria Sallé</b> .....	124
<b>Il <i>Trattato teorico-prattico</i> di Gennaro Magri</b> .....	128
<b>Il manoscritto Ferrère</b> .....	137
<b>Alcune riflessioni conclusive</b> .....	146
 <b>CAPITOLO III</b>	
<b>PRE-REGIA E BALLO PANTOMIMO</b> .....	153
 <b>Dal teatro alla danza: Louis de Cahusac</b> .....	161
<b>«L'arte della messinscena preromantica»: le <i>Lettres sur la danse</i></b> .....	166
<b>«Il direttore di tutto lo spettacolo è il celebre sig. Gasparo Angiolini»</b> ...	202
<b>Vincenzo Galeotti <i>trait d'union</i> fra Angiolini e Bournonville</b> .....	228
 <b>CAPITOLO IV</b>	
<b>LE VIE DEI COREOGRAFI ITALIANI NELLA SECONDA METÀ DEL SETTECENTO:</b>	
<b>SCRITTURE, STAGIONI, TEATRI, BALLERINI</b> .....	239
 <b>Stagioni e scritture</b> .....	243
 <i>Alcuni esempi di scrittura</i> .....	246
 <b>Ruoli e personaggi</b> .....	255
<b>Solisti e figuranti</b> .....	262

## SEZIONE II

### «DIETRO LA TRACCIA DE' GRAN MAESTRI»: ITALIANI ALL'OPERA

#### CAPITOLO I

##### GIUSEPPE CANZIANI

<b>La biografia artistica</b> .....	277
<b>Stagioni e ballerini</b> .....	282
<i>I figuranti</i> .....	283
<i>I solisti</i> .....	286
<b>I balli italiani: prime osservazioni</b> .....	287
<b>La «dimostrazione de' movimenti del cuore»: tracce di poetica</b> .....	296
<b><i>Ines de Castro e Pigmalione: tragico e eroico a confronto</i></b> .....	305
<b><i>Linceo</i></b> .....	316
<b><i>Coriolano</i></b> .....	319
<b>Canziani coreografo per l'<i>Alceste</i> a Bologna</b> .....	323

#### CAPITOLO II

##### ANTONIO MUZZARELLI

<b>La biografia artistica</b> .....	333
<b>Stagioni e ballerini</b> .....	337
<i>I figuranti e i solisti</i> .....	339
<b>I balli italiani: prime osservazioni</b> .....	344
<b>L'«interesse delle più naturali passioni»: una poetica della semplicità?</b> .....	358
<b>Un titolo di successo: <i>L'Adelasia</i></b> .....	366
<b>Il <i>Capitano Cook all'isola degli Ottaiti</i> e altri balli</b> .....	372

### CAPITOLO III

#### ONORATO VIGANÒ: BALLERINO, COREOGRAFO, IMPRESARIO

<b>La biografia artistica</b> .....	379
<b>Stagioni e ballerini</b> .....	388
<i>La famiglia Viganò</i> .....	391
<b>I balli italiani: prime osservazioni</b> .....	397
«Quella del piacere è la regola delle regole»: la poetica di Viganò .....	420
<i>Alceste, Venere e Arianna: tre balli a Venezia</i> .....	426
<b>Viganò al Teatro del Cocomero</b> .....	433
<b>La fortuna di <i>Rinaldo e Armida</i></b> .....	439
<b>Onorato Viganò e Carlo Gozzi</b> .....	446

### CAPITOLO IV

#### FRANCESCO CLERICO

<b>La biografia artistica</b> .....	457
<b>Stagioni e ballerini</b> .....	463
<b>I balli italiani (1775-1798): prime osservazioni</b> .....	466
<b>Tracce di poetica</b> .....	486
<i>La prassi compositiva</i> .....	489
<b>Le eroine tragiche</b> .....	494
<i>La morte di Agamennone</i> .....	502

## VOLUME SECONDO

### APPENDICI

#### SPOGLIO DEI LIBRETTI DI BALLO

Avvertenze.....	511
-----------------	-----

#### TRASCRIZIONE DEI CONTRATTI

Criteri di trascrizione e avvertenze .....	513
--	-----

<i>Scelte conservative</i> .....	513
----------------------------------	-----

<i>Scelte di uniformazione</i> .....	514
--------------------------------------	-----

#### TRASCRIZIONE DEI LIBRETTI DI BALLO

Criteri di trascrizione e avvertenze .....	515
--	-----

<i>Scelte conservative</i> .....	515
----------------------------------	-----

<i>Scelte di uniformazione</i> .....	515
--------------------------------------	-----

### SPOGLIO DEI LIBRETTI

Giuseppe Canziani.....	519
------------------------	-----

Antonio Muzzarelli.....	538
-------------------------	-----

Onorato Viganò .....	569
----------------------	-----

Francesco Clerico .....	643
-------------------------	-----

## TRASCRIZIONI

### CONTRATTI

Onorato Viganò, Padova, 30 aprile 1776.....	693
Charles Le Picq, Napoli, 18 maggio 1781.....	696
Domenico Rossi e Gertruda Obleschenin, Napoli, 18 maggio 1781.....	697
Riccardo Blech, Napoli, 20 aprile 1780.....	699
Francesco Montani, Napoli, 18 maggio 1780.....	700
Luigi Melchiorre, Napoli, 17 maggio 1780.....	701
Carlo Bencini, Padova, 1° luglio 1790.....	702
Teresa Sedini, Padova, 1° luglio 1790.....	704
Antonio Bernardini, Padova, 1° agosto 1790.....	705
Antonio Papini e Marianna Monti Papini, Padova, 1° agosto 1790.....	706
Luigi Bellucci, Padova, 8 settembre 1790.....	707
Giuseppa Ferrari, Padova, 7 settembre 1790.....	708
Giuditta Mangili, Padova, 31 luglio 1790.....	709
Laura Carlini, Padova, 23 settembre 1790.....	710
Giovanni Pitrot, Padova, 7 luglio 1790.....	711
Vincenzo Pezzi, Padova, settembre 1790.....	712
Jean Le Fevre, Milano, 8 aprile 1790.....	713

### LIBRETTI

<i>Pigmalione</i> di Giuseppe Canziani (1775).....	719
<i>Il Coriolano</i> di Giuseppe Canziani (1777) e il manoscritto del fondo Gozzi.....	723
<i>Coriolano</i> di Giuseppe Canziani (1777).....	723
<i>Il Coriolano del fondo Gozzi</i> .....	725



<b>Balli di Antonio Muzzarelli: due versioni dell'Adelasia e L'Ircana</b>	
<i>in Julfa</i> .....	731
<b>L'Adelasia e L'Ircana in Julfa (1778)</b> .....	731
<b>L'Adelasia</b> .....	735
 <b>Arianna abbandonata da Teseo e soccorsa da Bacco di Onorato</b>	
<b>Viganò (1774)</b> .....	739
<b>Tre versioni della Figlia dell'aria ossia L'innalzamento di Semiramide</b> ....	741
<b>La figlia dell'aria ossia L'innalzamento di Semiramide di</b>	
<b>Onorato Viganò (1792)</b> .....	741
<b>Il manoscritto del fondo Gozzi</b> .....	742
<b>La figlia dell'aria di Salvatore Viganò</b> .....	749
 <b>La morte di Agamennone di Francesco Clerico (1794)</b> .....	753
<b>Il tamburo notturno di Francesco Clerico (1794)</b> .....	758

## BIBLIOGRAFIA

### FONTI PRIMARIE

<b>I protagonisti del ballo pantomimo e i suoi teorizzatori settecenteschi:</b>	
<b>scritti teorici e testimonianze critiche</b> .....	761
<b>Libretti non inclusi in appendice</b> .....	764
<b>Recensioni e avvisi nei periodici dell'epoca</b> .....	768
Giuseppe Canziani .....	768
Antonio Muzzarelli .....	769
Onorato Viganò.....	770
Francesco Clerico.....	773
Gasparo Angiolini .....	775

## **ALTRE FONTI**

<b>Studi</b> .....	777
Monografie storico-critiche .....	777
Saggi in riviste .....	782
Cronologie e studi sui teatri .....	787
<b>Tesi</b> .....	788
<b>Repertori, enciclopedie e dizionari</b> .....	789

## INTRODUZIONE

In Italia l'evoluzione del ballo pantomimo, sostenuta dalla pratica teatrale dei coreografi del tempo, è accompagnata da accese dispute teoriche in un contesto di vivace discussione sull'identità del genere, all'interno del quale si inserisce anche la nota *querelle* tra Gasparo Angiolini e Jean-Georges Noverre. La storiografia ha privilegiato l'analisi della poetica di questi due protagonisti. Accanto ad Angiolini e Noverre, tuttavia, operano, in Italia come all'estero, moltissimi altri artisti. Negli ultimi quarant'anni del Settecento un'intera generazione di coreografi<sup>1</sup> alimenta il ballo pantomimo, mettendo in scena i principi della sua riforma.

Solo negli ultimi anni, sia in ambito italiano che internazionale, la prospettiva degli studi sul Settecento si è arricchita di nuovi sguardi, aprendosi anche ad altri aspetti e ad altri protagonisti del ballo pantomimo settecentesco. La recente monografia di Edward Nye, per esempio, ha avuto il merito di avviare una solida riflessione sul ballo pantomimo o *ballet d'action*, toccando e attraversando le questioni centrali del nuovo genere coreutico che si afferma e si diffonde in tutta Europa<sup>2</sup>. Di un certo rilievo, da questo punto di vista, i due volumi curati da José Sasportes sulla danza italiana in Europa nel Settecento e nell'Ottocento<sup>3</sup>. In particolare, *La danza italiana in Europa nel Settecento* propone un'ampia panoramica sulla circuitazione degli artisti italiani nel corso del XVIII secolo,

---

<sup>1</sup> Ricordiamo che, nel Settecento, il termine coreografia non indica la composizione o creazione dei passi, ma la sua notazione. Per indicare la figura che noi oggi chiamiamo coreografo si utilizza il termine «compositore dei balli». Per agevolare la lettura abbiamo tuttavia utilizzato con maggiore frequenza il termine *coreografo* invece del più lungo *compositore dei balli*.

<sup>2</sup> Cfr. Edward Nye, *Mime, Music and Drama on the Eighteenth-Century Stage. The Ballet d'Action*, Cambridge, CUP, 2011. Cfr. anche Stefania Onesti, *Mime, Music and Drama on the Eighteenth-Century Stage. The Ballet d'Action. Edward Nye, Cambridge, Cup, 2011*, in «Danza e ricerca», n. 3, novembre 2012, pp. 259-270 (consultabile on-line all'indirizzo: <http://danzaericerca.unibo.it/article/view/3276/2655>).

<sup>3</sup> Cfr. José Sasportes (a cura di), *La danza italiana in Europa nel Settecento*, in «La danza italiana», quaderno n. 3, 2011 e José Sasportes (a cura di), *La danza italiana in Europa nell'Ottocento*, in «La danza italiana», quaderno n. 4, 2013. Si tratta di due numeri monografici.

toccando Copenhagen, la Russia, Londra, il Portogallo e la Spagna<sup>4</sup>. All'interno della *Danza italiana in Europa nell'Ottocento*, invece, il saggio di Irene Brandenburg offre un approfondimento sulla carriera viennese di Giuseppe Traffieri<sup>5</sup>. Sempre in ambito italiano, Laura Aimò indaga il ballo pantomimo secondo una prospettiva storico-estetologica, dimostrando anche «come la sperimentazione e riflessione coreica del XVIII secolo abbia svolto un ruolo determinante nel ripensamento dell'arte in quanto tale»<sup>6</sup>.

Ricordiamo, inoltre, che nel 2012 si è svolto a Oxford un convegno curato da Jennifer Thorp e Michael Burden e dedicato ai danzatori nel XVIII secolo: *Dancing in the theatre of Europe in the long 18th century*.

Nonostante il panorama si sia arricchito di tutti questi contributi, gli studi sui coreografi italiani settecenteschi continuano a essere esigui e si contano sulle dita di una mano. Se infatti su Gasparo Angiolini esiste la monografia di Lorenzo Tozzi, peraltro ormai datata<sup>7</sup>, gli altri coreografi italiani del ballo pantomimo sono oggi quasi degli sconosciuti.

---

<sup>4</sup> Cfr. i saggi di: Knud Arne Jürgensen, *Il balletto italiano nella Copenhagen del secolo XVIII*, pp. 11-44, Jakob von Stählin, *Notizie sull'arte della danza in Russia*, pp. 45-62, Sarah McCleave, *Danzatori italiani a Londra nel Settecento*, pp. 63-136, José Sasportes, *Il Settecento portoghese rivisitato all'italiana*, pp. 137-174 e Xoan M. Carreira, *La ricezione del ballet d'action nella penisola iberica (1789-1800)*, pp. 175-198. Tutti contenuti nel volume a cura di José Sasportes, *La danza italiana in Europa nel Settecento*, cit.

<sup>5</sup> Irene Brandenburg, *I balletti viennesi di Giuseppe Traffieri. «Originalità, costumi autentici, [...] e molto, che tocca il cuore e la ragione»*, in José Sasportes (a cura di), *La danza italiana in Europa nell'Ottocento*, cit., pp. 25-72.

<sup>6</sup> Cfr. Laura Aimò, *Mimesi della natura e ballet d'action. Per un'estetica della danza teatrale*, Pisa, Fabrizio Serra, 2012.

<sup>7</sup> Cfr. Lorenzo Tozzi, *Il balletto pantomimo del Settecento: Gaspare Angiolini*, L'Aquila, Japadre, 1972, e, dello stesso autore, i seguenti articoli: *La poetica Angioliniana del balletto pantomimo nei programmi viennesi*, in «Chigiana. Rassegna annuale di studi musicologici», voll. XXIX-XXX, Nuova Serie, nn. 9-10, pp. 487-499; *Attorno a Don Juan*, in «Chigiana. Rassegna annuale di studi musicologici», cit., pp. 549-564; *Semiramis*, in «Chigiana. Rassegna annuale di studi musicologici», cit., pp. 565-570. Chi scrive si è occupata di Angiolini in occasione della tesi di Laurea Specialistica (Stefania Onesti, *La «danza parlante». Poetica del ballo pantomimo attraverso i libretti di Gasparo Angiolini*, Bologna, Anno Accademico 2007-2008, Relatore Prof.ssa Eugenia Casini Ropa) e per la traduzione della *Dissertation sur les ballets pantomimes des anciens* edita sul numero 0 di «Danza e ricerca», ottobre 2009 (Stefania Onesti, «L'arte di parlare danzando». *Gasparo Angiolini e la Dissertazione sui balli pantomimi degli antichi*, in «Danza e ricerca», n. 0, ottobre 2009, pp. 1-34).

Questo il motivo per cui abbiamo scelto di indagare il ballo pantomimo partendo da coreografi poco o per nulla studiati, che ci sono sembrati particolarmente significativi per comprendere la genesi e l'evoluzione del genere in oggetto. Si tratta di artisti che spendono la maggior parte della loro carriera nella penisola, lavorando fra Milano, Venezia, la Toscana e Napoli (un po' meno a Torino). Giuseppe Canziani e Antonio Muzzarelli concentrano la parte centrale della loro attività italiana entro la fine del XVIII secolo e possono dunque considerarsi, insieme a Onorato Viganò, parte della generazione protagonista della nascita e dello sviluppo del ballo pantomimo italiano. La carriera di Francesco Clerico è la più lunga fra quelle degli artisti trattati. Inizia nel 1775, come coreografo, per poi arrivare fino al 1835, attraversando la parabola artistica di Salvatore Viganò (del quale questa tesi non si occupa, avendo lavorato prevalentemente nel XIX secolo), e giungere fino agli albori del balletto romantico. La figura di Clerico è radicata tanto nello sviluppo del ballo pantomimo quanto nella sua evoluzione coreodrammatica ottocentesca. Per questo motivo, pur non prendendo in considerazione la totalità della sua carriera, l'abbiamo considerato uno dei protagonisti emblematici del momento di transizione rappresentato, anche, dal passaggio di secolo.

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

Gli studi specifici su queste quattro figure si riducono a pochi articoli apparsi in riviste di ambito coreutico o musicologico, o a qualche voce enciclopedica. Onorato Viganò e Francesco Clerico sono, storiograficamente, i più fortunati. Nel 1987 vengono pubblicati nella rivista «La danza italiana» due articoli dedicati rispettivamente alle produzioni veneziane di Onorato Viganò<sup>8</sup> e ai balli comici di Francesco Clerico<sup>9</sup>. Quest'ultimo, inoltre, è anche oggetto di una tesi di laurea, di ambito musicologico, discussa nel 1993 da Adriana Milani presso l'Università degli Studi di Pavia. La tesi dedica ampio spazio alla carriera milanese ottocentesca di Clerico<sup>10</sup>.

Sempre dall'area musicologica arriva l'unico contributo sinora rintracciato su Antonio Muzzarelli. Si tratta dell'articolo di John A. Rice incentrato su uno dei suoi balli più famosi, *L'Adelasia*, che il coreografo riprende durante gli anni del suo ingaggio viennese<sup>11</sup>. Praticamente nulla è apparso su Canziani, fatta eccezione per la voce a lui dedicata dal *Dizionario Biografico degli Italiani*<sup>12</sup>.

La tesi si divide in due parti, entrambe composte da quattro capitoli. La prima, intitolata *Il ballo pantomimo fra teoria e pratica*, affronta alcune questioni generali delineando le modalità operative dei coreografi italiani e individuando talune problematiche, a nostro parere fondamentali, di ordine metodologico e teorico. Questa sezione si apre con un capitolo di carattere metodologico dedicato al libretto di ballo, fonte privilegiata per lo studio dei coreografi settecenteschi. Contrariamente alle altre fonti quali trattati, cronache delle gazzette del tempo o scritti teorici, si

---

<sup>8</sup> Maria Girardi, *I balli di Onorato Viganò a Venezia*, in «La danza italiana», nn. 5-6, autunno 1987, pp. 89-119

<sup>9</sup> Giovanna Trentin, *Francesco Clerico, il poeta del ballo pantomimo*, in *ivi*, pp. 121-150.

<sup>10</sup> Cfr. Adriana Milani, *Francesco Clerico: contributo alla biografia ed alla ricostruzione dell'opera coreografica*, tesi di laurea discussa presso l'Università degli Studi di Pavia, anno accademico 1992-1993, relatore prof. Bruno Brizi.

<sup>11</sup> John A. Rice, *Muzzarelli, Koželuh e La ritrovata figlia di Ottone II (1794): Il balletto viennese rinato nello spirito di Noverre*, in «Nuova rivista musicale italiana», n. 1, gennaio-marzo 1990, pp. 1-46.

<sup>12</sup> Alessandra Ascarelli, *Giuseppe Canziani*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XVIII, pp. 358-360. Nell'ultimo volume del *Dizionario Biografico* (vol. LXXII) è apparsa anche la voce dedicata ad Antonio Muzzarelli e curata da Rita Zambon.

tratta di una tipologia di documento che presenta non pochi problemi: da un lato sfugge ad una precisa firma autoriale e, dall'altro, la corrispondenza fra il contenuto del libretto e la concreta messinscena non è così scontata. Data la sua insidiosità, abbiamo pertanto ritenuto doveroso sviscerare, in un intero capitolo, le problematiche connesse al suo utilizzo proprio per restituirle il giusto valore nello studio e nell'analisi dei balli pantomimi<sup>13</sup>.

Risolto questo snodo metodologico fondamentale, abbiamo spostato il nostro sguardo sul balletto d'azione e, in particolare, sulle sue due componenti fondamentali: la danza e la pantomima. Abbiamo ritenuto infatti indispensabile, per comprendere lo sviluppo del genere e dunque anche la prassi dei coreografi italiani, capire come questi due elementi confluiscono nel ballo pantomimo e come si intreccino l'uno all'altro creando quell'amalgama, per noi studiosi un po' misterioso, che suscita l'entusiasmo delle platee europee.

Abbiamo poi allargato il nostro sguardo agli altri coefficienti scenici per comprendere meglio lo svolgersi complessivo dello spettacolo. Dalle testimonianze teoriche analizzate nel terzo capitolo è emerso, allora, come le diverse componenti dello spettacolo siano, in alcuni casi, molto coese nel ballo pantomimo e sapientemente gestite dal coreografo che, protoregisticamente, mette in scena il suo spettacolo armonizzando danza, musica, scenografie e costumi secondo una prospettiva unitaria. Se questo aspetto è assai evidente nella speculazione teorica di Noverre, gli studi condotti hanno permesso di evidenziare elementi pre-registici anche negli scritti teorici di Angiolini. Quanto di tutto ciò si potesse realizzare nella quotidianità della prassi teatrale non è dato sapersi con certezza. Nel terzo capitolo ci interroghiamo anche su questo punto.

Infine nell'ultima parte della prima sezione vediamo come lo spettacolo coreutico, ormai indagato nei suoi aspetti principali sotto il profilo teorico, si muova

---

<sup>13</sup> Tra i contributi più recenti su questo aspetto citiamo l'articolo di Flavia Pappacena, *Dal libretto di balletto alle note per la messa in scena*, in «Acting Archives Review», anno III, n. 6, novembre 2013, pp. 3-25. Al saggio fanno seguito le trascrizioni di diversi libretti di ballo. Per l'ulteriore bibliografia sull'argomento rimandiamo al primo capitolo.

attraverso l'Italia. La circuitazione degli artisti, la composizione delle compagnie di ballo nonché la suddivisione in ruoli rappresentano aspetti finora per nulla o poco investigati. Se è vero che, sotto molti punti di vista, gli studi musicologici offrono il punto di partenza, altrettanto vero è che il funzionamento del "repertorio" coreutico settecentesco e la mobilità di interpreti e coreografi sono stati finora trascurati o oscurati dal dramma per musica.

La seconda sezione della tesi è consacrata ai quattro coreografi che abbiamo scelto di indagare. Per ognuno di essi abbiamo raccolto i libretti dei balli allestiti in Italia negli ultimi quarant'anni del Settecento. Nel corso della ricerca, tuttavia, ci siamo imbattuti in libretti allestiti all'estero o antecedenti al 1760 e in cui i "nostri" coreografi figuravano esclusivamente come interpreti. Attraverso tutto questo materiale, che è stato fondamentale incrociare con le cronologie dei teatri d'opera, abbiamo ricostruito le carriere di Canziani, Muzzarelli, Onorato Viganò e Clerico, prediligendo le tappe italiane del loro percorso artistico.

Abbiamo scelto di fermare la nostra ricerca ai primissimi decenni dell'Ottocento per più di una ragione. Già con la campagna d'Italia (1796-1797) la vita teatrale subisce una battuta d'arresto. I gusti del pubblico iniziano a cambiare e ad una prima generazione di coreografi ne subentra una seconda, che scalza la vecchia guardia imponendosi con una nuova forma di ballo pantomimo: il coreodramma. La maggior parte dei coreografi qui indagati, inoltre, termina la sua carriera entro il primo decennio dell'Ottocento: le ultime notizie di Giuseppe Canziani risalgono al 1793, quando, al San Samuele di Venezia per la stagione autunnale, presenta i suoi ultimi balli; nel 1808, per la fiera del Santo a Padova, Muzzarelli chiude la carriera italiana; le ultime produzioni di Onorato Viganò risalgono al 1809, quando, secondo Ritorni, si ritira definitivamente dalle scene. L'unica eccezione è costituita da Francesco Clerico che, come anticipato, giunge fino agli anni Trenta dell'Ottocento competendo con altri giovani talenti quali Salvatore Viganò e Gaetano Gioia. La sua produzione, tuttavia, sembra cambiare e raramente, nella parte ottocentesca della sua carriera, vengono ripresi titoli risalenti al secolo precedente. Lo sviluppo del ballo pantomimo settecentesco, obiettivo



principale della nostra ricerca, può quindi considerarsi concluso entro la fine del XVIII secolo. Questa la ragione principale delle nostre scelte.

La tesi, infine, è corredata da un'appendice che contiene lo spoglio dei libretti di ballo relativi ai coreografi presi in considerazione e la trascrizione di documenti d'archivio e programmi di ballo che abbiamo utilizzato nel corso dei capitoli o che sono sembrati particolarmente emblematici e significativi.



## **SEZIONE I**

# **IL BALLO PANTOMIMO FRA TEORIA E PRATICA**



## CAPITOLO I

### IL BALLO PANTOMIMO ITALIANO ATTRAVERSO I LIBRETTI

#### Il libretto: problematiche e prospettive di studio

Vero è che li maestri di ballo, li quali nella loro invenzione mettono molte cose oscure e molti fatti stranieri, fanno stampare alcuni libretti storici, che non contengono alcun'istoria atta a istruire gli spettatori. Per me quando mi vengono presentati questi libriciattoli mi sembra che mi si dica: Signori, io già v'avverto che voi non intenderete un iota da questo pantomimo; ma ecco un libretto che vi metterà al fatto. Leggetelo, e saprete cosa si rappresenta. Questo vi significherà il ballo, e senza di lui è impossibile che la sola vostra immaginazione possa significare tanti oggetti. È come se un pittore, avendo fatto un quadro, nell'atto di mostrarmelo mi presentasse un paio d'occhietti per rimirarlo<sup>1</sup>.

Nel 1773 l'affilata penna di Ange Goudar si abbatteva sul ballo pantomimo italiano, stigmatizzandone i caratteri e criticandone i protagonisti. Sono gli anni infuocati della *querelle* Angiolini-Noverre. All'interno della polemica, i programmi assumono un ruolo centrale, divenendo luogo di discussione e dibattito. Dalle pagine dei loro «avvisi» e «argomenti», sia il coreografo italiano che il francese puntualizzano, ribadiscono e rilanciano le loro idee. Il libretto di ballo – nel quale, fino ad allora, erano comparsi solo sporadici titoli esplicativi di una serie di azioni *entr'acte*, senza un soggetto strutturato né indicazioni più o meno esplicite sull'allestimento – inizia così ad assumere una veste e, in alcuni casi, una dignità letteraria inedite per lo spettacolo danzato. A partire dagli anni della polemica, infatti, i libretti divengono veicolo di idee, opportunità più o meno celate di dare una voce letteraria e quindi autorevole al nuovo linguaggio pantomimo; i libretti assumono, per i coreografi che li scrivono, nuova importanza e una veste rinnovata.

---

<sup>1</sup> Ange Goudar, *Osservazioni sopra la musica ed il ballo ossia estratto di due lettere di M.r G. a Milord Pembroke tradotte dal francese*, in Milano, presso Gaetano Motta, stampatore al Malcantone vicino l'Osteria del Pozzo ove si vendono, [1773], pp. 35-110, ora in Carmela Lombardi (a cura di), *Il Ballo pantomimo. Lettere, saggi e libelli sulla danza (1773-1785)*, Torino, Paravia, 1998, pp. 25-47.

Emerge la necessità di rimodellare la figura del coreografo, che ambisce ad acquisire lo statuto di un autore colto, in grado di maneggiare sapientemente i temi più alti della letteratura per trarne un ballo; in grado di leggere la musica se non di comporla egli stesso all'occorrenza. Una figura che contribuisca, in sintesi, al processo di legittimazione dell'arte coreutica, una legittimazione che deve passare anche attraverso la scrittura.

Pur essendo stato oggetto di diverse ricerche<sup>2</sup>, il libretto non ha tuttavia goduto di un'attenzione esclusiva e continuativa nel tempo, riaffiorando carsicamente tra saggi di ambito coreutico, musicale e archivistico. Mentre il libretto d'opera è già stato oggetto di importanti e numerosi studi che ne hanno investigato caratteri, temi

---

<sup>2</sup> In particolare ricordiamo, in ambito italiano, le ricerche sul fondo del Teatro Verdi di Padova di Maria Nevilla Massaro, *Il ballo pantomimo al teatro nuovo di Padova*, in «Acta Musicologica» vol. LVII, 1985, pp. 215-275; il catalogo di Elisabetta Mori, *Libretti di melodrammi e balli del secolo XVIII. Fondo Ferraioli della Biblioteca Apostolica Vaticana*, Firenze, Olschki, 1984 e, della stessa autrice, *Roma: dove gli eroi vanno a morire ballando*, in «La danza italiana», n. 4, primavera 1984, pp. 27-47. La cospicua raccolta di libretti di ballo di Alberto Testa (donata alla Biblioteca Civica Musicale "Andrea della Corte" e all'Archivio Storico del Teatro Regio di Torino) è stata oggetto di una Giornata di studi: *Il libretto di ballo. Storia, forme e interpretazioni di una scrittura in movimento* organizzata da AIRDanza e svoltasi presso l'Accademia Nazionale di Danza a Roma il 19 gennaio 2013. Segnaliamo il recente saggio di Flavia Pappacena, *Dal libretto di balletto alle note per la messa in scena*, in «Acting Archives Review», anno III, n. 6, 2013, pp. 1-93. Infine citiamo due raccolte di libretti: Jean-Georges Noverre, *Programmi dei balletti. Selezione dei libretti*, a cura di Flavia Pappacena, trad. it. di Alessandra Alberti, Roma, Dino Audino, 2009; Stefano Tomassini (a cura di), *Variazioni su Adone II, libretti musicali e di ballo (1614-1898)*, Lucca, Pacini Fazzi, 2009. Si tratta dell'edizione critica di libretti che riguardano il soggetto di Adone. Per una ricognizione generale sulle fonti del ballo pantomimo settecentesco rimandiamo a Lorenzo Tozzi, *Il balletto nel Settecento: questioni generali*, in Alberto Basso (a cura di) *Musica in Scena: storia dello spettacolo musicale*, Torino, UTET, 1995-1997, vol. V: *L'arte della danza e del balletto*, pp. 39-62, e al regesto bibliografico di Caterina Pagnini, *Fonti per la storia della danza di antico regime fra Italia e Francia*, in «Medioevo e Rinascimento», vol. XXII (nuova serie XIX), 2008, pp. 421-457. In ambito internazionale, il libretto di ballo e il rapporto tra scrittura e danza nel Settecento è stato oggetto di diversi studi. In particolare citiamo le interessanti riflessioni di Edward Nye (in parte confluite nella sua recente monografia), *"Choreography" is Narrative: The Programmes of the Eighteenth Century Ballet d'Action*, in «Dance Research», vol. XXVI, n. 1, summer 2008, pp. 42-59, e *Dancing Words: eighteenth-century ballet-pantomime wordbooks as paratexts*, in «Word and Image», vol. XXIV, n. 4, October-December 2008, pp. 403-412; l'articolo di Juan Ignacio Vallejos, *Lire le corps. Les programmes de ballet de Noverre et la polémique du ballet pantomime (1773-1777)*, in «Analele Universității București. Istorie», 2009, pp. 7-17. Ricordiamo inoltre il testo di Susan Leigh Foster, *Coreografia e narrazione. Corpo, danza e società dalla pantomima a Giselle*, Roma, Dino Audino, 2003, in particolare le pp. 138-148 e, della stessa autrice, il discusso saggio *L'alterità di Didone: coreografare la "razza" e il genere nel ballet d'action*, in Susanne Franco – Marina Nordera (a cura di), *I discorsi della danza. parole chiave per una metodologia della ricerca*, Torino, UTET, 2005, pp. 169-182.

e problemi<sup>3</sup>, per il libretto di ballo sembra mancare una riflessione più ampia e generale sulle sue peculiarità e sul suo utilizzo.

Il libretto di ballo è una fonte eterogenea e complessa perché racchiude, al suo interno, una molteplicità di informazioni riconducibili a diversi momenti dello spettacolo e del suo allestimento; allo stesso tempo è anche sfuggente e insidiosa perché oggi manca la possibilità di un suo confronto con l'opera danzata. Come sottolinea Edward Nye, siamo di fronte a documenti di difficile interpretazione che

offrono poche informazioni tecniche sulla coreografia o sulla messa in scena, e invece sono in larga parte dedicate a raccontare la versione mitologica, storica, letteraria, o qualche volta originale della storia su cui lo spettacolo era basato. È corretto presumere che in qualche modo corrispondano all'azione scenica, ma è difficile giudicare la natura di questa corrispondenza<sup>4</sup>.

Tale difficoltà motiva l'esigenza di approfondire l'analisi di questa fonte che, a differenza delle altre (recensioni, corrispondenze, trattati di danza, scritti teorici dei coreografi settecenteschi), presenta alcuni problemi di metodo che è fondamentale risolvere prima di proseguire nel nostro lavoro.

Analizzando le caratteristiche del libretto di ballo, nonché le difficoltà che lo riguardano, è possibile mettere a fuoco alcuni punti decisivi nello studio di queste fonti, in grado di chiarirne ruolo e funzioni nell'affermazione dello spettacolo coreutico nella seconda metà del Settecento.

---

<sup>3</sup> La letteratura sul libretto d'opera è vasta e variegata. Consapevoli di non poter elencare qui la ricca bibliografia sull'argomento, ci limitiamo a citare almeno due tra gli studi pionieristici su questo tema: Patrick J. Smith, *La decima musa. Storia del libretto d'opera*, Firenze, Sansoni, 1981, e Daniela Goldin, *La vera fenice. Libretti e librettisti tra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi, 1985; rimandiamo poi all'utile saggio di Fabrizio Della Seta, *Il librettista*, in Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, Torino, EDT, 1987, vol. IV, *Il sistema produttivo e le sue competenze*, pp. 233-291, corredato da una ricca nota bibliografica alle pp. 289-291.

<sup>4</sup> Edward Nye, *Mime, Music and Drama*, cit., p. 208. «They offer little technical information on choreography or staging, and instead are mostly devoted to recounting the version of the mythological, historical, literary, or sometimes original story on which the performance was based. It is safe to assume that they correspond in some way to the stage action, but the nature of the correspondence is hard to judge». Salvo diversamente indicato, le traduzioni dall'inglese e dal francese sono di chi scrive.

### *Libretti e Programmi, Avvisi e Argomenti*

L'identificazione dell'oggetto di studio è la più banale eppure la più urgente delle questioni: cosa si intende per libretto di ballo e che cos'è. Seguendo le riflessioni di Hélène Laplace-Claverie<sup>5</sup>, il termine "libretto" rimanda a due realtà distinte: da una parte l'oggetto fisico, dall'altra il suo contenuto. Parlando di libretto, dunque, possiamo intendere sia i «libriciattoli» stampati e distribuiti agli spettatori, come ricorda Goudar, sia i loro contenuti, ossia l'esposizione più o meno sintetica del soggetto del ballo. La studiosa, inoltre, sottolinea la particolarità e la specificità di questi testi «legati al contesto effimero di una rappresentazione, ma [...] denudati di tutto il valore intrinseco nella misura in cui pretendono di offrire un'immagine verbale di uno spettacolo a-verbale»<sup>6</sup>. Tra un balletto e il suo «simulacro di carta»<sup>7</sup> si pone dunque una distanza che è necessario considerare e "risolvere" nel momento in cui si prendono in considerazione queste fonti. Posto tale chiarimento, la studiosa francese introduce una distinzione fra *livret* e *programme*:

Tra i molteplici *avatar* di un libretto di ballo figura prima di tutto la sua riduzione sotto forma di *programme*. Testo di circostanza strettamente legato al contesto di una particolare rappresentazione, il *programme* contiene in generale un riassunto sommario dell'azione coreografica, che comporta numerose differenze con lo scenario d'origine. E queste differenze si spiegano facilmente. Mentre il *livret* è prioritariamente destinato ai creatori dello spettacolo – di cui dovrà coordinare il lavoro –, il *programme* non è che un testo accessorio, utile alla decodifica dell'intreccio. L'argomento, tale quale si trova nei fascicoli distribuiti al

---

<sup>5</sup> Cfr. Hélène Laplace-Claverie, *Écrire pour la danse. Les livrets de ballets de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*, Paris, Champion, 2001, pp. 19-37. Sebbene la Francia presenti una situazione molto diversa rispetto all'Italia, essendo lì il librettista per il ballo una figura ben definita e distinta dal coreografo, il testo è uno dei pochi che affronta la questione della scrittura per il balletto. La studiosa francese, pur occupandosi di un periodo successivo a quello preso qui in esame, pone nei capitoli introduttivi alcune questioni di metodo e terminologiche utili allo sviluppo del nostro discorso.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 21. Riportiamo la frase per intero: «les livrets chorégraphiques [...] sont non seulement des textes de circonstance, liés au contexte éphémère d'une représentation, mais des textes dénués de toute valeur intrinsèque dans la mesure où ils prétendent offrir une image verbale d'un spectacle a-verbal».

<sup>7</sup> L'espressione è sempre di Laplace-Claverie, *ivi*, p. 22.



pubblico, altro non sarà che una versione spogliata, semplificata (o meglio, semplicista) del canovaccio iniziale<sup>8</sup>.

Per questo motivo – prosegue l'autrice – i *livrets* non sono oggetto di una pubblicazione sistematica, fatta salva qualche eccezione<sup>9</sup>, mentre i *programmes*, legati a una specifica rappresentazione per un determinato teatro, restano in molti casi l'unico mezzo per conoscere un ballo. L'autrice inoltre sembra usare i termini *programme* e *argument* pressoché come sinonimi.

Questa distinzione, tuttavia, di certo non rispecchia la situazione italiana, dove la fonte è unica, e, per quanto ne sappiamo, non rispecchia neanche il Settecento francese: i libretti stampati nella nostra penisola nel XVIII secolo, infatti, presentano caratteristiche riconducibili sia al *programme* che al *livret*. Per *libretto di ballo*, dunque, d'ora in avanti intenderemo l'oggetto fisico stampato in occasione di uno spettacolo dato in uno specifico teatro per una o più serate e destinato agli spettatori e dunque contenente informazioni, per esempio, sugli interpreti, sull'opera da cui il balletto è tratto, sui cambi di scena eventualmente previsti per il ballo ecc.; all'interno del libretto c'è anche il *Programma*, ovvero l'esposizione del soggetto del ballo. Come vedremo, esso può essere una pubblicazione a sé stante, oppure può essere parte integrante del libretto dell'opera entro cui il ballo è rappresentato. Possiamo tentare una descrizione del libretto di ballo, benché sia una tipologia di fonte soggetta a un numero pressoché infinito di variabili. Solo tra gli anni Ottanta e Novanta del secolo esso si articola, almeno per i centri teatrali più grandi, in una struttura ricorrente e uniforme.

---

<sup>8</sup> *Ivi*, pp. 25-26. «Parmi les multiples avatars d'un livret de ballet figure d'abord sa réduction sous forme de programme. Texte circonstanciel étroitement lié au contexte d'une représentation particulière, le programme contient en général un résumé sommaire de l'action chorégraphique, qui comporte de nombreuses différences avec le scénario d'origine. Et ces différences s'expliquent aisément. Alors que le livret est en priorité destiné aux créateurs du spectacle – dont il devra coordonner le travail –, le programme n'est qu'un texte accessoire, supposé faciliter le décryptage de l'intrigue. L'argument, tel qu'on le trouve dans les fascicules distribués au public, ne sera donc jamais qu'une version dépouillée, simplifiée (voire simpliste) du canevas initial».

<sup>9</sup> In appendice al volume, Laplace-Clavier trascrive per intero alcuni *livrets imprimés* e *programmes*. I primi sono molto dettagliati e riportano le indicazioni relative ai personaggi e alle scenografie per i diversi atti (cfr. per esempio *La Brasserie* del 1886 alle pp. 366-369), mentre i secondi sono esposizioni più sintetiche dell'azione (cfr. per esempio *La princesse au sabbat* del 1899 alle pp. 438-439). Ricordiamo che si tratta soprattutto di esempi otto-novecenteschi. Cfr. *ivi*, pp. 359-488.

### *La posizione del ballo*

Nel corso della seconda metà del Settecento, il ballo cresce di importanza, lunghezza e successo con la riforma settecentesca: da *divertissement* legato all'opera in musica diviene uno spettacolo completamente svincolato dal punto di vista tematico e contenutistico dal suo ospite, se non ancora una rappresentazione che "faccia serata" a sé.

Prima che ciò accada, si apre una discussione sulla sua collocazione nell'opera in musica. Sia Antonio Planelli<sup>10</sup> che Stefano Arteaga<sup>11</sup> ne contestano la posizione. La sua collocazione *entr'acte* – osservano – genera confusione tra azione dell'opera e azione del ballo, rompe l'unità drammatica dell'opera, trasforma la serata teatrale in un insieme incoerente. Entrambi ritengono che l'unico modo affinché la danza teatrale rimanga a far parte del melodramma sia di subordinarsi nuovamente ad esso, rafforzandone l'azione e amalgamandosi al suo soggetto. Planelli e Arteaga scrivono nel momento di esplosione del fenomeno e indirettamente pongono il problema dell'identità dello spettacolo danzato, genere ormai dotato di caratteristiche proprie e ben definite non più conciliabili con lo spettacolo operistico. Si avvia così, per la danza teatrale, il percorso verso l'autonomia che, se sulla scena ancora tarderà a completarsi, in tipografia si afferma nell'ultimo ventennio del secolo.

Il dibattito teorico sulla posizione del ballo, infatti, sembra rispecchiarsi anche nelle vicende editoriali, dispiegando una casistica variegata e molto ampia al cui interno è tuttavia possibile riconoscere delle costanti.

Nel caso del dramma per musica *L'Apoteosi d'Ercole*, andato in scena al Teatro San Benedetto di Venezia nel carnevale 1791<sup>12</sup>, i momenti coreici all'interno

---

<sup>10</sup> Cfr. Antonio Planelli, *Dell'opera in musica*, Napoli, nella Stamperia di Donato Campo, 1772. Qui citiamo da Antonio Planelli, *Dell'opera in musica*, a cura di Francesco Degrada, Fiesole, Discanto, 1981, pp. 113-117.

<sup>11</sup> Stefano Arteaga, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, vol. III, *Ragionamento sopra il ballo pantomimico*, in Venezia, nella Stamperia di Carlo Palese, 1785. Qui citiamo da *Ragionamento sopra il ballo pantomimo da Le rivoluzioni sopra il teatro musicale italiano (1785)*, in Carmela Lombardi (a cura di), *Il ballo pantomimo*, cit., pp. 241-245.

<sup>12</sup> Mattia Butturini, *L'Apoteosi d'Ercole. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro Venier in San Benedetto il carnevale dell'anno 1791*, in Venezia, Appresso Modesto Fenzo, 1790.

dello spettacolo e del libretto sono diversi e segnalati secondo l'ordine in cui si svolgono. L'opera, infatti, prevede due danze collegate e conseguenti all'azione del melodramma: una «Danza festosa» seguita dal coro delle Schiave d'Ecalia, che apre l'ottava scena del I atto<sup>13</sup>, e una danza sacra, anch'essa seguita da un coro, posta all'inizio della tredicesima scena del II atto<sup>14</sup>. In fondo al libretto d'opera<sup>15</sup> si trova il libretto del ballo che, in effetti, era previsto «dopo il Drama», come apprendiamo dalla «Gazzetta Urbana Veneta»<sup>16</sup>.

L'*Americana* di Giuseppe Canziani, messa in scena al Teatro San Benedetto di Venezia durante la stagione di carnevale 1778<sup>17</sup>, si trova fra il primo e il secondo atto dell'opera, occupando così, anche graficamente, lo stesso spazio che aveva nel corso della serata a teatro. È la collocazione più frequente e ricorrente in numerosi teatri. *Igor I Czar di Moscovia*, composto da Antonio Muzzarelli per la stagione autunnale del 1789 alla Scala di Milano<sup>18</sup>, invece, viene inserito in fondo al libretto del melodramma. Non sappiamo, tuttavia, se effettivamente il ballo chiudesse la serata teatrale o si svolgesse nel primo intervallo dell'opera in musica.

La posizione del libretto di ballo all'interno di quello d'opera sembra dipendere dagli usi del teatro in cui il ballo viene allestito. Allargando il nostro sguardo ad altri esempi, infatti, notiamo ricorrenze ben precise, tanto cronologiche quanto geografiche.

---

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 14. «Danza festosa, che viene interrotta dalle schiave d'Ecalia ch'errano per la reggia insegue da' soldati di Trachina. Le donzelle trachinesi mostrano la loro sorpresa. Frattanto le schiave cantano il seguente coro».

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 38. «Sacra danza, in cui i garzoni e le donzelle trachinesi presentano rami e corone di querce a Giove».

<sup>15</sup> *Ivi*, pp. 49-54. Inventore e compositore del ballo è Gasparo Angiolini.

<sup>16</sup> «Gazzetta Urbana Veneta», n. 103, sabato 25 dicembre 1790, p. 826. «Vi sarà un solo ballo del pre nominato maestro, dopo il drama, intitolato *Tito, o la partenza di Berenice*, eroico-pantomimo diviso in cinque atti».

<sup>17</sup> Giuseppe Canziani, *Descrizione del primo ballo l'Americana. Ballo eroico pantomimo d'invenzione ed esecuzione del Signor Giuseppe Canziani*, in Morbilli duca di Sant'Angelo, *La disfatta di Dario. Drama per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di San Benedetto il carnovale dell'anno 1778*, in Venezia, presso Modesto Fenzo, 1778, pp. 21-26.

<sup>18</sup> Antonio Muzzarelli, *Igor I Czar di Moscovia. Primo ballo da rappresentarsi nel Teatro grande alla Scala in Milano, l'autunno 1789 composto dal Sig. Antonio Muzzarelli*, in Saverio Zini, *La pastorella nobile. Commedia per musica da rappresentarsi nel Teatro alla Scala l'autunno dell'anno 1789*, in Milano, per Gio. Batista Bianchi Regio Stampatore, [1789], pp. 61-70.

A Firenze, nelle fonti consultate, il *Programma* del ballo si trova esposto nelle prime pagine, anticipando quello dell'opera. A titolo di esempio, tutti i programmi dei balli coreografati da Francesco Clerico in questa città (nel 1778 lavora al Teatro del Cocomero, nel 1779, nel 1782, dal 1786 al 1787 e dal 1792 al 1794 al Teatro della Pergola per le stagioni autunnali) si trovano all'inizio del libretto operistico, suddivisi in atti o esposti mediante il solo *Argomento* (ossia un riassunto assai stringato della trama del ballo) e senza frontespizio<sup>19</sup>.

Seppur meno incisiva, anche la presenza di Onorato Viganò nei teatri fiorentini amplia ulteriormente la nostra casistica. Viganò lavora alla Pergola per la primavera del 1769 e per il carnevale 1789; mentre nel 1777 è al Teatro del Cocomero e nel 1779 al Regio Teatro degli Intrepidi o della Pallacorda. Sono solo due gli esempi utili alla nostra analisi: *Il Meleagro*<sup>20</sup>, andato in scena nel 1779 nel Teatro degli Intrepidi, e *Minosse re di Creta*<sup>21</sup>, proposto al Teatro della Pergola nel 1789; per entrambi i balli leggiamo un breve *Argomento* collocato all'inizio del libretto operistico.

Tuttavia quest'uso non è esente da eccezioni. Antonio Muzzarelli lavora con una certa continuità a Firenze negli anni Ottanta, sempre al Teatro di via della Pergola. Nel 1779 per la stagione di primavera, nel 1782 per la stagione autunnale, dal 1783 al 1784 per il carnevale, nel 1788 ancora in autunno e nel 1804 per il carnevale. Sono, però, solo tre i libretti che presentano indicazioni di nostro interesse sui balli: *Adelasia riconosciuta* andato in scena nel 1782, *Le feste fatte in Vienna in occasione dello sposalizio dell'Elettor di Baviera colla figlia dell'Imperatore seguite l'anno 1685* e *La presa di Buda*, primo e secondo ballo per

---

<sup>19</sup> Fa eccezione solamente la stagione autunnale del 1786 per cui erano previsti i balli *L'incendio di Troja* e *Il convalescente innamorato*. Di essi non abbiamo rintracciato alcun *Programma*, ma solo l'indicazione del titolo.

<sup>20</sup> [Onorato Viganò], *Argomento del primo ballo Il Meleagro*, in Apostolo Zeno, *Mitridate a Sinope. Dramma per musica da rappresentarsi in Firenze nel Regio Teatro degli Intrepidi detto della Pallacorda da fondamenti eretto, ed aperto per la prima volta nell'autunno del 1779*, [in Firenze], per Anton Giusep. Pagani, [1779], pp. IX-X.

<sup>21</sup> [Onorato Viganò], *Primo ballo Minosse Re di Creta o sia La partenza d'Arianna, e Fedra con Teseo. Ballo eroico d'invenzione del Signor Onorato Viganò*, in Eustachio Manfredi, *Alciade e Telesia. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di via della Pergola nel carnevale del 1789*, in Firenze, nella Stamperia Albizzianiana, 1789, pp. 5-8.

il carnevale del 1784, e *Il fanatismo o sia Maometto* del 1788. Nel primo caso l'*Argomento* del ballo e il *Programma*, suddiviso in cinque scene, vengono esposti all'inizio del libretto dell'opera<sup>22</sup>. Nel secondo caso il libretto del melodramma comprende due opere: il *Programma* del primo ballo si trova alla fine della prima<sup>23</sup>, mentre quello del secondo sta alla fine della seconda<sup>24</sup>; per il terzo ballo possediamo solo l'*Avviso* del coreografo, esposto fra le prime pagine del libretto operistico<sup>25</sup>.

L'uso di collocare il *Programma* del ballo in principio del libretto d'opera (benché ciò non corrisponda ad una analoga collocazione del ballo nello spettacolo) sembra riscontrarsi anche a Napoli per i balli di Charles Le Picq e Onorato Viganò. Il primo lavora con continuità al San Carlo tra il 1772 e il 1776, e tra il 1778 e il 1782. Il *Programma* del ballo viene immancabilmente stampato all'inizio del libretto dell'opera, occupando quasi sempre una ventina di pagine circa. Viganò lavora nel teatro partenopeo tra il 1768 e il 1769 e, insieme a Le Picq, dal 1770 al 1775; Le Picq compone il primo ballo, mentre a Viganò spetta la composizione del secondo. La maggior parte dei libretti consultati riporta solo il titolo del ballo e, in cinque esemplari, la «Nota de' balli» (espressione sinonimo di *Programma*) è riportata sempre all'inizio del libretto.

Tanto per Napoli quanto per Firenze non abbiamo finora rintracciato libretti di ballo autonomi, stampati a parte rispetto al libretto d'opera. Non è tuttavia possibile escludere che fossero previsti anche in questi teatri.

---

<sup>22</sup> [Antonio Muzzarelli], *Ballo primo. Adelasia riconosciuta*, in Ferdinando Casori, *Mesenzio Re d'Etruria. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di via della Pergola nell'autunno dell'anno 1782*, in Firenze, si vende da Giovanni Risaliti Stampatore dirimpetto a PP. Filippini, 1782, pp. 4-8.

<sup>23</sup> Antonio Muzzarelli, *Ballo primo rappresentante Le feste fatte in Vienna in occasione dello sposalizio dell'Elettor di Baviera colla figlia dell'Imperatore seguite l'anno 1685* in Conte de Salvioli, Ranieri de Calzabigi, *Aristo e Temira ed Orfeo ed Euridice. Drammi per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di via della Pergola nel carnevale dell'anno 1784*, in Firenze, si vende da Giovanni Risaliti Stampatore dirimpetto a PP. Filippini, 1784, pp. 17-18.

<sup>24</sup> Antonio Muzzarelli, *Ballo secondo. La presa di Buda*, in Conte de Salvioli, Ranieri de Calzabigi, *Aristo e Temira ed Orfeo ed Euridice. Drammi per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di via della Pergola nel carnevale dell'anno 1784*, cit., pp. 36-38.

<sup>25</sup> Antonio Muzzarelli, *Primo ballo. Il fanatismo o sia Maometto*, in Mario Ballani, *Agessialo re di Sparta. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di via della Pergola l'autunno del 1788*, in Firenze, nella Stamperia Albizziniana da S. M. in Campo, 1788, p. 6.

Al contrario, per i balli allestiti a Roma, al Teatro Argentina e al Teatro delle Dame, sono frequenti libretti di ballo autonomi, lunghi e dettagliati. Prendiamo come esempio le stagioni all'Argentina di Onorato Viganò. Egli lavora come coreografo nel carnevale 1777-1778<sup>26</sup>, 1780-1781 e con continuità dal 1783 al 1788, periodo in cui è anche impresario. Nel 1777 prepara quattro balli. Di questi possediamo la descrizione<sup>27</sup> solo del ballo «eroico e pantomimo» *Andromeda e Perseo*<sup>28</sup>; il *Programma* non è autonomo e si trova rilegato tra le pagine del libretto di *Ifigenia*, l'opera che lo comprende. Per la stagioni che vanno dal 1780 al 1781 non abbiamo trovato alcun *Programma*; esistono solo le indicazioni dei titoli all'interno del libretto dei melodrammi. Possiamo, però, avanzare l'ipotesi che fossero previsti dei libretti autonomi, oggi perduti<sup>29</sup>. Infatti, seguendo le altre fonti in nostro possesso, a partire dagli anni Ottanta i libretti risultano sempre stampati a parte. Dal 1783 Viganò lavora all'Argentina, come impresario e coreografo, per sei anni. In tutto mette in scena dodici primi balli, quasi tutti dotati di *Programma*; fanno eccezione i due balli della stagione 1784, per i quali non abbiamo rintracciato alcun libretto<sup>30</sup>.

Antonio Muzzarelli lavora all'Argentina nel carnevale 1790. Compone quattro balli e anche in questo caso i libretti che li descrivono sono autonomi, lunghi e

---

<sup>26</sup> Il teatro Argentina prevedeva esclusivamente la stagione di carnevale, durante la quale si davano due drammi per musica corredati, rispettivamente, da due primi e due secondi balli. In tutto, il pubblico romano assisteva a due opere e quattro balli: i due primi balli erano serio tragici mentre gli altri due comici. Cfr. Mario Rinaldi, *Due secoli di musica al Teatro Argentina*, Firenze, Olschki, 1972, vol. I: *Il Settecento*.

<sup>27</sup> I titoli dei balli allestiti da Viganò sono: *Andromeda e Perseo* e *Le mesentropes [sic] italien ou le pouvoir des femmes [sic]*, primo e secondo ballo per l'opera *Ifigenia*; *Il sofì tradito* e *Les petits maitres burlati*, primo e secondo ballo per *Artaserse*. La stagione di carnevale inizia il 28 dicembre.

<sup>28</sup> [Onorato Viganò], *Primo ballo, Andromeda e Perseo eroico, e pantomimo d'invenzione, ed esecuzione del signor Onorato Viganò*, in Marco Coltellini, *Ifigenia. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobil teatro a Torre Argentina nel carnevale dell'anno 1777*, in Roma, si vendono da Gio. Antonio Settari in Piazza di Sciarra, 1777, pp. 29-36.

<sup>29</sup> Le collezioni più consistenti di libretti del Teatro Argentina e delle Dame si trovano nel fondo Ferraioli della Biblioteca Apostolica Vaticana e presso la Biblioteca del Conservatorio di Santa Cecilia a Roma.

<sup>30</sup> Si tratta di *Il Meleagro* e *Andromaca in Epiro*. Del primo abbiamo rintracciato un *Programma* per la stagione autunnale al teatro San Samuele di Venezia, nel 1789. Per il secondo, invece, esistono due *Programmi* identici ma messi in scena a Venezia nel 1776 e a Firenze nel 1777. Almeno per *Andromaca* è probabile che Viganò avesse impiegato lo stesso libretto anche per l'allestimento romano.

dettagliati. I libretti riportano solo il *Programma* dei primi balli che sono: *Le nozze di Peleo e Teti*<sup>31</sup> e *La generosità di Scipione*<sup>32</sup>. I due secondi balli vengono solo citati alla fine del libretto.

Francesco Clerico, invece, opera al Teatro delle Dame per due anni consecutivi, tra il 1787 e il 1788; la casistica si ripropone identica: per gli otto balli che compone abbiamo libretti autonomi corredati di lunghe descrizioni dei primi balli, mentre i secondi sono solo citati. I balli sono *L'incendio di Troja* e *Calisto* nel 1787<sup>33</sup>, *Amleto* e *Issipile* nel 1788<sup>34</sup>.

In conclusione, sebbene gli esempi considerati non esauriscano l'intera casistica, possiamo affermare che l'uso di stampare il *Programma* del ballo si consolida a partire dalla fine degli anni Settanta nelle maggiori piazze teatrali italiane; la posizione del *Programma* del ballo all'interno del libretto sembra variare, invece, seguendo un criterio geografico, adattandosi cioè alle esigenze o alle abitudini dei diversi teatri.

---

<sup>31</sup> Antonio Muzzarelli, *Le nozze di Peleo e Teti. Ballo eroico pantomimo, d'invenzione e direzione del Signor Antonio Muzzarelli, da rappresentarsi per la prima volta nel nobil Teatro di Torre Argentina nel carnevale dell'anno 1790*, in Roma, si stampano e vendono nella stamperia di Gioacchino Puccinelli vicino la Piazza di Sant'Andrea della Valle, [1789 o 1790].

<sup>32</sup> [Antonio Muzzarelli], *La generosità di Scipione. Ballo eroico pantomimo, d'invenzione e direzione del Signor Antonio Muzzarelli da rappresentarsi per la prima volta nel nobil Teatro di Torre Argentina nel carnevale dell'anno 1790*, in Roma, si stampano e vendono nella stamperia di Gioacchino Puccinelli vicino la Piazza di Sant'Andrea della Valle, [1789 o 1790].

<sup>33</sup> Francesco Clerico, *L'Incendio di Troja. Ballo tragico pantomimo diviso in cinque atti, composto e diretto da me Francesco Clerico da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro delle Dame nel carnevale dell'anno 1787*, in Roma, alla Stamperia di Gioacchino Puccinelli al SS. Salvatore delle Coppelle, [1786 o 1787]; Francesco Clerico, *Calisto. Ballo tragico pantomimo diviso in cinque atti composto e diretto da me Francesco Clerico da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro delle Dame nel carnevale dell'anno 1787*, in Roma, alla Stamperia di Gioacchino Puccinelli al SS. Salvatore delle Coppelle, [1786 o 1787].

<sup>34</sup> Francesco Clerico, *Amleto. Ballo tragico pantomimo in cinque atti, composto e diretto dal signor Francesco Clerico, da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro delle Dame, nel carnevale dell'anno 1788*, in Roma, alla Stamperia di Gioacchino Puccinelli al SS. Salvatore delle Coppelle, [1787 o 1788]; Francesco Clerico, *L'Issipile o sia il furore delle donne Lennie. Ballo tragico in cinque atti, composto e diretto dal signor Francesco Clerico, da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro delle Dame, nel carnevale dell'anno 1788*, in Roma, alla Stamperia di Gioacchino Puccinelli al SS. Salvatore delle Coppelle, [1787 o 1788].

### *Il frontespizio*

Sul frontespizio compaiono il titolo del ballo, la sua denominazione di genere (pantomimo tragico, eroico ecc.), seguita dal nome del coreografo e, soprattutto verso la fine della carriera, dalla sua eventuale qualifica o carica raggiunta. Per Canziani, ad esempio, nel frontespizio del *Giudizio di Paride* del 1793 leggiamo: «Giuseppe Canziani, pensionato da S. M. Imperatrice di tutte le Russie»<sup>35</sup>. Accade la stessa cosa con Gasparo Angiolini che, a partire dal 1780, si fregia del titolo di «Maestro pensionario delle due corti imperiali di Vienna e San Pietroburgo»<sup>36</sup>. Il passaggio nelle corti imperiali di Vienna e Pietroburgo era, chiaramente, un segno distintivo illustre per i coreografi, che rientravano così in Italia forti del prestigio estero. Il circuito culturale Austria-Russia-Italia si costituiva per molti come una sorta di percorso formativo a tappe, che vedeva poi nel rientro in Italia il momento di massimo prestigio. È a Vienna che Angiolini matura la sua danza riformata, alla “scuola” di Hilverding e grazie all’incontro con Gluck e Calzabigi, da lì segue le tracce del suo maestro in Russia e torna in Italia da artista affermato. Lo stesso percorso compie Canziani, che sembra beneficiare tanto dell’influenza francese quanto di quella italiana. Muzzarelli segue un percorso inverso iniziando a lavorare in Italia e portando poi a Vienna i suoi titoli di successo. Come una sorta di moderno *curriculum*, i coreografi si premurano di far sapere al pubblico le tappe più gloriose della loro carriera.

### *L’Avviso al pubblico*

Il *Programma* del ballo vero e proprio è preceduto da un *Avviso* e dall’*Argomento*. Questi due brevi testi costituiscono una della parti più interessanti,

---

<sup>35</sup> [Giuseppe Canziani], *Il giudizio di Paride. Ballo eroico pantomimo diviso in tre atti, d’invenzione e composizione del signor Giuseppe Canziani, pensionato da S.M. Imperatrice di tutte le Russie, esposto nel nobilissimo Teatro in San Samuel l’anno 1793*, in Angelo Anelli, *La lanterna di Diogene. Dramma per musica accozzato all’uso moderno da Niccolò Liprandi da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di San Samuele l’autunno dell’anno 1793*, in Venezia, Appresso Modesto Fenzo, 1793, pp. 57-60. In questo caso il libretto si trova alla fine dell’opera.

<sup>36</sup> Cfr. a titolo di esempio il libretto del ballo *Alzira o gli americani. Ballo tragico pantomimo inventato, e composto dal sig. Gasparo Angiolini, maestro pensionario delle due Corti Imperiali di Vienna, e Pietroburgo*, in Milano, nelle Stampe di Gio. Batista Bianchi Regio Stampatore, [1782].



ma problematiche allo stesso tempo, di queste fonti. Da un lato vi si espongono le intenzioni del coreografo, le fonti d'ispirazione, le modifiche operate sul soggetto, dall'altro la loro autorialità e di conseguenza autorevolezza non è sempre così chiara e definita.

Il termine “avviso” risulta, talvolta, poco indicativo e necessita di ulteriori precisazioni. L'espressione utilizzata per indicare questa paginetta che precede tanto l'*Argomento* quanto il *Programma* del ballo varia, infatti, da un libretto all'altro. I termini «Avviso», «Avviso del compositore dei balli» o «Avviso del primo/secondo ballo» si leggono frequentemente, per esempio, nei libretti italiani di Gasparo Angiolini<sup>37</sup>. In Noverre la terminologia usata si diversifica; possiamo infatti trovare: «Premessa»<sup>38</sup>, la semplice indicazione «Au public» (è il caso del libretto di *Apelle et Campaspe*<sup>39</sup>), o ancora il più lungo «Réflexions justificatives, sur le choix et l'ordonance du sujet», nel caso dell'*Agamemnon vengé*<sup>40</sup>.

Anche per le fonti che abbiamo scelto di indagare rileviamo una simile varietà e, sebbene solo occasionalmente si riscontri l'espressione «Avviso», le pagine diversamente titolate esprimono lo stesso concetto: contengono le dichiarazioni che

---

<sup>37</sup> Cfr. a titolo di esempio Gasparo Angiolini, *Ristretto dei due balli pantomimi da rappresentarsi nel Nobilissimo Teatro di S. Benedetto di Venezia, l'anno 1781 nella Fiera dell'Ascensione. I. Orfano della China, Ballo tragico in cinque atti. II. Lauretta, Ballo eroicomico in tre atti, inventati, e composti dal Signor Gasparo Angiolini Maestro Pensionario delle due corti Imperiali di Vienna, e di Pietroburgo*, in Gaetano Roccaforte, *Il Cajo Mario. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di S. Benedetto nella fiera dell'ascensione dell'anno 1781*, in Venezia, Presso Modesto Fenzo, 1781, pp. 23-24 e p. 44, dove si trovano i rispettivi Avvisi; Gasparo Angiolini, *Avviso del compositore dei balli*, in Carlo Francesco Badini, *Le pazzie d'Orlando. Dramma giocoso da rappresentarsi nel Regio Ducal Teatro di Milano, l'autunno dell'anno 1773*, in Milano, Presso Gio. Batista Bianchi Regio Stampatore [1773], pp. 53-58.

<sup>38</sup> Cfr. soprattutto i libretti rieditati da Flavia Pappacena: Jean-Georges Noverre, *Programmi dei balletti. Selezione di libretti 1751-1776*, cit. Non abbiamo condotto una ricerca specifica sulle fonti librettistiche francesi. I dati qui riscontrati in alcuni dei libretti di Noverre andrebbero confrontati con quelli relativi ad altri coreografi a lui coevi. Sottolineiamo, tuttavia, come Noverre sia attivo, tra gli anni Sessanta e Settanta del XVIII secolo, nelle capitali di area tedesca e, in parte, italiana. Per questo, ci è sembrato coerente inserire qualche esempio tratto da alcune delle fonti che lo riguardano.

<sup>39</sup> Jean-Georges Noverre, *Apelle et Campaspe, ou Le triomphe d'Alexandre sur soi même. Ballet heroi-pantomime par Mons.r Noverre, compositeur actuel des ballets de la cour imper., & royale, & maître de danse de l'auguste famille*, Milan, dans l'imprimerie de Jean Montani, 1774, pp. 5-8.

<sup>40</sup> Jean-Georges Noverre, *Agamemnon vengé. Ballet tragique en cinq actes par M. Noverre. Exécuté sur les théâtres de Vienne en 1772*, s.l., s.n., [1774 o 1775], pp. 5-21.

il coreografo ritiene necessarie per una particolare rappresentazione e di cui vuole mettere al corrente gli spettatori.

Nel caso dell'*Americana* di Canziani (Venezia, 1778) o in *Igor I* di Muzzarelli (Milano, 1789), gli *Avvisi* sono esplicitamente rivolti al pubblico e scritti in prima persona dal coreografo. Le formule usate sono pressoché identiche e si ripetono da un coreografo all'altro: «Al rispettabilissimo pubblico di Venezia. Giuseppe Canziani»<sup>41</sup> e «Al rispettabilissimo pubblico di Milano. Antonio Muzzarelli»<sup>42</sup>. Al loro interno i coreografi giustificano il loro operato e preparano retoricamente il pubblico alla rappresentazione pantomima. Anche in questo caso le costruzioni sintattiche usate per chiudere l'*Avviso* sono molto simili. Si legge in Canziani:

Si crederà facilmente, ch'io desidero compiere anche in quest'anno le mie fatiche coll'aggradimento di quel Pubblico liberale che viverà sempre nel mio cuore rispettoso, e riconoscente<sup>43</sup>.

Mentre Muzzarelli chiude con le seguenti parole:

L'esito però soltanto meritevole della indulgenza propria di questo Pubblico, potrà giustificare la scelta, ed incoraggiare ogni mio studio dedicato alla soddisfazione del medesimo<sup>44</sup>.

L'*Avviso* al pubblico è una caratteristica “esclusiva” del libretto di ballo. Nel corso del XVIII secolo, infatti, nel libretto d'opera né il librettista né il musicista sentono la necessità di motivare le proprie scelte letterarie o musicali al pubblico.

---

<sup>41</sup> Giuseppe Canziani, *Descrizione del primo ballo l'Americana. Ballo eroico pantomimo d'invenzione ed esecuzione del Signor Giuseppe Canziani*, in Morbilli duca di Sant'Angelo, *La disfatta di Dario. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di San Benedetto il carnevale dell'anno 1778*, cit., p. 23.

<sup>42</sup> Antonio Muzzarelli, *Igor I Czar di Moscovia. Primo ballo da rappresentarsi nel Teatro grande alla Scala in Milano, l'autunno 1789 composto dal Sig. Antonio Muzzarelli*, cit., p. 63.

<sup>43</sup> Giuseppe Canziani, *Descrizione del primo ballo l'Americana. Ballo eroico pantomimo d'invenzione ed esecuzione del Signor Giuseppe Canziani*, in Morbilli duca di Sant'Angelo, *La disfatta di Dario. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di San Benedetto il carnevale dell'anno 1778*, cit., p. 23.

<sup>44</sup> Antonio Muzzarelli, *Igor I Czar di Moscovia. Primo ballo da rappresentarsi nel Teatro grande alla Scala in Milano, l'autunno 1789 composto dal Sig. Antonio Muzzarelli*, cit., p. 63. Il verbo «incoraggiare» è un toscanismo e sta per incoraggiare. Cfr. Salvatore Battaglia, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino, UTET, 1961-2002, vol. VII, p. 739.

L'uso di scrivere questa sorta di prefazioni di poetica sembra, tra l'altro, avere una parabola breve, legata esclusivamente all'affermazione e allo sviluppo del nuovo genere coreutico. Notiamo, infatti, che gli avvisi tendono a diradarsi verso la fine del secolo per poi quasi scomparire nell'Ottocento.

Giuseppe Canziani è, da questo punto di vista, poco indicativo dal momento che la sua carriera si conclude alla fine del Settecento, ma coreografi come Onorato Viganò e Francesco Clerico risultano più rappresentativi. La loro carriera prosegue fino ai primi decenni dell'Ottocento, ma per entrambi l'uso di accompagnare il *Programma* con un *Avviso* si esaurisce negli anni Novanta. L'ultimo *Avviso* di Viganò risale al 1794 per il ballo *La morte d'Egisto ossia Le furie di Oreste*<sup>45</sup>; per Clerico, invece, gli ultimi balli in cui rintracciamo la voce del coreografo nell'*Avviso* o nell'*Argomento* sono l'*Amleto* ripreso nel 1795 a Bologna<sup>46</sup> e *La morte di Britannico*, andato in scena nel 1796 a Firenze e nel 1797 a Venezia<sup>47</sup>.

Nei libretti dei balli di Charles Le Picq è del tutto assente l'*Avviso* al pubblico. Il *Programma* però è decisamente più lungo rispetto a quelli dei suoi colleghi italiani. Le Picq aderisce al partito noverriano, i suoi programmi sono tagliati sul modello del maestro francese, eppure in nessun caso sembra sentire l'esigenza di entrare nel merito della polemica sul ballo pantomimo.

---

<sup>45</sup> [Onorato Viganò], *La morte d'Egisto ossia Le furie d'Oreste. Ballo tragico pantomimo d'invenzione e direzione del Sig. Onorato Viganò*, in Pietro Metastasio, *Antigono. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro La Fenice la sera dell'ascensione dell'anno 1794*, in Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1794, pp. 21-33. In questo libretto non abbiamo un vero e proprio *Avviso*, ma all'interno dell'*Argomento* (pp. 23-24) si trovano alcune precisazioni del coreografo sul soggetto e sulle scelte compiute.

<sup>46</sup> Francesco Clerico, *Amleto. Ballo tragico pantomimo composto dal Sig. Francesco Clerico*, in Antonio Sografi, *Apelle e Campaspe. Dramma serio per musica da rappresentarsi in Bologna nel Nuovo Pubblico Teatro la primavera dell'anno 1795*, Bologna, per le stampe del Sassi, 1795, pp. 55-64.

<sup>47</sup> Francesco Clerico, *La morte di Britannico. Ballo tragico in cinque atti composto per la prima volta da Francesco Clerico*, in Gaetano Sertor, *Griselda. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di via della Pergola il carnevale del 1796*, in Firenze, nella Stamperia Albizziniana da S.M. in Campo per Pietro Pantosini, 1795, pp. 5-7; Francesco Clerico, *Brittanico e Nerone. Ballo tragico in quattro atti composto da Francesco Clerico*, in Gaetano Sertor, *La morte di Cesare. Dramma serio per musica da rappresentarsi nel Teatro La Fenice l'estate dell'anno 1797*, in Venezia, nella Stamperia Valvasense, [1797], pp. 49-55. Questo ballo va in scena con due titoli leggermente diversi ma si ripete sostanzialmente identico.

### *L'Argomento*

*L'Argomento* costituisce una sorta di anticipazione del *Programma*. Offre una breve sintesi del soggetto elencando i fatti principali che verranno rappresentati, specificando la fonte se non è già stato fatto nell'*Avviso* e precisando, se necessario, da quale punto della vicenda prenda avvio l'azione. In molti casi è l'unica indicazione che abbiamo sul soggetto del ballo. Se questo infatti era molto noto, il coreografo poteva decidere di non presentarne la spiegazione dettagliata in un lungo *Programma*. Talvolta *l'Argomento* serve anche da *Avviso* e al suo interno si offrono alcune indicazioni in più sulle scelte di poetica del balletto. È il caso del *Calisto*, dato da Francesco Clerico al Teatro delle Dame di Roma nel 1787<sup>48</sup>. All'inizio del libretto troviamo *l'Argomento*, in cui il coreografo, dopo aver esposto il soggetto del ballo e dichiarato le fonti, avvisa il pubblico della peculiarità del linguaggio pantomimico:

L'immensa distanza che passa fra le cose animate dalla voce con quelle animate della sola azione persuaderà chiunque della necessità indispensabile in cui mi trovo di scostarmi nella condotta di alcuni avvenimenti dalle precise tracce dell'autore, come altresì d'introdurre episodi più conducenti alla varietà, e alla maggior condecorazione della scena, che pur si richiede nell'insieme d'un ballo. Felice me se anche con questo giungessi ad ottenere una parte di quel benigno compatimento che per somma clemenza di questo rispettabilissimo pubblico mi fu generosamente concesso nelle mie prime deboli produzioni<sup>49</sup>.

Accade la stessa cosa con Onorato Viganò per il ballo *Oreste o sia La morte di Clitennestra*, messo in scena al Teatro San Samuele di Venezia nel 1776<sup>50</sup>. Anche in

---

<sup>48</sup> Francesco Clerico, *Calisto. Ballo tragico pantomimo diviso in cinque atti, composto e diretto da me Francesco Clerico, da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro delle Dame nel Carnevale dell'anno 1787*, cit.

<sup>49</sup> *Ivi*, pp. 3-4. Il termine «condecorazione» è un uso antico. Nel dizionario della lingua italiana redatto da Niccolò Tommaseo troviamo, infatti, il verbo «condecorare» come sinonimo di ornare, decorare. Cfr. Niccolò Tommaseo, *Dizionario della Lingua Italiana*, Roma, Unione Tipografica Editrice, 1861-1879, alla voce *condecorare*. Anche il Battaglia riporta «condecorare» come un antichismo letterario per «ornare, decorare». Cfr. Salvatore Battaglia, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, cit., p. 494.

<sup>50</sup> [Onorato Viganò], *Oreste o sia La morte di Clitennestra. Ballo tragico pantomimo inventato ed eseguito dal Sig. Onorato Viganò*, in Giacomo Rust, *Il Baron di Terra Asciuta. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel nobile Teatro di San Samuele il carnevale dell'anno 1776*, in Venezia, Presso Gio. Batista Casali, 1776, pp. 29-40.

questo caso l'*Argomento* viene usato per avvisare il pubblico di alcune caratteristiche del nuovo genere:

Onorato Viganò inventore, ed esecutore di balli, spoglio affatto di presunzione, per uniformarsi alle tragiche pantomimiche rappresentazioni introdotte, e rese geniali, s'accinge di dare con novità di giro all'argomento, il seguente ballo, e confessando d'aver tratta l'idea con qualche arbitrio, e per quanto è possibile all'arte sua dal complesso della tragedia del Sign. Co: Gasparo Gozzi intitolata: *Elettra*<sup>51</sup>.

L'*Argomento* dell'*Oreste* termina esponendo le difficoltà di trattare un soggetto così complesso in linguaggio pantomimico e con le consuete formule retoriche per chiedere il favore e il «benigno compatimento» al pubblico veneto.

#### *L'elenco dei personaggi*

L'elenco dei personaggi può includere anche la distribuzione delle parti, come nel caso del libretto dell'*Americana*, dal quale apprendiamo che Irza, la principessa americana, è interpretata da Maria Canziani, Don Gomez, suo amante, dal coreografo Giuseppe Canziani, e così via. Sono compresi, solitamente, tutti i personaggi, mentre alla fine vengono indicate le parti generiche come dame, cavalieri, seguaci, cortigiani, popolo. In fondo alla pagina dei personaggi si trova spesso una prima indicazione sul soggetto e la sua ambientazione. Nel libretto di Canziani leggiamo: «La scena si finge fuori, e nella Capitale della Castiglia»<sup>52</sup>.

Le informazioni sulla compagnia dei danzatori e sui ruoli si trovano, invece, all'interno del libretto del melodramma, fra le prime pagine. Nella maggior parte dei casi si riscontrano una coppia di primi ballerini seri – per lo più coincidenti con lo stesso coreografo e la sua *partner* fissa –, una di primi grotteschi e i ballerini «fuori de' concerti», intendendo per concerto il corpo di ballo (termine che entrerà nell'uso corrente più avanti). Ma poteva anche succedere che fossero elencati nel libretto

---

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 31.

<sup>52</sup> Giuseppe Canziani, *Descrizione del primo ballo l'Americana. Ballo eroico pantomimo d'invenzione ed esecuzione del Signor Giuseppe Canziani*, in Morbilli duca di Sant'Angelo, *La disfatta di Dario. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di San Benedetto il carnevale dell'anno 1778*, cit., p. 22.

alcuni “primi ballerini” e che poi altri “primi danzatori”, evidentemente meno importanti, fossero inclusi tra i «ballerini fuori de’ concerti». Muzzarelli nella stagione milanese del 1789 ha a disposizione ventisette «ballerini di concerto», due coppie di grotteschi e una «prima ballerina fuori de’ concerti»<sup>53</sup>. In Canziani a Venezia riscontriamo una situazione analoga, pur con qualche piccola differenza. I ballerini di concerto sono ventiquattro, il coreografo e la moglie formano la coppia di primi seri, insieme ad altre tre coppie; i ballerini fuori concerto sono suddivisi in una coppia di primi seri e una coppia di ballerini di mezzo carattere<sup>54</sup>.

#### *Mutazioni di scene e didascalie*

Le indicazioni per i cambi di scena si trovano sotto due forme: nel libretto dell’opera in musica all’interno della pagina dedicata alle «mutazioni di scene» e nel libretto del ballo sotto forma di didascalie (talvolta più lunghe e dettagliate rispetto alle «mutazioni di scene») che precedono gli atti in cui è suddiviso il *Programma*. In entrambi i casi è verosimile ritenere che ciò che si trova scritto nel libretto corrisponde effettivamente a ciò che lo spettatore vede. Tanto più che nella maggioranza dei casi, e soprattutto nei teatri più grandi, le scenografie vengono create *ad hoc* per un determinato allestimento e anche quando il ballo viene ripreso in un altro teatro il *programma* e le relative «mutazioni di scene» e didascalie possono variare. È bene precisare, inoltre, che nel caso dei libretti di ballo italiani la didascalia riguarda solo ed esclusivamente le indicazioni relative ai cambi di scenografia (gli eventuali arredi, la luce, la praticabilità di alcune scenografie). Non sono presenti in didascalia indicazioni sulle entrate e le uscite dei personaggi o sull’intenzione con cui interpretare una determinata scena.

Le «Mutazioni di scene» per i balli iniziano a essere specificate a partire dagli anni Ottanta del secolo, divenendo sempre più dettagliate nel corso del tempo. Nell’*Americana* di Canziani, per esempio, non troviamo alcuna indicazione per i

---

<sup>53</sup> Cfr. Saverio Zini, *La pastorella nobile. Commedia per musica da rappresentarsi nel Teatro alla Scala l’autunno dell’anno 1789*, cit., p. 7.

<sup>54</sup> Cfr. Morbilli duca di Sant’Angelo, *La disfatta di Dario. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di San Benedetto il carnevale dell’anno 1778*, cit., p. 5.

cambi di scena; abbiamo solo le didascalie che precedono gli atti del ballo. Si tratta di poche sintetiche parole che indicano i luoghi in cui si svolge l'azione: «Accampamento sotto le mura della Capitale della Castiglia» per il primo atto, «Spiaggia con nave alla vela» per il terzo, «Prigione» per il quarto atto<sup>55</sup>.

Nel ballo di Muzzarelli, *Igor primo Zar di Moscovia*, accade il contrario. All'inizio del libretto d'opera troviamo le indicazioni per il primo e il secondo ballo, mentre il *Programma* è del tutto sprovvisto di didascalie<sup>56</sup>.

Guardiamo ad altri esempi. Nel *Programma* del ballo *Cefalo e Procri*, messo in scena da Viganò nel 1778 nel Teatro di casa Balbi a Mestre<sup>57</sup>, abbiamo solo le didascalie del *Programma* del ballo, che sembrano piuttosto ricche, fornendo anche qualche indicazione sull'illuminazione, come nel caso della prima parte: «La decorazione rappresenta un'appartamento [sic] del palagio di Cefalo. È illuminato dinotando esser notte ancora, e corrisponde alle stanze di riposo»<sup>58</sup>. Per la seconda parte l'azione è ambientata in un bosco dove «Il cielo è stellato, l'ombra si va diradando per la comparsa dell'aurora»<sup>59</sup>.

Anche per il ballo *L'incendio di Troja*, di Francesco Clerico, le didascalie ad inizio d'atto sono ricche di dettagli, lasciando a noi lettori la possibilità di immaginare meglio la disposizione degli spazi per l'azione scenica. Per il primo atto leggiamo: «Magnifica veduta di una parte della città di Troja ov'è già introdotto

---

<sup>55</sup> Giuseppe Canziani, *Descrizione del primo ballo l'Americana. Ballo eroico pantomimo d'invenzione ed esecuzione del Signor Giuseppe Canziani*, in Morbilli duca di Sant'Angelo, *La disfatta di Dario. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di San Benedetto il carnevale dell'anno 1778*, cit., pp. 25-26.

<sup>56</sup> Cfr. Saverio Zini, *La pastorella nobile. Commedia per musica da rappresentarsi nel Teatro alla Scala l'autunno dell'anno 1789*, cit., p. 8. I cambi di scena indicati per i balli sono: «Ballo primo. 1. Vista del castello di Plesckof presso un fiume in Russia. 2. Abitazioni russe. 3. Piazza di Plesckof. Ballo secondo. 1. Spiaggia dell'isola di Ottaiti. 2. Capanne. 3. Spiaggia come sopra. *Inventore, e Pittore delle Scene* Sig. Pietro Gonzaga Veneziano».

<sup>57</sup> Onorato Viganò, *Descrizione del primo ballo Cefalo e Procri. Ballo eroico-tragico pantomimo, composto, eseguito, e d'invenzione del Signor Onorato Viganò*, in Eugenio Giunti, *Scipione. Dramma per musica da rappresentarsi nel nuovissimo, e nobilissimo Teatro dell'eccellentissima casa Balbi in Mestre, l'autunno dell'anno 1778*, in Venezia, presso Modesto Fenzo, 1778, pp. 23-32.

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 28.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

l'immenso cavallo di legno, ara nel mezzo col simulacro di Pallade»<sup>60</sup>. Il secondo atto è ambientato all'interno di una «galleria reale» ed è notte. Per il terzo abbiamo la veduta della città in fiamme, mentre il quarto si svolge in un sotterraneo. Torna a essere più descrittivo il quinto atto: «Mare in prospetto colla flotta delle navi greche, e tende accampate all'intorno della spiaggia»<sup>61</sup>.

### *Il Programma*

Io scrissi tali programmi non già perché servissero di schiarimento all'azione, né di guida agli spettatori, ma solamente per dar contezza del fatto, e del piano sopra cui era fondato e ordinato il ballo<sup>62</sup>.

Il *Programma* del ballo è la parte più variabile del libretto. Come scrive Angiolini nel passo ora citato, contiene l'ossatura drammaturgica del ballo suddiviso in atti, parti o scene<sup>63</sup>. Solitamente, nei libretti italiani, i balli tragici sono scanditi in cinque atti, mentre quelli di argomento eroico o pastorale presentano una suddivisione in tre scene.

Sia Noverre che Angiolini intervengono su questo punto, avanzando entrambi la necessità di uno sviluppo coerente dell'azione drammatica. Nella terza delle sue *Lettres sur la danse et sur le ballet* Noverre scrive:

---

<sup>60</sup> Francesco Clerico, *L'Incendio di Troja. Ballo tragico pantomimo diviso in cinque atti, composto e diretto da me Francesco Clerico da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro delle Dame nel carnevale dell'anno 1787*, cit., p. 9.

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 15. All'inizio del libretto, inoltre, si specifica anche il nome dello scenografo: «*Architetto, inventore, e Pittore delle Scene*. Il Cavalier Francesco Fontanesi di Reggio da Modena, Accademico Clementino di Bologna».

<sup>62</sup> Gasparo Angiolini, *Riflessioni sopra l'uso dei programmi nei balli pantomimi*, Londra [Milano?], [s.n.], 1775, ora in Carmela Lombardi, *Il ballo pantomimo*, cit., p. 120. Cfr. anche Gaspare Angiolini, *Lettere di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi*, in Milano, appresso Gio. Batista Bianchi Regio stampatore, 1773. Qui citiamo da Gaspare Angiolini, *Lettere a monsieur Noverre sopra i balli pantomimi*, in Carmela Lombardi, *Il ballo pantomimo*, cit., pp. 61-63, dove l'autore usa il termine *Programma* con lo stesso significato.

<sup>63</sup> I termini "atto", "scena", "parte" sembrano essere usati come sinonimi. Il termine "atto" viene usato con più frequenza per i balli tragici, ma non è possibile fissare una regola valida per tutti i *Programmi*.



Un balletto [...] deve essere diviso in scene e atti; ogni scena in particolare, deve avere, così come l'atto un inizio, un centro e una fine; vale a dire, la sua esposizione, il suo nodo e lo scioglimento<sup>64</sup>.

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

ho di poi sempre spartito e sempre spartirò ogni mio ballo in tre o in cinque atti, trovando in questo spartimento non dirò una ragione, ma una giusta misura della proporzionata grandezza d'un'azione completa. Questa distribuzione non lascia d'avere le sue difficoltà, poiché non si devono finire né cominciare gli atti senza ragione<sup>65</sup>.

La suddivisione in atti e scene non sembra essere un uso italiano. Quasi tutti i balli prevedono tre o cinque atti, più raramente quattro, e il termine "scena" è usato quasi esclusivamente come sinonimo di atto. Come abbiamo anticipato, però, le varianti sono moltissime. Il *Programma* del ballo *Oreste o sia La morte di Clitennestra*, composto da Onorato Viganò nel 1776, è modulato in quattordici scene; per alcune di esse, tuttavia, leggiamo una descrizione di poche righe e inoltre solo sei su quattordici prevedono delle didascalie per i cambi di scena<sup>66</sup>. *Rinaldo e Armida*, rappresentato, sempre da Viganò, al Teatro Argentina nel 1788<sup>67</sup>, contempla sia parti che scene. Le tre parti in cui il soggetto è articolato dovevano essere rappresentate per tre sere consecutive, come apprendiamo dalla dedica

---

<sup>64</sup> Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse et sur les Ballets*, A Stutgard, et se vend A Lyon, chez Aimé Delaroche Imprimeur-Libraire du Gouvernement & de la Ville, aux Halles de la Grenette, 1760 (ed. *facsimile*, New York, Broude Brothers, 1769), p. 32. «Un Ballet [...] doit être divisé par Scenes & par Actes; chaque Scene en particulier, doit avoir, ainsi que l'Acte un commencement, un milieu & un fin; c'est-à-dire, son exposition, son nœud & son dénouement». La terza lettera è interamente dedicata a questo tema.

<sup>65</sup> Gasparo Angiolini, *Lettere a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi*, cit., p. 59, nota 26.

<sup>66</sup> [Onorato Viganò], *Oreste o sia La morte di Clitennestra. Ballo tragico pantomimo inventato ed eseguito dal Sig. Onorato Viganò*, in Giacomo Rust, *Il Baron di Terra Asciuta. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel nobile Teatro di San Samuele il carnevale dell'anno 1776*, cit., pp. 33-40.

<sup>67</sup> Onorato Viganò, *Rinaldo e Armida o sia La conquista di Sionne. Ballo eroico pantomimo, diviso in tre parti inventato ed eseguito dal Sig. Onorato Viganò nel nobile Teatro a Torre Argentina nel carnevale dell'anno 1788*, in Roma, nella stamperia di Michele Puccinelli posta a Tor Sanguigna, [1787 o 1788], pp. IX-XXXV.

all'inizio del libretto<sup>68</sup>. La prima e la seconda parte sono suddivise in tre scene, mentre la terza ne conta otto.

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

### ***Autorialità e autorità dei libretti***

Nel 1761 Gasparo Angiolini firma il programma del ballo *Le Festin de Pierre*<sup>69</sup>; nel 1765 vede le stampe la *Dissertation sur les ballets pantomimes des anciens*<sup>70</sup> che accompagna il ballo *Sémiramis*. In entrambi i casi il coreografo espone e puntualizza alcuni dei principi della danza riformata settecentesca, avviando così la sua poetica della «danza parlante». Nel 1784 Ranieri de' Calzabigi scrive ad Alfieri affermando di aver redatto i programmi del *Le Festin de Pierre* e di *Sémiramis*; il poeta e librettista livornese reclama la paternità degli scritti che,

---

<sup>68</sup> *Ivi*, pp. III-V.

<sup>69</sup> Sia il libretto del *Don Juan* che la *Dissertation* sono consultabili in Christoph Willibald Gluck, *Sämtliche Werke*, begründet von Rudolf Gerber, herausgegeben von Gerard Croll, Kassel, Bärenreiter, 1995, vol. VII: *I libretti*, e in Ranieri Calzabigi, *Scritti teatrali e letterari*, a cura di Anna Laura Bellina, Roma, Salerno, 1994, vol. I.

<sup>70</sup> Gasparo Angiolini, *Dissertation sur les Ballets Pantomimes des Anciens, pour servir de programme au ballet pantomime tragique de Sémiramis*, Vienne, Chez Jean-Thomas de Trattner, Imprimeur de la Cour, 1765. La prima edizione della *Dissertation*, pubblicata a Vienna nel 1765, si trova in Christoph Willibald Gluck, *Sämtliche Werke*, cit., pp. 185-200. Nel 1956 Walter Toscanini cura un'edizione della *Dissertation* rieditandola in ristampa anastatica: Walter Toscanini, *Les ballets pantomimes des anciens*, Milano, Dalle Nogare e Armetti, 1956. La copia originale del libretto è conservata presso la New York Public Library, Performing Arts Research Collection. Del volume voluto da Walter Toscanini sono stati stampati cinquecento esemplari. Chi scrive ha studiato e tradotto l'esemplare numero 89 conservato presso l'Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti" del Gabinetto G.P. Viessesux di Firenze, fondo Luigi Dallapiccola.

tuttavia, portano la firma del coreografo<sup>71</sup>. Da un lato possiamo affermare che i testi veicolino le prime idee estetiche del coreografo fiorentino, dall'altro dobbiamo considerare la possibilità che sia stato Calzabigi a dare un veste letteraria a quanto ideato da Angiolini.

Un problema legato all'autorialità sembrerebbe, dunque, essere presente sin dalla nascita del ballo pantomimo altrimenti detto *ballet d'action*. Angiolini e Noverre auspicano la comparsa di una nuova figura di coreografo e interprete per la danza, colto e istruito in molteplici campi del sapere, in grado di comporre musica, dipingere, creare arte al più alto livello immaginabile. Come e in che misura gli ideali dei maestri ricadano sulla prassi comune, sulla vita quotidiana del teatro, è tutto da dimostrare. Gli scritti teorici e i libretti di Angiolini e Noverre si inseriscono in una rete di dibattiti e polemiche non indifferente, che lascia pochi dubbi sull'autorialità (almeno sostanziale se non stilistica) e l'autorevolezza dei loro testi. Inoltre i due maestri sono anche tra i pochi a sentire l'esigenza di redigere testi programmatici, offrendo allo studioso la possibilità di lavorare su una pluralità di fonti. Possiamo però generalizzare affermando che i coreografi settecenteschi siano anche autori dei loro testi?

Lo studioso Edward Nye tocca velocemente questo argomento evidenziandone, fra le righe, la forte problematicità. Le sue parole indicano i due aspetti contraddittori della questione. Nye, infatti, sottolinea come il Settecento saluti, con Goldoni e Riccoboni, «l'ascesa dell'autore e del commediografo come un individuo esteticamente e finanziariamente autonomo», e prosegue affermando che «i coreografi del *ballet d'action* hanno assunto una posizione autoriale simile nei confronti dei loro lavori»<sup>72</sup>. È vero, gli esempi citati di Angiolini e la cura con cui

---

<sup>71</sup> Per il passaggio decisivo di questa lettera cfr. Ranieri Calzabigi, *Lettera ad Alfieri*, in Ranieri Calzabigi, *Scritti teatrali e letterari*, cit., pp. 208-209.

<sup>72</sup> Edward Nye, *Mime Music and Drama*, cit., p. 81. Riportiamo la citazione completa: «The control Goldoni, and indeed Riccoboni, sought over their work is part of an eighteenth-century phenomenon which modern scholars recognize, which is the rise of the author and playwright as an aesthetically and financially autonomous individual. Choreographers of the *ballet d'action* assumed a similar authorial position vis-à-vis their works, making it much more akin to the reformed than to the traditional Commedia».

Noverre si spese per promuovere se stesso attraverso le sue *Lettres* e le sue opere presso numerose corti europee, lo dimostrano ampiamente; Noverre e Angiolini però rappresentano la punta di un *iceberg* molto ampio e frastagliato, che qui abbiamo scelto di indagare partendo dal basso.

Coreografi come Giuseppe Canziani, Antonio Muzzarelli, Francesco Clerico e Onorato Viganò, pur essendo stati protagonisti di successo del ballo pantomimo e dunque parte di quella stessa rete di relazioni e dibattiti, non hanno saputo attuare (o non ne hanno avuto occasione) le stesse strategie letterarie; la memoria della loro danza è affidata, allora, solo ai libretti, unici testi in grado di dare ai coreografi una voce. Tuttavia, ecco il secondo punto toccato da Nye: l'autorialità che riscontriamo nei libretti è spesso elusiva<sup>73</sup>, non viene sempre chiaramente rivendicata; gli autori dei libretti non di rado si nascondono, agli occhi del lettore, ad un chiaro riconoscimento.

Nella maggior parte dei casi viene dato per scontato che l'autore del libretto di ballo sia lo stesso coreografo, ma nel frontespizio per lo più è indicato solo come «inventore e direttore dei balli», «inventore e compositore dei balli» oppure troviamo scritto «balli d'invenzione e direzione di». Chi ci assicura che il coreografo sia anche la persona che ha steso il programma?

I libretti di ballo sono testi estremamente eterogenei. Impongono allo studioso un approccio «su una base empirica, genere per genere, specie per specie, persino caso per caso»<sup>74</sup>. È quello che cercheremo di fare, individuando una casistica che, anche se non sempre risolutiva, possa offrire un quadro generale di riferimento.

Possiamo suddividere i libretti raccolti in tre tipologie. La prima è costituita dai libretti in cui, solitamente nell'*Avviso*, il coreografo si rivolge direttamente ai

---

<sup>73</sup> *Ivi*, p. 226. «The second inherently controversial aspect of programmes derives from the elusive authorial responsibility [...]. Although they were rarely signed, they were usually written by the choreographer. Authorship is often made clear in other sources».

<sup>74</sup> Edward Nye, *Dancing words: eighteenth-century ballet pantomime wordbooks as paratext*, cit., p. 405. Riportiamo per intero la citazione: «The interpretative impasse we face with wordbooks could only be overcome on the basis of a principle which would allow us to accept their heterogeneous nature and approach them on an empirical basis, genre by genre, species by species, even case by case».

suoi spettatori, in prima persona. Troviamo per esempio scritto: «Al Rispettabilissimo Pubblico di Venezia. Giuseppe Canziani», e poi segue il testo dell'*Avviso* esposto in prima persona. Invece che «Rispettabilissimo» può essere scritto «Rispettabile»; o l'aggettivo può essere assente ed essere precisata la città in cui si svolge la stagione teatrale.

In questa prima categoria di libretti di ballo ci pare di poter inserire anche *L'Incendio di Troja* e il *Calisto* di Francesco Clerico. Nel frontespizio di entrambi si riscontra il titolo del ballo e poi: «Ballo tragico pantomimo diviso in cinque atti composto, e diretto da me Francesco Clerico. Da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro delle Dame nel carnevale dell'anno 1787»<sup>75</sup>. Seguono rispettivamente un *Discorso preliminare* (equivalente all'*Avviso*) e un breve *Argomento* con qualche riflessione di poetica, scritti in prima persona.

Presumibilmente questa prima persona è Francesco Clerico. L'uso della particella pronominale “me” nel frontespizio potrebbe riferirsi non solo all'autore della coreografia, ma anche all'autore delle pagine scritte subito dopo il frontespizio. L'espressione rappresenta infatti un'eccezione rispetto alle fonti fin qui consultate e potrebbe indicare la volontà del coreografo di ribadire la sua figura di autore-compositore. Se no, perché usarvi la prima persona e ribadirlo con quel «da me»?

Gli *Argomenti* e i *Programmi* non sono firmati. Raramente si riscontrano affermazioni più o meno esplicite relative all'identità della persona che li ha scritti. Un'eccezione è costituita dal libretto del *Rinaldo e Armida* di Onorato Viganò. Il coreografo rappresenta a Venezia il ballo omonimo in tre parti, ciascuna data in una serata diversa. In occasione della seconda fa pubblicare nel libretto di ballo l'*Avviso* chiaramente attribuendosene la paternità, poi il *Programma* delle prime due parti, aggiungendo, nell'*Avviso*, che si riserva di pubblicare il *Programma* della terza parte in occasione della terza serata. Proponendo questa serie di notizie, sembra nel

---

<sup>75</sup> Francesco Clerico, *L'Incendio di Troja. Ballo tragico pantomimo diviso in cinque atti, composto e diretto da me Francesco Clerico da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro delle Dame nel carnevale dell'anno 1787*, cit. e Francesco Clerico, *Calisto. Ballo tragico pantomimo diviso in cinque atti composto e diretto da me Francesco Clerico da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro delle Dame nel carnevale dell'anno 1787*, cit.

contempo informarci implicitamente che il *Programma* delle prime due parti è scritto da lui:

Non dirò se sia stata la ristrettezza del tempo, o la lusinga, che i fatti comunemente noti del Poema, ch'io presi per argomento non avessero necessità di rischiarazione, m'abbia trattenuto di pubblicare un programma, che rischiarasse le azioni da me fatte rappresentare nella prima parte del ballo esposto, e compatito dalla clemenza del pubblico che fui destinato a servire, e dirò solo che io do ora in succinto il contenuto della prima parte del ballo già eseguito, per maggior chiarezza della seconda parte che sono per esporre, di cui do pure un breve programma, riservandomi a dar quello della terza parte col seguito dell'argomento proposto, e colla conquista di Sionne, in adempimento alla mia promessa<sup>76</sup>.

A riprova di ciò citiamo anche il libretto della *Conquista di Sionne*. La terza parte del ballo viene accompagnata dal consueto *Avviso* e dal *Programma*. Nell'*Avviso* il coreografo annuncia:

Dò il programma anche della terza parte del mio ballo eroico pantomimo all'umanissimo pubblico, per rischiarare anticipatamente l'azione, quantunque io creda i fatti del poema del celebre Torquato Tasso, comuni, e notissimi<sup>77</sup>.

Nel caso della *Caduta di Troja* si riscontra un *Avviso* la cui paternità è certamente del coreografo e poi nell'*Argomento* troviamo scritto: «Gli oggetti dunque ch'io scelsi a rappresentare saranno descritti nel breve programma susseguente, da me diviso in cinque atti»<sup>78</sup>. Lo stesso tipo di indicazione si trova nel *Discorso preliminare dell'Incendio di Troja*: «I punti, che io presi a rappresentare di

---

<sup>76</sup> Onorato Viganò, *Rinaldo ed Armida o sia La conquista di Sionne. Ballo eroico pantomimo divisi in tre atti. Dichiarazione del ballo primo, e del ballo secondo, inventati ed eseguiti dal Signor Onorato Viganò da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di San Samuele di Venezia il carnevale dell'anno 1790*, [Venezia], [s.n.], [1789 o 1790], pp. 3-4.

<sup>77</sup> Onorato Viganò, *La conquista di Sionne. Parte terza delle azioni di Rinaldo e Armida, inventata ed eseguita dal Signor Onorato Viganò da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di San Samuele di Venezia il carnevale dell'anno 1790*, in Antonio Salvi, *Andromaca. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di San Samuele il carnevale dell'anno 1790*, in Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1790, p. 49.

<sup>78</sup> Francesco Clerico, *La caduta di Troja. Ballo tragico pantomimo composto da Francesco Clerico*, in Giovanni de Gamerra, *Medonte Re di Epiro. Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro alla Scala il carnevale dell'anno 1790*, in Milano, Per Gio. Batista Bianchi Regio Stampatore, [1789 o 1790], p. 65.

quella memorabile strage notturna saranno descritti nel breve programma susseguente, da me diviso in cinque atti»<sup>79</sup>. Non è effettivamente detto che il *Programma* sia del coreografo, ma è quanto meno affermato che a lui spetta la sua suddivisione in cinque atti.

Nell'*Avviso* per il ballo di Canziani *L'Americana*, leggiamo: «Confesso che il ballo ch'io intitulo *L'Americana*, fu immaginato dalla mia debile fantasia senza alcuna guida di tragedia, o di dramma. Darò un breve argomento da me supposto, che serve di base al mio ballo»<sup>80</sup>. Anche in questo siamo portati a credere che sia il coreografo a occuparsi direttamente non solo dell'*Avviso* ma anche dell'*Argomento* e del sintetico *Programma* che segue, soprattutto perché si tratta di un ballo il cui soggetto è ideato dallo stesso Canziani.

A conferma del fatto che i *Programmi* che abbiamo incluso nella prima categoria di libretti di ballo possono considerarsi scritti o almeno approvati dal coreografo viene anche la constatazione che proprio in questi casi leggiamo gli *Avvisi* più interessanti, quelli in cui il coreografo entra nel merito delle sue scelte rendendo il libretto anche occasione di riflessione di poetica.

Nonostante la mancanza quasi costante di notizie più o meno esplicite sull'identità dell'autore dei *Programmi*, quando gli *Avvisi* sono da lui redatti, dobbiamo ragionevolmente supporre che anche i *Programmi* siano scritti dal coreografo o, quanto meno, siano da lui approvati. La presenza di un *Avviso* steso dal coreografo segnala il suo coinvolgimento nella preparazione dell'intero libretto. Ciò è credibile soprattutto se aggiungiamo un altro dato e cioè che i libretti di ballo (inseriti in quelli d'opera o meno) venivano venduti al pubblico in occasione della rappresentazione del ballo: il coreografo, nel licenziarli, doveva presumibilmente

---

<sup>79</sup> Francesco Clerico, *L'Incendio di Troja. Ballo tragico pantomimo diviso in cinque atti, composto e diretto da me Francesco Clerico da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro delle Dame nel carnevale dell'anno 1787*, cit., p. 4.

<sup>80</sup> Giuseppe Canziani, *Descrizione del primo ballo L'Americana. Ballo eroico pantomimo d'invenzione ed esecuzione del Signor Giuseppe Canziani*, in Morbilli duca di Sant'Angelo, *La disfatta di Dario. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di San Benedetto il carnevale dell'anno 1778*, cit., p. 23. L'aggettivo «debile» è un uso antico e sta per debole. Cfr. Salvatore Battaglia, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, cit., vol. IV, p. 51 e 56.

mettere una certa attenzione nell'assicurarsi che rispondessero a quanto veniva concretamente rappresentato a teatro, il loro fine essendo di chiarire agli spettatori le oscurità di una *fabula* narrata senza l'aiuto delle parole.

Quanto sin qui affermato potrebbe sembrare smentito da talune lettere dei Verri. Scrive infatti Pietro ad Alessandro da Milano, dopo aver assistito ad alcuni balli noverriani, di averne apprezzato la grande abilità e l'eleganza nella messinscena e la cura di tutti i dettagli<sup>81</sup>, ma di aver qualche dubbio su un altro aspetto: «Ti accludo il ballo di Noverre, che va in scena questa sera. Promette troppo, né saprei come co' gesti possa spiegare tanto. Mi aspetto un bello spettacolo»<sup>82</sup>. Il dibattito prosegue nel corso del carteggio e Pietro ritorna in più di una occasione su questo punto, chiarendo il suo punto di vista:

Noverre pubblicava i suoi programmi ne' quali però v'era la pazzia d'impegnarsi a far intendere colla pantomima le idee più astratte e metafisiche. Angiolini per essere il rivale di Noverre o fors'anche per non avere la maestria dell'eloquenza di lui, ha preso l'opposto partito e non fa programmi<sup>83</sup>.

Non contento di quanto già scritto, in una lettera successiva il giudizio di Pietro diviene ancora più *tranchant*:

Noverre è un vero ciarlatano; i suoi balli a Vienna mi avevano sorpreso, tanto erano eccellenti i ballerini, tanto eleganti i vestiti, tanto nobili tutte le parti del quadro, nel quale il minimo figurante era maestrevolmente formato. Ma Noverre pretende di eccitare delle idee che non è possibile far nascere ed i suoi programmi sono il più sicuro documento della sua pazzia, perché vedi l'impossibilità di far comprendere quello ch'ei pure

---

<sup>81</sup> «Veramente i balli di Noverre sono d'una eleganza, d'una nobiltà e d'un sentimento che incantano: sommo gusto nel vestire, somma arte nel dirozzare anche gli ultimi dei figuranti, i quali son sempre in attitudini belle e pittoresche». Lettera ad Alessandro Verri, Milano, 17 agosto 1774, in Carmela Lombardi, *Il ballo pantomimo*, cit., p. 171.

<sup>82</sup> Lettera ad Alessandro Verri, Milano, 17 settembre 1774, in Carmela Lombardi, *Il ballo pantomimo*, cit., p. 171, nota 11.

<sup>83</sup> Lettera ad Alessandro Verri, Milano, 11 novembre 1780, in Carmela Lombardi, *Il ballo pantomimo*, cit., p. 189.



s'impegna di rappresentare. Angiolini è poeta, ha un cuore, ha un giudizio<sup>84</sup>.

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

Del resto lo stesso Noverre sembra rendersi conto di aver sopravvalutato le possibilità espressive dell'arte pantomimica. Nel libretto del ballo *Euthyme et Eucharis* afferma:

Quanto più lavoro tanto più mi accorgo della mia insufficienza. Con questa dichiarazione, ove la vanità non può aver parte, mi trovo costretto a continuare a dare dei Programmi. Ma nel confessare la mia debolezza,

---

<sup>84</sup> Lettera ad Alessandro Verri, Milano, 25 novembre 1780, in Carmela Lombardi, *Il ballo pantomimo*, cit., p. 190.

debbo altresì asserire con la stessa ingenuità, che la Pantomima è di tutte le arti imitatrici la più meschina e la più limitata<sup>85</sup>.

Il coreografo confessa al pubblico il limite della pantomima: l'incapacità di esprimere concetti astratti. Nonostante quanto scrivano gli antichi, la pantomima non ha grandi capacità espressive o forse ha oggi perduto le abilità che aveva in epoca classica. È «un'arte nell'infanzia che non articola, se non parole sconnesse, e sovente mal pronunciate»<sup>86</sup>.

Nelle *Lettres sur la danse* del 1803, Noverre dedica un'intera lettera (la settima) a questo tema, concludendo come l'arte pantomima dell'antichità sia ormai irrimediabilmente perduta:

È tempo di parlarvi dei due ostacoli che mi hanno fermato; sono la mia disperazione, e saranno, non ne dubito, anche quella di quei compositori capaci di riflettere sulle possibilità e impossibilità della loro arte. La pantomima può esprimere solo l'istante presente; il *passato* e il *futuro* non possono essere descritti con i gesti. I maestri di ballo che pretendono di trionfare su questi ostacoli non producono che discorsi confusi; così i gesti sono insignificanti e il linguaggio che usano è comprensibile solo a loro; questa moltitudine di gesti produce solo abbarbagliamenti i cui effetti si limitano a stancare lo spirito e gli occhi<sup>87</sup>.

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

---

<sup>85</sup> Jean- Georges, Noverre, *Drammi del Teatro di Milano nel 1775*, in Milano, nella stamperia di Giovanni Montani, [1775], pp. 3-4, cit. in Sara Rosini, *Pietro Verri e il balletto (con la Lettre à Monsieur Noverre e altri testi inediti)*, in «Studi Settecenteschi», vol. XX, 2000, pp. 274-275.

<sup>86</sup> *Ibidem*.

<sup>87</sup> Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse, sur les ballets et les arts par M. Noverre, ancien maître des ballets en chef de la cour de Vienne et de l'Opéra de Paris*, St. Petersbourg, imprimé chez Jean Charles Schnoor, 1803-1804, vol. II, p. 75. (ed. it. a cura di Flavia Pappacena, Lucca, Lim, 2011, p. 142). «Il est tems de vous parler des deux obstacles, qui m'ont arrêté; ils font mon désespoir, et ils feront, je n'en doute point, celui des compositeurs capables de réfléchir sur les possibilités et les impossibilités de leur art. La pantomime ne peut exprimer que l'instant présent; le *passé*, et le *futur* ne peuvent se peindre par des gestes. Les maîtres de ballets qui veulent triompher de ces obstacles donnent dans le Galimatias; dès lors les gestes sont insignifiants, et le langage qu'ils adoptent n'est entendu que par eux seuls; cette multiplicité de gestes n'offre qu'un papillotage dont les effets se bornent à fatiguer l'esprit et les yeux». Per il secondo tomo dell'edizione 1803, prendiamo come riferimento la traduzione italiana curata da Flavia Pappacena di cui, per uniformità con le altre traduzioni e per una lettura più scorrevole, aggiustiamo la punteggiatura secondo l'uso moderno.

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

Nel suo scabroso cimento lo disanima la rispettosa idea che alimenta della illustre città a cui deve servire, raffinata negli studj, e che fu spettatrice d'opere de' maggiori maestri dell'arte sua. Nella sua scarsa esperienza, la buona volontà, il timore, e il costante spoglio di presunzione, lo fa sperare in quella clemenza che suol esser indivisibile compagna della dottrina, e dell'indole di questa indulgente chiara città, imitatrice ne' suoi favori dell'Adria a lui benefica, e liberale<sup>88</sup>.

Questi *Avvisi* sembrano dunque frutto della penna di qualcuno di diverso dal coreografo. Quanto il coreografo partecipi di questa scrittura è difficile saperlo, anche se riteniamo improbabile che si estranei da un testo che lo coinvolge in maniera esplicita denunciandone gli intenti. Se questo è vero, possiamo di conseguenza supporre che egli si riservi il compito di approvare anche il *Programma* che segue l'*Avviso*, se non di scriverlo lui stesso.

Al solito ciò appare più verosimile se lo incrociamo con un altro dato: che i libretti di ballo avevano come fine precipuo quello di spiegare la trama del lavoro agli spettatori ai quali era destinato.

Infine nella terza tipologia includiamo tutti i libretti privi di *Avviso* e di qualunque riferimento alle idee o alla poetica del coreografo, sicché, in questo caso, non abbiamo appigli per dire quanto sostenuto in riferimento alla prima categoria, e cioè che i programmi devono essere ragionevolmente scritti dal coreografo dato che a lui si devono i rispettivi *Avvisi* e dato inoltre lo scopo ultimo dei *Programmi*.

Per questa terza categoria resta solo uno dei due indizi: il fatto che il *Programma* doveva servire al pubblico per intendere il ballo.

Si pone a questo punto un problema sin qui lasciato sotteso. Abbiamo cercato di vedere quanto sia probabile che l'autore del *Programma* sia il coreografo, ma la sua paternità basta ad assicurarci che il *Programma* renda in modo fedele quanto

---

<sup>88</sup> [Giuseppe Canziani], *Pigmalione. Ballo eroico pantomimo d'invenzione, ed esecuzione del Sig. Giuseppe Canziani, rappresentato nel nobilissimo Teatro di Padova nel corso della fiera l'anno 1775*, in Giovanni de Gamera, *Arsace. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo nuovo teatro di Padova la fiera dell'anno 1775*, in Venezia, Appresso Modesto Fenzo, 1775, p. 20.

rappresentato a teatro, cosa che fin qui abbiamo dato come assunto ma su cui non abbiamo ancora riflettuto attentamente?

Forse una possibile risposta si può trovare in quanto scrive Carpani ripercorrendo le vicende e i temi della nota polemica fra Angiolini e Noverre. A proposito dei *Programmi* di ballo leggiamo:

Il programma d'un ballo serve, come ognuno vede: 1 al compositore istesso del ballo, per ordire e ragionare il piano di esso; 2 al musicista, per sapere quai diversi colori e caratteri e quale lunghezza debba dare alle arie da eseguirsi con la danza; 3 all'esecutore dell'azione pantomima, per impossessarsene ed imparare ad esprimere al naturale le situazioni e le passioni onde il suo personaggio è caratterizzato; 4 allo spettatore, per sapere il fondo dell'azione rappresentata e tener dietro alla trama di essa. L'arte dei cenni è imperfetta, come dicemmo altra volta facendo eco all'oracolo non pur di Noverre, ma di Angiolini medesimo: essa non è atta ad esprimere che *gli affetti e le passioni* [...]. I soli gran colpi di queste non bastano ad un'azione di qualche durata. Vi vogliono tratto tratto de' dialoghi tranquilli e talvolta de' monologhi, che sono necessari intervalli da un colpo di passione all'altro e quasi legami all'azioni. In questi si sa che vien meno l'eloquenza dei cenni. Come la capirà il popolo spettatore, specialmente nell'eroico, trattandosi di un fatto d'istoria o di mitologia? Istrutto e guidato dal programma, può supplire a prima vista con suo piacere dove non è dato alla pantomima di arrivare, senza distrarre la sua attenzione sulla leggiadria della danza. Si può aggiungere, in 5° luogo, che in virtù d'un programma ben concepito un abile artista che non avrà veduto, od avrà veduto sol di passaggio il ballo, è in grado di ritenerne una assai giusta idea per farlo eseguire con suo onore, così supplendo al genio d'invenzione che in lui può mancare<sup>89</sup>.

Le parole di Carpani mettono in luce tre punti fondamentali che riguardano il *Programma*, prescindendo, sembrerebbe, dal problema dell'autorialità o, forse, dandola per scontata. Per prima cosa ribadiscono la polifunzionalità del *Programma* di ballo, una sorta di moderno canovaccio che serve a tutti i soggetti coinvolti nella messa in scena: allo stesso compositore per ragionare e costruire il piano del ballo; al musicista per capire il carattere e la durata della musica; al danzatore per interpretare correttamente il carattere del personaggio; al pubblico per essere al

---

<sup>89</sup> [Giuseppe Carpani], *Memorie per servire alla storia degli spettacoli del teatro di Milano degli anni 1774 e 1775, ossia Lettere controcritiche del Marchese N... al Cavaliere K, seconda edizione*, in Belvedere ed in Brescia, per li fratelli Pasini, 1776, ora in Carmela Lombardi (a cura di), *Il ballo pantomimo*, cit., pp. 141-142. Il documento è, inoltre, consultabile on-line al seguente indirizzo: <http://www.consmilano.it/index.php?id=452>.

corrente del soggetto che si rappresenta e del modo in cui verrà trattato. Stando a queste parole, dunque, il testo utile alla messa in scena del ballo è lo stesso che, una volta stampato, viene distribuito agli spettatori. Se questo dato non aggiunge molto al problema che abbiamo sollevato, sembrerebbe però garantire una corrispondenza, quanto meno verosimile, fra parola scritta e rappresentazione teatrale.

Il secondo punto altrettanto importante toccato dalle parole di Carpani riguarda la necessità del *Programma*. Il *Programma* è necessario al ballo perché in grado di risolvere quegli snodi dell'azione difficilmente esprimibili esclusivamente con la pantomima danzata. Il tema dell'imperfezione «dell'arte dei cenni» diviene quasi un *tòpos* in molti degli *Avvisi* che leggiamo nei libretti, sviluppando fra le righe la necessità, per la danza pantomima, di un linguaggio proprio e indipendente. Giuseppe Canziani nell'*Avviso* che accompagna *L'Americana* dichiara: «Una infinità di tragedie, e di drammi utilissimi alle vocali eroiche rappresentazioni, sono affatto inutili alla nostra facoltà pantomimica assai limitata. Convien spesso raccomandarsi all'immaginazione»<sup>90</sup>. Viganò puntualizza ulteriormente nell'*Avviso* di *Cefalo e Procri*: «La favola di *Cefalo*, e *Procri* è da me trattata con qualche arbitrio, per troncane delle lungaggini pericolose, e delle oscurità impossibili da sviluppare in una pantomimica azione»<sup>91</sup>. Anche Clerico nel *Discorso preliminare* dell'*Incendio di Troja* sente la necessità di giustificare le diverse esigenze del linguaggio pantomimo, impossibilitato a raggiungere l'eloquenza di Virgilio: «Siccome mi sarebbe impossibile (per la brevità di tempo, che un ballo richiede, e per la scarsezza de' personaggi) il prendere a rappresentare ordinatamente tutti gli avvenimenti di quel caso commiserevole divinamente descritti dall'immortale

---

<sup>90</sup> Giuseppe Canziani, *Descrizione del primo ballo l'Americana. Ballo eroico pantomimo d'invenzione ed esecuzione del Signor Giuseppe Canziani*, in Morbilli duca di Sant'Angelo, *La disfatta di Dario. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di San Benedetto il carnevale dell'anno 1778*, cit., p. 23.

<sup>91</sup> Onorato Viganò, *Descrizione del primo ballo Cefalo e Procri. Ballo eroico-tragico pantomimo, composto, eseguito, e d'Invenzione del Signor Onorato Viganò*, in Eugenio Giunti, *Scipione. Dramma per musica da rappresentarsi nel nuovissimo, e nobilissimo Teatro dell'eccellentissima casa Balbi in Mestre l'autunno dell'anno 1778*, cit., p. 25.

Virgilio nel secondo libro della sua Eneide, così mi sono appigliato a' fatti, ch'io considero i più interessanti, e meno truci avvenuti in quell'orrida notte»<sup>92</sup>.

Angiolini, d'altra parte, dichiara:

Noi dobbiamo restringere, non estendere le azioni teatrali. Noi componiamo per gli occhi. È attraverso un vetro convesso che riunisce tutti i raggi in un sol punto, che ci è necessario guardare i soggetti che vogliamo trattare; il minimo scarto fa perdere di vista i personaggi attraverso i quali intendiamo muovere le passioni<sup>93</sup>.

Il *Programma* pare dunque necessario per capire il ballo e portare a conoscenza del pubblico il soggetto che di volta in volta si sceglie di rappresentare. Carpani ritorna su questo punto chiarendo ulteriormente la sua visione:

Ahi, ah! Un po' più di sincerità. Milano è come qualunque altra città d'Italia. Di tutti quei che frequentano il teatro ve n'è appena uno fra cento che conosca, anche mediocrementemente, la storia e la favola. In fatti la doglianza fu quasi universale, che si fosse messo la prima sera il ballo sulla scena senza darne il programma. Il pubblico non avea mai udito nominare Clitennestra né Oreste, e non sapeva chi fossero né Agamennone, né Egisto, né Elettra: l'indomani fu abilitato col programma a capirlo e gustarlo, onde lo applaudì a dismisura<sup>94</sup>.

Carpani, in fondo, dice sui programmi in generale qualcosa di simile a quanto afferma Pietro Verri sui programmi di Noverre. Se per Carpani, infatti, il *Programma* è l'*utile* strumento a cui il coreografo si affida per chiarire gli snodi dell'intreccio che la pantomima non sa rendere, per Verri è il messo *ingannevole* che racconta allo spettatore un intreccio chiaro e profondo, di cui, però, scenicamente è

---

<sup>92</sup> Francesco Clerico, *L'Incendio di Troja. Ballo tragico pantomimo diviso in cinque atti, composto e diretto da me Francesco Clerico da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro delle Dame nel carnevale dell'anno 1787*, cit., p. 4.

<sup>93</sup> Gasparo Angiolini, *Dissertation sur les ballets pantomimes des anciens*, cit., fol. 19r. «Nous devons resserrer non pas étendre les actions théâtrales. Nous composons pour les yeux. C'est avec un verre convexe qui réunit tous les rayons dans un seul point, qu'il nous faut regarder les sujets que nous voulons traiter; le moindre écart fait perdre de vue les personnages par lesquels nous voulons émouvoir les passions».

<sup>94</sup> [Giuseppe Carpani], *Memorie per servire alla storia degli spettacoli del teatro di Milano*, cit., p. 153. L'autore si riferisce al ballo di Noverre *Agamennone vendicato* andato in scena al Teatro Regio Ducale per la stagione di carnevale 1775. Cfr. Giampiero Tintori – Maria Maddalena Schito (a cura di), *Il Regio Ducal Teatro di Milano (1717-1778). Cronologia delle opere e dei balli con 10 indici*, Milano, Bertola & Locatelli, 1998, p. 114.

riprodotta solo una parte. La differenza fra le due concezioni è duplice: la prima diversità è che da un lato si dà implicitamente il *Programma* come “parte integrante” del ballo, dall’altro è concepito come elemento indipendente dalla rappresentazione; la seconda diversità, conseguente, è costituita dal giudizio di merito: Carpani vede l’esigenza di far intervenire la parola scritta a supporto del ballo pantomimo come un dato al quale non attribuisce giudizio di sorta: semplicemente lo constata; Verri, invece, vede la stessa caratteristica come un tratto negativo. Ma, appunto, la caratteristica individuata è identica: il linguaggio articolato affidato al *Programma* serve a dire quei passaggi che la pantomima non sa esprimere, come afferma Noverre:

Confesserò in buona fede che i programmi sono i turcimanni della pantomima in fasce: che questi indicano il fatto storico, o favoloso; che esprimono chiaramente ciò che la danza non dice che confusamente, giacché i nostri ballerini non sono né greci né romani. Aggiungerò finalmente che il programma delinea la marcia, che il genio inventore ha presa relativamente alla distribuzione delle Scene, agli episodj, ed all’ordine del quadro in generale<sup>95</sup>.

Che il libretto di ballo sia parte integrante del ballo lo testimonia anche il fatto che Muzzarelli, in alcuni dei suoi balli, lo utilizzi per esporre un antefatto necessario al pubblico per capire da quale punto l’azione del ballo prende avvio. Accade nell’*Adelasia*<sup>96</sup> e in *Ino e Temisto*<sup>97</sup>. In entrambi i casi lo spettatore ha bisogno di leggere l’antefatto della storia presente nell’*Argomento* per comprendere lo sviluppo dell’azione in scena.

Anche l’anonimo estensore delle *Riflessioni sopra la pretesa risposta del Sig. Noverre all’Angiolini* sembra concordare su alcuni dei punti fin qui messi in luce:

---

<sup>95</sup> Jean-Georges Noverre, *Drammi del Teatro di Milano nel 1775*, cit., p. 275.

<sup>96</sup> Antonio Muzzarelli, *L’Adelasia e l’Ircana in Julfa balli d’invenzione di Antonio Muzzarelli*, in Gioacchino Pizzi, *Il Cresco. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio-Ducal Teatro Vecchio di Mantova il carnevale dell’anno 1778*, in Mantova, per l’erede di Alberto Pazzoni, [1777 o 1778], pp. 41-47.

<sup>97</sup> [Antonio Muzzarelli], *Ino e Temisto. Ballo eroico, tragico, pantomimo*, in *La Didone. Dramma serio per musica da rappresentarsi in Vicenza nel Nuovo Teatro l’estate dell’anno 1787*, in Vicenza, per Antonio Giusto, [1787], pp. 22-26.

Il programma non è che l'argomento del ballo, ed i compositori non farebbero mai programmi, se non fossero necessari al sollievo della propria immaginazione nel comporre il soggetto, e non servissero di guida nel calore della composizione del ballo<sup>98</sup>.

Queste parole sembrano suggerire una prassi ben precisa: una volta pensato e redatto il «piano del ballo», ossia il *Programma*, il coreografo ha una traccia già segnata per dedicarsi alla composizione coreografica vera e propria. L'importanza di questa citazione risiede nel sottolineare l'interazione tra due momenti fondamentali per il balletto d'azione nel suo momento generativo. Il compositore deve per prima cosa concepire mentalmente il soggetto e scrivere, dunque, il *Programma*; una volta redatto, questo serve poi da guida nella composizione del ballo, vale a dire nella sua trasposizione sulla scena. Il termine «calore» usato per caratterizzare il momento compositivo, sembra suggerire ancora altro. Nel momento creativo, caratterizzato da ardore e concitazione, il coreografo ha bisogno di una traccia scritta che non lo allontani dalla sintesi e dalla coerenza necessarie al nuovo linguaggio espressivo; questa guida è rappresentata dal programma-canovaccio, da lui precedentemente redatto. Questo è anche il motivo per cui i *Programmi* assumono consistenza e importanza con l'affermazione del ballo pantomimo: sono necessari alla danza riformata sotto molteplici punti di vista, assumendo un ruolo centrale nella genesi e nella composizione di un ballo sia per i suoi creatori (coreografo e interpreti) che per gli spettatori. Anche in questo caso, quindi, il *Programma* è “parte integrante” del ballo non solo nel momento della sua fruizione, ma soprattutto in quello della sua creazione; diviene punto di partenza e punto di riferimento allo stesso tempo.

Infine la terza funzione, altrettanto importante, del *Programma* è la sua possibilità di venir usato come scenario di partenza per rimontare un ballo. Un coreografo sprovvisto di «genio d'invenzione» – scrive Carpani – può rimediare affidandosi al soggetto, presumiamo di successo, scritto da qualcun altro e già sperimentato sulla scena. Infatti Carpani specifica citando qualche esempio:

---

<sup>98</sup> *Riflessioni sopra la pretesa risposta del Sig. Noverre all'Angiolini*, in *Discussioni sulla danza pantomima*, [Milano, 1774?], ora in Carmela Lombardi (a cura di), *Il ballo pantomimo*, cit., p. 112.



Così il Canziani diede due anni fa in Monaco il *Giudizio di Paride* di Noverre e in quest'anno medesimo il Caselli ha dato in Varsavia lo stesso stessissimo *Giudizio di Paride* di Noverre, sul programma che egli ne avea fatto ristampare in Milano. Qual maestro crederà essere di suo interesse l'escludere i programmi?<sup>99</sup>

Quest'uso è confermato dalla grande circolazione dei *Programmi* di ballo e dei titoli che si rincorrono da un teatro all'altro delle corti europee e, naturalmente, delle città italiane. Lo stesso Noverre testimonia un tale uso dei suoi *Programmi* quando, nel 1807, riflette sull'opportunità di pubblicarli a corredo dell'ultima edizione delle *Lettres*:

Tuttavia, riflettendovi, ho ritenuto che questi programmi potessero avere una qualche utilità, o piuttosto che ne hanno avuta una molto reale. In effetti, è basandosi su di essi che sono stati dati sulle scene la maggior parte dei balletti da quando io li ho creati; si è fatto di meglio, mi si è fatto l'onore di prenderne diversi e di seguirli scena per scena. Senza dubbio sono molto lusingato da questa preferenza; ma i compositori che, attraverso questi plagi, hanno testimoniato questo segno di stima per il mio talento, hanno avuto torto nel non sacrificarmi il loro. Non dubito che se avessero lavorato seguendo la loro propria immaginazione, non avrebbero fatto così bene, almeno però avrebbero avuto il merito dell'invenzione<sup>100</sup>.

Pur con una buona dose di sarcasmo e con la vanità che lo contraddistingue, di fatto Noverre riferisce che, proprio a partire dai suoi *Programmi*, molti dei suoi balletti sono stati ripresi «scena per scena», seguendo dettagliatamente la traccia scritta per ricostruire l'azione, l'intreccio; i suoi testi hanno inoltre fornito la base di partenza per molti compositori di balli che, pur plagiandolo, hanno loro malgrado imparato a comporre i *Programmi* sulla carta e, di conseguenza, i balli sulla scena.

---

<sup>99</sup> [Giuseppe Carpani], *Memorie per servire alla storia degli spettacoli del teatro di Milano*, cit., p. 142.

<sup>100</sup> Jean-Georges Noverre, *Lettres sur les arts imitateurs en général et sur la danse en particulier*, A Paris, chez Léopold Collin, Libraire, rue Gît-le Cœur n° 4, A La Haie, chez Immerzeel et Compagnie, Venerstraat, n° 147, 1807, vol. II, pp. 329-330. «Cependant, en y réfléchissant, j'ai pensé que ces programmes pourroient avoir quelque utilité, ou plutôt qu'ils en avoient une très-réelle. En effet, c'est d'après eux que la plupart des ballets qu'on a donnés au public depuis moi ont été dessinés; on a fait mieux, on m'a fait l'honneur d'en prendre plusieurs et de les suivre scène par scène. Assurément je suis très-flatté de cette préférence; mais les compositeurs qui, par ces plagiats, m'ont donné cette marque d'estime pour mon talent, ont eu tort de me faire le sacrifice du leur. Je ne doute pas que s'ils eussent travaillé d'après leur propre imagination, ils n'eussent fait aussi bien, du moins auroient-ils eu le mérite de l'invention».

Infatti, Noverre prosegue dicendo che i suoi *Programmi* hanno fatto scuola, insegnando a «lavorare su di un piano, dividerlo a grandi linee per formare gli atti, e operare le suddivisioni che determinano le scene»<sup>101</sup>.

Sono persuaso che gli autori, fermando sulla carta le loro idee su di una tragedia o una commedia, iniziano col farne, se posso esprimermi così, il programma; solo nel momento della sua esecuzione sviluppano a pieno il soggetto.

Dato che il programma offre in maniera più ravvicinata la totalità dell'opera, si coglie meglio il grado di accordo fra le diverse parti, il maggiore o minore effetto delle situazioni e la visione di tutto l'insieme; soddisfacendo l'immaginazione, la dispone e la riscalda per la composizione<sup>102</sup>.

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

Per tornare ai dubbi e alle riflessioni da cui siamo partiti, se i *Programmi*, secondo la testimonianza di Carpani e di Noverre, hanno un ruolo tanto centrale nella creazione e nell'allestimento del ballo, devono necessariamente essere scritti sotto la supervisione del coreografo o da lui approvati, se non da lui stesi direttamente. E quando il testo è pensato e redatto da un'altra persona, nel comporre il ballo il coreografo deve, sempre stando a Carpani, attenersi al *Programma*, base di partenza per l'intero allestimento.

Per ogni coreografo abbiamo cercato di suddividere i libretti nelle tre tipologie sopra individuate, al fine di capire con che grado di attendibilità possiamo basarci su queste fonti per riconoscere le caratteristiche compositive di ciascuno e più in

---

<sup>101</sup> *Ivi*, p. 330. «Quoi qu'il en soit, mes programmes de ballets ont appris à travailler un plan, à lui donner les grandes divisions qui forment les actes, et les sous-divisions qui déterminent les scènes».

<sup>102</sup> *Ivi*, pp. 330-331. «Je suis persuadé que les auteurs, en arrêtant sur le papier leurs idées sur une tragédie ou une comédie, commencent à en faire, si je puis m'exprimer ainsi, le programme; et ce n'est que dans l'exécution qu'ils donnent tout le développement dont il est susceptible. Un programme offrant d'une manière plus rapproché la totalité de l'ouvrage, on saisit mieux le plus ou moins d'accord des parties, le plus ou moins d'effet des situations, et la vue de tout l'ensemble; en satisfaisant l'imagination, la dispose et l'échauffe pour la composition».

generale di una pratica teatrale italiana. Come è accaduto nei paragrafi precedenti, tuttavia, le possibili eccezioni e i possibili rinvii da una categoria all'altra sono numerosi.

*Giuseppe Canziani*

Per Giuseppe Canziani abbiamo individuato circa venticinque titoli di balli, allestiti in Italia tra il 1775 e il 1793<sup>103</sup>; per alcuni di essi abbiamo trovato solo l'indicazione dei titoli e abbiamo deciso di non includere, nelle tabelle che proponiamo di seguito, i balli per cui non è presente alcun libretto. I titoli corredati da libretto, invece, sono così suddivisi: dieci libretti appartengono alla prima tipologia e li consideriamo, dunque, scritti dal coreografo; tre offrono un *Avviso* scritto in terza persona e rientrano nella seconda tipologia; quattro libretti appartengono alla terza tipologia individuata, offrendo ben pochi indizi per avanzare ipotesi sulla loro autorialità.

---

<sup>103</sup> Canziani lavora in Italia con continuità tra il 1775 e il 1779; successivamente spartisce la sua carriera tra San Pietroburgo, Venezia e Firenze.

**Tabella 1 – Canziani**

TITOLO	TEATRO	STAGIONE	BREVE DESCRIZIONE
<i>Porzia</i> . Ballo eroico pantomimo.	Venezia, Teatro di San Benedetto.	Autunno dell'anno 1776.	Avviso al pubblico con breve esposizione del soggetto del ballo.
<i>Coriolano</i> . Ballo eroico pantomimo.	Venezia, Teatro di San Benedetto.	Carnevale dell'anno 1777.	Libretto autonomo. Avviso al pubblico e <i>Argomento</i> .
<i>L'Amante generosa</i> . Ballo secondo.	Venezia, Teatro di San Benedetto.	Carnevale dell'anno 1777.	Avviso al pubblico.
<i>L'Americana</i> . Ballo eroico pantomimo.	Venezia, Teatro di San Benedetto.	Carnevale dell'anno 1778.	Avviso al pubblico; <i>Argomento</i> ; <i>Programma</i> suddiviso in cinque atti.
<i>Cleopatra</i> . Ballo tragico pantomimo.	Venezia, Teatro di San Benedetto.	Carnevale dell'anno 1778.	Avviso al pubblico e <i>Argomento</i> .
<i>L'arrivo di Venere nell'isola di Cipro</i> .	Venezia, Teatro di San Benedetto.	Carnevale dell'anno 1778.	Avviso al pubblico e <i>Programma</i> suddiviso in dieci scene.
<i>Il ritorno d'Idomeneo in Creta</i> . Ballo tragico eroico pantomimo.	Bologna, Nuovo Pubblico Teatro (Comunale).	Primavera dell'anno 1778.	Libretto autonomo. <i>Argomento</i> e <i>Programma</i> suddiviso in tre atti.
<i>Calipso abbandonata</i> . Ballo tragico.	Milano, Nuovo Teatro di Milano (Scala).	Autunno dell'anno 1778.	<i>Argomento</i> scritto in prima persona e <i>Programma</i> suddiviso in tre atti.
<i>Porzia</i> . Ballo tragi-eroico.	Milano, Nuovo Regio Ducal Teatro (Scala).	[Carnevale dell'anno 1779].	Avviso al pubblico; <i>Argomento</i> ; <i>Programma</i> suddiviso in cinque atti.
<i>Piramo, e Tisbe</i> . Primo Ballo. <i>Il tradimento punito</i> . Secondo Ballo.	Venezia, Teatro di San Samuele.	Autunno 1793.	Avviso al pubblico.

**Tabella 2 - Canziani**

TITOLO	TEATRO	STAGIONE	BREVE DESCRIZIONE
<i>Ines de Castro</i> . Ballo tragico.	Venezia, Teatro di San Benedetto.	Fiera dell'Ascensione 1775.	<i>Argomento e Programma</i> suddiviso in cinque atti.
<i>Pigmalione</i> . Ballo eroico pantomimo.	Padova, Teatro Nuovo.	Fiera dell'anno 1775.	<i>Argomento e Programma</i> suddiviso in tre scene.
<i>Cupido trionfatore o sia Apollo e Dafne</i> . Ballo pastorale pantomimo.  <i>La maggior impresa d'Ercole o sia Admeto, ed Alceste</i> . Ballo tragico eroico pantomimo.	Venezia, Teatro di San Benedetto.	Fiera dell'Ascensione dell'anno 1783.	<i>Argomento.</i>  <i>Argomento.</i>

**Tabella 3 - Canziani**

TITOLO	TEATRO	STAGIONE	BREVE DESCRIZIONE
<p><i>La disgrazia opportuna,</i> ballo primo.</p> <p><i>Alceste e Admeto,</i> ballo secondo.</p> <p><i>Il trionfo di Cesare in Egitto,</i> ballo terzo.</p>	Torino, Teatro Regio.	Carnevale 1776.	<i>Programma</i> del secondo ballo suddiviso in quattro azioni.
<i>Linceo.</i>	Venezia, Teatro di San Benedetto.	Fiera dell'ascensione 1776.	<i>Argomento e Programma</i> suddiviso in cinque atti.
<i>Il giudizio di Paride.</i> Ballo eroico pantomimo.	Venezia, Teatro in San Samuele.	Autunno 1793.	<i>Argomento.</i>
<i>La pastorella fedele.</i> Ballo pantomimo.	Venezia, Teatro in San Samuele.	Autunno 1793.	<i>Argomento.</i>

I libretti inseriti nella prima tabella (tabella 1) presentano tutte le caratteristiche che abbiamo riscontrato parlando della prima tipologia: nell'*Avviso* il coreografo scrive in prima persona e, rivolgendosi al pubblico, espone le sue ragioni, lasciando intendere che quanto segue sia opera sua. L'elenco tuttavia presenta un'eccezione. *Il ritorno d'Idomeneo in Creta* è, infatti, l'unico ballo ad avere un libretto autonomo e a non presentare l'*Avviso* al pubblico, ma riteniamo possa essere riconducibile all'interno della categoria per i motivi che seguono. Il ballo bolognese si inserisce nell'ambito di un evento particolarmente importante: la rappresentazione dell'*Alceste* di Gluck-Calzabigi al Teatro Comunale di Bologna, evento corredato da numerosi documenti che testimoniano, fra le altre cose, il peso del ballo e del suo compositore nell'allestimento dell'opera. Si tratta dei documenti riportati nei *Teatri di Bologna* che Corrado Ricci pubblica nel 1888<sup>104</sup> e nel carteggio tra Padre Martini e il suo discepolo a Vienna Giambattista Mancini<sup>105</sup>. Tanto dalle istruzioni per la messa in scena dell'opera, quanto dalle lettere che intercorrono tra i diversi fautori e sostenitori dello spettacolo di Gluck a Bologna, trapela la presenza costante e ingombrante del coreografo durante le fasi di preparazione e di messa in scena dello spettacolo. Inizialmente lodato per le sue qualità, Canziani si rivela poco docile alle esigenze del dramma riformato, pretende che i primi ballerini non si stanchino partecipando anche al dramma e non rispetta le linee guida per la messa in scena desiderate da Calzabigi. Seguendo quanto abbiamo detto riguardo la funzione dei programmi, in riferimento alle *Memorie* di Carpani, possiamo ipotizzare che un coreografo tanto attento alla buona riuscita del suo ballo presieda alla redazione del *Programma* controllandone i contenuti, utili anche agli spettatori per la comprensione del ballo; in fondo, dal gradimento del pubblico

---

<sup>104</sup> Cfr. Corrado Ricci, *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII. Storia aneddotica*, Bologna, successori Monti Editori, 1888. Alle pp. 625-644 si trovano riprodotti alcuni documenti sull'esecuzione dell'*Alceste*, tra cui le lettere tra Calzabigi e Montefani.

<sup>105</sup> Le lettere sono conservate presso il Museo Internazionale e Biblioteca della musica di Bologna e sono comprese fra il mese di marzo e il mese di luglio 1778; sono consultabili nel catalogo Gaspari on-line attraverso la ricerca per mittente o destinatario all'indirizzo: <http://badigit.comune.bologna.it/cmbm/scripts/lettere/search.asp>.



dipende il successo del coreografo; è dunque suo interesse distribuire agli spettatori *Programmi* coerenti o rispondenti alla rappresentazione.

Non tutti i libretti della prima tabella sono corredati da un *Programma*. *Porzia*, *Coriolano*, *L'amante generosa* (unico secondo ballo), *Cleopatra* e *Piramo e Tisbe* presentano solo l'*Avviso* o l'*Avviso* e l'*Argomento*.

Per quel che riguarda la seconda tipologia (tabella 2), la situazione è molto più complessa. Si tratta in tutto di tre libretti in cui l'*Avviso* al pubblico è scritto in terza persona e per i quali sembra più incerta, dunque, l'attribuzione dell'autore. *Ines de Castro* è un titolo ricorrente nella carriera di Canziani. Va in scena per la prima volta al Teatro di San Benedetto a Venezia nel 1775; viene ripreso a Firenze, al Teatro della Pergola, nell'autunno del 1776; nel 1777, a partire dal mese di agosto, viene allestito all'interno delle tre opere della stagione autunnale milanese<sup>106</sup>. È l'unico ballo di Canziani ad avere tanti allestimenti. Purtroppo, però, il libretto veneziano del 1775 è la sola descrizione che possediamo; in tutti gli altri libretti il titolo del ballo viene solo citato.

*Pigmalione* viene allestito al Teatro Nuovo di Padova per la Fiera del Santo e non si sono riscontrate altre riprese. Il soggetto del ballo è tratto dalla scena lirica omonima di Rousseau, con cui effettivamente presenta analogie nell'ambientazione.

Entrambi i libretti del 1775 presentano un *Avviso* denso di indizi sulla poetica del coreografo, nonché un *Programma* particolarmente dettagliato e ricco di indicazioni sui movimenti in scena dei personaggi; possiamo avanzare l'ipotesi che, come nel caso di Angiolini e Calzabigi, qualcun altro sia stato incaricato di dare una veste letteraria ai contenuti ideati da Canziani, ma non abbiamo rintracciato altre fonti a conferma dell'ipotesi.

L'ultimo libretto di questa tipologia comprende due balli: *Cupido trionfator o sia Apollo e Dafne* e *La maggior impresa d'Ercole o sia Admeto e Alceste*, privi entrambi del *Programma* e provvisti del solo *Argomento*, al cui interno il pubblico viene avvisato dei cambiamenti operati sul soggetto del ballo; *Cupido trionfator* non

---

<sup>106</sup> Cfr. Giampiero Tintori e Maria Maddalena Schito (a cura di), *Il Regio Ducal Teatro di Milano (1717-1778)*, cit., p. 116.

sembra aver avuto altri allestimenti oltre quello del 1783; *La maggior impresa d'Ercole*, al contrario, viene allestito nel 1776 al Teatro Regio di Torino e nel 1783 al San Benedetto di Venezia. Il libretto torinese è fra quelli che abbiamo incluso nella terza tipologia (vedi tabella 3), privo, quindi, di indizi utili all'identificazione dell'autore. Lo stesso ballo viene ripreso a Firenze, nell'autunno 1783, dal coreografo francese Le Fevre. Nel libretto fiorentino non c'è *Programma*, ma si annuncia il primo ballo con queste parole:

*La discesa d'Ercole nei Campi Elisi, o sia Admeto, e Alceste.* Ballo Tragico, Eroico, Pantomimo, d'invenzione e composizione del Sig. Giuseppe Canziani, e di nuovo posto in scena dal suddetto Monsieur le Fevre<sup>107</sup>.

Poco probabile è che il ballo sia stato trasmesso oralmente da Canziani a Le Fevre, poiché Le Fevre non danza in nessuno dei due allestimenti di Canziani. Considerato che il libretto torinese dell'*Ercole* contiene un *Programma* e che, come ricorda Carpani, il *Programma* serve non solo agli spettatori ma anche ai coreografi e ai ballerini nel momento in cui decidono di riallestire un ballo proprio o di qualcun altro, possiamo supporre che il passo sopra riportato vada inteso come la testimonianza di una trasmissione per tramite del *Programma*: avuto il *Programma* del ballo di Canziani, Le Fevre avrebbe deciso di riallestirlo seguendo le linee guida del coreografo italiano. Detto in altri termini, Le Fevre avrebbe preso a prestito da Canziani il soggetto, non la coreografia. Ammesso che l'ipotesi sia corretta, Le Fevre implicitamente ci informerebbe che la paternità del libretto di *Ercole* spetterebbe a Canziani. I due coreografi, del resto, si erano incontrati e certamente conosciuti a Monaco, tra il 1773 e il 1774, quando Canziani è «Premier Danseur, & Maitre de Ballet de S.A.S.E. de Baviere». A testimonianza della loro frequentazione, possiamo citare almeno quattro balli in cui Canziani e Le Fevre danzano insieme: *Le Jugement de Paris*, composto da Canziani; *L'Espagnol généreux*, composto da

---

<sup>107</sup> Pietro Metastasio, *Ezio. Dramma per musica da rappresentarsi nel regio Teatro di via della Pergola nell'autunno del 1783*, in Firenze, si vende da Giovanni Risaliti stampatore dirimpetto ai PP. Filippini, 1783, p. 5.

Giuseppe Regina<sup>108</sup>; *Alcide sur le chemin fourchu* e *Apollon pasteur*, entrambi di Canziani<sup>109</sup>. In questi esempi Le Fevre risulta sempre fra i danzatori del corpo di ballo, mentre Canziani è sempre fra i protagonisti, oltre che, in tre casi, coreografo. Il ballerino francese, dunque, era diretto dal coreografo e interprete italiano.

Nella terza tabella, infine, abbiamo raccolto i libretti riconducibili alla terza tipologia delineata. Fatta eccezione per il *Programma* del *Linceo*, particolarmente lungo e dettagliato, gli altri libretti sono poco indicativi, presentando solo l'*Argomento* – è il caso degli ultimi due balli *Il Giudizio di Paride* e *La Pastorella fedele* – o un *Programma* molto scarno, come nel caso dell'allestimento torinese di *Admeto e Alceste*.

Come abbiamo detto, sono davvero pochi gli appigli che permettono di formulare solide ipotesi su queste fonti. Tenendo presente quanto detto a proposito della funzione dei *Programmi*, possiamo solo ipotizzare che, anche per questi libretti, valesse il principio secondo il quale, dovendo servire da guida alla visione, era necessaria una certa corrispondenza tra parola scritta e gesto danzato.

---

<sup>108</sup> Si tratta dei balli previsti per l'opera *Zenobia* nel carnevale 1773. Cfr. Pietro Metastasio, *Zenobia. Dramma per musica da rappresentarsi nel nuovo Teatro di corte nel carnevale dell'anno 1773*, Monaco, Appresso Francesco Gioseppe Thuille, [1772 o 1773]. I libretti dei due balli si trovano in fondo al libretto dell'opera, le pagine non sono numerate.

<sup>109</sup> Si tratta dei balli previsti per l'opera *Achille in Sciro* nel carnevale 1774. Cfr. Pietro Metastasio, *Achille in Sciro. Dramma per musica da rappresentarsi nel nuovo Teatro di corte nel carnevale dell'anno 1773*, Monaco, Appresso Francesco Gioseppe Thuille, [1773 o 1774]. I libretti dei due balli si trovano in fondo al libretto dell'opera, le pagine non sono numerate.

*Antonio Muzzarelli*

La carriera di Muzzarelli, come coreografo, si snoda tra il 1776 e il 1810 circa, alternandosi, a partire dagli anni Novanta, fra Vienna e l'Italia<sup>110</sup>. I titoli dei suoi balli sono circa quarantasei. Solo quattordici, tuttavia, sono riconducibili alla prima tipologia, comprendendo l'*Avviso* al pubblico, o un *Argomento* con la funzione di *Avviso*, scritto in prima persona<sup>111</sup> (tabella 4); un unico ballo presenta le caratteristiche della seconda tipologia (tabella 5), mentre sono sette i libretti che possiamo inserire nella terza tipologia (tabella 6). Li elenchiamo nelle pagine che seguono.

---

<sup>110</sup> Nell'autunno del 1791 Muzzarelli mette in scena gli ultimi balli a Milano, e successivamente parte per Vienna. A partire dal 1791, infatti, è stipendiato dalla corte viennese insieme alla moglie. Cfr. John A. Rice, *Muzzarelli, Koželuh e La ritrovata figlia di Ottone II (1794)*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», vol. XXIV, n. 1, gennaio-marzo 1990, pp. 1-46. Muzzarelli torna in Italia nel 1804. Nelle tabelle non abbiamo inserito i libretti viennesi.

<sup>111</sup> Per molti dei balli di Muzzarelli non abbiamo rintracciato libretti di ballo o descrizioni e, spesso, troviamo citato solo il titolo.

**Tabella 4 - Muzzarelli**

TITOLO	TEATRO	STAGIONE	BREVE DESCRIZIONE
<p><i>Le feste di Vienna.</i> Primo ballo.</p> <p><i>La presa di Buda.</i> Secondo ballo.</p>	Firenze, Teatro della Pergola.	Carnevale 1784.	<p>Avviso al pubblico. <i>Argomento</i> del primo ballo.</p> <p><i>Programma</i> del secondo ballo suddiviso in cinque scene.</p>
<p><i>Ottone II Imperatore d'Alemagna.</i> Ballo eroico pantomimo.</p> <p><i>Il selvaggio in Finlandia,</i> ballo secondo.</p>	Venezia, Teatro di San Benedetto.	Fiera dell'Ascensione dell'anno 1785.	<p>Avviso al pubblico. <i>Argomento</i> del primo e del secondo ballo.</p>
<p><i>Gli amori di Igor primo zar di Moscovia.</i> Ballo eroico pantomimo.</p> <p><i>Il Capitano Cook all'Isola degli Otahti.</i> Ballo comico pantomimo.</p>	Venezia, Teatro di San Benedetto.	Carnevale dell'anno 1786.	<p><i>Argomento</i> scritto in prima persona. <i>Programma</i> del primo ballo suddiviso in cinque atti.</p> <p><i>Argomento</i> del secondo ballo.</p>
<i>Il Gonzalvo.</i> Ballo tragico pantomimo.	Venezia, Teatro di San Samuele.	Autunno dell'anno 1786.	Avviso al pubblico.
<i>Il Beverlei o sia il Giuocatore inglese.</i> Ballo primo.	Venezia, Teatro di San Samuele.	Carnevale 1787.	Avviso al pubblico.
<i>L'Impostore punito.</i> Ballo tragico pantomimo.	Venezia, Teatro di San Samuele.	Carnevale dell'anno 1787.	<i>Argomento.</i>

<i>Ulisse al Monte Etna.</i> Ballo primo.	Venezia, Teatro di San Benedetto.	Fiera dell'Ascensione dell'anno 1787.	Avviso al pubblico.
<i>Il Fanatismo o sia Maometto.</i> Primo ballo.	Firenze, Teatro della Pergola.	Autunno dell'anno 1788.	Avviso al pubblico.
<i>Igor I. czar di Moscovia.</i> Primo ballo.  <i>Il capitano Cook all'Isola degli Ottaiti.</i> Ballo comico pantomimo.	Milano, Teatro Grande alla Scala.	Autunno dell'anno 1789.	Avviso al pubblico.  <i>Argomento e Programma</i> in tre atti per il primo ballo.  <i>Argomento</i> per il secondo ballo.
<i>Le nozze di Peleo e Teti.</i> Ballo eroico pantomimo.  <i>Il capitano Cook all'Isola degli Ottaiti.</i> Ballo comico pantomimo.	Roma, Teatro di Torre Argentina.	Carnevale dell'anno 1790.	Libretto autonomo. Avviso al pubblico.  <i>Argomento e Programma</i> suddiviso in quattro atti per il primo ballo.  <i>Argomento</i> del secondo ballo.
<i>La generosità di Scipione.</i> Ballo eroico pantomimo.	Roma, Teatro di Torre Argentina.	Carnevale dell'anno 1790.	Libretto autonomo. <i>Argomento e Programma</i> suddiviso in cinque atti.
<i>Il falso profeta.</i> Ballo tragico pantomimo.	Milano, Teatro Grande alla Scala.	Autunno 1791.	<i>Argomento</i> scritto in prima persona; <i>Programma</i> suddiviso in cinque atti.
<i>Alceste.</i> Ballo eroico.	Venezia, Teatro La Fenice.	Carnevale dell'anno 1810.	Avviso al pubblico e <i>Programma</i> suddiviso in cinque atti.

**Tabella 5 - Muzzarelli**

TITOLO	TEATRO	STAGIONE	BREVE DESCRIZIONE
<i>Il ratto d'Elena</i> . Ballo eroico.	Teatro della Comune di Bologna (Teatro Comunale).	Estate dell'anno 1804.	<i>Avviso al pubblico e Programma</i> suddiviso in cinque atti.

**Tabella 6 - Muzzarelli**

TITOLO	TEATRO	STAGIONE	BREVE DESCRIZIONE
<i>Adelasia</i> . Ballo primo. <i>Ircana in Julfa</i> . Ballo secondo.	Regio Ducal Teatro di Mantova.	Carnevale 1778.	<i>Argomento e Programma</i> suddiviso in tre atti, per il primo ballo.  <i>Argomento</i> del secondo ballo.
<i>Adelasia riconosciuta</i> . Ballo primo.	Firenze, Teatro di via della Pergola.	Autunno 1782.	<i>Argomento e Programma</i> suddiviso in cinque scene.
<i>Ino e Temisto</i> . Ballo eroico tragico pantomimo.	Vicenza, Teatro Nuovo.	Estate 1787.	<i>Argomento e Programma</i> suddiviso in cinque parti.
<i>Castore e Polluce</i> . Ballo primo.	Faenza, Nuovo Teatro.	Primavera 1788.	<i>Argomento e Programma</i> suddiviso in sette scene.
<i>Gli sponsali di Ciro con Cassandane</i> . Eroico.	Teatro di Novara.	Primavera 1789.	<i>Argomento e Programma</i> suddiviso in cinque parti.
<i>Hildegard</i> . Ballo eroico.	Torino, Teatro Imperiale.	Carnevale dell'anno 1807.	Libretto autonomo.  <i>Argomento e Programma</i> suddiviso in cinque atti.
<i>La generosità di Scipione</i> . Ballo eroico pantomimo.	Venezia, Teatro La Fenice.	Carnevale dell'anno 1810.	<i>Argomento e Programma</i> suddiviso in sei scene.



Scorrendo la quarta tabella, notiamo che diversi titoli si ripetono, ma i libretti di ballo che li accompagnano non sono sempre uguali. Prendiamo in considerazione tre esempi: *Gli amori di Igor primo Zar di Moscovia*, *Il Capitano Cook all'isola degli Ottaiti*, *La Generosità di Scipione*.

*Gli amori di Igor primo Zar di Moscovia* e *Il Capitano Cook all'isola degli Ottaiti* vengono messi in scena a Venezia nel carnevale 1786 e a Milano nell'autunno 1789, rispettivamente come primo e secondo ballo all'interno delle opere allestite nelle due città. I due libretti pubblicati in occasione dei due eventi presentano qualche differenza. Il *Programma* di *Igor I* del 1786 è suddiviso in cinque atti, corredato da didascalie e descrive le azioni che si svolgono in scena; quello milanese, invece, non entra nel dettaglio dell'azione, ne fornisce una sintesi, elencando semplicemente il susseguirsi degli eventi. Il coreografo avvisa di non ritenere necessario un *Programma*:

Al rispettabilissimo pubblico di Milano.

Antonio Muzzarelli.

Il gusto squisito di questo rispettabilissimo pubblico in ogni genere di spettacoli teatrali, reso sempre più dilicato dalla eccellenza de' maestri, che ebbero l'onore di sottoporgli le produzioni felici del loro genio, deve sgomentare non poco chi è dal suo dovere impegnato a presentargliene de' nuovi. Questa difficoltà raddoppiata dalla conoscenza de' miei talenti mi ha ispirato il capriccio della varietà sulle scene di [sì?] spesso benignamente accolta, che mi lusingo di ottenere la maggiore, che nell'arte ristretta dei gesti si possa, dai due presenti balli pantomimi tessuti sopra gli amori d'Igor I. Czar di Moscovia, ed il Capitano Cook agli Ottaiti, la chiarezza de' quali parmi possano risparmiare la noja d'un più esteso programma<sup>112</sup>.

Nel caso del *Capitano Cook all'isola degli Ottaiti* abbiamo unicamente l'*Argomento* del ballo, che si ripete pressoché identico da una ripresa all'altra<sup>113</sup>. Entrambi i titoli erano già stati allestiti e, dunque, il coreografo aveva avuto modo di testarne la struttura e la resa sulla scena. Abbiamo già ricordato l'allestimento veneziano del 1786; *Il Capitano Cook*, inoltre, viene messo in scena a Parma nel

---

<sup>112</sup> Antonio Muzzarelli, *Igor I Czar di Moscovia. Primo ballo da rappresentarsi nel Teatro grande alla Scala in Milano, l'autunno 1789 composto dal Sig. Antonio Muzzarelli*, cit., p. 63.

<sup>113</sup> Le variazioni sono minime e riguardano l'uso di qualche parola.

carnevale del 1789, prima dunque della stagione autunnale a Milano. L'ipotesi che possiamo avanzare è la seguente. Probabilmente quando Muzzarelli rimette in scena i due balli non ritiene più necessario spiegare nel dettaglio l'azione sulla scena, limitandosi a fornire le informazioni essenziali per comprendere lo svolgersi delle vicende. Il coreografo ha già verificato l'efficacia del soggetto e, forse, ritiene più utile un *Programma* meno dettagliato per non guastare la sorpresa dell'azione pantomima, creando troppe aspettative nel pubblico. Il coreografo verrebbe così ad assumere un ruolo attivo nelle decisioni che riguardano la redazione del *Programma*.

Veniamo all'ultimo esempio. *La Generosità di Scipione* è messo in scena all'Argentina nel 1790. Il ballo non presenta né un *Avviso* né un *Programma* scritto in prima persona. Abbiamo, tuttavia, ritenuto corretto includerlo tra i libretti della prima tipologia. I balli per il carnevale 1790 all'Argentina, infatti, sono quattro. Per i primi due abbiamo l'*Avviso* in cui Muzzarelli si rivolge al pubblico in questi termini:

Al rispettabilissimo pubblico di Roma. Antonio Muzzarelli.  
Nel dover di bel nuovo comparire con due pantomime sulle romulee scene, non trovo chi meglio affidarmi, che alle vostre belle anime o romani; e semmai fuvvi alcuno bisognoso della vostra gentile influenza, certamente io son quello, sì per la presente situazione teatrale, che per la scarsezza de' miei talenti, né trovo altro mezzo in simili contingenze, onde riparare in qualche parte, e alle circostanze, ed alla insufficienza, che di ricorrere alla brevità, e di rimettermi al cuore vostro generoso, in cui riponendo tutte le mie speranze, passo col più dovuto ossequio a dichiararmi<sup>114</sup>.

Per la seconda opera della stagione Muzzarelli allestisce altri due balli, con libretto autonomo e lungo e dettagliato *Programma*. Se consideriamo il primo libretto della stagione redatto dal coreografo, possiamo supporre che anche per il secondo Muzzarelli abbia scritto il *Programma* senza, forse, ritenere necessario un ulteriore *Avviso*.

---

<sup>114</sup> Antonio Muzzarelli, *Le nozze di Peleo e Teti. Ballo eroico pantomimo d'invenzione e direzione del Signor Antonio Muzzarelli, da rappresentarsi per la prima volta nel nobile Teatro di Torre Argentina nel carnevale dell'anno 1790*, in Roma, si stampano e vendono nella Stamperia di Gioacchino Puccinelli, vicino la Piazza di Sant'Andrea della Valle, [1789 o 1790], pp. 3-4.

*La generosità di Scipione* viene inoltre allestito anche a Venezia nel 1810. Il *Programma* pubblicato in occasione dello spettacolo è uguale a quello edito nel 1790 all'Argentina per i primi tre atti. Nell'allestimento ottocentesco il quarto atto viene diviso in due, ma il testo rimane sostanzialmente identico. Se il *Programma* era stato steso da Muzzarelli, ne consegue che anche quello veneziano lo è. La presenza di un testo che si ripete a distanza di anni e in luoghi diversi, come *Programma* di una coreografia ideata da uno stesso artista, potrebbe indicare che il ballo segue, in linea generale, almeno la trama della composizione originaria, rafforzando l'ipotesi che i *Programmi* siano, per i coreografi, canovacci da seguire o da cui partire per riallestire un ballo. Diviene verosimile immaginare che il coreografo portasse con sé i *Programmi di ballo* che, di fatto, costituivano il suo repertorio di soggetti; secondo le necessità, attingeva ora all'uno, ora all'altro lasciando invariato il testo o apportandovi le modifiche che una determinata piazza teatrale poteva richiedere. In entrambe le ipotesi possiamo riconoscere al coreografo un ruolo attivo nella cura e nella preparazione dei *Programmi* che – lo ribadiamo ancora una volta – erano un primo importante ponte fra il pubblico e il nuovo linguaggio pantomimo che stava cercando affermazione e identità sulle scene europee. Allora riecheggia la domanda di Carpani: «Qual maestro crederà essere di suo interesse l'escludere i programmi?»<sup>115</sup>.

Dei balli contenuti nella sesta tabella, possiamo avanzare qualche ipotesi sull'*Adelasia*. Quest'ultimo è infatti un titolo di successo che caratterizza la carriera di Muzzarelli sin dai suoi esordi e che verrà portato a Vienna nel 1794. Il primo allestimento sembra risalire al 1777, a Siena<sup>116</sup>. Ne abbiamo notizia dalla «Gazzetta Toscana» che ne loda «la forza dell'espressione, vivezza dei quadri, ed aggiustatezza

---

<sup>115</sup> [Giuseppe Carpani], *Memorie per servire alla storia degli spettacoli del teatro di Milano*, cit., p. 142.

<sup>116</sup> Nicola Tassi, *Il principe del Lago Nero. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel Teatro della nobilissima Accademia Intronata di Siena nell'estate dell'anno 1777*, Siena, Vincenzo Pazzini Carli e figli, [1777]. Non abbiamo rintracciato alcun libretto per quest'opera; l'informazione è riportata in Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola & Locatelli Musica, 1990-1994, vol. IV, p. 466.

di decorazioni»<sup>117</sup>. L'anno successivo Muzzarelli lo mette in scena a Mantova<sup>118</sup> e nel 1779 a Milano<sup>119</sup>. Nel 1782 viene riproposto a Firenze e ancora una volta la «Gazzetta Toscana» riporta il successo del ballo apprezzandone «la chiarezza, buon senso e spiegazione della Storia»<sup>120</sup>. È possibile che il passo appena citato si riferisca alla capacità del coreografo di rendere chiara la storia attraverso i movimenti del corpo. È anche possibile, tuttavia, che faccia riferimento alla chiarezza e alla rispondenza del *Programma* con l'azione scenica.

Il libretto fiorentino del 1782 è molto simile all'allestimento viennese del 1794. Possiamo ipotizzare che il libretto viennese sia il frutto maturo dei diversi allestimenti italiani del ballo, messi a punto dal coreografo nel corso della carriera<sup>121</sup>.

---

<sup>117</sup> «Gazzetta Toscana», n. 30, Siena 19 luglio 1777, p. 119.

<sup>118</sup> [Antonio Muzzarelli], *L'Adelasia e l'Ircana in Julfa balli d'invenzione di Antonio Muzzarelli*, in Gioacchino Pizzi, *Il Cresco. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Ducal Teatro vecchio di Mantova il carnevale dell'anno 1778*, cit., pp. 41-47.

<sup>119</sup> Carlo Goldoni, *Il Talismano. Commedia per musica da rappresentarsi in Milano nel nuovo Teatro alla Canobiana per la solenne occasione della sua prima apertura l'autunno dell'anno 1779*, in Milano, appresso Gio. Batista Bianchi [1779]. All'interno del libretto il titolo del ballo viene solo citato.

<sup>120</sup> «Gazzetta Toscana», n. 37, Firenze 14 settembre 1782, p. 147.

<sup>121</sup> Cfr. su questo John A. Rice, *Muzzarelli, Koželuh e La ritrovata figlia di Ottone II (1794): Il balletto viennese rinato nello spirito di Noverre*, cit.

### *Onorato Viganò*

Con Onorato Viganò compiamo un salto rispetto ai precedenti coreografi. Oltre a essere il capostipite di una illustre e longeva famiglia di danzatori, Viganò risulta una figura di un certo rilievo nel panorama coreutico italiano sia per la quantità della produzione che per le competenze. È non solo interprete e compositore di balli, ma anche impresario di diverse stagioni a Roma, Venezia, Padova e Treviso. Istruisce i suoi figli, Giulio, Salvatore e Celestina fra gli altri<sup>122</sup>, non solo nell'arte coreutica ma anche nella musica. Sia Salvatore che Giulio, infatti, compongono quasi sempre la musica per i balli del padre. Siamo di fronte a un personaggio completo, in grado di gestire un'intera stagione teatrale, prendere contatto con i cantanti, scegliere le opere e gli interpreti migliori. L'ideale del coreografo istruito, artista versato in tutte le arti, sembra trovare in Viganò una reale incarnazione.

La sua carriera si snoda soprattutto in Italia tra il 1739 e il 1809 e annovera una novantina di titoli. Le tabelle che seguono riportano solo i libretti in cui è presente una descrizione del ballo, tralasciando quelli in cui il titolo è solo citato.

I libretti riconducibili alla prima tipologia, in cui il coreografo parla in prima persona all'interno dell'*Avviso* o dell'*Argomento*, sono nove (tabella 7). A questi si aggiungono altri nove libretti il cui *Avviso* è scritto in terza persona; ci riferiamo alla seconda tipologia (tabella 8). Sono particolarmente numerosi i libretti della terza tipologia: ventotto (tabella 9).

---

<sup>122</sup> Il *Dizionario della musica e dei musicisti* dedica una voce ai Viganò in quanto «famiglia di ballerini e coreografi italiani». Cfr. *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, diretto da Alberto Basso, Torino, UTET, 1983-2005, vol. VIII: *Le Biografie*, p. 240.

**Tabella 7 - Viganò**

TITOLO	TEATRO	STAGIONE	BREVE DESCRIZIONE
<i>Castore e Polluce.</i> Ballo favoloso tragico pantomimo.	Nobile Teatro di Padova.	Fiera di giugno dell'anno 1776.	Il libretto è autonomo. Dedica firmata. <i>Argomento</i> e <i>Programma</i> suddiviso in sei parti con didascalie.
<i>Cefalo e Procri.</i> Ballo eroico tragico pantomimo.	Mestre, Teatro di casa Balbi.	Autunno dell'anno 1778.	<i>Avviso al pubblico;</i> <i>Argomento e Programma</i> suddiviso in cinque parti.
<i>Il Rinaldo.</i> Ballo tragico eroico pantomimo.	Venezia, Teatro di San Benedetto.	Fiera dell'Ascensione dell'anno 1778.	<i>Avviso al pubblico e</i> <i>Programma</i> suddiviso in sei parti.
<i>Piramo e Tisbe.</i> Ballo eroico tragico pantomimo.	Venezia, Teatro di San Samuele.	Autunno dell'anno 1781.	<i>Avviso al pubblico e</i> <i>Argomento.</i>
<i>Piramo e Tisbe.</i> Ballo eroico tragico pantomimo.	Roma, Teatro di Torre Argentina.	Carnevale dell'anno 1785.	Il libretto è autonomo. <i>Argomento e Programma</i> suddiviso in sei scene..
<i>Cefalo e Procri.</i> Ballo eroico tragico pantomimo.	Roma, Teatro di Torre Argentina.	Carnevale dell'anno 1786.	<i>Argomento e Programma</i> uguali al libretto del 1778 (autunno Mestre). Cambia la didascalia della prima scena.
<i>Rinaldo e Armida.</i> Ballo eroico pantomimo.	Roma, Teatro di Torre Argentina.	Carnevale dell'anno 1788.	Libretto autonomo.  Dedica; <i>Argomento e</i> <i>Programma</i> suddiviso in tre parti e sei scene.
<i>Orizia e Borea.</i> Ballo tragico pantomimo.	Roma, Teatro di Torre Argentina.	Carnevale dell'anno 1788.	Libretto autonomo.  <i>Argomento e Programma</i> suddiviso in tre scene.

<i>Rinaldo e Armida.</i> Ballo eroico pantomimo.	Venezia, Teatro di San Samuele.	Carnevale dell'anno 1790.	Libretto autonomo. <i>Avviso al pubblico e</i> <i>Programma</i> suddiviso in tre scene.
--	------------------------------------	------------------------------	--

**Tabella 8 - Viganò**

TITOLO	TEATRO	STAGIONE	BREVE DESCRIZIONE
<i>La caccia d' Enrico IV.</i> Ballo secondo.	Napoli, Real Teatro di San Carlo.	Gennaio 1775.	<i>Avviso e Programma</i> suddiviso in cinque scene.
<i>Le amarezze negl' amori.</i> Ballo drammatico favoloso.	Venezia, Teatro di San Samuele.	Autunno dell' anno 1775.	Dedica. <i>Argomento e Programma</i> suddiviso in due parti.
<i>Andromaca in Epiro.</i> Ballo eroico tragico pantomimo	Venezia, Teatro di San Samuele.	Fiera dell' Ascensione dell' anno 1776.	<i>Argomento e Programma</i> suddiviso in otto scene.
<i>Oreste o sia La morte di Clitennestra.</i> Ballo tragico pantomimo.	Venezia, Teatro di San Samuele.	Carnevale dell' anno 1776.	<i>Argomento e Programma</i> suddiviso in quattordici scene.
<i>Andromaca in Epiro.</i> Ballo eroico tragico pantomimo.	Firenze, Teatro di via del Cocomero.	Autunno dell' anno 1777.	<i>Argomento e Programma</i> suddiviso in otto scene.
<i>Oreste o sia La morte di Clitennestra.</i> Ballo tragico pantomimo.	Novara, Nuovo Teatro.	Primavera dell' anno 1779.	<i>Argomento e Programma</i> suddiviso in quattordici scene.
<i>Oreste o sia La morte di Clitennestra.</i> Ballo tragico pantomimo.	Roma, Teatro di Torre Argentina.	Carnevale dell' anno 1787.	Libretto autonomo. <i>Argomento e Programma</i> suddiviso in quattordici scene.



<i>Enrico IV.</i> Ballo semicomico pantomimo.	Firenze, Teatro della Pergola.	Carnevale dell'anno 1789.	<i>Avviso e Programma</i> suddiviso in cinque scene.
<i>La morte d'Egisto ossia Le furie d'Oreste.</i> Ballo tragico pantomimo.	Venezia, Teatro La Fenice.	Fiera dell'Ascensione dell'anno 1794	<i>Argomento e Programma</i> suddiviso in quattordici scene

**Tabella 9 - Viganò**

TITOLO	TEATRO	STAGIONE	BREVE DESCRIZIONE
<i>Gli orti esperidi.</i> Secondo ballo.	Napoli, Real Teatro di San Carlo.	13 agosto, 1769.	<i>Programma</i> del secondo ballo suddiviso in tre scene.
<i>L'isola disabitata.</i> Primo ballo.	Napoli, Real Teatro di San Carlo.	4 novembre 1770.	<i>Argomento.</i>
<i>Li sponsali di Zefiro e Flora.</i> Secondo ballo.	Napoli, Real Teatro di San Carlo.	30 maggio 1772.	<i>Argomento.</i>
<i>L'eroico amor d'Alceste.</i> Ballo tragico di lieto fine.	Venezia, Teatro di San Samuele.	Autunno dell'anno 1773.	<i>Argomento e Programma</i> suddiviso in cinque parti
<i>Diana sorpresa.</i> Ballo eroico pantomimo.	Venezia, Teatro di San Samuele.	Carnevale dell'anno 1774.	Descrizione.
<i>Arianna abbandonata da Teseo e soccorsa da Bacco.</i> Ballo eroico pantomimo.	Venezia, Teatro di San Samuele.	Carnevale 1774.	Descrizione.
<i>Le amarezze negl'amori.</i> Ballo drammatico favoloso.	Venezia, Teatro di San Samuele.	Autunno dell'anno 1775.	Dedica. <i>Argomento e Programma</i> suddiviso in due parti.
<i>Andromeda e Perseo.</i> Ballo eroico pantomimo.	Venezia, Teatro di San Samuele.	Autunno dell'anno 1775.	<i>Argomento e Programma</i> suddiviso in tre parti.
<i>Andromeda e Perseo.</i> Ballo eroico pantomimo.	Roma, Teatro di Torre Argentina.	Carnevale dell'anno 1777.	<i>Argomento e Programma</i> suddiviso in tre parti.

<i>Minosse re di Creta.</i>	Venezia, Teatro di San Samuele.	Autunno dell'anno 1782.	<i>Argomento.</i>
<i>La dolce vendetta.</i> Ballo eroicomico pantomimo.	Roma, Teatro di Torre Argentina.	Carnevale dell'anno 1783	Libretto autonomo. <i>Programma</i> senza alcuna suddivisione.
<i>Minosse re di creta.</i> Ballo eroico.	Roma, Teatro di Torre Argentina.	Carnevale dell'anno 1783.	Libretto autonomo. <i>Argomento.</i>
<i>Alceste.</i> Ballo favoloso eroico pantomimo.	Roma, Teatro di Torre Argentina.	Carnevale dell'anno 1785.	Libretto autonomo. <i>Argomento e Programma</i> suddiviso in cinque parti.
<i>Alcide negli orti esperidi.</i> Ballo favoloso eroico pantomimo. <i>Il re pastore o sia Pulcinella re in sogno,</i> secondo ballo.	Roma, Teatro di Torre Argentina.	Carnevale dell'anno 1786.	Libretto autonomo. <i>Argomento e Programma</i> suddiviso in cinque parti, per il primo ballo. <i>Argomento e Programma</i> suddiviso in sette parti.
<i>Achille in Sciro.</i> Ballo eroico pantomimo.	Roma, Teatro di Torre Argentina.	Carnevale dell'anno 1787.	Libretto autonomo. <i>Argomento e Programma</i> suddiviso in sette parti.
<i>Minosse re di Creta.</i> Ballo eroico.	Firenze, Teatro di via della Pergola.	Carnevale dell'anno 1789	<i>Argomento.</i>
<i>Meleagro.</i> Ballo favoloso eroico pantomimo.	Venezia, Teatro di San Samuele.	Autunno dell'anno 1789.	Dedica. <i>Programma</i> suddiviso in sei parti.
<i>La Fata Urgella.</i> Ballo eroicomico pantomimo.	Venezia, Teatro di San Samuele.	Fiera dell'Ascension e dell'anno 1790.	<i>Argomento.</i>
<i>Minosse re di Creta.</i> Ballo eroico.	Treviso, Teatro Astori.	Fiera d'autunno 1790.	Dedica. <i>Argomento</i> uguale al libretto fiorentino del 1789.

<i>Achille in Sciro</i> . Ballo eroico pantomimo.	Venezia, Teatro di San Samuele.	Autunno dell'anno 1790.	L'Argomento è identico al libretto romano del 1787. Il Programma è praticamente uguale con piccole differenze nell'uso di alcune parole.
<i>Serena principessa ereditaria di Tebe</i> . Ballo eroico pantomimo.	Venezia, Teatro La Fenice.	Carnevale dell'anno 1793.	Argomento e Programma suddiviso in cinque parti.
<i>Andromeda e Perseo</i> . Ballo eroico pantomimo.	Venezia, Teatro La Fenice.	Autunno dell'anno 1794.	Argomento e Programma suddiviso in tre parti. Identico al libretto del 1775 e 1776.
<i>Evilmerodacco. Re tiranno di Babilonia</i> . Ballo tragico.	Venezia, Teatro La Fenice.	Carnevale dell'anno 1795	Programma suddiviso in sei parti.
<i>Le amazzoni</i> . Ballo eroico pantomimo favoloso.	Venezia, Teatro La Fenice.	Carnevale dell'anno 1795.	Argomento e Programma suddiviso in quattro parti.
<i>Meleagro</i> . Ballo favoloso tragico pantomimo.	Bergamo, Teatro Riccardi.	Agosto dell'anno 1796.	Libretto autonomo. Programma suddiviso in sei parti.
<i>La morte d'Ettore</i> . Ballo tragico pantomimo.	Venezia, Teatro di San Benedetto.	Autunno dell'anno 1796.	Argomento e Programma suddiviso in sei scene.
<i>I Baccanali</i> . Ballo primo.	Venezia, Teatro di San Benedetto.	Autunno dell'anno 1797.	Programma suddiviso in sei scene.
<i>Minosse Re di Creta</i> . Ballo eroico pantomimo.	Venezia, Teatro La Fenice.	Carnevale dell'anno 1799.	Argomento.
<i>La morte di Geta</i> . Ballo eroico tragico pantomimo.	Venezia, Teatro La Fenice.	Carnevale dell'anno 1799.	Argomento e Programma suddiviso in cinque atti.
<i>Giasone e Medea in Corinto</i> . Ballo eroico tragico pantomimo.	Nuovo Teatro di Padova.	Fiera del Santo 1809.	Argomento.

Come si evince dalle tabelle 7, 8 e 9, siamo di fronte a una produzione più ampia e variegata, rispetto ai due coreografi precedenti, all'interno della quale diviene sempre più frequente la ripresa di alcuni titoli. Prendendo in considerazione la tabella 7 (che si riferisce ai libretti riconducibili alla prima tipologia), il primo titolo è *Cefalo e Procri*, per il quale riscontriamo due allestimenti: a Mestre, nell'autunno 1778, e a Roma, nel carnevale 1786. Il libretto del 1778 è completo di *Avviso*, *Argomento* e *Programma*, mentre il libretto del 1786 riporta solamente l'*Argomento* e il *Programma*. Questi ultimi, però, si ripetono pressoché uguali nei due libretti pubblicati in occasione dei due eventi. Se dunque consideriamo di Viganò il primo libretto, anche il secondo, identico al primo, può essere reputato del coreografo, sebbene in quest'ultimo non sia presente l'*Avviso* al pubblico.

Le vicende di Rinaldo e Armida, tratte dal Tasso, offrono lo spunto per due allestimenti leggermente diversi. Nel 1778, infatti, a Venezia Viganò si misura con tale soggetto ricavandone un ballo eroico pantomimo che poi riproporrà a Roma nel 1788<sup>123</sup> e di nuovo a Venezia nel 1790. Gli ultimi *Programmi* risultano uguali. In ogni caso, tutti e tre i testi presentano una firma abbastanza chiara e sono una testimonianza preziosa del mutamento di un soggetto nel corso del tempo.

Infine prendiamo in esame *Piramo e Tisbe*, allestito a Venezia nel 1781 e a Roma nel 1785. I due libretti pubblicati in occasione dei due allestimenti presentano qualche differenza. Nel primo (Venezia 1781) all'*Avviso* scritto in prima persona dal coreografo, segue una paginetta intitolata *Antefatti, e Argomento*, e non vi è alcun *Programma*. Nel libretto romano del 1785 leggiamo la stessa paginetta – *Antefatti, e Argomento* – cui segue il *Programma* suddiviso in sei scene; non vi è alcun *Avviso*. Così stando le cose, questo libretto rientrerebbe nella terza tipologia, se non fosse per la paginetta che i due libretti hanno in comune. La ripetizione, anche se solo di una parte del *Programma*, induce a ritenere che il coreografo, viaggiando con il

---

<sup>123</sup> *Rinaldo e Armida* viene messo in scena anche al Teatro delle Dame nel 1780, ma non abbiamo rintracciato alcun *Programma* dell'allestimento. Il titolo del ballo è solo citato in Apostolo Zeno, *Vologeso. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro delle Dame nella primavera dell'anno 1780*, in Roma, dalle Stampe dei Puccinelli a strada Papale incontro al Palazzo del sig. marchese Belloni, [1780], p. 8.

proprio soggetto, lo sfruttasse all'occorrenza e dunque dovesse quanto meno approvare la redazione del *Programma* del ballo. Per questo motivo, se il primo libretto può essere considerato di Viganò, allora anche per il secondo potremmo avanzare la stessa ipotesi.

All'interno della prima tipologia di libretti abbiamo incluso anche il libretto del ballo *Orizia e Borea*. Si tratta infatti della medesima stagione di *Rinaldo e Armida*, il carnevale 1788, stagione in cui Viganò è anche impresario. Il ruolo di Viganò come impresario proietta una luce diversa sulla questione dell'autorialità dei libretti. L'impresario era soprattutto un uomo di relazioni, viaggiatore e capace di intessere rapporti con le alte cariche cittadine per assicurarsi l'impresa per una o più stagioni teatrali, di cui curava ogni dettaglio. John Rosselli ne parla come di una figura dedicata all'impresa teatrale e alla sua buona riuscita, per ragioni principalmente economiche ma anche, talvolta, con intuizione e sensibilità nell'allestimento e nella scelta del cartellone, che comprendeva opere e balli naturalmente. L'impresario era responsabile della scelta dei primi ruoli e, in base ai nomi di richiamo della stagione, commissionava il libretto e la musica<sup>124</sup>. Nel nostro caso, allora, possiamo ipotizzare che nel Viganò impresario all'Argentina coincidessero la figura di committente ed esecutore, almeno per i balli. In altre parole, responsabile tanto dell'opera quanto dei balli, è verosimile che, se per l'opera commissionava la scrittura del libretto al poeta di turno, per i balli attingeva al proprio repertorio di soggetti. Quanto abbiamo ipotizzato riguardo a Muzzarelli è, infatti, riscontrabile anche in Viganò: la ripetizione degli stessi soggetti di ballo a distanza di anni induce a supporre che fosse il coreografo a girare con i *Programmi* che venivano utilizzati all'occorrenza.

Il ruolo di impresario di Viganò, che di fatto diviene agente di se stesso e della propria famiglia, implica un controllo ed una presenza importante all'interno dei meccanismi produttivi della stagione, un ruolo di responsabilità che includeva, tra le

---

<sup>124</sup> Cfr. John Rosselli, *L'impresario d'opera*, Torino, EDT Musica, 1985, pp. 3-4. Il testo di Rosselli è dedicato soprattutto alla figura impresariale dell'Ottocento; tuttavia ne indaga le origini e i costumi a partire dalla fine del Settecento, sottolineando come alcune consuetudini rimanessero invariate.

altre cose, la scelta dei soggetti dell'opera e chiaramente del ballo. Tutto ciò porta ad ipotizzare che l'attribuzione dei libretti della terza tipologia al coreografo, di norma assai incerta, nel caso di Viganò sia più verosimile.

Se prendiamo in considerazione la nona tabella, su ventinove libretti otto si svolgono nel corso di stagioni in cui Viganò è impresario. Si tratta dei balli andati in scena al Teatro Argentina di Roma tra il 1783 e il 1788<sup>125</sup>, alla Fenice di Venezia nel 1794 e a Padova per la Fiera del Santo nel 1809. Secondo Carlo Ritorni, biografo di Salvatore Viganò, Onorato è impresario anche al Teatro San Samuele di Venezia nel 1790<sup>126</sup>.

Inoltre, anche in questa tabella diversi titoli si ripetono, corredati dallo stesso libretto. *Minosse Re di Creta* viene allestito a Venezia (1782), a Roma (1783), a Firenze (1789) e a Treviso (1790). *L'Argomento del ballo* è lo stesso per tutti e quattro i libretti. Negli ultimi tre il testo a stampa si ripete identico; il primo ripropone la stessa vicenda con qualche variante lessicale. Accade la stessa cosa per il ballo *Andromeda e Perseo*, messo in scena a Venezia nel 1775, a Roma nel 1777 e di nuovo a Venezia nel 1794; per *Il Meleagro* (Venezia 1789 e Bergamo 1796) e per *Achille in Sciro* (Roma 1787 e Venezia 1790).

Nell'ottava tabella notiamo un fenomeno analogo. I titoli che la compongono sono quattro: *Le amarezze negl'amori o sia I contrattempi di Venere* è l'unico titolo della tabella che ricorre una sola volta; *Oreste o sia la morte di Clitennestra* va in scena con lo stesso *Programma* quattro volte (Venezia 1776, Novara 1779, Roma 1787, ancora Venezia 1794, alla Fenice e con un titolo leggermente diverso); *Andromaca in Epiro* due volte a distanza di un anno (Venezia 1776 e Firenze 1777); *La caccia di Enrico IV o Enrico IV* si ripete uguale nella brevissima descrizione e nonostante la variazione del titolo (Napoli 1775 e Venezia 1794).

---

<sup>125</sup> Dal 1783 per sei anni Viganò è a capo dell'impresa del Teatro Argentina, dove si svolgevano solitamente tra gennaio e febbraio due opere serie con quattro balli. Cfr. Mario Rinaldi, *Due secoli di musica al teatro Argentina*, cit., vol. I, pp. 242-255, vol. III, p. 1463. Rinaldi cita il contratto d'affitto, datato 13 aprile 1782, e valido per sei anni, custodito presso l'Archivio Sforza-Cesarini.

<sup>126</sup> Cfr. Carlo Ritorni, *Commentari della vita e delle opere coreodrammatiche di Salvatore Viganò e della coreografia e de' corepei scritte da Carlo Ritorni reggiano*, Milano, Tipografia Guglielmini e Radaelli, 1838, p. 25.

La ripetizione del *Programma*, ancora una volta, lascia spazio all'ipotesi che il coreografo viaggiasse con il proprio bagaglio di soggetti da presentare alla stampa in occasione della messa in scena e fosse, dunque, pienamente coinvolto nella redazione del *Programma* o nella sua supervisione.

Un caso a sé, infine, rappresenta il ballo *La figlia dell'aria ossia L'innalzamento di Semiramide*, messo in scena nel carnevale del 1792 al teatro San Samuele di Venezia. Il libretto del ballo, contenuto all'interno del dramma per musica *La vendetta di Medea*<sup>127</sup>, comprende un *Argomento*, in cui vengono esposti il soggetto e la fonte di ispirazione, e l'elenco dei personaggi. Il testo dovrebbe rientrare nella terza tipologia di libretti in quanto non contiene alcuna indicazione sull'identità del suo autore. Tuttavia, questo libretto rappresenta un'eccezione, trattandosi – è una delle ipotesi formulabili – di una composizione a quattro mani. Nell'*Argomento* si dichiara che «dalla nota composizione teatrale del celebre Sig. Co. Carlo Gozzi, intitolata: *La figlia dell'aria, ossia l'innalzamento di Semiramide* [...], si è tratta la base del ballo favoloso allegorico pantomimo, che viene esposto al rispettabile pubblico di Venezia»<sup>128</sup>. Carlo Gozzi, però, in questo caso non è solo una fonte d'ispirazione, ma, sembrerebbe, anche l'autore materiale del testo. All'interno delle carte del fondo Gozzi, custodito presso la Biblioteca Nazionale Marciana, si trova una serie di fogli manoscritti contenenti sia una stesura dell'*argomento* del ballo tale e quale la stampa del libretto, sia il *programma* dettagliato di cui non siamo riusciti a rintracciare alcuna versione stampata<sup>129</sup>. Per

---

<sup>127</sup> [Onorato Viganò-Carlo Gozzi], *Ballo primo. La figlia dell'aria ossia L'innalzamento di Semiramide da rappresentarsi nel nobilissimo teatro di San Samuele il carnevale dell'anno 1792 composto e diretto dal Sig. Onorato Viganò*, in *La vendetta di Medea. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di San Samuele il carnevale dell'anno 1792*, in Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1791, pp. 22-26.

<sup>128</sup> *Ivi*, p. 23.

<sup>129</sup> Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Gozzi, 6.4/1. Si tratta di carte sciolte datate 1785-1803. Quelle relative alla Semiramide sono: il foglio 4recto e i fogli dal 6 al 10. Sui balli del fondo Gozzi cfr. Andrea Fabiano, *Le trame del corpo. I balletti pantomimi di Gozzi: prime osservazioni*, in *Problemi di critica goldoniana*, XIII, numero speciale a cura di Andrea Fabiano, *Carlo Gozzi entre dramaturgie de l'auteur et dramaturgie de l'acteur: un carrefour artistique européen*, Ravenna, Longo, 2007, pp. 171-186, e Maria Grazia Pensa, *Fra scrittura e scena: il teatro per musica*, in Fabio Soldini (a cura di), *Carlo Gozzi 1720-1806. Stravaganze sceniche e letterarie battaglie*, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 58-67.



una disamina dei due testi si rimanda al capitolo dedicato ad Onorato Viganò. Qui ci limitiamo a rilevare che, probabilmente, come accade per Calzabigi e Angiolini rispetto alla stesura dei *Programmi* del *Don Juan* e della *Semiramis* (e dei relativi testi di accompagnamento), anche Onorato Viganò e Carlo Gozzi lavorano insieme alla stesura dell'*Argomento* e del *Programma* del ballo, tanto più che il soggetto del ballo è tratto da un dramma di Gozzi. Il letterato, dunque, si occupa di redigere materialmente il testo, ma non possiamo escludere la partecipazione del coreografo alla redazione del testo, trattandosi della messa in scena di un suo ballo.

Le ipotesi fin qui avanzate sulle probabilità che Viganò fosse autore dei suoi *Programmi*, sembrano trovare qualche conferma nelle parole a lui dedicate da Carlo Ritorni. In due occasioni il biografo del più celebre dei Viganò sembra affermare fra le righe che Onorato componesse personalmente i *Programmi* dei suoi balli:

Mi fu sempre di meraviglia che danzatori, i quali non avevano dat'opera allo studio delle belle lettere, in guisa da diventare autori in drammatica, ritrovassero alcune volte in sestessi, quasi celata, l'aura propizia all'invenzione, cosicché parecchi diventarono coreografi, ed alcuni anche assai valenti. In questo numero è chiaro Onorato, che prima danzatore, particolarmente nel genere grottesco applauditissimo e pantomimico attore, si die' poi a compor balli applauditissimi<sup>130</sup>.

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

I componimenti di Onorato furon in gran numero, ché difficile tornerebbe nonché impossibile rintracciarne tutti gli argomenti, né

---

<sup>130</sup> Carlo Ritorni, *Commentarii*, cit., p. 20.

sarebbe prezzo d'opera descriverli ove debbonsi a lungo esporre que' del maggior figlio<sup>131</sup>.

Se il termine “componimento” può essere ricondotto tanto alla coreografia quanto alla scrittura, quel «rintracciarne tutti gli argomenti» sembrerebbe proprio indicare che Ritorni si riferisca ai programmi dei balli di Onorato Viganò, ai soggetti scritti da lui stesso. Una nota al testo ci informa inoltre di un «curioso sonetto» scritto in suo onore a Roma, in cui sono indicati molti dei suoi «argomenti» di successo e che Ritorni doviziosamente riporta<sup>132</sup>.

Alla luce di tutti gli elementi fin qui proposti, pare verosimile pensare che Onorato Viganò sia compositore non solo del gesto pantomimico e danzato, ma anche dei testi dei suoi balli e dunque anche «autore in drammatica».

---

<sup>131</sup> *Ivi*, pp. 21-22.

<sup>132</sup> *Ivi*, pp. 22-23.

### *Francesco Clerico*

La carriera di Francesco Clerico è la più lunga fra i coreografi fin qui trattati. Inizia nel 1775, come coreografo, per poi arrivare fino al 1835, attraversando la parabola artistica di Salvatore Viganò (1769-1821), e giungere fino al pieno del balletto romantico.

Le tabelle delle pagine seguenti prendono in considerazione la prima parte della sua carriera, fermandosi al 1800. Nella tabella 10 contiamo dodici titoli, tutti riconducibili alla prima tipologia di libretti; i libretti con l'*Avviso* scritto in terza persona sono tre e confluiscono nella tabella 11; i libretti corrispondenti alle caratteristiche della terza tipologia sono ventuno e sono elencati nella tabella 12.

**Tabella 10 – Clerico**

TITOLO	TEATRO	STAGIONE	BREVE DESCRIZIONE
<i>Zemira e Azor.</i> Ballo serio pantomimo.	Venezia, Teatro di San Samuele	Autunno dell'anno 1783.	<i>Argomento</i> scritto in prima persona. <i>Programma</i> del ballo suddiviso in cinque atti.
<i>L'incendio di Troia.</i> Ballo tragico pantomimo.	Roma, Teatro delle Dame.	Carnevale dell'anno 1787.	Libretto autonomo. Discorso preliminare scritto in prima persona. <i>Programma</i> suddiviso in cinque atti.
<i>Calisto.</i> Ballo tragico pantomimo.	Roma, Teatro delle Dame.	Carnevale dell'anno 1787.	Libretto autonomo. <i>Argomento</i> scritto in prima persona. <i>Programma</i> suddiviso in cinque atti.
<i>Amleto.</i> Ballo tragico pantomimo.	Roma, Teatro delle Dame.	Carnevale dell'anno 1788.	Libretto autonomo. <i>Avviso al pubblico, Argomento e Programma</i> suddiviso in cinque atti.
<i>L'Issipile ossia il furore delle donne Lennie.</i> Ballo tragico.	Roma, Teatro delle Dame.	Carnevale dell'anno 1788.	Libretto autonomo. <i>Argomento</i> scritto in prima persona. <i>Programma</i> suddiviso in cinque atti.
<i>Amleto.</i> Ballo tragico.	Venezia, Teatro di San Benedetto.	Fiera dell'Ascensione 1788.	<i>Avviso al pubblico, Argomento e Programma</i> suddiviso in cinque atti.
<i>La caduta di Troja.</i> Ballo tragico.	Milano, Teatro alla Scala.	Carnevale dell'anno 1790.	<i>Avviso al pubblico, Argomento e Programma</i> suddiviso in cinque atti.

<i>Amleto</i> . Ballo tragico.	Milano, Teatro alla Scala.	Carnevale dell'anno 1792.	<i>Avviso al pubblico, Argomento e Programma</i> suddiviso in cinque atti.
<i>Amleto</i> . Ballo tragico.	Firenze, Teatro di via della Pergola.	Carnevale dell'anno 1793.	<i>Avviso al pubblico, Argomento e Programma</i> in quattro atti.
<i>Amleto</i> . Ballo tragico.	Bologna, Nuovo pubblico Teatro.	Primavera dell'anno 1795.	<i>Avviso al pubblico, Argomento e Programma</i> in quattro atti.
<i>La morte di Britannico</i> . Ballo tragico.	Firenze, Teatro di via della Pergola.	Carnevale dell'anno 1796.	<i>Argomento</i> scritto in prima persona, <i>Programma</i> suddiviso in cinque atti.
<i>Britannico e Nerone</i> . Ballo tragico.	Venezia, Teatro La Fenice.	Estate dell'anno 1797.	<i>Argomento e Programma</i> in quattro atti.

**Tabella 11 - Clerico**

TITOLO	TEATRO	STAGIONE	BREVE DESCRIZIONE
<i>Gabriella di Vergy.</i> Ballo tragico pantomimo.	Venezia, Teatro di San Benedetto.	Fiera dell'Ascensione 1780.	<i>Argomento e Programma</i> suddiviso in cinque atti.
<i>La morte d'Ercole.</i> <i>La superba innamorata a suo dispetto.</i>	Milano, Teatro alla Scala.	Carnevale 1790.	<i>Avviso al pubblico, Argomento e Programma</i> del primo ballo, suddiviso in cinque atti.  <i>Argomento</i> del secondo ballo.
<i>La morte d'Agamennone.</i> Ballo tragico. <i>Il tamburo notturno.</i> Ballo comico.	Teatro di Reggio.	Primavera dell'anno 1794.	<i>Argomento e Programma</i> in cinque atti del primo ballo.  <i>Argomento</i> del secondo ballo

**Tabella 12 - Clerico**

TITOLO	TEATRO	STAGIONE	BREVE DESCRIZIONE
<i>Alceste</i> . Ballo tragico.	Novara, Teatro in Casa Cavalli.	Carnevale dell'anno 1775.	<i>Argomento e Programma</i> suddiviso in quattro scene..
<i>Zemira e Azor</i> . Ballo serio-pantomimo.	Firenze, Teatro di via del Cocomero.	Primavera dell'anno 1778.	<i>Argomento e Programma</i> suddiviso in quattro atti.
<i>Calisto e Ruggero</i> . Ballo tragico.	Firenze, Teatro di via della Pergola.	Carnevale del 1779.	<i>Argomento e Programma</i> suddiviso in cinque atti.
<i>Calisto e Ruggero</i> . Ballo tragico.	Venezia, Teatro di San Samuele.	Autunno 1779.	<i>Argomento e Programma</i> suddiviso in cinque atti.
<i>Gustavo Vasa</i> . Ballo eroico pantomimo.	Venezia, Teatro di San Samuele.	Carnevale 1780.	<i>Argomento e Programma</i> suddiviso in cinque atti.
<i>Zorei e Ozai</i> . Ballo pantomimo.	Torino, Teatro del Principe Carignano.	Autunno dell'anno 1784.	<i>Argomento</i> .
<i>I barbari sacrificj distrutti</i> . Ballo serio pantomimo.  <i>Le avventure del carnevale</i> . Ballo comico.	Torino, Teatro Regio.	Carnevale del 1786.	<i>Argomento e Programma</i> suddiviso in cinque atti.  Descrizione.
<i>Calisto</i> . Ballo tragico.	Reggio Emilia, Teatro di Reggio.	Fiera dell'anno 1786.	<i>Argomento e Programma</i> suddiviso in cinque atti.
<i>Ruggero e Vittore</i> . Ballo tragico.	Firenze, Teatro di via della Pergola.	Carnevale del 1787.	<i>Argomento</i> .
<i>Gernando e Vittore</i> . Ballo tragico.	Brescia, Accademia degli Erranti.	Fiera del 1788.	Libretto autonomo. <i>Argomento e Programma</i> suddiviso in cinque atti.

<i>I sacrificj di Tauride.</i> Ballo serio pantomimo.	Venezia, Teatro di San Benedetto.	Carnevale dell'anno 1789.	<i>Argomento e Programma</i> suddiviso in quattro atti.
<i>Il ritorno d'Agamennone.</i> Ballo tragico.	Venezia, Teatro di San Benedetto.	Carnevale 1789.	<i>Argomento e Programma</i> suddiviso in cinque atti.
<i>Ercole e Dejanira.</i> Ballo tragico.	Padova, Teatro Nuovo.	Fiera del Santo 1789.	<i>Argomento e Programma</i> suddiviso in cinque atti.
<i>Circe e Scilla.</i> Ballo tragico.	Padova, Teatro Nuovo.	Fiera di giugno dell'anno 1790.	<i>Argomento e Programma</i> suddiviso in cinque atti.
<i>Olimpia.</i> Ballo tragico.	Venezia, Teatro di San Benedetto.	Fiera dell'ascensione dell'anno 1791.	<i>Argomento e Programma</i> suddiviso in cinque atti.
<i>La conquista del vello d'oro.</i> Ballo eroico.	Milano, Teatro alla Scala.	Carnevale dell'anno 1792.	<i>Argomento e Programma</i> suddiviso in cinque atti.
<i>La morte d'Ercole.</i> Ballo tragico.	Firenze, Teatro di via della Pergola.	Autunno del 1792.	<i>Argomento e Programma</i> suddiviso in cinque atti.
<i>La conquista del vello d'oro.</i> Ballo eroico pantomimo.	Venezia, Teatro La Fenice.	Fiera dell'ascensione dell'anno 1793.	<i>Argomento e Programma</i> suddiviso in cinque atti.
<i>La morte d'Agamennone.</i> Ballo tragico.	Firenze, Teatro di via della Pergola.	Autunno del 1793.	<i>Argomento e Programma</i> suddiviso in cinque atti.
<i>Tamas Kouli-Kan o sia La presa di Dehli.</i> Ballo eroico.	Firenze, Teatro di via della Pergola.	Carnevale del 1796	<i>Argomento e Programma</i> suddiviso in tre atti.
<i>Ercole e Dejanira.</i> Ballo tragico. <i>Il tamburo notturno.</i> Ballo secondo, comico.	Parma, Teatro di Corte.	Carnevale dell'anno 1798.	<i>Argomento e Programma</i> in quattro atti. Descrizione del secondo ballo.



Prendendo in esame i libretti dotati di *Avviso* redatto in prima persona, notiamo, come nel caso di Viganò, che alcuni libretti si ripetono identici o molto simili da una stagione all'altra. Per esempio, *L'Amleto* (tabella 10) viene ripreso da Clerico almeno cinque volte: a Roma e Venezia (1788), a Milano (1792), a Firenze (1793) e a Bologna (1795). In tutti i casi l'*Argomento* è lo stesso, mentre l'*Avviso* e il *Programma* subiscono qualche variazione. Negli ultimi due libretti editi in occasione degli allestimenti di Firenze e Bologna, l'azione viene condensata in quattro atti, ma il testo del *Programma* risulta pressoché identico<sup>133</sup>.

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

Pure, se non mi inganno, al gran disegno d'eroic'azione niuno infuse l'anima d'una sublime tacita poesia prima di Francesco Clerico. I programmi suoi furono con ragion poetica dettati, e con tragica importanza condotti fors'entro più vasti limiti che gli altri fin'allora composti, ma il mezzo principale con cui emulò gli effetti di classiche tragedie fu l'essern'egli stesso, ed alcuni di sua famiglia i grandi attori pantomimici, ed il saper comporre tali scene che valevan essi ad eseguire con veramente poetica espressione ed azione, non data da altri fino ad allora<sup>134</sup>.

Ritorni prosegue citando come esempi i balli seri *Agamennone*, *Calisto* e due balli comici, *Il Convalescente innamorato* e *Il Tamburo notturno*<sup>135</sup>. Ritroviamo *Agamennone*, *Calisto* e *Il tamburo notturno* a più riprese fra i libretti di attribuzione incerta (tabella 11) e fra i *Programmi* della terza tipologia (tabella 12).

La testimonianza di Ritorni è importante perché mette in luce le doti compositive di Clerico sotto un duplice aspetto: in quanto autore di *Programmi* («programmi suoi», dice Ritorni) scritti, per di più, con competenze poetico-letterarie fino ad allora inusuali; in quanto interprete pantomimo in grado di tradurre sulla scena «gli effetti di classiche tragedie», di saperle interpretare ed esprimere non

---

<sup>133</sup> Vengono accorpati i primi due atti e risultano più scarse o del tutto assenti le didascalie per i cambi di scena.

<sup>134</sup> Carlo Ritorni, *Commentarii*, cit., p. 32.

<sup>135</sup> Cfr. *ivi*, pp. 32-37.

solo attraverso la danza, ma soprattutto attraverso l'interpretazione attoriale-pantomimica. Inoltre il passaggio relativo ai *Programmi* che furono «con ragion poetica dettati, e con tragica importanza condotti» sembra trovare perfetta corrispondenza in quanto abbiamo detto riflettendo sulle parole dell'autore delle *Riflessioni sopra la pretesa risposta del Sig. Noverre all'Angiolini* (ma in realtà anche sulle affermazioni di Noverre). Confermano – sembrerebbe – la prassi secondo cui il coreografo in prima battuta redige i *Programmi* seguendo una chiara e univoca «ragion poetica»; in secondo luogo si dedica alla composizione coreografica e pantomimica, traducendo sulla scena quanto espresso attraverso i *Programmi* («con tragica importanza condotti»).

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

Pregiatiss. Sig. Delegato

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

L'acquisto della Sig. Pallerini mi sarebbe stato assai gradevole, essendo tanto abile per rappresentare le parti. Ignoro se la medesima sia fissata, e ciò mi sarebbe necessario a saperlo, onde preparare quegli Argomenti che ponno essere più adattati per un personale, che per un altro<sup>136</sup>.

Franchetti risponde già il 29 gennaio invitando Clerico a preoccuparsi, piuttosto, di inviargli i *Programmi dei balli*, che dovevano essere sottoposti al controllo di censura. Così Clerico, già in febbraio, invia a Milano tre *Programmi* da esaminare: «Oggi col mezzo del Corriere li spedisco tre programmi, due grandi ed

---

<sup>136</sup> Lettera al Delegato Governativo Franchetti, Firenze, 26 gennaio 1822, Archivio di Stato di Milano, Spettacoli Pubblici, gestione governativa, cartella 12. La cartella 12 contiene, in fascicoli separati, documenti relativi a diversi coreografi che hanno lavorato alla Scala di Milano. Il fascicolo su Francesco Clerico raccoglie, in carte sciolte e non numerate, lettere, programmi di ballo, approvazioni della censura e accordi sui contratti riguardanti le stagioni dal 1821 al 1824.

unno [sic] piccolo [...]. Il Sig. Delegato potrà esaminarli e poi avere la bontà di farmi sapere le sue disposizioni»<sup>137</sup>. Uno dei balli in questione è *Il Britannico*, che poi effettivamente verrà scelto per la messa in scena<sup>138</sup>.

Sebbene la corrispondenza sia ottocentesca, dà concretezza alla tesi che Clerico scrivesse da sé i *Programmi* dei suoi balli adattandoli, preferibilmente, alle doti delle interpreti principali. In questo caso, dunque, la presenza o meno dell'*Avviso* al pubblico non inficerebbe l'autorialità e l'autorità del testo.

Nel carteggio milanese, tuttavia, troviamo ancora altro. Una volta redatti i *Programmi*, selezionati e approvati dalla censura per la messa in scena, al coreografo viene affiancato un letterato per migliorare, supponiamo, la qualità letteraria dei testi:

Il Delegato Governativo ai R.R. II. Teatri  
Al Sig. r Consigliere Abbate Gineni  
Milano li 6 m.zo 1822.

È pregato dal sottoscritto il Sig.r Abbate Gineni a voler dirigere e assistere nei programma [sic] dei balli che deve porre su queste scene nella prossima primavera; non attribuendo questa mia libertà che alla troppo notoria di lei disposizione e cordialità di favorire in simili circostanze e in tutto ciò che può contribuire a vantaggio del pubblico coi suoi lumi, e talenti<sup>139</sup>.

In marzo i *Programmi* dovevano essere già approntati e le prove iniziate; dunque, supponiamo, il contributo dell'abate è squisitamente letterario. In altre parole, la sua funzione è di affiancare Clerico nella preparazione del testo per il pubblico.

Nei *Programmi* dei balli messi in scena alla Scala tra il 1821 e il 1824, non riscontriamo quasi più *Avvisi* al pubblico: la prassi diventa l'esposizione dell'*Argomento* cui segue il *Programma*. Probabilmente il ballo pantomimo aveva

---

<sup>137</sup> Lettera al Delegato Governativo Franchetti, Firenze, 4 febbraio 1822, Archivio di Stato di Milano, Spettacoli Pubblici, gestione governativa, cartella 12.

<sup>138</sup> Francesco Clerico, *Il Britannico. Ballo tragico in cinque atti composto da Francesco Clerico*, in Luigi Romanelli, *La dama locandiera o sia L'Albergo de' Pitocchi. Melodramma giocoso da rappresentarsi nell'I. R. Teatro alla Scala la primavera dell'anno 1822*, Milano, dalle stampe di Giacomo Pirola, 1822, pp. 57-69. Il libretto presenta solo l'*Argomento* e il *Programma* senza *Avviso*.

<sup>139</sup> Lettera all'Abate Gineni, Milano 6 marzo 1822, Archivio di Stato di Milano, Spettacoli Pubblici, gestione governativa, cartella 12.

esaurito la sua carica innovativa e il pubblico si era ormai abituato a questo tipo di rappresentazioni. Il coreografo non sente più la necessità di avvisare la platea né di giustificare, in maniera puntuale, le proprie scelte.

### *Riflessioni conclusive*

A partire dalle analisi sin qui condotte si possono compiere diverse riflessioni che, almeno in parte, rispondono alle domande da cui abbiamo preso le mosse e, allo stesso tempo, mettono a fuoco alcuni degli aspetti più problematici riguardanti l'uso di queste fonti nello studio del ballo pantomimo tardo settecentesco.

La necessità di stabilire l'autore del *Programma* è emerso come problema principale. La questione affiora in modo preminente soprattutto quando si affronta lo studio di coreografi fino ad ora trascurati dalla storiografia. La concentrazione degli studi sui protagonisti illustri dell'affermazione del ballo pantomimo – Angiolini e Noverre in testa – ha oscurato una serie di questioni metodologiche di non poco conto che riguardano i libretti di ballo. Il problema dell'autorialità incide direttamente sul valore che il *Programma* ha per lo studioso. Se, infatti, il coreografo è anche l'autore del *Programma*, la corrispondenza tra parola scritta e gesto scenico diviene più verosimile rendendo le fonti una testimonianza più attendibile per “leggere” il ballo pantomimo. Come abbiamo visto, la questione non è così facile da dirimere, né così scontata; i libretti di ballo, che contengono anche i *Programmi*, risultano testi complessi ed estremamente eterogenei, al cui interno l'autore non è mai esplicitamente dichiarato. Ci troviamo di fronte ad un fenomeno che sfugge ad un'interpretazione univoca. È stato possibile, tuttavia, individuare una casistica abbastanza precisa per ogni coreografo, avanzare ipotesi per ciascuno di essi e, infine, dedurre da tutto ciò delle considerazioni valide in linea generale.

I *Programmi* – possiamo affermare – vengono scritti dai coreografi nella maggior parte dei casi. Dalla presenza di un *Avviso* scritto in prima persona, che precede il *Programma* vero e proprio, possiamo dedurre, almeno presuntivamente,

la paternità del *Programma* come appartenente al coreografo. Per Giuseppe Canziani e Antonio Muzzarelli, questo genere di *Avviso* costituisce quasi l'unico indizio utile; è difficile incrociare altri tipi di fonte che forniscano qualche notizia in più sul loro ruolo di autori. Tuttavia se consideriamo le tabelle 1, 2, 3 per Canziani e 4, 5, 6, per Muzzarelli, notiamo come in entrambi i casi le più popolate siano la prima e la quarta, le tabelle cioè che raccolgono i libretti in cui è presente l'*Avviso* al pubblico scritto in prima persona dal coreografo. Prendendo questo come un indizio importante del coinvolgimento del coreografo nella redazione del libretto di ballo – che comprendeva, lo ricordiamo, l'*Avviso*, l'*Argomento* e il *Programma* – abbiamo formulato l'ipotesi che il coreografo redigesse sempre personalmente i *Programmi* o, quanto meno, ne controllasse il contenuto; questo anche in considerazione del fatto che una delle funzioni del *Programma* era quella di guida alla fruizione dello spettacolo, sicché era interesse del coreografo che esso fosse chiaro e rispondente all'azione scenica.

Dalle tabelle è emerso un altro fattore indicativo, valido per le tre tipologie di libretti: la ripetizione dei titoli accompagnati dal medesimo *Programma* a distanza di tempo e in luoghi diversi. Questo elemento diviene ricorrente nella maggior parte dei casi presi in esame e consolida l'ipotesi che il coreografo viaggiasse con il proprio repertorio di soggetti da sfruttare all'occorrenza e, soprattutto, seguendo in linea di massima il medesimo svolgimento della vicenda.

L'altro elemento da non trascurare è la presenza di indicazioni di poetica. Abbiamo già sottolineato come, nel corso del Settecento, sia forte l'esigenza di conferire dignità estetica alla danza; i libretti di ballo sono uno dei veicoli attraverso cui i coreografi operano questo "consolidamento" estetico della disciplina. La presenza di informazioni così specifiche riguardo le scelte compositive e programmatiche del coreografo (scelte che peraltro si ricollegano ad alcuni dei temi più sentiti e vivi del dibattito sul ballo pantomimo), dunque, oltre a offrire alla danza la possibilità di avere una "voce letteraria", venendo così legittimata anche per il tramite della scrittura, sottolineano, ancora una volta, il coinvolgimento del compositore di balli nella redazione di un testo che assume un'importanza speciale

nell'affermazione ed evoluzione del ballo pantomimo. La ricorrenza di questo tipo di indicazioni consolida l'ipotesi che il coreografo fosse direttamente coinvolto nella redazione dei testi contenuti nel libretto.

Per coreografi come Onorato Viganò e Francesco Clerico le ipotesi relative al fatto che siano loro a scrivere i *Programmi* dei loro balli assumono davvero maggiore concretezza. Per entrambi abbiamo una fonte preziosa – i *Commentarii* di Carlo Ritorni – che ne attesta lo spessore non solo di interpreti ma anche, sembrerebbe, di autori delle descrizioni delle coreografie. Inoltre prendendo in considerazione la loro cospicua produzione, vediamo rifluire in essa pressoché tutte le riflessioni e le ipotesi affiorate: la ripetizione dei titoli e dei *Programmi* che li accompagnano, la presenza di *Avvisi* scritti in prima persona, la ricorrenza, negli *Avvisi*, di indicazioni poetiche.

Per Francesco Clerico è determinante lo scambio epistolare con il Delegato Governativo Franchetti, riguardante la stagione milanese del 1822. Sebbene, infatti, le lettere siano riferite a spettacoli ottocenteschi, testimoniano l'abitudine di Clerico alla scrittura dei *Programmi*.

Sommando tutti questi fattori, la figura di un coreografo autore dei propri soggetti, sotto forma di *Programma*, assume contorni meno sfocati, restituendo un rinnovato valore al lavoro di lettura della fonte in relazione allo spettacolo danzato.

Appare evidente allora la centralità dei *Programmi* nell'affermazione del *ballet d'action* sulle scene europee settecentesche e nel suo studio. I testi presi in esame infatti assumono un ruolo chiave per gli spettatori di allora e per gli studiosi di oggi. In entrambi i casi si costituiscono come una guida per la fruizione dello spettacolo offrendosi al lettore-spettatore come uno strumento interpretativo per la lettura della pantomima danzata sulla scena. Li dobbiamo inoltre considerare come parte essenziale dello spettacolo non solo nel suo momento performativo, *l'hic et nunc* della rappresentazione, ma anche nel suo momento generativo, se è vero quanto ricordato dalle fonti, ovvero che rappresentano lo scenario a partire dal quale

lavorare alla messinscena dello spettacolo, la guida del coreografo «nel calore della composizione del ballo»<sup>140</sup>.

---

<sup>140</sup> *Riflessioni sopra la pretesa risposta del Sig. Noverre all'Angiolini*, cit., p. 112.





## CAPITOLO II

### DANZA E PANTOMIMA: MODELLI INTERPRETATIVI E CHIAVI DI LETTURA

Risolto lo snodo metodologico che riguarda il libretto di ballo, possiamo ora spostare lo sguardo sulla concreta realizzazione del ballo pantomimo e, prendendo in considerazione anche altri tipi di fonti, soffermarci sulle sue due componenti fondamentali: la danza e la pantomima. A questo punto del discorso, riteniamo basilare capire come questi elementi confluiscono nello spettacolo coreutico, al fine di comprendere lo sviluppo del genere e dunque anche la prassi dei coreografi italiani che abbiamo scelto di indagare.

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

---

<sup>1</sup> Cfr. Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse, et sur les ballets*, cit., pp. 362-395.

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 365. «Un Art inutile puisqu'il ne peut rien pour la perfection du nôtre».

<sup>3</sup> *Ibidem*. «Aujourd'hui les pas sont compliqués; ils sont doublés & triplés; leur mélange est immense; il est donc très difficile de les mettre par écrit & encore plus difficile de les déchiffrer. Cet Art au reste est très-imparfait».

la notazione Feuillet manca della possibilità di trascrivere i gesti della pantomima, che non era prevista nei balletti della sua epoca.

Gasparo Angiolini, pur considerando la notazione della danza ancora utile e necessaria al compositore dei balli, ritiene fondamentale perfezionarla per poterla effettivamente usare nella nuova pratica compositiva:

quanto a me, io dico che [...] l'arte della danza sarà sempre imperfetta, fino a tanto che non si perfezionerà la coreografia; [...] che le produzioni di qualsivoglia celebre artista saranno sempre opere momentanee, fino a tanto che non saranno fissate da una qualche cifra [sic] per la quale si formeranno le regole e l'arte s'incamminerà alla sua perfezione [...]; e finalmente dico che lo sforzo il più lodevole sarà quello di cercare unitamente di perfezionare questa cifra [sic], invece di proscriverla come inutile<sup>4</sup>.

Angiolini, tuttavia, non propone nulla di concreto, all'interno dei suoi scritti, per perfezionare l'arte di scrivere la danza. Evidentemente l'amalgama di pantomima e danza prescritto dal *ballet d'action* è troppo articolato per essere tradotto esclusivamente con la notazione Feuillet, ideata per trascrivere le simmetriche e regolari e soprattutto non mimate danze di corte.

Sapere come effettivamente si svolgesse un ballo pantomimo, dunque, è molto difficile se non quasi impossibile dato che nessuno dei coreografi tardo settecenteschi (unica eccezione è il manoscritto Ferrère), ha annotato le proprie creazioni.

È possibile tuttavia individuare alcune caratteristiche indicative del genere che permettono un'analisi più precisa della pratica scenica. Edward Nye, nella sua monografia sull'argomento<sup>5</sup>, affronta anche questo problema, fornendo allo studioso di oggi un solido terreno di riflessione teorica da cui partire. Sono in particolare tre gli elementi che vengono presi in considerazione nel testo e che l'autore individua come indici rivelatori del genere e delle sue caratteristiche: la costruzione

---

<sup>4</sup> Gasparo Angiolini, *Lettere a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi*, cit., p. 67.

<sup>5</sup> Edward Nye, *Mime, Music and Drama*, cit.

drammatica del personaggio, il problema del dialogo e le diverse soluzioni adottate dai coreografi per risolverlo, la musica<sup>6</sup>.

La novità del *ballet d'action* – scrive Nye – risiede, dunque, nel suo concetto drammatico di “personaggio” piuttosto che in qualsiasi altro principio di oratoria. L'importanza evidente del “personaggio” attraverso tutto lo sviluppo del *ballet d'action* dimostra fino a che punto fu tanto un'arte degli attori quanto un'arte dei danzatori<sup>7</sup>.

La tesi di Nye è infatti volta a dimostrare non solo la competenza attorica dei danzatori, ma anche l'estraneità delle tecniche pantomimiche del *ballet d'action* all'oratoria<sup>8</sup>.

Dopo aver considerato l'influenza della Commedia dell'arte e delle esperienze delle *foires* parigine sul balletto d'azione e pur riconoscendone l'indubbio ascendente e la fondamentale spinta propulsiva nei confronti del nuovo genere coreutico, Nye sostiene che il *ballet d'action* si è poi sviluppato in un «tipo di teatro qualitativamente differente»:

È abbastanza verosimile che il *ballet d'action* fosse direttamente stimolato dalla Commedia, ma che sia diventato rapidamente un tipo di teatro qualitativamente differente, con principi determinanti e obiettivi completamente diversi; in altre parole, influenza non significa necessariamente similarità. D'altronde se ci fosse stata, non ci sarebbe stato nessun reale cambiamento. [...] Persino ammettendo un certo grado di retorica promozionale nel modo in cui gli aderenti presentavano il *ballet d'action*, ci deve essere stata una diffusa percezione che si trattava di un originale orientamento a partire dalle esistenti convenzioni teatrali<sup>9</sup>.

---

<sup>6</sup> Cfr. *ivi*, quinto (pp. 115-139), sesto (pp. 140-161) e ottavo capitolo (pp. 185-207).

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 116. «The novelty of the *ballet d'action* lies, therefore, in its dramatic concept of 'character' rather than in any oratorical principles. The manifest importance of 'character' throughout the development of the *ballet d'action* demonstrates the extent to which it was an actor's art as much as a dancer's art».

<sup>8</sup> Cfr. *ivi*, pp. 123-126.

<sup>9</sup> Edward Nye, *Mime, Music, and Drama*, cit., pp. 62-63. «It is quite possible that the *ballet d'action* was stimulated directly by the Commedia, but that it quickly became a qualitatively different kind of theatre, with wholly different defining principle and objectives, in other words, influences does not necessarily entail similarity. If it were otherwise, there would be no real change. [...] Even allowing for a degree of promotional rhetoric in the way adherents presented the *ballet d'action*, there does seem to have been a widespread perception that it was a genuine departure from existing theatrical conventions». Su questo tema cfr. tutto il capitolo 3 della monografia, pp. 62-83.

La tesi portata avanti da Nye mette in luce l'importanza del *background* che alimenta il ballo pantomimo e allo stesso tempo, però, esorta a considerarlo come un genere sostanzialmente originale rispetto alle «esistenti convenzioni teatrali». Un genere che prende le mosse dall'esistente, ma che poi si sviluppa seguendo un corso nuovo rispetto al panorama spettacolare settecentesco.

L'assenza di fonti dirette e specifiche sulle pratiche sceniche del ballo pantomimo ha portato spesso a colmare un'innegabile lacuna attraverso l'uso di manuali di oratoria e di recitazione. Quest'uso, secondo Nye, risulta tuttavia fuorviante negando proprio la carica originale e innovativa del *ballet d'action*<sup>10</sup>.

Il *ballet d'action* è stato il prodotto di individui e compagnie piuttosto che di convenzioni o organizzazioni istituite. Questa è una delle ragioni per cui è inutile passare troppo tempo cercando di ricostruire i dettagli precisi della pratica scenica. Probabilmente non sapremo mai esattamente cosa i danzatori pantomimi facessero in scena, perché quello che facevano era basato sull'idea di intercettare il linguaggio "naturale" del corpo, e sollecitava gli interpreti e i coreografi a cercare ispirazione nelle possibilità illimitate del corpo espressivo<sup>11</sup>.

Secondo questa tesi, quindi, le nuove poetiche del ballo pantomimo si formano grazie all'apporto innovativo individuale e soggettivo dei coreografi (nella maggior parte dei casi, con particolare riferimento alla situazione italiana, anche interpreti dei loro lavori) che, in certa misura, si svincolano dalle consuetudini e dalle convenzioni vigenti. Possiamo dunque ritenere che, in un momento di tale cambiamento, vi fosse un ampio margine di sperimentazione per improvvisare e formulare nuovi codici espressivi e nuove soluzioni coreografico-drammaturgiche. A partire da queste considerazioni è altrettanto lecito chiedersi quale fosse il margine di improvvisazione affidato ai singoli interpreti. In altre parole, nella misura in cui consideriamo il ballo pantomimo «prodotto di individui e compagnie piuttosto che

---

<sup>10</sup> Cfr. *ivi*, pp. 132-136.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 139. «The *ballet d'action* was the product of individuals and companies rather than conventions or established organizations. This is one reason why it is pointless to spend too much time trying to reconstruct the precise details of stage practice. We will probably never know exactly what mime dancers did on stage, because what they did was based on the idea of tapping 'natural' body language, and called on performers and choreographer to seek inspiration from the limitless possibilities of the expressive body».

convenzioni o organizzazioni istituite», dobbiamo anche riflettere sul fatto che ciascun coreografo aveva un ampio margine di libertà nel creare un nuovo “sistema” espressivo che potesse corrispondere al nuovo corso intrapreso dalla danza teatrale.

Un’ulteriore caratteristica distintiva del *ballet d’action*, oltre alla costruzione drammatica del personaggio, è il dialogo, vera e propria sfida e scoglio da superare nella trasposizione di un soggetto dal teatro parlato a quello mimico-danzato. Emerge, dallo studio di Nye, come il trattamento del dialogo da parte dei coreografi fosse quantomeno controverso: talvolta eluso, talvolta sciolto attraverso l’azione grazie all’uso di «oggetti e arredi scenici in generale che agivano da intermediari fra i partecipanti al dialogo che di fatto interagivano con l’oggetto in prima istanza e, solo indirettamente, con il loro interlocutore»<sup>12</sup>. Fra gli esempi più efficaci forniti da Nye, il successo, all’interno del mondo coreutico settecentesco, del tema mitologico del giudizio di Paride. La trama ruota attorno agli oggetti: la mela, ma anche tutti gli oggetti messi in campo dalle tre dee per corrompere e persuadere Paride. Per questo motivo, costruire un ballo a partire da questo soggetto diviene particolarmente facile e, di qui, la sua grande diffusione. Altro esempio è ricavato da *La fille mal gardée* del 1789, nella scena del nastro: «Colas dichiara il suo amore baciando il nastro che ha precedentemente preso da Lise» e dando il via ad una serie di negoziazioni amorose per il tramite dell’oggetto. L’uso del nastro «dà l’idea dell’interazione tra i cuori e le menti dei due protagonisti»<sup>13</sup>.

Talvolta il dialogo viene risolto con l’apparizione magica di un’iscrizione contenente una frase o una disposizione divina (visibile e leggibile dal pubblico) utile a sciogliere l’intreccio drammatico.

Infine la danza dispone del *medium* musicale che, se ben orchestrato, può suggerire emozioni, evocare o chiarire situazioni.

---

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 149. Riportiamo, per maggiore chiarezza, l’intero capoverso: «To judge from performance programs, one of the most prevalent techniques was the use of stage props and objects in general which acted as an intermediary between participants in dialogue who effectively interacted with the object in the first instance, and only indirectly with their interlocutor».

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 150. «Colas declares his love by kissing the ribbon which he had previously taken from Lise». «Give the impression of interaction between the hearts and minds of the two protagonists».

La musica può comunicare attraverso più di un canale acustico alla volta, in virtù dell'armonia. Così anche riesce a fare il movimento, in virtù della nostra abilità di comprendere più di un'attività nel nostro campo visivo. Forse ciò significa che il dialogo, quando adattato in modo proprio al *medium* dell'espressione musicale e fisica, dovrebbe perdere alcune delle sue qualità per guadagnarne altre che gli sono molto più naturali<sup>14</sup>.

La relazione fra danza e musica viene identificata come basilare per la costruzione drammaturgica del *ballet d'action*. Nel capitolo dedicato a questo tema (scritto a quattro mani con la musicologa Ruth D. Eldrege), Nye analizza la partitura annotata di *Medée et Jason*, ballo di Noverre messo in scena all'Opéra di Parigi nel 1770 da Gaetano Vestris, evidenziando come il rapporto tra musica e azione – *the admirable consent between music and action* – fosse ancora più stretto e pregnante di quanto finora immaginato<sup>15</sup>.

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

La partitura di *Medée et Jason* dimostra un'ampia gamma di effetti, quali la manipolazione dei motivi musicali per esprimere la profondità del personaggio, concentrando l'attenzione dello spettatore su un personaggio particolare come farebbe un moderno primo piano cinematografico, interrompendo l'azione e producendo una sorta di *tableau* o un fermo immagine cinematografico dell'intera azione, esprimendo drammatica ironia e chiarendo elementi cruciali della trama<sup>16</sup>.

Un tale utilizzo della musica richiama, per certi aspetti, il *mélodrame*, in cui la musica funge un po' da «colonna sonora del film, che agisce sul pubblico a livello

---

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 158. «Music can communicate through more than one acoustic channel at a time, because of harmony. So, too, can movement, because of our ability to take in more than one activity in our visual field. Perhaps this means that dialogue when properly adapted to the medium of musical and physical expression should, in fact, lose some of the qualities in has in its verbal form in order to gain others which are more natural to it».

<sup>15</sup> Cfr. *ivi*, pp. 185-207.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 194. «The *Medée et Jason* score demonstrates a wide range of effects, such as the manipulation of musical motifs to express depth of character, focusing the spectator's attention on a particular character as a modern cinematic close-up would, halting the action and producing a kind of tableau or cinematic freeze-frame of the entire action, expressing dramatic irony, and clarifying crucial elements of the plot».

subliminale, contribuisce a creare una certa reazione psicologica nello spettatore, infondendo in lui un determinato registro emotivo»<sup>17</sup>. Anche nel ballo pantomimo la musica definisce l'atmosfera «influenzando l'interpretazione della scena da parte dello spettatore»<sup>18</sup> e tuttavia nel ballo pantomimo la musica assume funzioni drammatiche ancora più pregnanti, costituendosi come «un mezzo cruciale attraverso cui il dramma è veicolato»<sup>19</sup>. Tanto che lo stesso Nye si chiede se «l'intenzione del *ballet d'action*, di raccontare un'azione drammatica completa, avrebbe potuto essere realizzata senza la musica a strutturare l'azione»<sup>20</sup>.

Un approccio così problematico testimonia la natura ibrida del genere, che oscilla fra la ricerca di un terreno indipendente, di un'identità propria, e l'ispirazione a modelli diversi<sup>21</sup>.

Sostanzialmente Nye apre una prospettiva molto importante a partire dalla quale guardare alle fonti a nostra disposizione sul ballo pantomimo, una prospettiva che considera il genere come un'autentica innovazione che, per questo, non si basa su convenzioni e precetti già esistenti, ma si trova a elaborare un proprio linguaggio espressivo basandosi sull'osservazione della natura umana e sull'ispirazione proveniente dall'arte pittorica.

L'analisi delle fonti che segue è condotta alla luce di questa prospettiva. Abbiamo scelto di concentrare le nostre riflessioni in merito al rapporto fra danza e pantomima su quattro fonti che, più di altre, sono indicative di un nuovo modo di mettere in scena la danza: il libretto del ballo *The Loves of Mars and Venus* di John Weaver, il resoconto del «Mercure de France» sulla messinscena del *Pygmalion* di Maria Sallé, il *Trattato teorico-prattico* di Gennaro Magri e il manoscritto Ferrère.

---

<sup>17</sup> Elena Randi, *Il primo Ottocento: tipologie di spettacolo, attori e mise en scène*, in Luigi Allegri (a cura di), *Breve storia del teatro per immagini*, Roma, Carocci, 2008, p. 194. Su questi aspetti cfr. soprattutto Emilio Sala, *L'opera senza canto. Il mélo romantico e l'invenzione della colonna sonora*, Venezia, Marsilio, 1995.

<sup>18</sup> Edward Nye, *Mime, Music and Drama*, cit., p. 207.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 195. «A crucial means through which the drama is conveyed».

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 207. «One wonders, therefore, whether the intention of the ballet d'action, to tell a complete dramatic action, could possibly have been realized without music to structure the action».

<sup>21</sup> Cfr. *ivi*, pp. 140-161.

Nonostante John Weaver e Maria Sallé siano cronologicamente arretrati rispetto al periodo preso in considerazione all'interno della presente ricerca, entrambi hanno un ruolo indubbiamente propulsore rispetto allo sviluppo del ballo pantomimo della seconda metà del Settecento.

La carriera artistica di John Weaver si snoda entro la prima metà del diciottesimo secolo, e tuttavia la ricchezza della sua riflessione teorica lo colloca a pieno titolo tra i riformatori della danza teatrale settecentesca. Come sottolinea Richard Ralph,

nonostante i discorsi di Weaver fossero stesi in una forma convenzionale, le sue argomentazioni erano radicali e stimolanti; la danza non era collocata tra le arti maggiori solo perché necessitava di miglioramento e sostegno; la danza era un'arte complessa che implicava una conoscenza anatomica, musicale ed estetica specifica; e la danza era un'attività fondamentale che contribuiva alla felice integrazione del nostro benessere fisico, intellettuale e spirituale così come sociale<sup>22</sup>.

Nei suoi scritti Weaver già si interessa dell'elemento pantomimico dei suoi balletti. Animato, inoltre, da un forte intento apologetico e didattico e conscio della novità delle sue proposte, correda il libretto del più noto fra i suoi lavori – *The Loves of Mars and Venus* – di attente “didascalie” esplicative dei gesti utilizzati, ad uso dei suoi spettatori, ragione per cui esso costituisce un valido campione attraverso cui guardare la pratica scenica del ballo pantomimo. In una prospettiva che considera il *ballet d'action* non come l'invenzione di un singolo ma come «un'evoluzione

---

<sup>22</sup> Richard Ralph, *The Life and Works of John Weaver*, London, Dance Books, 1985, p. x, d'ora in poi citato semplicemente come Ralph. «Although Weaver's discourses were cast in conventional moulds, his arguments were radical and stimulating; dance was not placed among the major arts only because it wanted improvement and advocacy; dance was a complex art involving an acquired anatomical, musical and aesthetic understanding; and dance was a fundamental activity which contributed to the happy integration of our physical, intellectual and spiritual nature as well as our social well-being».



attraverso cui passò non solo il balletto nel XVII e XVIII secolo»<sup>23</sup>, gli scritti e il libretto di John Weaver rappresentano un punto di riferimento fondamentale<sup>24</sup>.

Altrettanto innovativa e destinata a inaugurare un nuovo corso espressivo per la danza, la carriera di Maria Sallé. Danzatrice dalla formazione eclettica, unisce alla tecnica della danza seria francese un'espressività tutta nuova derivante, verosimilmente, dalle molteplici esperienze all'interno degli spettacoli delle *foires* parigine nonché degli intermezzi danzati e delle *afterpieces* londinesi<sup>25</sup>. Il prezioso resoconto del suo *Pygmalion* risulta, per questo, paradigmatico ed esemplificativo di una nuova pratica della danza. Il mito di Pigmalione, inoltre, si rivela un tema fecondo per la danza in virtù, probabilmente, del risveglio della statua che si presta ad un'espressività pantomimo-danzata in linea con i principi della riforma della danza teatrale<sup>26</sup>.

Nel panorama dei trattati settecenteschi sulla danza<sup>27</sup>, quello redatto da Gennaro Magri nel 1772 rappresenta una risorsa preziosa per più di una ragione. In

---

<sup>23</sup> Friederika Derra De Moroda, *The ballet-master before, at the time of, and after Noverre*, in «Chigiana», vol. XXIX-XXX, nuova serie, nn. 9-10, p. 473, ma cfr. tutto l'articolo pp. 473-485. «The ballet d'action is not an invention but an evolution – an evolution, which not only the ballet passed through in the 17. and 18. century».

<sup>24</sup> Non è escluso, inoltre, che proprio il lavoro di Weaver prepari il terreno per la positiva ricezione, da parte delle scene londinesi, dei numerosi danzatori italiani che, a partire dagli anni Trenta, fanno di Londra una meta ricorrente delle loro *tournées*. Cfr. su questo Sarah McCleave, *Danzatori italiani a Londra nel Settecento*, cit., pp. 63-135.

<sup>25</sup> Cfr. Sarah McCleave, *Maria Sallé and the development of the ballet d'action*, in Jacqueline Waerber (éd.), *Musique et Geste en France de Lully à la Révolution. Études sur la musique, le théâtre et la danse*, Bern, Peter Lang, 2009, p. 175 ma cfr. tutto il saggio pp. 175-195.

<sup>26</sup> Ricordiamo, per esempio, il *Pigmalione* di Giuseppe Canziani composto nel 1775 a Padova (cfr. [Giuseppe Canziani], *Pigmalione. Ballo eroico pantomimo d'invenzione, ed esecuzione del Sig. Giuseppe Canziani, rappresentato nel nobilissimo Teatro di Padova nel corso della fiera l'anno 1775*, cit., pp. 27-38); la «scena lirica messa in ballo dal Signor Domenico Lefevre» nel 1785 a Napoli (cfr. Pietro Metastasio, *Antigono. Dramma per musica da rappresentarsi nel Real Teatro di S. Carlo nel dì 12 gennajo 1785*, in Napoli, presso Vincenzo Faluto, 1785, p. 9); o ancora *Il nuovo Pigmalione* composto da Salvatore Viganò nel 1813 a Milano (cfr. Gaetano Rossi, *Elisa. Dramma per musica in un atto da rappresentarsi sul R. Teatro alla Scala come ultimo spettacolo dell'autunno dell'anno 1813*, in Milano, dalla Società tipografica dei classici italiani, 1813, p. 33).

<sup>27</sup> Cfr. Sandra Noll Hammond, *International Elements of Dance Training in the Late Eighteenth Century*, in Rebecca Harris-Warrich – Bruce Alan Brown, *The Grotesque Dancer on the Eighteenth-Century Stage. Gennaro Magri and his world*, Madison, The University of Wisconsin Press, 2005, pp. 109-150 e, della stessa autrice, *The rise of ballet technique and training: the professionalization of an art form*, in Marion Kant (ed. by), *The Cambridge Companion to Ballet*, Cambridge, CUP, 2007, pp. 65-77; Edmund Fairfax, *The Styles of Eighteenth Century Ballet*, Lanham, Maryland and Oxford, The Scarecrow Press, 2003.

primo luogo si tratta dell'unico trattato scritto da un danzatore e coreografo grottesco italiano<sup>28</sup> e, per questo, rappresenta una fonte unica e insostituibile per lo studio della danza teatrale settecentesca europea ma soprattutto italiana. In secondo luogo la ricchezza e il dettaglio con cui Magri affronta non solo l'esposizione dei principi generali che sottostanno all'arte coreutica, ma anche la descrizione dei passi, delle loro possibili combinazioni e delle loro componenti mimiche, testimoniano l'estrema varietà della pratica scenica grottesca italiana e rendono questa fonte un punto di riferimento importante.

Infine l'analisi del manoscritto Ferrere, unico documento che trascrive balli pantomimi, finora conosciuto, permette di inquadrare meglio una pratica scenica di difficile ricostruzione, mettendo a fuoco, pur con le dovute cautele (il manoscritto non comprende alcun ballo tragico), alcune delle caratteristiche fondanti del genere restituendogli un rinnovato spessore.

### **John Weaver: *The loves of Mars and Venus***

Nel 1717 John Weaver mette in scena al Drury Lane di Londra *Gli Amori di Marte e Venere*, «uno spettacolo drammatico di danza – recita il frontespizio del libretto – tentato nell'imitazione delle pantomime degli antichi greci e romani»<sup>29</sup>.

Già in queste prime parole individuiamo gli elementi caratterizzanti la poetica del ballo pantomimo: una narrazione suddivisa in scene e sviluppata attraverso la danza e la pantomima, che prende come modello la mimica antica.

Il libretto è per noi oltremodo interessante perché, oltre a recare una lunga prefazione del coreografo, si propone di alfabetizzare lo spettatore al nuovo genere

---

<sup>28</sup> In Italia, nel Settecento, vengono stampati due trattati di danza, entrambi a Napoli: *Il trattato del ballo nobile* di Giambattista Dufort e *Il Trattato teorico-prattico di danza* di Gennaro Magri. Cfr. il volume curato da Carmela Lombardi, *Trattati di danza in Italia nel Settecento*, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 2001, che li contiene entrambi.

<sup>29</sup> John Weaver, *The Loves of Mars and Venus. A Dramatick Enterteinment of Dancing Attempted in Imitation of the Pantomimes of the Ancient Greeks and Romans; as perform'd at the Theatre in Drury Lane by Mr. Weaver*, London, printed for W. Mears at the Lamb, and J. Browne at the Black-Swan, without Temple-Bar, 1717. Il libretto è riprodotto in *facsimile* in Ralph, pp. 737-762.

di spettacolo. Alla fine della seconda e della sesta scena, infatti, Weaver ritiene opportuno spiegare al lettore «alcuni dei gesti più particolari di cui qui si fa uso, e quali passioni o affetti essi scoprono, rappresentano o esprimono»<sup>30</sup>.

Sebbene il ballo si ponga sotto il segno della pantomima antica tentandone l'imitazione, Weaver è ben consapevole dell'illusorietà della resa del modello proposto e dunque della natura sperimentale del suo «spettacolo drammatico»:

In breve, si tratta di un'arte [la pantomima] o scienza imitativa e dimostrativa, che può essere raggiunta solo attraverso difficoltà ed applicazione. Un maestro che voglia maneggiare quest'arte con abilità, bisogna che sia dotato di buona immaginazione e di grande capacità di discernimento, attivamente incline e operoso nell'osservare la natura umana e nell'assimilarne gli atteggiamenti, e nell'imitare tutte le cose con i gesti; dal momento che la natura ha assegnato a ogni moto dello spirito il suo proprio gesticolare e la sua propria espressione così come il tono<sup>31</sup>.

Traspare abbastanza chiaramente da questo passaggio la natura libera e sperimentale della rappresentazione proposta. Un compositore di balli che voglia dedicarsi all'arte del gesto, alla pantomima, deve anzitutto essere dotato di buona immaginazione e grande capacità di giudizio; in secondo luogo deve essere un abile osservatore traendo dalla natura umana tutti i gesti, gli atteggiamenti e le pose che possono servire al suo scopo. Tenendo dunque presente l'ideale a cui tendere, quello della pantomima antica, il coreografo di fatto può affidarsi solo alla natura e alle sue capacità artistiche per *inventare* una nuova pantomima moderna. Weaver in sostanza afferma, fra le righe, che non esiste alcun modello preconfezionato per comporre un ballo pantomimo e che tutto risiede nelle capacità del suo creatore.

La pantomima antica, che pure viene invocata da tutti i coreografi settecenteschi come modello di perfezione a cui tendere, non offre alcuna

---

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 20 (Ralph, p. 752). «Some of the most particular Gestures made use of therein; and what Passions, or Affections they discover; represent; or express».

<sup>31</sup> *Ivi*, pp. xii-xiii (Ralph, pp. 741-743). «In short, this is an Art or Science imitative and demonstrative, and not to be attain'd without Difficulty and Application. And a Master who would manage this Art skillfully, ought to be endued with a good Fancy, and sound Judgement, actively apt and industrious in observing Mens Natures, and assimilating their Manners, and imitating all things with Gestures; for Nature assign'd each Motion of the Mind its proper Gesticulation and Countenance as well as Tone».

indicazione pratica, alcun modello concreto per esprimere, attraverso il gesto, le passioni e i sentimenti umani. Marina Nordera sottolinea come la danza settecentesca si sostanzi del modello antico per acquisire dignità di genere, guadagnando il diritto di accedere al tragico: «La danza [...] era alla ricerca di uno statuto estetico che le fosse proprio, che la qualificasse come arte autonoma in un sistema di norme e di esempi tratti dal patrimonio antico e la sostenesse nel confronto con le arti di più consolidata tradizione: una poetica dunque fondata sul costante, inevitabile, a volte pretestuosamente ossessivo riferimento all'antico»<sup>32</sup>. Questo riferimento all'antico è puramente teorico e, in certa misura, utopico.

Ismene Lada Richards compie un ulteriore passaggio: «Parlando in senso generale, l'idea della pantomima greco-romana funzionò da potente adesivo culturale, in grado di tenere insieme una moltitudine di filoni disparati nei campi letterario e filosofico, teatrale e artistico della vita settecentesca»<sup>33</sup>. La pantomima antica, «potente adesivo culturale», viene rimodellata sulla sensibilità estetica moderna, trasformandosi «da genere perduto a fulcro di un nuovo stile di drammaturgia scenica»<sup>34</sup>. La Richards parla, non a caso, di *reinvenzione* e non di ricreazione della pantomima antica.

Dunque dobbiamo considerare la pantomima utilizzata dai coreografi settecenteschi come un campo aperto di sperimentazione e ibridazione che, come sostiene Edward Nye, varia secondo il tempo, il luogo e, naturalmente, il coreografo<sup>35</sup>.

Nye definisce il *ballet d'action* genere ibrido perché basato su un «equilibrio fra danza e pantomima» e prosegue aggiungendo che è molto difficile se non

---

<sup>32</sup> Marina Nordera, *Fortuna de "La Danza" nel Settecento*, in Luciano, *La danza*, a cura di Simone Beta, traduzione di Marina Nordera, Venezia, Marsilio, 1992, p. 144, ma cfr. tutto il saggio pp. 143-156.

<sup>33</sup> Ismene Lada Richards, *Dead but not Extinct: on Reinventing Pantomime Dancing in Eighteenth-century England and France*, in Fiona Macintosh (ed. by), *The Ancient Dancer in the Modern World. Responses to Greek and Roman Dance*, Oxford, OUP, 2010, p. 36, ma cfr. tutto il saggio pp. 19-38. «More generally speaking, the 'idea' of Roman-Greco Pantomime functioned as a potent cultural adhesive, able to bind and keep together a multitude of disparate threads in the literary and philosophical, the theatrical and the artistic spheres of eighteenth century life».

<sup>34</sup> *Ivi*, pp. 34-35. «From a lost genre to the lynchpin of a new-style stage-dramaturgy».

<sup>35</sup> Cfr. Edward Nye, *Mime, Music and Drama*, cit., p. 61, ma cfr. tutto il secondo capitolo pp. 38-61.

impossibile stabilire la natura e il grado di questa ibridazione: «l'essenza di una forma d'arte che si autodefinisce espressamente come un ibrido consiste nel non entrare facilmente in uno schema generico, né crearne uno nuovo da sé»<sup>36</sup>.

Nye sottolinea qui due punti. In primo luogo rileva come il ballo pantomimo vada considerato nella sua unicità in quanto espressione di due forme d'arte che fino ad allora non erano state unite all'interno dello spettacolo coreutico. In secondo luogo, afferma che proprio per questo il *ballet d'action* non è classificabile in un genere predefinito, o, meglio, non si possono utilizzare categorie prefissate per tentare di definirlo, classificarlo o interpretarlo.

Weaver, nel suo libretto, non solo conferma quanto detto sin qui, ma espone anche il suo modo di creare la coreografia:

Sebbene abbia cercato di entrare nei personaggi che rappresento e di descrivere i loro atteggiamenti e le loro passioni per mezzo di azioni appropriate e gesti adatti alla favola, ancora potrebbe essere obiettato, devo ammettere, che in questo spettacolo ho concesso troppo alla danza moderna; ma quando lo spettatore considererà la grandezza di un tale proposito e potrà egli essere informato delle difficoltà nel curare una tale impresa, con la necessità che sia i danzatori che gli spettatori vengano istruiti per gradi con le regole e le espressioni della gesticolazione, io spero che scuseranno prontamente il mio non essere troppo aderente alla *pantomima*, soprattutto dal momento che questo spettacolo è stato pensato solo come un tentativo per incoraggiare altri più capaci nel portarla alla sua antica perfezione<sup>37</sup>.

Weaver considera la caratterizzazione dei personaggi e delle loro azioni, delle passioni e degli atteggiamenti di loro pertinenza, come l'elemento centrale del lavoro. In questa caratterizzazione la pantomima dovrebbe giocare un ruolo di primo

---

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 61. «The essence of a form of art defining itself expressly as a hybrid is that it does not easily fit into a generic box, or even create a new one for itself».

<sup>37</sup> John Weaver, *The Loves of Mars and Venus*, cit., pp. xiii-xiv (Ralph, pp. 743-744). «Tho' I have endeavour'd to enter into the Characters, I represents, and describe their Manners and Passions by proper Actions and Gestures suitable to the Fable: Yet I must confess it may be objected, that I have in this Enterteinment too much inclin'd to the Modern Dancing; but when the Spectator shall consider the Greatness of such a Design, and could he be apprized of the Difficulties attending such an Undertaking, with the Necessity of having both Dancers and Spectators instructed by degrees, with the Rules and Expressions of Gesticulation, I hope they will readily excuse my not sticking not very close to the *Pantomime*, especially since this Performance was design'd only as an Attempt to encourage others more capable of bringing it to its ancient Perfection».

piano ma, come lo stesso Weaver ammette, la danza rimane un tratto significativo. La difficoltà che si trova a fronteggiare, infatti, è duplice: deve istruire tanto i danzatori quanto gli spettatori nell'interpretare e leggere, sulla scena, un nuovo tipo di spettacolo. Questo è anche il motivo per cui correde il suo libretto delle spiegazioni dei gesti utilizzati per esprimere determinati sentimenti e stati d'animo.

I personaggi principali del ballo sono: Marte, Vulcano e Venere, le Grazie e i Ciclopi, seguaci rispettivamente di Venere e Vulcano, Cupido e gli dei della mitologia classica. Il ballo è diviso in sei scene.

Lo spettacolo si apre con un'*overture* [*sic*] marziale a conclusione della quale quattro seguaci, o attendenti di Marte, armati con spada e rotella [piccolo scudo rotondo], entrano e danzano una pirrica fino a una marcia; segue un preludio guerresco che introduce Marte assistito da Gallo, che porta la sua spada e il suo scudo; egli esegue la sua entrata e poi si unisce, con i suoi seguaci, all'atmosfera pirrica, in cui appare impegnato talvolta con due alla volta e talvolta con tutti e quattro. Alla fine lascia il palcoscenico; la qual cosa termina l'entrata e la prima scena<sup>38</sup>.

Ambientata in un campo presumibilmente militare, la prima scena è dedicata alla presentazione del personaggio di Marte, dio della guerra, e quindi è caratterizzata in senso militaresco. La musica gioca un ruolo predominante nel conferire il giusto carattere all'azione, che è interamente danzata. Abbiamo infatti una danza pirrica eseguita da quattro ballerini cui segue, dopo l'ingresso di Marte introdotto da una marcia, una sorta di variazione. Weaver scrive infatti che Marte «esegue la sua entrata» e l'utilizzo del verbo *to perform* sembrerebbe suggerire la presenza di un pezzo danzato in cui il ballerino si esibisce. Dopo questo assolo, prosegue la danza pirrica a cui si unisce anche Marte in varie formazioni e combinazioni, danzando ora solo con una coppia di ballerini, ora con tutti e quattro. L'uscita di Marte segna la fine della prima scena.

---

<sup>38</sup> *Ivi*, pp. 17-18 (Ralph, pp. 749-750). «The Entertainment opens with a Martial Overture; at the Conclusion of which, four followers, or Attendants of Mars, arm'd with Sword, and Target, enter and Dance a Pyrrhic to a March; then follows a Warlike Prelude which introduces Mars attended by Gallus carrying his Sword and Buckler; he performs his Entry, and then joyns in Pyrrhic Mood with his Followers; wherein he appears engaged sometimes with two at a time, and sometimes with all four: At last he clears the Stage; which finishes the Entry, and first Scene».

Ligio al suo intento poetico – ispirarsi al modello degli antichi – e pedagogico – istruire per gradi interpreti e danzatori –, Weaver fornisce, al termine della scena, un piccolo *vademecum* sulle origini e le caratteristiche della danza pirrica presso gli antichi: «il tipo di esecuzione, sembra essere consistito principalmente in rapide rotazioni del corpo, nello spostarsi, e nell’evitare il colpo del nemico»<sup>39</sup>. Proprio per queste sue caratteristiche, Weaver giudica l’uso di questa danza particolarmente adatto a introdurre e delineare il personaggio di Marte.

La seconda scena è più complessa ed ha un carattere più propriamente pantomimico. Anche in questo caso la musica introduce l’azione caratterizzando l’atmosfera e i personaggi in modo inequivocabile. «Dopo una sinfonia di flauti», la scena svela Venere alla toletta, circondata dalle Grazie e da Cupido.

Venere si alza e danza una passacaglia. Le Grazie si uniscono a lei nel medesimo movimento, così come fa anche l’Ora. Terminata la danza, la melodia cambia in un’aria selvaggia e impetuosa. Venere le Grazie ecc. sembrano sorprese e, all’avvicinarsi di Vulcano, le Grazie e Cupido corrono via. Vulcano entra verso Venere; eseguono insieme una danza nella quale Vulcano esprime la sua ammirazione, gelosia, rabbia e dispetto; Venere mostra trascuratezza, civetteria, disprezzo e sdegno<sup>40</sup>.

La scena è dunque divisa in due momenti: la presentazione del personaggio di Venere e l’ingresso di Vulcano. Venere esegue una passacaglia, ossia un passo della tecnica di danza barocca che sfrutta la longitudinalità del palcoscenico e consiste in uno spostamento da un piede all’altro mediante agili cambi di peso e piccoli rimbalzi. È un passo scivolato al pavimento caratteristico dello stile nobile e, per questo, associato a Venere, della quale il coreografo intende mettere in evidenza la grazia e l’eleganza del portamento<sup>41</sup>. All’ingresso di Vulcano, un personaggio rude e

---

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 18. «The manner of the Performance, seems to have consisted chiefly in the nimble turning of the Body, the shifting, and avoiding the Stroke of the Enemy».

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 20 (Ralph, p. 752). «Venus rises, and dances a Passacaille: The Graces joyn her in the same Movement, as does also the Hour. The Dance being ended, the Tune changed to a wild rough Air. Venus Graces, &c. seem in Surprize; and at the Approach of Vulcan, the Graces, and Cupid run off. Enter to Venus, Vulcan: They perform a Dance together; in which Vulcan expresses his Admiration; Jealousie; Anger; and Despite: And Venus [shows] Neglect; Coquetry; Contempt; and Disdain».

<sup>41</sup> Cfr. Kellom Tomlinson, *The Art of Dancing Explained by Reading and Figures whereby the Manner of Performing the Steps is made easy by a New and Familiar Method*, London, Printed for

impetuoso antitetico a Venere, inizia un duetto pantomimico in cui ognuno dei due personaggi mostra il proprio carattere e i propri sentimenti. Vulcano esprime la sua ammirazione per Venere che, tuttavia, ricambia trascurandone le attenzioni; Vulcano si mostra allora geloso e Venere lo provoca mostrando tutta la sua malizia; alla rabbia di Vulcano la dea contrappone il disprezzo, all'offesa lo sdegno. Per rendere più chiaro agli spettatori il senso di questa serie di gesti contrapposti Weaver spiega, nelle pagine che seguono la scena, a quali gesti corrisponda ognuno dei sentimenti citati.

L'ammirazione è «rivelata dall'alzarsi della mano destra, il palmo rivolto verso l'alto, le dita chiuse; e in un movimento il polso girato indietro e la dita spalancate; il corpo si reclinava, e gli occhi fissati sull'oggetto»<sup>42</sup>. Quando, invece, la «mano sinistra colpisce improvvisamente la destra» o si abbatte contro il petto, viene rappresentata la rabbia<sup>43</sup>. La gelosia implica una dinamica più ampia e coinvolge tutto il corpo: «apparirà con le braccia sospese, o con la particolare indicazione del dito medio verso l'occhio; con un movimento indeciso da un capo all'altro della scena, e un'espressione di meditazione»<sup>44</sup>. La civetteria si manifesta in un'«aria affettata» che caratterizza l'«intera danza»<sup>45</sup>.

La pantomima proposta da Weaver sembra consistere in una serie di pose, movimenti ed espressioni del viso che, in maniera abbastanza intuitiva, connotano l'azione che si sta svolgendo sulla scena<sup>46</sup>. Da quanto leggiamo nel libretto,

---

the Author, and are to be had of him at the Red and Gold Flower Pot next Door to Edward's Coffee-House, over against the bull and Gate, in High-Holbourn, 1735, pp. 83-84 e tavole XII-XV. Tomlinson afferma che «it is a most agreeable Step in Dancing». Su Tomlinson cfr. Jennifer Thorp, *Kellom Tomlinson's Notebook: A New Discovery* e *Picturing a Gentleman Dancing-Master: A Lost Portrait of Kellom Tomlinson*, in «Dance Research», vol. XXX, n. 1, Summer 2012, pp. 57-79.

<sup>42</sup> John Weaver, *The Loves of Mars and Venus*, cit., p. 21 (Ralph, p. 754). «Discover'd by the raising up of the right Hand, the Palm turn'd upwards, the Fingers clos'd; and in one Motion the Wrist turn'd round and Fingers spread; the Body reclining, and Eyes fix'd on the Object».

<sup>43</sup> *Ibidem*. «The left Hand struck suddenly with the right; and sometimes against the Brest; denotes Anger».

<sup>44</sup> *Ibidem*. «Jealousy will appear by the Arms suspended, or a particular pointing the middle Finger to the Eye; by an irresolute Movement throughout the Scene, and a Thoughtfulness of Countenance».

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 22 (Ralph, p. 755). «Coquetry will be seen in affected Airs, given her self throughout the whole Dance».

<sup>46</sup> L'impazienza è raffigurata tramite il percuotere la coscia o il petto con un mano in un gesto che somiglia molto al tamburellare delle dita su una superficie; il disgusto prevede «la mano sinistra



sembrerebbe che i movimenti associati ai sentimenti dei due protagonisti siano mescolati alla danza: «essi si esibiscono in una danza insieme», all'interno della quale ognuno esprime i sentimenti che lo attraversano in una sequenza contrapposta.

La terza scena è ambientata nell'officina di Vulcano con i ciclopi al lavoro: «alcuni alla fucina; alcuni all'incudine; altri alla martellatura; e alcuni alla limatura; mentre Cupido affila le sue frecce alla mola»<sup>47</sup>. Tutti gli attributi degli dei creati dai ciclopi sono sparsi sul pavimento (il tridente di Nettuno, le armi di Marte, i tuoni di Giove ecc.) e ancora una volta una musica «idonea ai particolari suoni dell'officina» accompagna la scena. Terminata questa prima melodia, inizia la danza dei ciclopi: «quattro Ciclopi avanzano, ed eseguono la loro entrata; ad essi si unisce Vulcano; e nella danza, lascia ai Ciclopi un filo metallico per fabbricare una rete; li dirige ai loro lavori e la scena si chiude»<sup>48</sup>. La scena, vivace e rumorosa, sembra complementare alla prima, essendo principalmente danzata.

La quarta scena rappresenta l'idillio amoroso tra Marte e Venere. Il loro incontro e la manifestazione dei loro sentimenti sono rappresentati attraverso una sequenza pantomimica costruita secondo lo schema già visto nella seconda scena:

Un preludio di trombe, oboi, violini e flauti si alterna; da un lato entra Marte con i suoi seguaci, dall'altro Venere con le Grazie ecc. Marte e Venere si incontrano e si abbracciano: galanteria, rispetto, amore ardente e adorazione appaiono nelle azioni di Marte; un'affettata timidezza, amore reciproco e sguardi ardenti, in Venere. Si siedono su un divano mentre i quattro seguaci di Marte iniziano l'ingresso, al quale si uniscono le Grazie e, dopo, Marte e Venere; nel frattempo Cupido ruba le armi di Marte e dei suoi seguaci<sup>49</sup>.

---

estesa in avanti con il Palmo rivolto all'indietro; la Spalla sinistra alzata, e la Testa girata verso la Destra». Cfr. *ivi*, pp. 22-23 (Ralph, pp. 755-756). Gli altri sentimenti, oltre a quelli già citati, per i quali Weaver fornisce questa sorta di legenda sono: stupore, rimprovero e dispetto, minaccia, potere o autorità, indignazione, sdegno, disprezzo, odio.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 24 (Ralph, p. 757). «Some at the Forge; some at the Anvil; some Hammering; and some Fileing; while Cupid is pointing his Arrows at the Grindlestone».

<sup>48</sup> *Ibidem*. «Four of the Cyclops advance, and perform their Entry; with whom Vulcan Joyns; and in the Dance, delivers Wire to the Cyclops to form a Net; and turns them in to their Works, and the Scene shuts».

<sup>49</sup> *Ivi*, p. 25 (Ralph, p. 758). «A Prelude of Trumpets, Hautbois, Violins and Flutes alternate; to which Mars with his Followers enter on one Side; and Venus, with Graces, &c. on the others. Mars, and Venus meet and embrace; Gallantry, Respect; Ardent Love; and Adoration; appear in the Action of

Si tratta di una scena in cui Weaver intende rappresentare la forza e il vigore della guerra e la dolcezza dell'amore, come scrive nel libretto<sup>50</sup>. Il coreografo in questo caso non ritiene necessario fornire spiegazioni ulteriori per il dialogo pantomimico «dal momento che i gesti di cui si fa uso in questa scena sono così ovvi, riferendosi solo alla galanteria e all'amore, da non necessitare di alcuna spiegazione»<sup>51</sup>.

La quinta scena è molto breve. Sembrerebbe una scena di passaggio in cui Vulcano, «in una posa pensierosa», approva il lavoro dei Ciclopi che hanno terminato la rete ed esegue un assolo danzato. L'atteggiamento di Vulcano è rivelato da un'azione ben precisa: «sfregarsi i palmi delle mani insieme, come quelli che fanno una gran fatica a scaldarsi le mani; è un'espressione di felicità al pensiero di un inganno»<sup>52</sup>. Vulcano, sospettando dei due amanti, ha intenzione di sorprenderli e di usare la rete per catturare Marte.

Nell'ultima scena assistiamo ad un susseguirsi di sentimenti ed emozioni in una sorta di contrappunto espressivo molto serrato. Venere e Marte

esprimono attraverso i loro gesti amore reciproco e soddisfazione, una lieta tenerezza che lascia intuire i passati abbracci. Vulcano e i Ciclopi entrano; la rete cade sopra Marte e Venere, che sembra assopita ed essendo catturata, appare nella massima confusione. Dopo un'esibizione insultante di Vulcano e dei Ciclopi, entrano Giove, Apollo, Nettuno, Giunone, Diana e Teti. Vulcano mostra loro i prigionieri. Vergogna, confusione, afflizione e sottomissione sono mostrate nelle azioni di Venere; audacia, vessazione, irrequietezza e una sorta di riluttante rassegnazione in quelle di Marte. Le azioni di Vulcano sono di esultanza, scherno e derisione<sup>53</sup>.

---

Mars: An affected Bashfulness; reciprocal Love; and wishing Looks, in Venus; they sit on a Couch, while the Four Followers of Mars begin the Entry; to whom the Graces joyn; and afterwards Mars and Venus: At which time Cupid steals away the Arms of Mars and his Followers».

<sup>50</sup> *Ivi*, pp. 25-26 (Ralph, pp. 758-759).

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 26 (Ralph, p. 759). «As to the Gestures made use of in this Scene; they are so obvious, relating only to Gallantry, and Love; that they need no Explanation».

<sup>52</sup> *Ibidem*. «To rub the Palms of the Hands together, after the manner as those who take Pains to heat their Hand; is an Expression of being pleas'd at some Thought of Deceit».

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 27 (Ralph, p. 760). «Express by their Gesticulations, equal Love, and Satisfaction; and a pleas'd Tenderness which supposes past Embraces. Vulcan an Cyclopes enter; the Net falls over Mars, and Venus, who seems slumbering, and being catch'd, appear in the utmost Confusion. An insulting Performance by Vulcan, and the Cyclops. After which enter Jupiter, Apollo, Neptune, Juno, Diana and Thetis. Vulcan shews them his Prisoners. Shame; Confusion; Grief; and Submission, are

Gli dei, tuttavia, intercedono in favore di Marte e lo liberano. Alla concitazione caratteristica della catastrofe segue lo sciogliersi dell'intreccio in una «grande danza» in cui si esibiscono Marte e le altre divinità.

Per l'ultima scena Weaver ritiene necessario fornire le spiegazioni di alcuni atteggiamenti allo spettatore per rendere più comprensibile l'azione. Anche in questo caso molti dei gesti descritti sono di facile comprensione. Il dolore si esprime «lasciando pendere la testa, torcendosi le mani e percuotendosi il petto»; per esprimere la gioia del trionfo basterà «agitare le mani aperte, alzate sopra la nostra testa» in atto di esultare; «estendere e offrire la mano destra, è un gesto di pietà, e intenzione di perdono»; «coprirsi la faccia con la mano, è un segno di vergogna»<sup>54</sup>.

Lo spettacolo pantomimo di Weaver, quindi, si presenta come un'azione in cui l'equilibrio tra danza e pantomima è ben bilanciato. Su sei scene tre sono quasi esclusivamente danzate: la prima, in cui Marte e i suoi seguaci si presentano al pubblico, la terza, che rappresenta i Ciclopi al lavoro, e la quinta, con un assolo di Vulcano. Nelle altre tre scene, pur essendo presente la danza, il dialogo pantomimo è il fulcro dell'azione. Nella seconda scena il confronto fra Venere e Vulcano si trasforma quasi in uno scontro dal momento che i sentimenti dell'uno non sono ricambiati dall'altra; nella quarta scena l'idillio amoroso dei due amanti si esprime attraverso la dimostrazione pantomimica dei più teneri sentimenti d'amore; nell'ultima scena ogni personaggio, sembrerebbe simultaneamente, esprime il proprio stato d'animo di fronte agli dei a cui Vulcano presenta i suoi prigionieri.

Sono numerosi i momenti di pura danza che servono a presentare e caratterizzare ciascuno dei personaggi. Nella prima scena la danza pirrica per Marte e i suoi seguaci; nella seconda la passacaglia per Venere e le sue Grazie; nella terza scena la danza per Vulcano e i suoi ciclopi; nella quarta la danza per le Grazie e i

---

discover'd in the Actions of Venus; Audacity; Vexation; Restlessness; and a kind of unwilling Resignation; in these of Mars. The Actions of Vulcan are of Rejoicing; Insulting; and Derision».

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 28 (Ralph, p. 762). «Triumphing. To shake, the Hand open, rais'd above our Head, is an exulting Expression of Triumph»; «Grief. Grief is express'd by hanging down the Head; wringing the Hands; and striking the Breast»; «Forgiveness. To extend and offer out the Right Hand, is a Gesture of Pitty, and Intention of Forgiveness»; «Shame. The covering the Face with the Hand, is a Sign of Shame». Le altre espressioni elencate sono: supplica, rassegnazione e riconciliazione.

seguaci di Marte a cui, in un secondo tempo, si uniscono anche Venere e Marte; l'assolo di Vulcano nella quinta scena e, infine, una grande danza finale per tutte le divinità intervenute a salvare Marte.

I momenti di danza e quelli di pantomima, tuttavia, non sembrano sempre rigidamente distinti. Nella seconda scena Weaver ci informa che il duetto pantomimico fra Venere e Vulcano è danzato: «dato che quest'ultima danza – scrive alla fine della scena – è tutta di genere pantomimico, è necessario che lo spettatore conosca alcuni dei gesti più particolari di cui qui si fa uso e quali passioni, o affetti essi scoprono, rappresentano o esprimono»<sup>55</sup>. Il coreografo non sembra fare distinzione, in questo caso, fra danza e pantomima e le sue parole paiono suggerire che la pantomima si svolge mentre i due personaggi eseguono i passi previsti dalla coreografia. Nessun indizio, invece, lascia intendere che il dialogo pantomimo fra Venere e Marte, all'inizio della quarta scena, sia in qualche modo ballato. Al contrario, la danza sembra iniziare dove finisce la pantomima. Dopo che i due amanti si sono dimostrati il reciproco amore, siedono su un divano per assistere alle danze eseguite dagli altri personaggi e «le danze si concludono con ogni uomo che conduce via la sua donna»<sup>56</sup>.

L'intreccio tra danza e pantomima risulta un po' più complesso nell'ultima scena. Il trionfo di Vulcano sul rivale si esprime tramite un «insulting performance by Vulcan, and the Cyclops», dove l'uso dell'espressione *insulting performance* sembra suggerire l'esecuzione di una coreografia connotata da movenze e atteggiamenti di scherno nei confronti di Marte e di Venere.

Elemento decisivo nel caratterizzare l'atmosfera di ogni scena è la musica, che, come scrive Rosa Cafiero, nel ballo pantomimo «diviene finalmente un elemento costitutivo e insostituibile: alla concezione narrativa unitaria dell'evento coreutico corrisponde un sistema di segni ben determinato; coreografo e musicista

---

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 20 (Ralph, p. 752). «This last *Dance* being altogether of the *Pantomimic* kind; it is necessary that the Spectator should know some of the most particular Gestures made use of therein; and what Passions, or Affections they discover; represent; or express».

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 26 (Ralph, p. 759).

collaborano in maniera paritaria ad un fine unico, ciascuno con i propri mezzi espressivi»<sup>57</sup>.

In conclusione, Weaver punta ad uno spettacolo in cui tanto la danza quanto la pantomima contribuiscono ad un unico fine espressivo. Se l'espressione e l'imitazione dei gesti che rappresentano le passioni è affidata principalmente alla pantomima, quest'ultima non è sempre disgiunta dalla danza, il cui ruolo è altrettanto importante. Quanto afferma Weaver nel suo *Essay Towards an History of Dancing* è, a questo riguardo, particolarmente importante. Parlando della danza teatrale, scrive che

in una esperta rappresentazione di qualsiasi personaggio, *serio* o *grottesco* che sia, lo spettatore sarà allietato e divertito non solo dalla bellezza della *performance* e dalla simmetria dei *movimenti*, ma sarà anche istruito tramite *posizioni*, *passi* e *atteggiamenti*, in modo da poter giudicare della *intenzione* del danzatore. E senza l'aiuto di alcun interprete, uno spettatore potrà a distanza, attraverso la rappresentazione vivace di un accurato personaggio, essere in grado di capire il *soggetto* della storia rappresentata e di distinguere le diverse *passioni*, *contegni* o *azioni* come l'*amore*, la *rabbia* e similari<sup>58</sup>.

Attraverso l'esecuzione di una danza, lo spettatore potrà ammirare non solo la bellezza estetica della *performance*, ma sarà in grado di capire, attraverso «le posizioni, i passi e le pose», le «intenzioni del danzatore», ossia le emozioni che agitano il personaggio rappresentato. Potrà così comprendere il soggetto del ballo e leggere sulla scena l'agitarsi delle passioni. Se infatti – prosegue Weaver – alla parte

---

<sup>57</sup> Rosa Cafiero, *Ballo teatrale e musica coreutica*, in Francesco Cotticelli e Paolo Giovanni Maione, *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, Napoli, Turchini Edizioni, 2009, vol. II, pp. 707-732. Segnaliamo inoltre il saggio tuttora ricco di stimolanti riflessioni di Rossana Dalmonte, «*Une écriture corporelle*»: la musica e la danza, in Ezio Raimondi (a cura di), *Il sogno del coreodramma. Salvatore Viganò, poeta muto*, Bologna, Il Mulino, 1984, pp. 145-239.

<sup>58</sup> John Weaver, *An Essay Towards an History of Dancing*, London, printed for Jacob Tonson at Shakespear's-Head over against Catherine-street in the Strand, 1712, pp. 160-161, edizione *facsimile* in Ralph, pp. 652-653. «In a skilful Representation of any *Character*, whether *serious* or *grotesque*, the Spectator will not only be pleas'd, and diverted with the Beauty of the *Performance*, and Symmetry of the *Movements*; but will also be instructed by the *Positions*, *Steps* and *Attitudes*, so as to be able to judge of the *Design* of the Performer. And without the help of an Interpreter, a Spectator shall at Distance, by the lively Representation of a just Character, be capable of understanding the *Subject* of the Story represented, and able to distinguish the several *Passions*, *Manners* or *Actions*; as of *Love*, *Anger* and the like».

inferiore del corpo pertiene la mera esecuzione tecnica, alla parte superiore, ossia alle braccia e all'«indirizzo del corpo», spetta l'espressività: «poiché è attraverso il *moto* del corpo e delle braccia che egli [il danzatore] deve esprimere l'*intenzione*, e formare l'*imitazione*»<sup>59</sup>.

La danza di Weaver sembrerebbe, dunque, tutta espressiva: la tecnica coreutica e quella pantomimica sono, almeno nell'ideale del nostro autore, fuse in maniera inscindibile. Tutto il corpo esprime le passioni e le intenzioni del personaggio.

### **La danza espressiva di Maria Sallé**

Nel 1734 Maria Sallé si esibisce sulle scene londinesi in un brano destinato a destare scalpore e a segnare una tappa importante nell'evoluzione del ballo pantomimo: il *Pygmalion*. Per la stagione 1733-1734 la Sallé accetta il contratto offertole da John Rich al Covent Garden, dove, oltre a esibirsi nei titoli richiesti dal cartellone, compone due balli: *Pygmalion* e *Bacchus et Ariane*<sup>60</sup>. Come sottolinea Catherine Turocy, lo stile e la tecnica della Sallé «erano una fecondazione incrociata delle idee e delle tecniche teatrali italiane, francesi e inglesi»: all'eleganza dello stile della danza nobile in cui si era specializzata univa quanto aveva appreso nei teatri delle *Foires* parigine<sup>61</sup>. Per questo motivo, il resoconto del «*Mercure de France*» della sua interpretazione del *Pygmalion*, allestito al Convent Garden nel 1734, diviene per noi oltremodo interessante. Dalle parole del corrispondente per il giornale parigino, apprendiamo che la rappresentazione del mito di Pigmalione ha

---

<sup>59</sup> *Ivi*, p. 161 (Ralph, p. 653). «For it is by the *Motion* of the Body and Arms, that he must express the *Design*, and form the *Imitation*».

<sup>60</sup> Cfr. Flavia Pappacena, *La danza classica. Le origini*, Bari, Laterza, 2009, p. 80.

<sup>61</sup> Catherine Turocy, *Marie Sallé and dance technique*, in Jean-Noël Laurenti (dir. par), *Marie Sallé danseuse du XVIII<sup>e</sup> siècle. Esquisses pour un nouveau portrait. Atelier-rencontre et recherche, Nantes 19 et 20 juin 2007. Annales de l'Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle aux XVII<sup>e</sup> sur les Arts du Spectacle aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, imprimé par Copy Fac, 2008, pp. 71-72, ma cfr. anche gli altri interventi del volume. Su Maria Sallé cfr. anche Sarah McCleave, *Marie Sallé and the development of the ballet en action*, cit., pp. 175-195 e Marian Hannah Winter, *The Pre-Romantic Ballet*, London, Pitman, 1974, pp. 83-87.

una forza espressiva inedita e, soprattutto, sembra portare avanti la narrazione mescolando alla tecnica l'espressività.

Sono quasi due mesi che si vede rappresentare *Pigmalione* senza sosta. Ecco in che maniera si sviluppa la storia. Pigmalione entra nel suo studio insieme ai suoi scultori, che eseguono una danza caratteristica, con lo scalpello e il martello in mano. Pigmalione ordina loro di aprire il fondale dello studio che è ornato di statue tanto quanto la parte anteriore; nel mezzo ne appare una che attira molto più delle altre l'ammirazione di tutti. Egli la guarda, la considera e sospira; appoggia le mani sui suoi piedi, intorno alla sua vita, esamina ed osserva tutti i contorni, così come abbellisce le braccia di preziosi bracciali, adorna il suo collo di una ricca collana, bacia le mani della sua cara statua; alla fine si appassiona; esprime le sue inquietudini, e da queste passa a fantasticare; dopo di ch  si getta ai piedi di Venere scongiurandola di animare quel marmo.

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

Pieno di stupore e di trasporto, Pigmalione le tende la mano per uscire dalla sua postazione; ella tasta per cos  dire la terra, e compone a poco a poco qualche passo, nelle pi  eleganti *attitudes* che la scultura possa desiderare. Pigmalione danza davanti a lei come per farle vedere; ella ripete le cose pi  semplici e quelle complicate e pi  difficili; egli tenta di esprimere la tenerezza di cui   pervaso e vi riesce.

Potete immaginare, Signore, cosa possano diventare tutti i passaggi di questa azione eseguita e danzata dalle grazie raffinate e delicate di M<sup>lle</sup> Sall <sup>62</sup>.

---

<sup>62</sup> «Mercure de France», Londres, 15 mars 1734, pp. 770-773, in Jean-No l Laurenti (dir. par), *Marie Sallé danseuse du XVIII<sup>e</sup> siècle. Esquisses pour un nouveau portrait*, cit., pp. 89-90. «Il y a près deux mois qu'on voit représenter Pigmalion sans s'en lasser. Voici de quelle manière se développe le Sujet. Pigmalion entre dans son Atelier avec ses Sculpteurs qui forment une danse caractérisée, le Maillet et le Ciseau à la main. Pigmalion leur ordonne d'ouvrir le fond de l'Atelier qui est orné de Statues aussi bien que le devant; il en paroît au milieu une qui attire par-dessus toutes les autres l'admiration de tout le monde. Il la regarde, il la considère et soupire; il porte ses mains sur ses pieds, sur sa taille, il en examine et en observe tous le contours, aussi bien que des bras qu'il pare de bracelets précieux, il orne son col d'un riche collier, il baise les mains de sa chère Statue; il en devient enfin passionné; il exprime ses inquiétudes, do  il tombe dans la rêverie; après quoi, il se jette aux pieds de Venus qu'il conjure d'animer ce marbre. Venus répond à sa priere; trois traits de lumière paroissent, et, sur une symphonie convenable, la Statue commence à sortir par degré de son insensibilité, à la surprise de Pigmalion et des ses suivans elle témoigne son étonnement de sa nouvelle existence et de tous les objets dont elle est entourée. Pigmalion, plein d'étonnement et de transport lui tend la main pour sortir de sa position; elle tête pour ainsi dire, la terre et forme quelques pas par degrés dans les plus élégantes attitudes que la Sculpture puisse désirer. Pigmalion danse devant elle comme pour lui montrer; elle répète depuis les choses les plus simples jusqu'aux composées et aux plus difficiles; il tâche d'inspirer la tendresse dont il se sent pénétré et il en vient à bout. Vous concevez, Monsieur, ce que peuvent devenir tus les passages de cette action exécutée et

Il ballo di *Pigmalione* appare come una sorta di atto unico incentrato sulle abilità tecniche ed espressive della Sallé, unica vera protagonista del pezzo. Viene sottolineata l'estrema espressività dei gesti e degli atteggiamenti della ballerina e il recensore non sembra percepire soluzione di continuità tra i momenti pantomimici e quelli danzati. La danza appare perfettamente integrata all'azione. L'animazione della statua avviene gradualmente tanto attraverso gesti e pose, quanto attraverso passi di danza vera e propria.

A suscitare particolare scalpore è inoltre il costume della Sallé: «Ella ha osato apparire in questa scena senza *panier*, senza gonna, senza bustino, e con i capelli sciolti, e senza alcun ornamento in testa; indossava con il corsetto e la sottana, solo un semplice vestito di mussola drappeggiato e sistemato a modello di una statua greca»<sup>63</sup>.

La Sallé sceglie di apparire in scena con un costume verosimile rispetto al personaggio che deve rappresentare, anticipando la riforma del costume teatrale che investirà la scena parigina nella seconda metà del XVIII secolo.

Kirstein Holmström nel suo *Monodrama, Attitudes e 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<sup>64</sup>. La Sallé, in questo senso, anticipa molte delle istanze riformatrici che percorrono lo spettacolo teatrale e coreutico settecentesco.

A conferma del carattere espressivo della danza della Sallé, che sembra trovare un perfetto amalgama fra danza e pantomima nell'esibizione, possiamo citare Louis

---

mise en danse avec les graces fines et délicates de Mlle Sallé». La traduzione italiana è presa da Flavia Pappacena, *La danza classica. Le origini*, cit., pp. 81-82.

<sup>63</sup> *Ibidem*. «Elle a osé paroître dans cette Entrée sans panier, sans jupe, sans corps, et échevelée, et sans aucun ornement sur sa tête; elle n'étoit vêtue avec son corset et un jupon, que d'un simple robe de mousseline tournée en draperie, et ajustée sur le modèle d'une Statüe Grecque».

<sup>64</sup> Cfr. Kirstein Gram Holmström, *Monodrama, Attitudes, Tableaux vivants. Studies on some trends of theatrical fashion 1770-1815*, Stockholm, Almqvist & Wiskell, 1967.



de Cahusac. Nella *Danse Ancienne et moderne* egli descrive la danza della Sallé all'interno dell'*opéra-ballet l'Europe Galante*:

Mademoiselle Sallé, che pensava ciò che doveva fare, ha avuto il merito di inserire un'azione episodica molto ingegnosa nella passacaglia dell'*Europe Galante*.

La ballerina appariva al centro delle rivali, con la grazia e i desideri di una giovane odalisca intenzionata a far breccia nel cuore del padrone. La sua danza era formata da tutte le graziose *attitudes* che potevano rappresentare una simile passione. Per gradi, la ballerina animava la sua danza. Dalle sue espressioni traspariva tutta una serie di sentimenti: la si vedeva fluttuare volta a volta tra la disperazione e la speranza; ma nel momento in cui il sultano dà il fazzoletto alla sultana favorita, il suo viso, i suoi sguardi, tutto il suo contegno prendevano rapidamente una forma nuova. Si allontanava così dalla scena con quella specie di disperazione propria delle anime vive e tenere, che si esprime tramite un eccesso di prostrazione.

Questo quadro pieno d'arte e di passione era tanto più apprezzabile, dal momento che si trattava interamente di un'invenzione della ballerina<sup>65</sup>.

Anche in questo caso viene sottolineata la qualità espressiva della danza che, come nella precedente descrizione, sembra essere fusa alla pantomima. Mentre alle gambe è affidata l'esecuzione tecnica, il viso e la parte superiore del corpo esprimono i sentimenti e le passioni che agitano il cuore dell'odalisca<sup>66</sup>.

A proposito dell'azione interpretata e coreografata dalla Sallé, Sarah McCleave nota che

---

<sup>65</sup> Louis de Cahusac, *La danse ancienne et moderne ou traité historique de la danse*, édition présentée, établie et annotée par Nathalie Lecomte, Laura Naudeix, Jean-Noël Laurenti, Paris, Édition Desjonquères/Centre National de la Danse, 2004, p. 236. «Mademoiselle Sallé cependant qui raisonnait tout ce qu'elle avait à faire, avait eu l'adresse de placer une action épisodique fort ingénieuse dans la passacaille de l'*Europe Galante*. Cette danseuse paraissait au milieu de ses rivales, avec les grâces et les désirs d'une jeune odalisque qui a des desseins sur le cœur de son maître. Sa danse était formée des toutes les jolies attitudes qui peuvent peindre une pareille passion. Elle l'animait par degrés: on lisait, dans ses expressions, une suite des sentiments: on la voyait flottante tour à tour entre la crainte et l'espérance; mais, au moment où le sultan donne le mouchoir à la sultane favorite, son visage, ses regards, tout son maintien prenaient rapidement une forme nouvelle. Elle s'arrachait du théâtre avec cette espèce de désespoir des âmes vives et tendres, qui n'exprime que par un excès d'accablement. Ce tableau plein d'art et de passion était d'autant plus estimable, qu'il était entièrement de l'invention de la danseuse».

<sup>66</sup> In occasione dell'*atelier-rencontre* dedicato a Maria Sallé e organizzato dall'*Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles* (Nantes, giugno 2007), Marie-Geneviève Massé ha presentato una *proposition de chorégraphie* per l'entrata di Maria Sallé nell'*Europe Galante* ispirandosi alla descrizione che ne fa Cahusac. Cfr. Jean-Noël Laurenti (dir. par), *Marie Sallé danseuse du XVIII<sup>e</sup> siècle. Esquisses pour un nouveau portrait*, cit. Al testo è allegato il DVD.

la Sallé ha abbellito il disegno del poeta scegliendo un'*action* che rispecchiava quella dell'intera *entrée*; la sua scena è stata ancora più significativa *anticipando* la tempestosa reazione al suo rifiuto [da parte del sultano] [...]. La Sallé non ha rappresentato l'*action* di Roxane in modo puntuale, ma ha dipinto un vivido ritratto delle passioni del personaggio e del suo stato d'animo, trasmettendo tutto ciò a Cahusac, in quanto spettatore, in un modo estremamente efficace<sup>67</sup>.

L'efficacia nell'arrivare direttamente al cuore degli spettatori è uno dei cardini della poetica del ballo pantomimo che punta, in prima istanza, alla mozione degli affetti attraverso l'espressione delle passioni<sup>68</sup>.

Nel caso della Sallé, dunque, la pantomima sembra costruita attraverso e grazie alle numerose esperienze performative che la danzatrice ha modo di sperimentare nel corso della formazione e della carriera. Tali esperienze si costituiscono come un punto a partire dal quale la danzatrice elabora uno stile personale che le vale tanta ammirazione e tanto successo. Sarah McCleave scrive a tal proposito che la Sallé «aveva esperienza negli stili gestuali richiesti per esibirsi nei generi teatrali comici e seri: nei suoi primi anni si era esibita in danze *entr'acte* (solitamente comiche) e pantomime nei teatri di Londra così come nelle *foires* a Parigi»<sup>69</sup>.

### **Il Trattato teorico-prattico di Gennaro Magri**

Nel 1779 Gennaro Magri, celebre danzatore grottesco e compositore di balli italiani, scrive uno dei rari trattati italiani sulla danza settecentesca<sup>70</sup>. Magri non vi

---

<sup>67</sup> Sarah McCleave, *Maria Sallé and the development of the ballet en action*, cit., p. 186. «Sallé embellished the design of the poet by choosing an *action* which mirrored that of the *Entrée* as a whole; her scene was all the more significant for *anticipating* Roxane's tempestuous reaction to her rejection [...]. Sallé did not enact Roxane's *action* precisely, but she painted a vivid picture of the character's passions and her state of mind, conveying these to Cahusac as a spectator in a highly effective manner».

<sup>68</sup> Sull'*entrée* della Sallé nell'*Europe galante* cfr. anche Virginie Garandeau, *Autour de Marie Sallé et L'Europe Galante*, in Jean-Noël Laurenti (sous la direction de), *Marie Sallé danseuse du XVIII<sup>e</sup> siècle. Esquisses pour un nouveau portrait*, cit., pp. 77-79.

<sup>69</sup> Sarah McCleave, *Maria Sallé and the development of the ballet en action*, cit., p. 175.

<sup>70</sup> Gennaro Magri, *Trattato teorico-prattico di ballo*, in Napoli, presso Vincenzo Orsini, 1779, ora in Carmela Lombardi (a cura di), *Trattati di danza in Italia nel Settecento*, cit., pp. 129-272.

parla espressamente del rapporto tra danza e pantomima, ma descrive e spiega la funzione più o meno espressiva di alcuni passi.

In primo luogo sottolinea l'importanza della musica, elemento fondamentale, come abbiamo visto in Weaver, per portare avanti l'azione pantomima:

In effetto osservasi, al dì d'oggi, che la danza ha bisogno della spinta, e d'esser rattivata da qualche estranea cagione; ed è questa per ordinario la musica, la quale così sveglia l'estetico, che dalla mestizia chiama sovente all'allegrezza, e dà spinta a' membri di distendersi e muoversi secondo la sua battuta<sup>71</sup>.

La danza, dunque, trova nella musica una delle sue spinte basilari. Essa non solo fornisce il giusto ritmo al movimento, ma risveglia anche «l'estetico», ossia la capacità di appagare i sensi dello spettatore<sup>72</sup>. Il tempo musicale, inoltre, deve essere adeguato al tipo di danza e viceversa; in tal modo, l'espressività della danza sarà in sintonia con l'espressività della musica e «il ballo sarà fatto secondo l'arte, pieno di azione, ricco di varietà, e non potrà non ottenere l'applauso degli spettatori». Magri propone un esempio:

Fingiamo Borea che, invaghito di Flora, la quale lo sdegna per amor di Zeffiro, ella fugge e Borea la siegue. In questo vi deve essere una musica assai furiosa, ed il bravo ballerino la riempie di una variata moltitudine di passi ed azioni esprimenti il carattere, e che abbiano perfetta armonia con la qualità della musica<sup>73</sup>.

Successivamente, invece, «Borea raggiunge Flora, si ferma e resta in attitudine, qui la musica deve essere *sincupata*, o *pausata*, ecco che la moltitudine de' passi non ha luogo, ma riempir si deve la cadenza più dagli atteggi che da passi»<sup>74</sup>.

La scena che rappresenta la fuga di Flora viene accompagnata da una musica concitata e dal ritmo sostenuto che, di conseguenza, implica per il ballerino

---

<sup>71</sup> *Ivi*, p. 132.

<sup>72</sup> Cfr. *ivi*, p. 141. A proposito delle qualità necessarie ad un ballerino, Magri scrive che la pittura e la scultura rimangono modelli insuperati: «il danzatore deve impressionarsi di quelli atteggi, per porli in esecuzione quando esprimer deve quella tal passione, e che abbia in secreto di appagare i nostri sensi e di muovere i nostri affetti, questo il *Patetico*, quello è l'*Estetico*».

<sup>73</sup> *Ivi*, p. 145.

<sup>74</sup> *Ibidem*.

l'esecuzione di passi veloci e numerosi, adeguati al carattere della scena. Quando invece Borea raggiunge Flora, non ha più senso mantenere la foga della scena iniziale e il coreografo propone, allora, un cambiamento tanto nella qualità della musica quanto nell'esecuzione dei passi. Non più «una variata moltitudine di passi e azioni», ma movenze e pose adatte a esprimere un particolare momento dell'azione.

Sebbene qui Magri non entri nel merito specifico del rapporto fra danza e pantomima, offre implicitamente alcune informazioni utili per capire l'articolazione di una sequenza-tipo di un ballo pantomimo. L'accordo tra la qualità del movimento e la musica risulta, dal suo esempio, fondamentale per la coerenza drammaturgica e narrativa del ballo.

Affrontando la descrizione e l'analisi dei diversi passi di danza, egli ne indica anche la funzione espressiva, considerando determinati tipi di passi più espressivi di altri o, quanto meno, più adatti a certi generi di azione o di personaggi. Il «passo marciato» o «*pas marché*», per esempio, è tipico della danza teatrale e serve, oltre che per assumere un atteggiamento maestoso, anche «per atti sorprendenti e ammirativi, o per imporre qualche ordine; ed in tal caso va accompagnato dal gesto del braccio e della testa, per indicare la cosa comandata. Serve pure per prendere in atto genuflesso una mano e baciarla ad uno che rappresenta la parte di monarca; ed in altri atteggiamenti simili»<sup>75</sup>.

Il *bourrée tombé*, in avanti o indietro,

si adopra in teatro in atteggi precisi, in azioni segnate; come in un personaggio assalito da un estremo dolore o colpito da ferita mortale, va tratto tratto cadendo, co'l movimento del mezzo *tombé*, e per sollevarsi, spinto dagli ultimi sforzi naturali, si serve de' due semplici movimenti, accompagnando l'espressione con le braccia. Serve pure per uno furibondo che voglia un altro ferire e, vietato da rimorsi interni o

---

<sup>75</sup> *Ivi*, p. 152. Non sempre i passi descritti da Magri trovano una corrispondenza nella tecnica odierna di balletto, nonostante i nomi siano talvolta simili. Il passo marciato è, per esempio, una sorta di camminata in una «quarta sforzata in avanti» in cui il piede che fa il passo in avanti «deve soltanto con la punta toccare il terreno, tenendosi alto il calcagno, con dare un'aria grande a tutta la vita». In sostanza rimane appoggiato in mezza punta mettendo in mostra il collo del piede. Per un primo e molto generale confronto fra la tecnica del trattato e quella odierna, cfr. la tavola curata dalla Lombardi alle pp. 56-57.

trattenuto da' circostanti, si arresta co'l braccio sollevato, nell'atto di vibrare il colpo<sup>76</sup>.

L'«attitudine» viene definita da Magri come un movimento che coinvolge tutto il corpo (le braccia, i piedi, gli occhi, la testa) e che «deve esprimere in qual stato di passione si trova la persona»<sup>77</sup>. Un movimento che dunque si colora dell'espressione del momento. Alla definizione generale segue una spiegazione dettagliata di tutti i tipi di attitudini teatrali e, in particolare, Magri si sofferma sulle «*sforzate*», che, essendo caratterizzate da movimenti più ampi, portati all'eccesso, sono adatte alle furie:

Per fare una Furia l'attitudine avanti avrà alzato il braccio istesso del piede che sta in aria, ed alto fuor di misura con le dita irregolari, esprimendo una rabbia della quale è proprio recare una rigidità alle membra tutte del corpo, con gli occhi che scintillano, i denti che digrignano come cani mastini, e tutto ciò che puol caratterizzare la loro essenza avvelenata, livida e livorosa: non dovendosi mai in elleno osservare regolarità, ma soltanto una veloce destrezza nel gesteggiare<sup>78</sup>.

L'espressività di un passo, di una legazione o di un particolare atteggiamento viene determinata anche dalle posizioni delle braccia, a cui Magri dedica diverse pagine del suo trattato<sup>79</sup>. «Il giuoco delle braccia – scrive Magri – fa più delle volte il maggior preggio di un ballerino». L'abilità nel gestire bene i movimenti delle braccia aiuta tanto il ballerino serio a raggiungere l'eleganza e l'armonia di portamento che ne caratterizza lo stile, quanto i grotteschi ad esprimere al meglio i loro personaggi. I *ports de bras* di base, nella tecnica di danza settecentesca descritta da Magri, non superano mai in altezza la linea delle spalle. Le braccia si alzano solo nel caso delle posizioni definite «*sforzate*» o «forzate»:

*Les grands bras*, braccia forzate da noi dette, sono quelle che adopransi ne' *tableaux*, nell'attitudini, nelle furie e in simili altre azioni. Questi non ponno avere una determinata misura, una distanza esatta, ma possono alzarsi quanto più si vuole dal sito delle altre: siccome il carattere,

---

<sup>76</sup> *Ivi*, pp. 170-171.

<sup>77</sup> *Ivi*, p. 195.

<sup>78</sup> *Ivi*, p. 196.

<sup>79</sup> Cfr. *ivi*, pp. 197-200.

l'espressione, lo spirito, l'abilità dell'esecutore esigger possa. [...] I grotteschi fanno grand'uso di queste braccia forzate, tanto ne' caratteri comici quanto negli oltremontani<sup>80</sup>.

All'interno di una codificazione che prescrive e insegna a mantenere l'altezza delle braccia al di sotto della linea delle spalle, i danzatori che utilizzano al contrario una posizione forzata delle braccia, alzandole al di sopra della norma, conferiscono al proprio gestire una drammaticità e una dinamicità decisamente marcate.

L'importanza delle braccia nella danza teatrale settecentesca è sottolineata anche da Giovanni Andrea Gallini, ballerino e coreografo di origini italiane ma formatosi in Francia<sup>81</sup>, che nel 1762 pubblica *A Treatise on the Art of Dancing*. Sebbene il testo non presenti la ricchezza del trattato di Magri, merita ugualmente la nostra attenzione.

Il moto delle braccia è essenziale, almeno, tanto quanto quello delle gambe, per un atteggiamento espressivo; e entrambi ricevono la loro giustezza dalla natura delle passioni che intendono esprimere. Le passioni sono le molle che devono mettere in moto la macchina, mentre un'osservazione ravvicinata della natura fornisce l'arte di conferire a quei moti le grazie della facilità e maestria [...]. Uno dei punti più piacevoli e difficili dell'arte della danza è, certamente, la gestione e l'esibizione delle braccia; l'adattare il loro movimento al carattere della danza<sup>82</sup>.

In questo passaggio intuiamo come l'espressività sia affidata a tutto il corpo in movimento e, in particolar modo, alle braccia, il cui contributo, al pari delle gambe, «è essenziale [...] per un atteggiamento espressivo». Sulla scorta di Cahusac e Noverre, Gallini elegge a modello la semplicità della natura e, similmente a Magri, afferma che l'espressività nella danza «dovrebbe essere pantomimicamente diffusa

---

<sup>80</sup> *Ivi*, p. 198.

<sup>81</sup> Cfr. Richard Ralph, *Giovanni Andrea Gallini*, in *International Encyclopedia of Dance*, founding editor Selma Jeanne Cohen, New York-Oxford, OUP, 1998, vol. III, pp. 111-112.

<sup>82</sup> Giovanni Andrea Gallini, *A Treatise on the Art of Dancing*, London, 1772, pp. 60-61. «The motion of the arms is as essential, at least, as that of the legs, for an expressive attitude: and both receive their justness from the nature of the passions they are meant to express. The passions are the springs which must actuate the machine, while a close observation of nature furnishes the art of giving to those motions the graces of ease and expertness. [...] One of the most nice and difficult points of the art of dancing is, certainly, the management and display of the arms; the adapting their motion to the character of the dance».

attraverso tutto il corpo, inclusa in particolar modo la faccia»<sup>83</sup>. «Un perfetto maestro di danza – prosegue Gallini – dovrebbe, in ogni movimento di ciascun arto, veicolare un qualche significato; o piuttosto essere tutto espressione o pantomima da capo a piedi»<sup>84</sup>. I due termini *espressione* e *pantomima* sembrano qui due sinonimi che servono a connotare il termine “danza”, quasi un’“aggettivazione” della parola “danza”. Magri e Gallini, infatti, non sembrano fare distinzione fra danza e pantomima: entrambi si riferiscono ad una danza che è espressione o pantomima. Non si tratterebbe allora di una fusione di due generi, ma di un tipo di danza che sfrutta l’espressività della parte superiore del corpo per colorare il passo e il movimento di una particolare intenzione.

In Gallini, infatti, ogni minimo dettaglio diviene portatore di un significato e ad esso va destinata ogni cura. Perché un danzatore sia veramente espressivo occorre, inoltre, che ogni parte del suo corpo sia in relazione coerente e significativa con l’altra, oltre che “parlante” in sé:

Quanti requisiti devono concorrere per formare un’abile padronanza del suo talento! Non è sufficiente che la testa giochi sulle spalle con tutta la grazia di una perfetta associazione; nè che il suo portamento sia animato da significato ed espressione; che i suoi occhi emanino il giusto linguaggio delle passioni appartenenti al personaggio che rappresenta; che le sue spalle cadano nel modo corretto; lascia che persino il moto delle sue braccia sia vero; lascia che i suoi gomiti e polsi abbiano quella delicata curva verso cui la grazia è così sensibile; lascia che il movimento dell’intera persona sia libero, delicato, e semplice<sup>85</sup>.

---

<sup>83</sup> *Ivi*, p. 49. Riportiamo per maggior chiarezza tutto il passaggio. «In Dancing, the attitudes, gestures, and motions derive also their principle from nature, whether they characterise joy, rage, or affection, in the bodily expression respectively appropriated to the different affections of the soul. A consideration this, which clearly proves the mistake of those, who imagine the art of dancing solely confined to the legs, or even arms; whereas the expression of it should be pantomimically diffused through the whole body, the face especially included».

<sup>84</sup> *Ivi*, p. 68. «A thorough master of dancing, should, in every motion of every limb, convey some meaning; or rather be all expression or pantomime, to his very fingers ends».

<sup>85</sup> Cfr. *ivi*, pp. 69-71. Riportiamo l’intero capoverso. «How many requisites must concur to form an accomplished possession of this talent! It is not enough that the head should play on the shoulders with all the grace of a fine connection; nor that his countenance should be enlivened with significance and expression; that his eyes should give forth the just language of the passions belonging to the character he represents; that his shoulders have the easy fall they ought to have; let even the motions of his arms be true; let his elbows and wrists have that delicate turn of which the grace is so sensible;

Anche Gallini sembra indicare che l'espressione pantomima va integrata pienamente alla danza.

Nel *Trattato teorico-prattico* di Magri, si riscontrano poi passi caratteristici di determinati personaggi. «Il salto tondo *su d'un piede* – per esempio – serve per carattere di Pulcinella o di mulinaro»<sup>86</sup>; le capriole alla turca sono adoperate nei personaggi «turcheschi»<sup>87</sup>; il «salto dell'impiccato», così come la «forbice», sono capriole tipiche del personaggio di Pulcinella<sup>88</sup>.

Infine Magri sottolinea la necessità di conoscere a fondo la tecnica esecutiva per poterla poi sfruttare al meglio nelle proprie interpretazioni:

I veri ballerini, o sian seri o comici, devono avere egualmente il possesso generale di tutto quello che si appartiene al ballo; né distinzione veruna puol correre da un carattere all'altro, che se difficile è il ballar serio, non è più facile il vero comico grazioso. E che forse l'arte di esprimere per mezzo de' gesti la pantomima, l'azione comica, la deve avere il grottesco meno di quella del serio, per esprimere questi la sua tragica?<sup>89</sup>

Proprio in virtù della loro poliedricità e del bagaglio tecnico-interpretativo che era loro necessario, Magri, esattamente come secondo Diebold accade per i ruoli comici settecenteschi tedeschi, considera i danzatori grotteschi come i più espressivi in quanto istruiti in un maggior numero di caratterizzazioni e personaggi e dunque particolarmente versatili<sup>90</sup>. Il danzatore grottesco – apprendiamo da Magri – è

---

let the movement of the whole person be free, genteel, and easy; let the attitudes of the bending turn be agreeable; his chest be neither too full nor too narrow; his sides clean made, strong, and well turned; his knees well articulated, and supple; his legs neither too large, nor too small, but finely formed; his instep furnished with the strength necessary to execute and maintain the springs he makes; his feet in just proportion to the support of the whole frame; all these, accompanied with a regularity of motion; and yet all these, however essential, constitute but a small part of the talent. Towards the perfection of it, there is yet more, much more required, in that sensibility of the soul, which has in it so much more of the gift of nature, than of the acquisition of art; and is perhaps in this, what it is in most other arts and sciences, if not genius itself, an indispensable foundation of genius. There is no executing well with the body, what is not duly felt by the soul; sentiment gives life to the execution, and propriety to the looks, motions and gestures».

<sup>86</sup> Gennaro Magri, *Trattato teorico-prattico di ballo*, cit., p. 208. Per il salto tondo p. 207.

<sup>87</sup> *Ivi*, pp. 209-210.

<sup>88</sup> *Ivi*, pp. 210-211.

<sup>89</sup> *Ivi*, p. 199.

<sup>90</sup> Analogamente Diebold, analizzando il sistema dei ruoli nel teatro tedesco del Settecento, riconosce ai comici una maggiore versatilità e spendibilità, rispetto agli attori specializzati nei ruoli tragici,



l'unico, per esempio, che conosce tutti i tipi di posizioni: le posizioni vere (*en dehors*), le posizioni false (*en dedans*) e quelle spagnuole (con i piedi in parallelo)<sup>91</sup> proprio perché la casistica dei suoi passi è assai ampia e comprende molti virtuosismi (salti e capriole). Al contrario, i danzatori seri utilizzano solo le vere perché la gamma interpretativa dei loro personaggi è molto più ristretta rispetto a quella di un grottesco.

Anche Weaver sembra considerare il danzatore grottesco come particolarmente versatile ed espressivo:

la sua esibizione deve essere perfetta, deve essere in grado di rappresentare tutti gli atteggiamenti delle *passioni*, le quali *passioni* hanno i loro specifici *gesti*; e che quei *gesti* siano appropriati, distinguibili e piacevoli in ogni parte del corpo, della testa, delle braccia e delle gambe; in una parola deve essere tutto d'un pezzo<sup>92</sup>.

In conclusione, sembra di poter scorgere in Magri, così come in Gallini, un uso espressivo della danza che, almeno secondo quanto scritto nel trattato, diviene pantomimica. L'espressività è insita nel passo stesso scelto dal coreografo per rappresentare e caratterizzare un determinato personaggio: il gesto non si sovrappone alla danza ma è già danza. La qualità del movimento, del passo eseguito da un determinato personaggio, è già espressiva in sé. In questo senso, dunque, non ci sarebbe una divisione fra i momenti di danza e quelli di pantomima, ma sarebbe lo

---

perché – specifica Artioli nel saggio introduttivo – abituati «a far fronte ai problemi della caratterizzazione». Umberto Artioli, *Sistema dei ruoli e theaterwissenschaft, la scienza del teatro*, in Bernhard Diebold, *Il sistema dei ruoli nel teatro tedesco del Settecento*, a cura di Umberto Artioli e Cristina Grazioli, Firenze, Le Lettere, 2001, p. 13, ma cfr. tutto il saggio alle pp. 7-16.

<sup>91</sup> Cfr. Gennaro Magri, *Trattato teorico-prattico di ballo*, cit., pp. 147-149.

<sup>92</sup> John Weaver, *An Essay Towards an History of Dancing*, cit., p. 166 (Ralph, p. 662). «His perfection is to become what he perform, to be capable of representing all manner of *Passions*, which *Passions* have all their peculiar *Gestures*; and that those *Gestures* be just, distinguishing and agreeable in all Parts, Body, Head, Arms and Legs; in a Word to be all of a Piece». Per quel che riguarda il coreografo che voglia cimentarsi nella composizione di danze grottesche «he ought to be skill'd in Musick, and particularly in that Part relating to Time; well read in History Ancient and Modern; with a Taste of Painting, and Poetry. He must be perfectly acquainted with all Steps used in *Dancing*, and able to apply 'em properly to each *Character*: [...] the Master must take peculiar Care to contrive his Steps, and adapt his *Actions*, and *Humour*, to the *Characters* or *Sentiments* he would represent or express, so as to resemble the Person he would imitate, or *Passion* he would excite». John Weaver, *An Essay Towards an History of Dancing*, cit., pp. 165-166 (Ralph, pp. 661-662).

stesso passo ad essere indicativo di una determinata intenzione del personaggio o di un particolare sentimento di cui è portatore. Come in Weaver e in Gallini, inoltre, alle gambe pertiene l'esecuzione tecnica del passo, mentre la parte superiore (vedi l'uso dei diversi *ports de bras*) è quella che si propone di rendere l'espressione di un particolare sentimento attraverso il gesto. A colorare l'espressione di un sentimento contribuiscono soprattutto le braccia, l'atteggiamento della testa, lo sguardo.

Attraverso la danza espressiva di cui parla Magri vengono caratterizzati i personaggi o se ne descrivono ed esprimono i sentimenti che li agitano in quel momento. L'azione viene, probabilmente, portata avanti dai momenti di sola pantomima, che, pure, all'interno di un ballo, erano previsti (così come abbiamo visto, per esempio, in Weaver e come sarà per alcune delle composizioni del manoscritto Ferrère).

Del resto la danza, come Angiolini nota, non può raccontare al pari del linguaggio verbale il passato, il presente o il futuro e deve necessariamente costruire un tipo di linguaggio diverso, simbolico e sintetico allo stesso tempo. Questo il motivo per cui gli oggetti divengono, come sottolinea Nye, un *medium* essenziale all'interno della drammaturgia del *ballet d'action*. Il dialogo dei personaggi, nel ballo pantomimo, non può realizzarsi nello stesso modo in cui si darebbe all'interno di uno spettacolo in prosa.

Così potessi convenire con voi – scrive Angiolini rivolgendosi a Noverre – sopra il punto più essenziale dell'arte nostra, che secondo i programmi che m'avete dato voi possedete eminentemente, quand'io ne ignoro fino agli elementi, voglio dire sopra tutti que' mezzi onde spiegate le idee passate, future e le personali. Mi spiego: io non ho mai saputo dire in pantomimo *Io sono Achille, Ulisse, Penelope* ec., né mai ho saputo spiegare le idee passate o le future, e molto meno le composte o le complicate<sup>93</sup>.

È chiaro qui, per Angiolini, che la danza deve intraprendere un'altra strada per raccontare attraverso il movimento, affidandosi ad azioni semplici, soggetti noti e, soprattutto, guardando ai soggetti da trattare «attraverso vetro convesso che riunisce

---

<sup>93</sup> Gasparo Angiolini, *Lettere a monsieur Noverre*, cit., p. 61.

tutti i raggi in sol punto»<sup>94</sup>. Il linguaggio pantomimico non potrà mai sovrapporsi e ricalcare le stesse strutture lessicali ed espressive del linguaggio verbale, ma il compositore di balli capace saprà caratterizzare la danza e i gesti di un determinato personaggio in modo tale da delinearne le caratteristiche.

### **Il manoscritto Ferrère**

Il manoscritto Ferrère è costituito da una cinquantina di fogli in cui sono stati annotati danze e balli pantomimi risalenti, si presume, agli anni Cinquanta del Settecento. Il manoscritto è stato redatto nel 1782 da Auguste Ferrère, danzatore grottesco, che annota, utilizzando un personale insieme di modalità di trascrizione diverse, alcune composizioni del padre in cui egli stesso si era esibito<sup>95</sup>. L'importanza del manoscritto risiede nel fatto di descrivere non solo la coreografia dei balli (tanto per i figuranti quanto per i solisti), ma anche la musica, il *timing* delle entrate e delle uscite, i gesti pantomimici utilizzati, gli oggetti scenici o di accompagnamento a determinati tipi di danze. La composizione del manoscritto è quanto mai eclettica e originale dato che, su un unico foglio, presenta schizzi e disegni di determinate azioni, la coreografia in notazione Feuillet, la partitura musicale da utilizzare per una determinata scena, schemi sulla disposizione degli oggetti e indicazioni sugli arredi scenici da utilizzare nel corso dell'azione<sup>96</sup>.

Sebbene non si tratti di balli di particolare lunghezza né di balli tragici (entrambi i Ferrère, padre e figlio, sono danzatori grotteschi e le composizioni annotate nel manoscritto sono di carattere comico), siamo di fronte all'unica fonte

---

<sup>94</sup> Gasparo Angiolini, *Dissertation sur les ballets pantomimes des anciens*, cit., [p.] 19 (trad. it., in Stefania Onesti, «L'arte di parlare danzando». Gasparo Angiolini e la Dissertazione sui balli pantomimi degli antichi, cit., p. 27, d'ora in poi citato come «Danza e ricerca», n. 0, ottobre 2009).

<sup>95</sup> Cfr. Rebecca Harris-Warrick and Carol G. Marsh, *The French Connection*, in Rebecca Harris-Warrick and Bruce Alan Brown (ed. by), *The Grotesque Dancer on the Eighteenth-Century Stage*, cit., pp. 173-198; Moira Goff, *Steps, Gestures, and Expressive dancing. Magri, Ferrère, and John Weaver*, in *ivi*, pp. 199-230; Carol G. Marsh and Rebecca Harris-Warrick, *Putting together a pantomime ballet*, in *ivi*, pp. 231-278.

<sup>96</sup> Cfr. per esempio le pagine del manoscritto (figure 9.1 e 9.2) riportate in Carol G. Marsh and Rebecca Harris-Warrick, *Putting together a pantomime ballet*, cit., pp. 236-237.

settecentesca finora conosciuta che riporti la trascrizione di coreografie di balli pantomimi. Se non fossero lavori appartenenti a questo genere scenico specifico, Ferrère non avrebbe sentito l'esigenza di utilizzare diversi linguaggi per trascrivere la danza: gli sarebbe stata sufficiente la notazione Feuillet.

Una disamina attenta del manoscritto e del suo valore per lo studio del ballo pantomimo viene affrontata dalle studiose Carol Marsh e Rebecca Harris-Warrick all'interno del volume dedicato a Gennaro Magri<sup>97</sup>. In particolare, viene messa in luce l'importanza della fonte non solo per lo studio di un determinato modello di danza francese (dato che francesi sono i Ferrère padre e figlio), ma anche per la documentazione di pratiche simili nel resto d'Europa, grazie soprattutto all'estrema mobilità dei ballerini grotteschi italiani.

Ferrère conserva un insieme enorme di informazioni preziose circa le pratiche che erano moneta corrente in Europa: passi identificabili nel *Trattato* di Magri ma non riconosciuti in precedenti notazioni; notazioni di estesi *pas de deux* e *pas de trois*; danze di gruppo lunghe e intricate; gesti che esprimono azioni ed emozioni; concreti esempi di come pantomima e danza fossero integrate; ed esempi di come tutti questi vari movimenti andassero in accordo con la musica. Premesso che sarebbe un errore costruire una visione della danza grottesca italiana esclusivamente sulla base del manoscritto Ferrère, sarebbe un errore altrettanto serio ignorare ciò che da questo si può apprendere<sup>98</sup>.

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

Tra le otto coreografie contenute nel manoscritto, due vengono definite esplicitamente come pantomime: *Le peintre amoureux de son modèle*, chiamato da

---

<sup>97</sup> Cfr. Carol G. Marsh and Rebecca Harris-Warrick, *The French connection*, cit., pp. 173-198. Il presente paragrafo si basa sulle analisi condotte da queste studiose.

<sup>98</sup> *Ivi*, p. 198. «Ferrère preserves enormous amounts of precious information about practices that were common currency around Europe: steps identifiable in Magri's *Trattato* but not found in earlier notations; notations of extensive *pas de deux* and *pas de trois*; long and intricate group dances; gestures that express actions and emotions; concrete instances of how pantomime and dance were integrated; and example of how all these various movements fit with the music. Whereas it would be an error to construct a vision of Italian grotesque dancing solely on the basis of the Ferrère manuscript, it would be just as serious an error to ignore what can be learned from it».

Ferrère stesso «ballet pantomime»<sup>99</sup>, e *La Réjouissance villageoise, ou Le Sabotier*, anch'esso «ballo pantomimo di Ferrère Senoir, danzato da lui stesso e dopo da suo figlio»<sup>100</sup>. Questi esempi mostrano come non sembri esservi una regola unica per l'integrazione fra danza e pantomima e, come accade anche in Weaver, non sembri esservi soluzione di continuità tra danza e pantomima.

In *Le peintre amoureux de son modèle*, la scena si apre nello studio di un pittore: sei coppie entrano e si esibiscono in una danza d'insieme, e successivamente «il pittore e sua moglie entrano e danzano insieme, eseguendo prima dei passi specularmente simmetrici, e poi mescolando passi di danza e pantomima»<sup>101</sup>. La danza prosegue fin quando i due si salutano e la moglie esce. Segue allora una sequenza pantomimica in cui il pittore si predispone al lavoro, indica ai servi di portare il cavalletto e i dipinti; entra la modella e il pittore inizia a ritrarla apparentemente nuda. La moglie irrompe sospettosa, la modella batte in ritirata e il pittore tenta di nascondere il ritratto:

Egli copre il dipinto della modella con un paesaggio, e invita la moglie a guardarlo; essa sembra soddisfatta, e danzano insieme un tenero minuetto. Divenendo sospettosa, la moglie abbandona suo marito durante le ultime sedici battute del suo duetto e va al cavalletto, dove scopre il ritratto nascosto sotto il paesaggio. Furiosa, fracassa il ritratto sulla testa del marito che fila confuso nelle quinte mentre la moglie esprime il suo desiderio di vendetta<sup>102</sup>.

Nella sequenza descritta danza e pantomima si mescolano contrapponendosi: mentre uno dei due personaggi danza, l'altro inizia la sua sequenza pantomimica. Il ballo si

---

<sup>99</sup> *Partition et Choreographie. Ornée des figures et habillements des Balets donnée par August, Frederick, Joseph, Ferrere, A Valenciennes en 1782*, in Carol G. Marsh and Rebecca Harris Warrick, *Putting Together a Pantomime Ballet*, cit., p. 236.

<sup>100</sup> Carol G. Marsh and Rebecca Harris-Warrick, *The French connection*, cit., p. 193. «Pantomime ballet by Ferrère Senoir, danced by him and later by his son».

<sup>101</sup> *Ivi*, p. 191. «The painter and his wife enter and dance together, at first performing steps in mirror-image symmetry, and then mixing dance steps with pantomime».

<sup>102</sup> *Ibidem*. «He covers the painting of the model with a landscape, and invites his wife to look at it; she seems satisfied, and they dance a tender minuet. Growing suspicious, the wife abandons her husband during the last sixteen bars of his duet and goes to the easel, where she discovers the portrait hidden behind the landscape. Furious, she smashes the portrait over her husband's head; confused, he spins into the wings while his wife expresses her desire for vengeance». Cfr. anche le pp. 236-237, dove sono riprodotte le pagine del manoscritto che descrivono la scena appena citata.

conclude con la riconciliazione tra marito e moglie che danzano un *pas de deux*, cui seguono una danza di quattro coppie e una contraddanza finale.

Le analogie fra *The Loves of Mars and Venus* di John Weaver e alcune delle modalità compositive del manoscritto Ferrère sono state riscontrate anche da Moira Goff, che, a proposito della scena che termina con la riconciliazione di marito e moglie, scrive:

Questi duetti utilizzano i gesti per imitare le azioni, per rappresentare il discorso e per esprimere la passione – come fa Weaver in *The Loves of Mars and Venus* – sicché non è del tutto sorprendente scoprire che alcuni di quei gesti annotati da Ferrère possono essere riconosciuti in quelli descritti da Weaver. La notazione mostra anche come il gesto si integra alla danza, venendo eseguito immediatamente dopo un *pas marché*, o nello stesso momento in cui si prende il passo, e con un passo complesso ed espressivo prima o dopo di essi. Tutti i gesti di Ferrère sono eseguiti all'interno di una singola battuta musicale, qualche volta all'inizio, qualche volta alla fine, e qualche volta nel corso dell'intera battuta, sicché dove vengono usati insieme ai passi essi risultano pienamente integrati dal punto di vista coreografico<sup>103</sup>.

Una tale affermazione è molto importante perché conferma l'ipotesi che, almeno in alcuni balli pantomimi, è la danza a divenire espressiva integrandosi al gesto pantomimico e lasciando alla parte superiore del corpo il compito di colorare l'intenzione espressa dal passo e dalla musica. In altre parole, non c'è una vera e propria separazione tra danza e pantomima, ma i due linguaggi sembrano fondersi l'uno nell'altro secondo modalità differenti: talora si contrappongono e un personaggio danza mentre l'altro mima, talora sono consecutivi presentandosi in successione, talora sono simultanei, vale a dire che la parte superiore del corpo

---

<sup>103</sup> Moira Goff, *Steps, Gestures, and Expressive Dancing. Magri, Ferrère, and John Weaver*, cit., p. 225. «These duets use gestures to imitate actions, to represent speech, and to express passion – as Weaver did in *The Loves of Mars and Venus* – so it is not entirely surprising to find that some of those notated by Ferrère can be recognized as those described by Weaver. The notations also show how gestures were integrated into dances, by being performed immediately after a *pas marché*, or at the same time as taking a steps, and with complex and expressive steps before or after them. All of Ferrère's gestures are performed within a single bar of music, sometimes at the beginning, sometimes at the end, and sometimes throughout the whole bar, so where they are used with steps they are fully integrated choreographically».

esprime la pantomima mentre le gambe eseguono il passo richiesto dalla coreografia.

Anche in *La Réjouissance villageoise ou Le Sabotier*, danza e pantomima sembrano integrarsi. La scena si apre nella taverna locale del paese, dove sei paesani mangiano e bevono dando l'occasione ad una scena comica pantomima. Quando entra una coppia di Savoiard che suona e balla, i paesani li pregano di suonare per loro. Segue una scenetta comica animata da due soldati e una donna. I soldati hanno in mano bottiglia e bicchieri da cui si servono da bere e che appoggiano per terra per continuare a danzare; una delle donne del villaggio ruba loro le bottiglie e promette di ridargliele solo se danzeranno con lei. La scena termina quindi con un *pas de trois* a cui si uniscono sei dei paesani della taverna. L'ultima *entrée* viene riservata ad un venditore con gli zoccoli (probabilmente la vera attrazione del ballo dato il titolo) che, dopo aver distribuito la sua merce, si esibisce in un assolo. Tutto si conclude in una contraddanza a cui si uniscono, verso la fine, alcuni solisti<sup>104</sup>.

Qui entrano in gioco diversi oggetti che caratterizzano i differenti protagonisti del ballo: la coppia di savoiard con gli strumenti musicali, i soldati con le bottiglie e i bicchieri e infine l'uomo con gli zoccoli. Tutti questi oggetti caratterizzano i diversi personaggi donando colore ed espressione alla loro danza.

La danza con gli zoccoli ricorre anche in un altro dei balletti del manoscritto – *Les Bûcherons et les sabotiers* – ed era una specialità di due danzatori grotteschi italiani: Cosimo Manaresi e Bettina Buggiani, che pare si fossero esibiti proprio in *Les Bûcherons et les sabotier* facendo poi della danza con gli zoccoli il loro cavallo di battaglia<sup>105</sup>.

---

<sup>104</sup> Cfr. Carol G. Marsh and Rebecca Harris-Warrick, *The French Connection*, cit., pp. 193-194.

<sup>105</sup> *Ivi*, pp. 185-189. Maranesi è a Parigi tra il 1751 e il 1754, periodo in cui danza in *Les Bûcherons et les sabotiers* in coppia con la Buggiani. Entrambi questi danzatori entrano in contatto con Gennaro Magri: con la Buggiani danza a Vienna nel 1759, mentre con Maranesi danza a Napoli nel 1766. La danza degli zoccoli come elemento caratterizzante determinati personaggi, solisti anche se non protagonisti, ricorre anche in almeno due balletti ancora oggi in repertorio: *La fille mal gardée* e *Kermesse à Bruges*. *La fille mal gardée* viene creata da Dauberval nel 1789 e la ripresa oggi più nota è quella di Ashton del 1760, basata sulla partitura musicale originale di Hertel che prevede la danza degli zoccoli (in Ashton si esibisce nella danza degli zoccoli la vedova Simone, madre di Lise).

In *Les Bûcherons* l'amalgama tra danza e pantomima sembra essere meno convincente: i due linguaggi risultano quasi sempre separati, come rileva Moira Goff, analizzando la coreografia del *pas de trois* centrale del pezzo:

I loro gesti sono raggruppati insieme in frasi e sono preceduti e seguiti da frasi di danza, piuttosto che essere pienamente integrati nel vocabolario della danza. La maggior parte dei loro passi sono tecnicamente esigenti [...]. La *sabotière* non danza quasi per nulla, si esibisce invece in una serie di gesti che imitano le azioni reali e rappresentano il discorso. Praticamente non ci sono gesti espressivi di forti emozioni in questo *pas de trois* e molto poca narrazione. Ciò nondimeno, il trio è un *pas d'action* in scala ridotta che presenta una versione coreografica della vita di tutti i giorni, imitandone le azioni, rappresentando i suoi scambi verbali, ed esprimendo gli affetti piuttosto che le passioni dei tre personaggi<sup>106</sup>.

Sebbene non si tratti di una narrazione articolata e la vicenda rappresentata sia estremamente semplice, rimane l'idea di imitazione dei gesti quotidiani da parte dei danzatori.

Nel capitolo conclusivo del testo dedicato al danzatore grottesco e, in parte, all'analisi del manoscritto Ferrère<sup>107</sup>, Carol Marsh e Rebecca Harris-Warrick affermano che gli scenari dei balletti del manoscritto prevedono con modalità diverse l'integrazione fra la danza e la narrazione pantomima e individuano alcune caratteristiche delle modalità compositive di Ferrère che sono riscontrabili anche nei *programmi* dei balli presi in considerazione all'interno della nostra ricerca.

«Scene d'insieme incorniciano l'apertura e la chiusura, mentre l'“azione” del balletto è delegata nel mezzo a un ristretto numero di personaggi singoli»<sup>108</sup>. Nei

---

*Kermesse à Bruges* è un balletto di Bournonville del 1851; la danza degli zoccoli viene utilizzata nella prima scena, che rappresenta la festa di piazza in onore del patrono della città.

<sup>106</sup> Moira Goff, *Steps, Gestures, and Expressive Dancing*, cit., p. 229. «Their gestures are grouped together into phrases and are preceded and followed by phrases of dance, rather than being fully integrated into the dance vocabulary. Most of their steps are technically demanding [...]. The *sabotière* hardly dances at all, instead performing a series of gestures which imitate real actions and represent speech. There are virtually no gestures expressive of strong emotions in this *pas d trois* and very little narrative. Nevertheless, this trio is a small-scale *pas d'action* which present a choreographed version of everyday life, imitating its actions, representing its verbal exchanges, end expressing the affections rather than the passions of the three characters».

<sup>107</sup> Cfr. Carol G. Marsh and Rebecca Harris Warrick, *Putting together a Pantomime Ballet*, cit., pp. 231-278.

<sup>108</sup> *Ivi*, p. 234.



balli dei coreografi italiani presi in considerazione dalla tesi di dottorato non sempre vi è un ristretto numero di personaggi a cui delegare l'azione, che risulta molto più lunga e complessa rispetto ai lavori del manoscritto; tuttavia è ricorrente incontrare scene di gruppo in apertura o chiusura del ballo.

Nell'*Adelasia* di Antonio Muzzarelli, per esempio, la prima scena si apre su una valle circondata da monti dove diversi contadini sono occupati in vari lavori campestri. Seguono le peripezie dei due protagonisti, che si risolvono, nel terzo e ultimo atto, in un lieto fine con un «allegro ballo» al quale prende parte anche la coppia protagonista<sup>109</sup>.

In *Il re pastore o sia Pulcinella re in sogno* di Onorato Viganò, analogamente, la prima scena è di gruppo e sembra essere interamente pantomimica:

Si veggono i Primati di corte, ed i Sacerdoti del tempio genuflessi  
richiedere con calde preghiere l'Oracolo, affinché si voglia degnare  
additar loro, ove nascondasi il regio erede, per collocarlo sul trono.  
D'improvviso leggonsi i seguenti versi di bocca dell'Oracolo.  
Nel vicin bosco in villereccio arnese  
Il vero erede a voi farà palese  
A tal vista allegri tutti, e festosi, rese le debbite grazie al nume del  
tempio, sortono da quello per incamminarsi in traccia dell'ignoto loro  
sovrano<sup>110</sup>.

La ricerca del sovrano erede comporta una serie di vicende intricate, ma tutto si risolve nel migliore dei modi e «si intreccia allegra danza» per sancire, anche in questo caso, il lieto fine<sup>111</sup>.

La danza finale, che nel caso di Ferrère è quasi sempre una contraddanza<sup>112</sup>, «serve a portare il lavoro ad una conclusione trascinate con l'intero cast in scena»<sup>113</sup>.

---

<sup>109</sup> Cfr. Antonio Muzzarelli, *L'Adelasia e L'Ircana in Julfa. Balli d'invenzione di Antonio Muzzarelli*, in Gioacchino Pizzi, *Il Cresco. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio-Ducal Teatro Vecchio di Mantova il carnevale dell'anno 1778*, cit., pp. 41-47.

<sup>110</sup> [Onorato Viganò], *Alcide negli orti esperidi. Ballo favoloso eroico pantomimo d'invenzione e direzione del Signor Onorato Viganò da rappresentarsi nel nobil Teatro di Torre Argentina il carnevale dell'anno 1786*, in Roma, per il Casaletti nel Palazzo Massimi, [1785 o 1786], pp. 8-9.

<sup>111</sup> *Ivi*, p. 16.

<sup>112</sup> L'importanza e il gradimento della contraddanza cresce per tutto il Settecento. Si tratta di un ballo molto utilizzato tanto in teatro quanto all'interno delle feste da ballo a cui partecipava la nobiltà. Il

Marsh e Harris-Warrick individuano due modalità principali per la strutturazione della prima scena dei balli presenti nel manoscritto. Tutti hanno inizio con un'*ouverture*; «se il sipario si alza durante l'*ouverture* [...] rivela una scena pantomimica. Se, al contrario, il sipario si alza dopo che l'*ouverture* è terminata [...] rivela una scena vuota che rapidamente si riempie, quando i figuranti danzano sul palcoscenico»<sup>114</sup>.

Altrettanto interessante risulta l'analisi sullo stile coreografico di Ferrère:

Gli *enchaînements* di Ferrère (il modo in cui combina i singoli passi in sequenze più lunghe) assomigliano molto di più al balletto dell'Ottocento che alla danza barocca, esattamente come, per esempio, la sua tendenza a ripetere una sequenza due volte, usando il piede opposto nella ripetizione. Un'altra caratteristica dello stile di Ferrère consiste nel ripetere lo stesso passo diverse volte di fila, qualcosa che appare anche nei balletti ottocenteschi, ma quasi mai nelle danze teatrali barocche che ci sono rimaste<sup>115</sup>.

Questo significa che già a partire dalla metà del Settecento assistiamo ad un mutamento del gusto che riguarda non solo i contenuti narrativi della danza, ma anche la sua composizione e la sua strutturazione coreografica. Sapere che le legazioni di Ferrère si avvicinano molto più al repertorio dell'Ottocento significa anche avere appigli in più per immaginare lo svolgimento di un ballo pantomimo. In

---

suo successo è testimoniato, anche, dal confronto fra i due trattati stampati in Italia all'inizio e alla fine del secolo: *Il trattato del ballo nobile*, di Gian Battista Dufort (1723) e *Il trattato teorico-prattico di ballo* di Gennaro Magri (1779). Magri, in particolare, in appendice al suo trattato riporta un vero e proprio repertorio di contraddanze. Scrive infatti l'autore: «le contradanze sono al di d'oggi il miglior trattenimento delle feste da ballo; esse destano il giubilo, svegliano l'estetico dei ballanti». In effetti, a questo tipo di danza Magri dedica un numero consistente di pagine, liquidando brevemente il minuetto; esattamente il contrario di quanto accade nel trattato di Dufort, a lui precedente, che invece testimonia il gradimento ancora forte per il minuetto all'inizio del secolo dedicandogli uno spazio maggiore e riservando solo poche righe alla contraddanza. Cfr. Carmela Lombardi, *Trattati di danza in Italia nel Settecento*, cit., pp. 34-38, 124-125, 233-270.

<sup>113</sup> Carol G. Marsh and Rebecca Harris Warrick, *Putting together a Pantomime Ballet*, cit., pp. 234-235. «Serves to bring the work to a rousing conclusion with the entire cast on stage».

<sup>114</sup> *Ivi*, p. 243. «if the curtain comes up during the *ouverture* [...] it reveals a scene taking place in pantomime. If, on the other hand, the curtain rises after the *ouverture* is completed [...] it reveals an empty stage that rapidly fills, as the figurants dance onto the stage».

<sup>115</sup> *Ivi*, p. 250. «Ferrère's *enchaînement* (the way he combines individual steps into longer sequences) feel more like nineteenth-century ballet than baroque dance, as does his tendency to perform a sequence twice, using opposite feet on the repeat. Another characteristic of Ferrère's style is that he may repeat the same steps several times in a row, something that also appears in nineteenth-century ballet, but almost never in the surviving baroque theatrical dances».

altre parole, il ballo pantomimo della seconda metà del Settecento e il balletto classico dell'Ottocento nascondono, forse, molti più aspetti in comune di quanto sinora sia stato messo in luce.

Nel prosieguo dell'analisi le studioso sottolineano come la ripetizione di passi sia associata all'esibizione virtuosistica (esattamente come succede un secolo dopo, come dimostra il caso esemplare dei trentadue *fouettés* del *Lago dei cigni*) e come nei duetti non vi sia differenza, fra uomo e donna, nell'esecuzione dei passi a meno che la scena non comporti un'azione drammatica diversa per ciascuno dei due<sup>116</sup>. Per quel che riguarda l'integrazione fra gesto e danza, Marsh e Harris-Warrick scrivono che

più comunemente, la mimica e/o i gesti sono integrati alla danza [...]; questo può accadere in molti modi diversi. Qualche volta le due modalità espressive accadono consecutivamente, come nella scena della collera dallo stesso balletto [*Le Peintre amoureux de son modèle*] dove ci sono cinque battute di azione pantomimica seguite dalla danza. In un altro caso le due sono simultanee, come quando un personaggio danza mentre l'altro mima [...]. Accade anche che una persona possa gesticolare o esprimere un'emozione forte mentre sta danzando, simultaneamente, come quando la moglie in *Le Peintre* agita un pugno chiuso sopra la sua testa per esprimere rabbia<sup>117</sup>.

Ferrère, inoltre, accompagna l'annotazione delle variazioni dei solisti con «disegni delle *silhouettes* del viso» per indicare, probabilmente, l'intenzione o l'emozione che l'assolo deve rendere<sup>118</sup>, il che fornisce un'ulteriore prova a favore dell'ipotesi che pantomima e danza siano perfettamente integrate.

---

<sup>116</sup> Cfr. *ivi*, p. 251.

<sup>117</sup> *Ibidem*. «More commonly, the mime and/or gestures are integrated with dance [...]; this can happen in one of several ways. Sometimes the two modes of expression happen consecutively, as in the rage scene from the same ballet [*Le Peintre amoureux de son modèle*] where there are five bars of mime followed by dancing. In another instance the two are simultaneous, as when one characters dances while the other mimes [...]. It also happens that one person may gestures or express a strong emotion while simultaneously dancing, as when the wife in *Le Peintre* waves a clenched fist over her head to express anger».

<sup>118</sup> *Ivi*, p. 252. Riportiamo per maggiore chiarezza l'intera citazione: «A more subtle kind of expressive gesture seems to be indicate by Ferrère's of face silhouettes that frequently accompany the soloists' dance notation; here the implication seems to be that the dancer turns to stare (or glare) at his or her partner in a way that goes beyond the normal interaction between soloist».

### **Alcune riflessioni conclusive**

Tutti e quattro gli esempi proposti sembrano indicare che la ricerca dei coreografi va nella direzione di una danza espressiva nella quale alla tecnica del ballo si mescola la pantomima. Danza e pantomima sembrerebbero, dunque, fondersi e darsi sul palcoscenico senza soluzione di continuità.

A offrire maggiori coordinate in questo senso è il manoscritto Ferrère, che dimostra, più chiaramente delle altre fonti, come vi siano diverse modalità di integrazione fra danza e pantomima. Pantomima e danza possono essere consecutive, nel senso che alla danza segue la pantomima o viceversa; oppure un personaggio può danzare mentre l'altro nello stesso momento mima, e in questo caso sono in un certo senso contrapposte; o ancora, lo stesso personaggio può esprimere con la parte superiore del corpo la particolare emozione che lo caratterizza in quel momento, mentre con le gambe simultaneamente danza, cioè esegue movimenti codificati del balletto. Queste tre modalità si riscontrano, seppur meno chiaramente, anche in Weaver, che, in *The Loves of Mars and Venus*, le sperimenta attraverso le varie scene in cui è strutturato il ballo. Per esempio, nella quarta, quella degli amori fra Venere e Marte, alla pantomima iniziale segue una danza generale a cui i due protagonisti assistono. Nella danza di Vulcano – «an insulting performance» – nell'ultima scena, danza e pantomima sembrano simultanee, ovvero le braccia mimano mentre le gambe danzano. La tattica della contrapposizione (cioè della compresenza contemporanea di danza e pantomima) viene utilizzata, invece, nella seconda scena, quando Venere e Vulcano si scontrano sui loro reciproci sentimenti.

In Weaver, inoltre, sembra essere rispettato il principio esposto da Ferrère secondo il quale se il sipario si alza a *ouverture* terminata, rivela una scena vuota che si riempie rapidamente con la danza; l'azione inizia, invece, con una scena pantomimica quando lo spettacolo non prevede un'introduzione solamente musicale, sicché il sipario si alza durante il preludio. Nella prima scena del libretto di Weaver, il coreografo informa che «lo spettacolo si apre con un'*Overture Marziale*; a

conclusione della quale» entrano i soldati seguaci di Marte per iniziare la danza pirrica. Al contrario, la quarta scena inizia con la pantomima amorosa tra i due amanti, che si svolge durante il preludio musicale.

Sia Magri che Gallini riservano, nei loro trattati, una particolare attenzione alle braccia. Dalle parole di entrambi emerge come il loro uso fosse determinante nell'espressività di un ballerino. Se le gambe sono deputate a eseguire con precisione e brio il passo richiesto, alle braccia spetta il compito di arricchire il movimento rifinandolo e conferendo al personaggio la giusta espressione.

Anche l'interpretazione del *Pygmalion* da parte della Sallé sembra andare in questa direzione. Dalle parole del corrispondente per il giornale parigino, apprendiamo che la rappresentazione del mito di Pigmalione ha una forza espressiva inedita e, soprattutto, sembra portare avanti la narrazione mescolando alla tecnica l'espressività. La danza appare perfettamente integrata all'azione. L'animazione della statua, che costituisce il soggetto del ballo, avviene gradualmente tanto attraverso gesti e pose, quanto attraverso passi di danza vera e propria.

Le fonti presentate, precedenti, coeve o immediatamente successive ai coreografi italiani presi in considerazione, identificano una sorta di pratica scenica comune e "internazionale", che dunque, verosimilmente, riguarda anche i coreografi attivi in Italia nella seconda metà del Settecento. Tanto più questo sembra credibile in quanto alcune delle modalità compositive degli scenari dei balli del manoscritto Ferrère sono riscontrabili anche nei *Programmi* dei balli presi in considerazione all'interno della mia tesi.

Le legazioni proposte dal manoscritto Ferrère presentano molti tratti in comune con la tecnica ottocentesca. La prossimità dello stile di Ferrère alla tradizione coreutica successiva permette allo studioso di ampliare il panorama di fonti a cui poter guardare per studiare il ballo pantomimo settecentesco, in particolare nel rapporto danza-pantomima. Sembra di poter affermare che, pur con tutte le precauzioni del caso, siano utilmente analizzabili a tal fine non più solo i trattati e le danze annotate in Feuillet della tecnica barocca, ma anche quelli del balletto classico della prima metà dell'Ottocento.

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

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

Noverre, il creatore del balletto pantomimico in Francia, ha amalgamato la danza e la pantomima nello stesso modo in cui canto e declamazione sono state combinate nell'opera. Agamennone ritorna dalla guerra, Clitennestra ed Egisto cospirano contro di lui, Elettra vezzeggia suo padre, e Cassandra ha un presagio sull'imminente disastro: tutto questo costituisce un quintetto danzato, con passi adeguati, in cui ogni membro, nel suo personaggio, forma un insieme armonioso. Il genere di Galeotti è una combinazione di questo metodo e dell'italiano<sup>119</sup>.

Bournonville definisce la pantomima come una «sequenza ritmica e armoniosa», libera da gesti convenzionali e ispirata alle movenze naturali, quotidiane, dell'uomo e raffinata attraverso lo studio dei modelli derivanti dall'arte classica.

Così come io concepisco la pantomima e come è divenuta un elemento nei miei balletti, non è un linguaggio modellato a partire dai segni per i sordo-muti e da gesti convenzionali. Si tratta di una serie di pose pittoresche armoniche e ritmiche, raccolte dalla natura e dai modelli classici, che devono essere in accordo con il personaggio e il costume, con la nazionalità e l'emozione, con la persona e il tempo. Questa concatenazione di pose e movimenti è in se stessa *una danza*, ma una che non usa i piedi ruotati all'infuori; i suoi atteggiamenti si sforzano solo per gli elementi plastici e caratteristici ed evitano deliberatamente tutto ciò che assomiglia al virtuosismo. Questa danza o declamazione del corpo è, persino nella sua apparente facilità, la più difficile perché in

---

<sup>119</sup> August Bournonville, *My theatre life*, Middletown, Wesleyan University Press, 1979, p. 14. «The Italians use it wholly as a dialogue and chorus. They have, from olden times, certain conventional gestures, certain unchangeable forms; steps are measured exactly, gestures fall precisely on the note, and, if the musical stanza is thrice repeated, the mimed word keeps pace with it. [...]. Noverre, the creator of pantomimic ballet in France, had amalgamated dancing and pantomime in the same way as singing and declamation had been combined in opera. Agamemnon returned from the war, Clytemnestra and Ægistus conspired against him, Electra caressed her father, and Cassandra had a foreboding of the impending disaster – all this constituted a dancing quintet, with proper steps, each member of which. In his character, formed a harmonious whole. Galeotti's genre was a combination of this method and the Italian».

ogni suo singolo dettaglio deve essere responsabile della bellezza di ciò che rappresenta<sup>120</sup>.

È lecito pensare che questo tipo di pantomima Bournonville abbia forgiato sull'esempio dei suoi maestri, ispirandosi tanto alla poetica di Noverre quanto alla pratica di Galeotti, alla cui scuola si è formato.

La musica, infine, si presenta come un elemento fondamentale per la costruzione del ballo. La relazione fra danza e musica diviene basilare per la costruzione drammaturgica del *ballet d'action*. Il *medium* musicale, se ben orchestrato, può suggerire emozioni, evocare o chiarire situazioni e stati d'animo dei personaggi. La sua centralità viene sottolineata da Weaver, da Magri e da Ferrère. Il libretto *sui generis* di *The Loves of Mars and Venus* è corredato di continui riferimenti alla musica adatta per ciascuna scena e ciascun personaggio; Magri considera la musica come una spinta basilare poiché la anima risvegliando l'espressione del ballerino e, in tal modo, il diletto da parte dello spettatore; il manoscritto Ferrère, così come l'analisi della partitura di *Medée et Jason* di Noverre condotta da Nye, dimostrano quanto fosse pregnante il rapporto tra musica e danza.

In Ferrère vi è una perfetta corrispondenza tra il gesto musicale e quello pantomimico. L'andamento melodico segue passo passo l'azione scenica facendo così risaltare il gesto espressivo del danzatore<sup>121</sup>. La musica, scrivono Carol Marsh e Rebecca Harris-Warrick, «fornisce il giusto tipo di cornice ritmica, sia permettendo

---

<sup>120</sup> *Ivi*, p. 16. «Thus I understand pantomime and as it has become an element in my ballets, it is not a language of dialogue fashioned from deaf-mute signs and conventional gestures. It is a harmonious and rhythmic series of picturesque poses, gathered from nature and the classical models, that must be in accord with character and costume, with nationality and emotion, with person and time. This chain of poses and movements is in itself a *dance*, but one that not use turned-out feet; its attitudes strive only for the plastic and characteristic elements and studiously avoid anything resembling virtuosity. This dance or bodily declamation is, even in its apparent ease, the most difficult because in its every detail it must be accountable to beauty for what it represents».

<sup>121</sup> Carol G. Marsh and Rebecca Harris-Warrick, *Putting Together a Pantomime Ballet*, cit., pp. 254-255.

al gesto di essere sincronizzato con la musica sia offrendo la struttura corretta nel fraseggio per i cambiamenti nell'azione»<sup>122</sup>.

Anche i libretti italiani dei quattro coreografi presi in considerazione sono ricchi di riferimenti musicali. Nel ballo *Arianna abbandonata da Teseo e soccorsa da Bacco* di Onorato Viganò, per esempio, una «musicale armonia» annuncia l'arrivo di Bacco e del suo seguito<sup>123</sup> o, ancora, in *Le amarezze negl'amori o sia I contrattempi di Venere* (che in parte riprende lo stesso soggetto di *The Loves of Mars and Venus*), una marcia annuncia l'ingresso di Marte<sup>124</sup>.

Il ballo più significativo, da questo punto di vista, sembra essere *La figlia dell'aria ossia L'innalzamento di Semiramide*, composto da Onorato Viganò nel 1792, su libretto di Carlo Gozzi.

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

Lo strepito di questi Pastori accende Semiramide chiusa nell'antro.  
Ella si fa sentire con delle strida femminili espresse dalla musica. Tiresia esce a queste strida. Egli entra in curiosità di vedere qual effetto facciano gli oggetti di questo mondo da lei non più veduti, per [pronosticare] sull'indole sua. Apre il portone dell'Antro, e si ritira in osservazione. [...].  
Odesi una soave melodia dalla parte della città di Babilonia. È la corte che viene a incontrare il Rè Nino vittorioso. A questa tenera melodia Semiramide penetrata l'animo suscettibile poco a poco da segni di affettuoso lascivo trasporto d'amore. [...]  
Dall'altra parte odesi un suono strepitoso di marziale sinfonia.  
È Nino coll'armata che giugne trionfante de' suoi nimici.  
A tal suono armigero, Semiramide grado grado divien furiosa. Ella dimostra co' gesti un coraggio maschile e crudele a segno di trucidare<sup>125</sup>.

---

<sup>122</sup> *Ivi*, p. 260. «What seems to be required of the music is that it provide the right kind of rhythmic frame, both allowing the gestures to be synchronized with the music and supplying the right phrase structure for changes in the action».

<sup>123</sup> [Onorato Viganò], *Arianna abbandonata da Teseo e soccorsa da Bacco. Ballo eroico pantomimo*, in *L'idolo cinese. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel Teatro di San Samuele il carnevale dell'anno 1774*, in Venezia, presso Modesto Fenzo, 1774, p. 30.

<sup>124</sup> [Onorato Viganò], *Le amarezze negl'amori o sia I contrattempi di Venere. Ballo drammatico favoloso d'invenzione, ed espressione del Sig. Onorato Viganò*, in Carlo Goldoni, *La sposa persiana. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel nobile Teatro di San Samuele nell'autunno dell'anno 1775*, in Venezia, Stamperia Carcani, [1775], p. 32.

<sup>125</sup> Biblioteca Nazionale Marciana, fondo Gozzi, 6.4/1 c. 6v.



La musica assume qui un ruolo fondamentale: interpreta le strida di Semiramide, che richiamano Tiresia. La «soave melodia» che annuncia la corte in festa per l'arrivo di Nino, risveglia in lei sentimenti di «lascivo trasporto» e, infine, i suoni militari la eccitano alla crudeltà e alla battaglia. Si tratta di tre diverse situazioni espressive in cui musica e danza sono strettamente concatenate. La musica sostiene e rinforza il gesto pantomimico danzato della ballerina, chiarendo il senso delle sue emozioni e dei suoi gesti. Essa diventa così uno strumento indispensabile per la comprensione del ballo pantomimo, assumendo, per lo spettatore che deve interpretare ciò che vede, un ruolo fondamentale. Non solo chiarisce il senso di particolari situazioni espressive, ma supplisce là dove il gesto pantomimico non può arrivare: è il caso proprio della *Semiramide* di Onorato Viganò e Carlo Gozzi, dove la musica si sostituisce all'interpretazione della ballerina interpretandone le grida.



## CAPITOLO III

### PRE-REGIA E BALLO PANTOMIMO

Affrontata la spinosa e tuttora aperta questione riguardante l'amalgama fra danza e pantomima, possiamo ora allargare lo sguardo alle altre componenti del balletto d'azione per comprendere meglio lo svolgersi complessivo dello spettacolo. Il ballo pantomimo è infatti composto da una serie di coefficienti scenici di cui vale la pena indagare il livello di coesione.

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

In buona sostanza, partendo dalla constatazione dell'emersione e affermazione della parola *regia* – che non coincide con un *big bang*, ma con una banda di oscillazione di alcuni decenni fra il Sette e l'Ottocento [...] – possiamo individuare un dilatato *terminus a quo* per una *protostoria* della regia<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Franco Perrelli, *La seconda creazione. Fondamenti della regia teatrale*, Torino, UTET Libreria, 2005, p. 15. Negli ultimi anni una serie di pubblicazioni ha acceso e animato il dibattito sulla nascita della regia teatrale. Coesistono, tra gli studiosi italiani, due linee di pensiero: la prima legge la regia come un fenomeno di sostanziale rottura che inizia il suo percorso alla fine dell'Ottocento per esplodere pienamente nel secolo successivo, sono le tesi sostenute in primo luogo da Umberto Artioli e, in tempi più recenti, da Mirella Schino e Marco De Marinis, per esempio; la seconda opta per un'altra tesi, retrodatando all'inizio dell'Ottocento francese – è il caso di Elena Randi – l'avvio del fenomeno registico o individuando – come Franco Perrelli – una protostoria della regia teatrale. Cfr. almeno Umberto Artioli, *Teorie della scena dal Naturalismo al Surrealismo. Dai Meininger a Craig*, Firenze, Sansoni, 1972, Mirella Schino, *La nascita della regia teatrale*, Bari, Laterza, 2003 e Marco De Marinis, *Le rivoluzioni del Novecento*, in Luigi Allegri [et al.], *Breve storia del teatro per immagini*, Roma, Carocci, 2008, pp. 247-312 (ma in particolare le pp. 247-253) a sostegno della prima linea di pensiero; Franco Perrelli, *La seconda creazione*, cit., Elena Randi, *I Primordi della regia. Nei cantieri teatrali di Vigny, Hugo e Dumas*, Bari, Edizioni di Pagina, 2009, a sostegno della seconda. Il dibattito è tuttavia molto più ampio e articolato di quanto abbiamo brevemente sintetizzato qui. Si vedano soprattutto Umberto Artioli, *Le origini della regia teatrale*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, a cura di Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, Torino, Einaudi, 2000-2003, vol. III, pp. 49-135; il saggio di Lorenzo Mango, *La nascita della regia: una questione di storiografia teatrale*, in «Culture Teatrali», n. 13, autunno 2005; il numero monografico di «Prove di Drammaturgia» (n. 2, ottobre 2007) curato da Claudio Meldolesi e Gerardo Guccini, *Le*

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

Gli spettacoli allestiti da Vigny, Hugo e Dumas, infatti, sono unitariamente concepiti in quanto diretti in tutti i coefficienti costitutivi da un'unica persona e inoltre non rispondono a criteri di "meccanico" coordinamento delle varie componenti, non sono solo la "messa in azione" o la semplice "resa visibile e udibile" di una partitura drammaturgica, unico elemento composto secondo un intento scientemente creativo<sup>2</sup>.

Lo spettacolo di danza del secondo Settecento si presenta allora come un terreno di fertile sperimentazione per una «protostoria della regia», mostrando a tratti e in forma germinale l'idea di una messa in scena unitariamente diretta dal coreografo, il quale non solo coordina "meccanicamente" tutti gli elementi della rappresentazione, ma si preoccupa di conferire a questi ultimi una coerenza e un'unitarietà d'azione fino ad allora inedite per il ballo. Tale «presa di coscienza del prodotto scenico»<sup>3</sup>, come entità che necessita di una direzione unica e coerente in tutti i suoi coefficienti, è particolarmente manifesta nelle *Lettres sur la danse et sur le ballets* di Noverre. In questo testo, ricco di riflessioni e suggestioni in merito allo snodo indicato, traspare chiaramente l'idea del coreografo come unico responsabile della messa in scena, in grado di gestirne tutti gli aspetti. Prima di addentrarsi nella prosa noverriana, tuttavia, è necessario portare avanti alcune considerazioni sul contesto all'interno del quale il ballo pantomimo si sviluppa.

Possiamo evidenziare, infatti, una serie di condizioni ed elementi caratterizzanti che fanno del ballo pantomimo un terreno particolarmente fertile e adatto allo sviluppo in senso pre-registico di alcune delle sue componenti. In primo

---

*radici della regia teatrale*. Tra i recenti contributi citiamo inoltre Degli Esposti, *La tensione preregistica. La sperimentazione teatrale di Philippe-Jacques de Louthembourg*, Padova, Esedra, 2013.

<sup>2</sup> Elena Randi, *I primordi della regia*, cit., p. 4.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

luogo il legame fra ballo e opera in musica<sup>4</sup>, essenziale per comprendere appieno l'intero fenomeno coreico settecentesco; in secondo luogo il rapporto fra danza e musica che si definisce e consolida ulteriormente proprio a partire dalla riforma del ballo pantomimo; infine il sostanziale incremento del numero dei membri delle compagnie di ballo, conseguenza non solo delle crescenti pretese da parte del coreografo nell'allestimento dei propri balli, ma anche del sempre maggiore successo di pubblico a cui va incontro il ballo tardo settecentesco.

Il genere si sviluppa all'interno di un circuito – quello dei teatri d'opera – ricco di potenzialità, in grado di offrire al coreografo la disponibilità di pittori e architetti, costumisti e sarti, nonché una consolidata macchinaria scenica. Nel momento in cui la danza prende coscienza di sé, acquisendo un'identità drammatica, il coreografo incaricato della composizione del ballo può “permettersi” di ideare e richiedere scenografie e costumi pensati per il soggetto da allestire, al fine di produrre una maggiore coerenza fra azione e ambiente fittizio.

Fonte preziosa a questo riguardo è la «Gazzetta Urbana Veneta». La solerzia di Antonio Piazza nel rendere conto del panorama teatrale veneto regala spesso allo studioso dettagli e informazioni altrimenti irrimediabilmente perduti. Nel giornale viene dato ampio spazio ai balli allestiti non solo nei teatri di Venezia, ma anche a Padova, Treviso e Brescia. Le “recensioni” della gazzetta seguono, quasi sempre, criteri abbastanza uniformi informando il lettore non solo sugli interpreti e sulla riuscita del soggetto posto in scena, ma anche sulle scenografie e sui costumi. Nel caso del ballo *Il ritorno di Agamennone* – rappresentato al San Benedetto nel carnevale 1789 –, per esempio, apprendiamo che, oltre alla maestria coreografico-compositiva di Francesco Clerico, «hanno molto contribuito a metterlo nella più bella sua vista delle scene superbe, un vestiario ricco e magnifico, decorazioni di molta spesa, ed assai più un'abilissima compagnia danzatrice»<sup>5</sup>. Le scenografie create esclusivamente per una specifica rappresentazione non sembrano dunque

---

<sup>4</sup> Cfr. Kathleen Kuzmick Hansell, *Il ballo teatrale e l'opera italiana*, in Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, cit., vol. V: *La spettacolarità*, pp. 177-306.

<sup>5</sup> «Gazzetta Urbana Veneta», n. 8, mercoledì 28 gennaio 1789, p. 62.

costituire un'eccezione. Nel 1790, in occasione dell'opera *L'apoteosi d'Ercole* con i balli di Gasparo Angiolini, apprendiamo che «le scene tutte nuove, dieci del dramma, e cinque del ballo son del rinomato Caval. *Francesco Fontanesi*»<sup>6</sup>. Ancora, sempre in occasione del ballo *Nina e Lorezzo* di Angiolini, leggiamo: «le tre nuove scene, che veggonsi in questo Ballo, gli son di superba decorazione»<sup>7</sup>. Del resto già dai libretti, a partire dagli anni Settanta, è sempre più frequente trovare le «mutazioni di scene per i balli» distinte da quelle dell'opera e seguite dal nome del loro esecutore; un segnale chiaro della complessità ormai raggiunta dallo spettacolo coreutico e della possibilità, da parte dell'impresa teatrale, di fornire ogni volta nuovi e magnifici *décors* tanto per l'opera quanto per il ballo.

Ma una recensione fornisce un'indicazione ancora più significativa. Per il carnevale 1788, infatti, a proposito del ballo *Cresfonte Re di Scizia*, composto da Domenico Ricciardi al San Samuele, il recensore scrive:

La nob. impresa di San Samuele nulla lascia intentato affine di presentar al pubblico delle cose degne. Il credito del maestro Bianchi autorizzò la sua scelta; ma le belle opere non s'improvvisano. La Pozzi, il Babbini, sono personaggi di primo rango: ma se manca il vigore nella salute ogni altro merito abbassasi. Nelle scene, nelle decorazioni, nel vestiario v'è gusto, grandezza, magnificenza; si lasciò libero sfogo alle idee del compositore de' balli: egli non ebbe la sorte di piacere che coll'atto primo del suo *Cresfonte*, e non si vede l'ora che giunga il ballo secondo per godere un quartetto bellissimo in cui particolarmente le gambe della Pitrot scuotono l'udienza agli applausi, quantunque gli altri pure facciansi onore. In somma nelle cadute medesime nulla si può rimproverare all'impresa, e creder si deve che punto non conoscesse il valore del poeta quando gl'affidò l'impegno del dramma, i cui versi, senza niente dir dell'azione, sono degni di cantarsi al suono di un colascione per far ballare i Morlacchi, o di servir d'intonazion alla nanna de' bambini<sup>8</sup>.

Il ballo «eroico in cinque atti»<sup>9</sup> sembra essere la vera attrazione della serata. I cantanti, sebbene di «primo rango», non sono in forma e i versi del dramma

---

<sup>6</sup> «Gazzetta Urbana Veneta», n. 103, sabato 25 dicembre 1790, p. 826.

<sup>7</sup> «Gazzetta Urbana Veneta», n. 6, mercoledì 19 gennaio 1791, p. 45.

<sup>8</sup> «Gazzetta Urbana Veneta», n. 1, mercoledì 2 gennaio 1788, p. 7.

<sup>9</sup> Domenico Ricciardi, *Cresfonte Re di Scizia. Ballo eroico in cinque atti. Inventato e composto per la prima volta dal signor Domenico Ricciardi da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di San Samuele*

risultano banali e poco appropriati alla narrazione. Al contrario, il ballo occupa gran parte della recensione potendo vantare non solo ottimi esecutori, ma scenografie e costumi creati *ad hoc* secondo le indicazioni del coreografo, che, nell'allestimento, ha potuto dare «libero sfogo» alle sue idee. La frase «nelle scene, nelle decorazioni, nel vestiario v'è gusto, grandezza, magnificenza» sembrerebbe infatti riferirsi alla messa in scena del ballo piuttosto che dell'opera, dal cui allestimento il recensore non sembra essere particolarmente colpito. Tanto più che a questa frase sembra collegata la successiva – «si lasciò libero sfogo alle idee del compositore de' balli» – piuttosto che la precedente. Se in questo caso, allora, il critico si preoccupa di informarci della felice “partecipazione” del coreografo all'ideazione delle scenografie e dei costumi, non è escluso che altrettanto accada in altre circostanze e che, però, ce ne manchi l'informazione. Il fatto che il coreografo possa indicare le linee guida da seguire per la creazione delle scenografie, e che le stesse scenografie vengano create nuove, ogni volta, per una specifica produzione, rappresenta un indizio forte della coerenza fra questo coefficiente scenico e l'azione scelta per la rappresentazione. All'interno della stessa stagione teatrale (che prevede circa quattro nuovi balli fra seri e comici) vengono ideate e create scenografie originali per ogni ballo e, almeno stando alle testimonianze riportate, possiamo supporre se non affermare che sia il coreografo a fornire le linee guida per la loro creazione. La coerenza di questo coefficiente scenico con l'azione del ballo sembrerebbe, allora, garantita, lasciando ipotizzare così unitarietà e coesione fra azione e scenografie.

La presenza della musica, cioè di un'orchestra con cui coordinarsi, obbliga tanto il corpo di ballo quanto i solisti al rispetto di un ritmo preciso, creando già di per sé una cornice spazio-temporale definita per l'azione del ballo. Il coordinamento ritmico, valido per tutti gli artisti coinvolti, aiuta a stabilire con precisione costante anche i cambi di scena, le entrate dei personaggi, i movimenti dei macchinari.

---

*il carnevale dell'anno 1788*, in Pizzarro. *Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di San Samuele il carnevale dell'anno 1788*, in Venezia, Appresso Modesto Fenzo, 1787, pp. 23-32. La musica «tutta nuova» è di Antonio Capuzzi, le scenografie sono di Antonio Mauro e i costumi di Giovanni Monti. Cfr. *ivi*, p. 26.

La musica, inoltre, offre espressività e sostegno al gesto pantomimico e danzato, completando l'interpretazione del danzatore e aiutando lo spettatore nella comprensione dell'azione. Noverre, in uno dei passaggi delle *Lettres sur la danse*, significativamente sottolinea il ruolo fondamentale della musica nella creazione coreografica:

La monotonia della musica mi intorpidisce e divengo povero come lei. Una musica, al contrario, espressiva, armoniosa e varia, come quella su cui ho lavorato<sup>10</sup> da qualche tempo a questa parte, mi suggerisce mille idee e mille tratti; mi trasporta, mi eleva, mi infiamma; e devo alle differenti impressioni che mi fa provare e che sono arrivate fin nel mio animo, l'*accordo*, l'*insieme*, il *saliente*, il *nuovo*, il *fuoco* e questa moltitudine di caratteri impressionanti e singolari che giudici imparziali hanno creduto di poter notare nei miei balletti. [Sono questi gli] effetti naturali della musica sulla danza e della danza sulla musica, [che si producono] quando i due artisti vanno d'accordo e quando le due arti si sposano, si riuniscono e si prestano reciprocamente fascino per sedurre e per piacere<sup>11</sup>.

La musica è qui presentata come un elemento di unità per lo spettacolo coreutico, in grado non solo di ispirare il compositore dei balli dal punto di vista tecnico ed espressivo, ma soprattutto – se ben composta – di conferire unitarietà all'evento scenico, rendendolo un insieme omogeneo. Se musicista e coreografo lavorano in accordo, tutta la messa in scena ne trarrà beneficio perché l'arte della musica e quella della danza si completeranno a vicenda «per sedurre e per piacere» il pubblico.

---

<sup>10</sup> Una nota dello stesso Noverre riporta quanto segue: «Cette musique est de M. Granier, accompagnateur du concert de Lyon; et je dois lui rendre la justice qui lui est due, en assurant qu'il est peu de musiciens aussi capables d'appropriier sa composition à tous les genres de ballets, et de mouvoir le génie des hommes faits pour sentir et pour connoître».

<sup>11</sup> Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse, sur les ballets et les arts*, cit., vol. I, pp. 198-199 (ed. it. a cura di Flavia Pappacena, Lucca, LIM, 2011, p. 91). «La monotonie de la musique m'engourdit, et je deviens aussi pauvre qu'elle. Une musique au contraire expressive, harmonieuse et variée, telle que celle sur laquelle j'ai travaillé depuis quelque temps, me suggère mille idées et mille traits; elle me transporte, elle m'élève, elle m'enflamme; et je dois aux différentes impressions qu'elle me fait éprouver, et qui ont passé jusque dans mon âme, l'*accord*, l'*ensemble*, le *sailant*, le *neuf*, le feu, et cette multitude de caractères frappants et singuliers que des juges impartiaux ont crû pouvoir remarquer dans mes ballets; effets naturels de la musique sur la danse, et de la danse sur la musique lorsque les deux artistes se concilient et lorsque les deux arts de marient, se réunissent, et se prêtent mutuellement des charmes pour séduire et pour plaire».



Proprio in questo periodo, il legame fra ballo e musica trova un significativo consolidamento. Compositori del calibro di Mozart e Gluck scrivono musica per balletto. Ne deriva una capacità espressiva assai accresciuta, capacità espressiva che diviene funzionale alla vicenda rappresentata dal balletto, nel senso che il nastro sonoro concorre con la danza a rendere una certa emozione, un determinato stato d'animo, un particolare sentimento. Si instaura dunque non più solo una sintonia ritmica, ma anche espressiva. Lo stesso dicasi quando a comporre la musica sono i coreografi stessi, come nei casi di Angiolini o, in un certo senso, di Onorato Vigandò, che affida l'elaborazione della partitura ai figli, Salvatore e Giulio. Si riscontra in queste circostanze un'armonizzazione di musica e danza, l'intento di creare una musica capace di offrire al gesto danzato sostegno ed espressività, proprio come auspica Noverre nel passo sopra riportato. Ci troviamo di fronte, allora, a un salto di qualità: la musica viene pensata e creata di pari passo con la coreografia, sia nel caso in cui siano gli stessi coreografi a comporla che quando viene affidata a musicisti di certa fama; questi ultimi, in virtù della loro abilità, possono conferire spessore all'interpretazione melodica dell'azione e dei ballerini, creata appositamente per una specifica danza<sup>12</sup> e organizzata in modo da fornire un valido sostegno all'azione dal punto di vista ritmico e melodico. La musica diviene un elemento di forte coesione intimamente legato agli altri coefficienti scenici: il soggetto per cui viene ideata, i ballerini che la devono seguire.

L'incremento sostanziale del numero di ballerini in seno alla compagnia di ballo si registra a partire dagli anni Settanta del Settecento. Se negli anni Cinquanta la *troupe* era costituita da una decina di «figuranti» e da due o tre coppie di solisti (è il caso del Teatro Regio di Torino per la stagione di carnevale 1757)<sup>13</sup>, la situazione

---

<sup>12</sup> È doveroso ricordare che l'uso di brani già noti al pubblico, in modo da aiutarlo nella comprensione di determinate scene, non scompare con l'avvento del ballo pantomimo, soprattutto nel caso in cui il soggetto del ballo è tratto da opere in musica. Inoltre non tutti i coreografi posseggono personali competenze musicali o possono avvalersi della collaborazione di grandi musicisti (questo avviene principalmente nelle grandi corti come, per esempio, Vienna o Napoli).

<sup>13</sup> Cfr. Apostolo Zeno, *Lucio Vero. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di Torino nel carnevale del 1757*, Torino, presso gli Zappata, e Avondo impress., e libr. della Società dei Signori Cavalieri, [1756 o 1757], p. VIII. Le oscillazioni numeriche fra i diversi teatri sono minime. A Reggio Emilia, per esempio, nel 1752 riscontriamo un elenco di 14 ballerini, tra di essi

appare radicalmente cambiata, ad esempio, alla Scala di Milano nel 1779. La compagnia è infatti composta da tre coppie di primi ballerini seri, tre ballerini grotteschi, undici ballerini di mezzo carattere e trentotto «figuranti»<sup>14</sup>. Gestire sulla scena un gruppo così numeroso, coordinando entrate e uscite con la musica e con i diversi cambi di scena, implica necessariamente una direzione forte da parte del coreografo, che, significativamente, viene ora indicato nei libretti non più soltanto con il titolo di «inventore», ma anche di «direttore de' balli». L'incremento di ballerini comporta peraltro cambiamenti sostanziali nell'allestimento del ballo; compito del “nuovo” compositore dei balli è quello di amalgamare e dosare sapientemente le entrate tanto dei solisti quanto dei figuranti.

In conclusione, ci troviamo di fronte ad uno spettacolo in cui tre coefficienti scenici sono organizzati e diretti secondo un principio coerente ed univoco: rispondono alle esigenze del soggetto del ballo enunciate dal suo compositore. Le scenografie e la musica vengono, sempre più spesso, create appositamente per uno specifico allestimento, in correlazione fra di loro e con il soggetto da rappresentare; a questo si aggiunge il lavoro di coordinamento dei danzatori, il cui numero è in costante aumento. Questi ultimi, sotto la direzione del coreografo, non solo devono andare a tempo con la musica, ma seguirne anche il significato in coerenza con i passaggi della narrazione che si apprestano a rappresentare. La gestione compatta di questi tre coefficienti – scenografia, musica e danzatori – da parte di un'unica figura, il compositore del ballo, induce a ritenere che ci troviamo di fronte ad una messa in scena diretta in maniera innovativa rispetto al passato. La presenza di una storia, la possibilità di comporre musica “originale” per un determinato soggetto, nonché

---

supponiamo vi fossero almeno due coppie di solisti anche se le suddivisioni in ruoli non vengono segnalate. Cfr. Pietro Metastasio, *Didone abbandonata. Dramma per musica da rappresentarsi nel nuovo teatro dell'illustriss. pubblico di Reggio, in occasione della fiera dell'anno 1752*, in Reggio, per il Vedrotti e Davolio [1752], p. 9. A Roma, nel 1753, la compagnia di soli uomini contava 10 «ballarini» (cinque per le parti da uomo e cinque per le parti da donna). Cfr. Pietro Metastasio, *Attilio Regolo. Dramma per musica da rappresentarsi in Roma nel Teatro delle Dame nel corrente carnevale dell'anno 1753*, in Roma, si vendono da Marcello Silvestri libraro a capo di Piazza Navona all'insegna di S. Franc. di Paola, p. 10.

<sup>14</sup> Cfr. Mattia Verazj, *Callioe. Dramma per musica da rappresentarsi nel nuovo Regio Ducal Teatro di Milano il carnevale dell'anno 1779*, in Milano, appresso Gio. Batista Bianchi Regio Stampatore [1778 o 1779], p. 16.

scenografie appositamente dipinte e approntate per ogni nuovo ballo – tutte condizioni che si realizzano grazie al legame del ballo con l’opera in musica – sono elementi che implicano un’organizzazione unitaria e coerente dell’evento scenico e che rendono il ballo un terreno di fertile sperimentazione in materia di *mise en scène*.

### Dal teatro alla danza: Louis de Cahusac

Così la buona suddivisione di un poema di questo tipo [il poema lirico] presuppone da sola nel suo autore numerosi talenti e un numero infinito di conoscenze, uno studio profondo del gusto del pubblico, un’abilità estrema nel porre i contrasti, l’arte meno comune ancora di condurre i *divertissements*, di variarli, di metterli in azione; precisione nel disegno, una grande fecondità di idee, alcune nozioni di pittura e di meccanica, la danza e la prospettiva, e soprattutto una capacità di previsione molto rara dei diversi effetti, un talento, questo, che si trova solo negli uomini dotati di viva immaginazione e di sentimenti raffinati. Tutte queste cose sono necessarie per ben tagliare un’opera; forse un giorno ce ne si accorgerà, e questa scoperta distruggerà infine un pregiudizio ingiusto che ha nociuto più di quanto si pensi al progresso dell’arte<sup>15</sup>.

Louis de Cahusac – autore della voce *coupe* dell’*Encyclopédie* – porta avanti una battaglia in favore di un maggiore controllo del poeta nei confronti di tutto lo spettacolo. Librettista di numerose opere e balletti, autore di svariate voci per l’*Encyclopédie* riguardanti tanto l’ambito estetico dello spettacolo quanto la sua messinscena<sup>16</sup>, nonché della *Danse ancienne et moderne ou Traité historique de la*

---

<sup>15</sup> *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par un société de gens des lettres. Mis en ordre & publié par M. Diderot, de l’Accadémie Royale des Sciences & des Balles Lettres de Prusse; et quant à la partie mathématique, par M. D’Alembert, de l’Accadémie Royale des Sciences de Paris, de celle de Prusse, & de la Societé Royale de Londre, A Paris, tome IV, p. 347.* «Aussi la bonne coupe théâtrale d’un poème de cette espèce suppose seule dans son auteur plusieurs talents, et un nombre infini de connaissances acquises, une étude profonde du goût du public, une adresse extrême à placer les contrastes, l’art moins commun encore d’amener les divertissements, de les varier, de les mettre en action; de la justesse dans le dessein, une grande fécondité d’idées, des notions sur la peinture, sur la mécanique, la danse, et la perspective, et surtout un pressentiment très-rare des divers effets, talent qu’on ne trouve jamais que dans les hommes d’une imagination vive et d’un sentiment exquis; toutes ces choses sont nécessaires pour bien couper un opéra; peut-être un jour s’en appercevra-t-on, et que cette découverte détruira enfin un préjugé injuste, qui a nui plus qu’on ne pense au progrès de l’art».

<sup>16</sup> Cfr. l’edizione del trattato di Cahusac sulla danza curata Nathalie Lecomte, Laura Naudeix, Jean-Noël Laurenti che si compone di un nutrito apparato bibliografico fra cui l’elenco delle opere e delle

*danse*, la sua figura risulta per noi centrale sotto diversi punti di vista. Egli rappresenta, a nostro parere, una delle chiavi di volta per il passaggio nella danza non solo di alcune delle idee portanti della riforma del *ballet d'action* – il modello degli antichi, l'idea di danza come arte imitatrice<sup>17</sup> – ma anche di principi definibili come pre-registici quali, per esempio, l'idea di un'unitarietà complessiva dello spettacolo subordinata a un unico disegno poetico<sup>18</sup>. Dall'insieme degli scritti di Cahusac emerge la necessità che gli elementi dello spettacolo siano collegati e coordinati in modo tale da concorrere, tutti insieme, all'effetto drammatico complessivo. Colui che, secondo Cahusac, è in grado di conferire questa visione d'insieme allo spettacolo è il poeta, l'autore del testo. Il librettista sarebbe la persona adatta a coordinare e controllare il lavoro di messa in scena; egli ha creato il testo e quindi, meglio di altri, sarebbe in grado di sapere quali scenografie e macchine usare per la rappresentazione. Il poeta per Cahusac dovrebbe essere investito della responsabilità complessiva della creazione prendendosi carico di seguire la messa in scena da vicino e affiancandosi agli “uomini di teatro” anche nelle questioni più materiali. Alla voce *Décoration (opéra)* leggiamo, per esempio, che parte integrante dell'invenzione poetica è l'ideazione della scenografia. La *décoration* per Cahusac si compone di tre parti principali: «l'invenzione, il disegno e la pittura [l'invention, le dessein, & la peinture]». Al poeta pertiene la prima di queste tre parti, ma «egli deve avere una conoscenza altrettanto estesa della seconda e terza parte, per potere con frutto e senza pericolo dare libero sfogo alla sua immaginazione»<sup>19</sup>. Non solo:

Non è sufficiente immaginare luoghi adatti alla scena, bisogna ancora variare il colpo d'occhio che presenta questi luoghi, attraverso le *décorations* che vi si introducono. Un poeta che ha una felice invenzione unita a una conoscenza profonda di questa parte, troverà mille modi

---

voci enciclopediche di Cahusac o a lui attribuite. Louis de Cahusac, *La danse ancienne et moderne*, cit., pp. 273-275 per le opere e pp. 281-283 per gli articoli dell'*Encyclopédie*.

<sup>17</sup> Cfr. *ivi*, pp. 221-242.

<sup>18</sup> Cfr. Laura Naudeix, *Louis de Cahusac: du poète d'opéra au metteur en scène*, in Mara Fazio – Pierre Frantz (sous la direction de), *La Fabrique du théâtre. Avant la mise en scène (1650-1880)*, Paris, Éditions Desjonquères, 2010, pp. 378-388.

<sup>19</sup> *Encyclopédie*, cit., vol. IV, p. 701. «Il doit avoir une connoissance fort étendue de la seconde & de la troisième, pour pouvoir avec fruit & sans danger donner un libre carrière à son imagination».

frequenti di abbellire lo spettacolo, di occupare gli occhi dello spettatore, di preparare l'illusione. [...] Le macchine che sostengono in maniera sostanziale la *décoration*, gli presteranno ancora nuove bellezze; ma come immaginare delle macchine, se si ignora in cosa queste consistano, la maniera in cui è possibile comporle, le forze che possono farle muovere, e soprattutto la loro possibilità?

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

Come immaginare, come farsi capire, se si ignora la materia sulla quale è necessario che l'immaginazione si eserciti, e l'arte che deve mettere in esecuzione ciò che si sarà immaginato?<sup>20</sup>

Come ha ben sottolineato Laura Naudeix, «Cahusac difende dunque l'idea che il librettista è capace di controllare l'insieme del dispositivo della rappresentazione»<sup>21</sup>. Più precisamente, sarebbe in grado e dunque avrebbe il dovere non solo di concepire e scrivere l'opera, ideandone il disegno complessivo, ma anche di acquisire specifiche competenze teatrali, quali quelle riguardanti il *décor* e la macchinaria scenica.

Già all'interno di queste due ampie citazioni è possibile individuare una serie di snodi concettuali che troveranno ampio sviluppo nelle *Lettres sur la danse* di

---

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 702. «Ce n'est pas assez d'imaginer des lieux convenable à la scène, il faut encore varier le coup-d'œil que présentent les lieux, par les *décorations* qu'on y amène. Un poète qui a une hereuse invention jointe à une connoissance profonde de cette partie, trouvera mille moyens fréquens d'embellir son spectacle, d'occuper les yeux du spectateur, de préparer l'illusion. [...] Les machines qui tiennent si fort à la *décoration*, lui prêteront encore de nouvelles beautés; mais comme imaginer des machines, si on ignore en quoi elles consistent, la manière dont on peut les composer, les ressorts qui peuvent les faire mouvoir, & sur-tout leur possibilité? Le *décorateur*, quelque génie qu'on lui suppose, n' imagine que d'après le plan donné. Que de beautés ne doivent pas résulter du concours du poète & de l'artiste? Que des belles idées doivent naître d'une imagination échauffée par la poésie & guidée par l' instruction, & de la verve d'un peintre à qui le premier dessein est donné par une main sûre qui a sù en écarter tous les inconvénients, & qui en indique tous les effets? D'ailleurs, l'œil vigilant d'un poète plein de son plan général, doit être d'un grand secours au peintre qui en exécute les parties. [...] Comment imaginer, comment se faire entendre, si on ignore & la matière sur laquelle il faut que l' imagination s'exerce, & l'art qui doit mettre en exécution ce qu'on aura imaginé?».

<sup>21</sup> Laura Naudeix, *Louis de Cahusac: du poète d'opéra au metteur en scène*, cit., p. 384. «Cahusac défende donc l'idée que le librettiste est apte à contrôler l'ensemble du dispositif de la représentation».

Noverre e non solo. La necessità di acquisire competenze e conoscenze nei più svariati campi del sapere, e soprattutto dell'arte, è un *Leitmotiv* che attraversa sia l'opera maggiore di Noverre che i principali scritti teorici di Angiolini. Cahusac, alla voce *coupe* dell'*Encyclopédie* sopra riportata, enumera alcune di queste competenze affermando che, al di là delle nozioni di pittura, meccanica, danza e prospettiva, è il «presentimento dei diversi effetti» il talento più raro e difficile da acquisire. Nell'articolo dedicato alla *décoration* scende ancora più nel dettaglio specificando che il poeta deve conoscere il funzionamento e le potenzialità scenotecniche del teatro per poter davvero ideare al meglio il suo soggetto. Ancora, saper dosare e collocare i *contrasti* o *variare* e mettere in azione i *divertissements*, oltre a illustrare l'ideale compositivo di Cahusac, corrispondono ad alcune delle caratteristiche della prassi scenica noverriana.

Le consonanze di pensiero fra gli scritti di Cahusac e alcune delle principali fonti coreutiche di alcuni anni più tarde che riguardano il ballo pantomimo, dimostrano come all'interno dell'«Europa danzante»<sup>22</sup> settecentesca, la parte svolta da Cahusac sia centrale sotto molti punti di vista. Non possiamo infatti trascurare il ruolo propulsivo detenuto da *La danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*, edito nel 1754.

Come scrivono le curatrici dell'edizione del *Traité* del 1754, Cahusac anzitutto è «in Francia, il primo teorico a difendere l'idea che la danza può diventare uno spettacolo tanto “parlante” quanto un testo o un quadro, potendo coniugare le risorse di un uso espressivo e concertato del corpo, dei gesti, del viso»<sup>23</sup>. Nel quarto libro del trattato, infatti, Cahusac individua come condizioni essenziali della danza teatrale l'imitazione, l'espressione e la rappresentazione: la danza deve «esprimere,

---

<sup>22</sup> L'espressione è di Alessandro Pontremoli. Cfr. Roberto Alonge – Franco Perrelli, *Storia del teatro e dello spettacolo*, Torino, UTET, 2012, pp. 194-195.

<sup>23</sup> Nathalie Lecomte, Laura Naudeix, Jean-Nôel Laurenti, *Présentation*, in Louis de Cahusac, *La danse ancienne et moderne*, cit., pp. 25-26. «Cahusac est en effet, en France, le premier théoricien à défendre l'idée que la danse peut devenir un spectacle aussi “parlant” qu'un texte ou qu'un tableau, pouvant conjuguer les ressources d'un maniement expressif et concerté du corps, des gestes, du visage».

dipingere, illustrare agli occhi qualunque affetto dell'anima»<sup>24</sup>. All'interno del testo ritroviamo, dunque, i capisaldi della riforma coreutica settecentesca, nonché alcune delle idee forti che guidano le successive *Lettres* di Noverre.

Il vantaggio espressivo della danza sulle altre arti imitative viene ribadito in più di una occasione: «La parola non è più espressiva del gesto» e la pittura si compone degli stessi elementi che costituiscono la danza. Il vantaggio di quest'ultima è rappresentato dalla possibilità di donare la vita ai gesti e alle attitudini dei *tableaux* attraverso il movimento: «la pittura può esprimere solo un momento. La danza teatrale può dipingere tutti i momenti successivi. Il suo andamento va di *tableaux* in *tableaux*, ai quali il movimento dà la vita»<sup>25</sup>. Più avanti l'autore ritorna su questo punto asserendo che tutti i soggetti, tragici e comici, possono essere rappresentati in danza: «il gesto può dipingere con grazia tutto ciò che la voce può esprimere»<sup>26</sup>, adducendo come ulteriore riprova l'esempio dei mimi romani Pilade e Batillo.

Cahusac esorta a rivolgersi allo studio della natura e dell'arte; incita i danzatori ad abbandonare l'esecuzione meccanica e la vuota imitazione di un modello per dedicarsi alla *danse en action*, ossia alla rappresentazione espressiva dell'azione attraverso un percorso di formazione e ricerca personale e originale<sup>27</sup>; afferma la capacità sintetica del linguaggio gestuale e dunque la sua maggiore forza icastica ed espressiva nella rappresentazione: «il gesto è più preciso del discorso. Sono necessarie numerose parole per esprimere un pensiero: un solo movimento può dipingere numerosi pensieri, e talvolta la situazione più forte»<sup>28</sup>. Per questo – prosegue Cahusac – l'azione deve scorrere rapida ma avere la stessa precisione e lo

---

<sup>24</sup> Louis de Cahusac, *La danse ancienne et moderne*, cit., p. 221. «Ainsi, toute danse doit exprimer, peindre, retracer aux yeux quelque affection de l'âme».

<sup>25</sup> Cfr. *Ivi*, p. 229. «La parole n'est pas plus expressive que le geste»; «la peinture n'a qu'un moment qu'elle puisse exprimer. La danse théâtrale a tous les moments successifs qu'elle veut peindre. Sa marche va de tableaux en tableaux, auxquelles le mouvement donne la vie».

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 233. «Le geste peut peindre avec grâce tout ce que la voix peut exprimer».

<sup>27</sup> *Ivi*, pp. 230-233.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 234. «Le geste est plus précis que le discours. Il faut plusieurs mots, pour exprimer une pensée: un seul mouvement peut peindre plusieurs pensées, et quelquefois la plus forte situation».

stesso rigore di una *pièce* teatrale, tragica o comica. Deve essere costruita con discernimento e comporsi di tre parti essenziali: *exposition, nœd, dénouement*<sup>29</sup>.

Le stesse affermazioni sono alla base delle poetiche di Noverre e Angiolini; entrambi i coreografi riconoscono e rivendicano la diversa capacità sintetica ed espressiva del linguaggio gestuale; strutturano l'azione secondo la triade esposizione-nodo-scioglimento e ritengono il rapido susseguirsi delle scene come criterio essenziale per una buona composizione<sup>30</sup>.

*La danse ancienne et moderne* si chiude con l'esortazione a nobilitare l'arte attraverso l'espressione delle passioni e dei sentimenti:

Abituate la vostra anima a sentire, e i vostri gesti saranno presto d'accordo con essa per esprimere. Immedesimatevi allora, fino all'entusiasmo, nel soggetto che dovrete rappresentare. La vostra immaginazione riscaldata ne tratterà le differenti situazioni attraverso quadri di fuoco. Disegnate, disegnateli, in base ad essa: vi si può dire in anticipo che saranno un'imitazione della bella natura<sup>31</sup>.

### «L'arte della messinscena preromantica»<sup>32</sup>: le *Lettres sur la danse*

*Le Lettere sulla danza e sul balletto*, edite per la prima volta nel 1760 e poi in numerose revisioni fino al 1807<sup>33</sup>, si qualificano come testo d'elezione per

---

<sup>29</sup> *Ivi*, pp. 239-240.

<sup>30</sup> Su quest'ultimo punto è soprattutto Angiolini a insistere molto e, come vedremo più avanti, i resoconti dei suoi spettacoli provenienti da altre fonti lasciano intendere che il saper condurre l'azione con rapidità ed efficacia fosse la sua dote principale.

<sup>31</sup> Louis de Cahusac, *La danse ancienne et moderne*, cit., p. 242. «Habituez votre âme à sentir, vos gestes seront bientôt d'accord avec elle pour exprimer. Pénétrez-vous alors, jusqu'à l'enthousiasme, du sujet que vous aurez à représenter. Votre imagination échauffée vous en retracera les différentes situations par des tableaux de feu. Dessinez-vous; dessinez-les, d'après elle: on peut vous répondre d'avance, qu'ils seront une imitation de la belle nature».

<sup>32</sup> Gösta M. Bergman, *Regihistoriska studier*, Stockholm, Norstedt & Soner, 1952, p. 69, cit. in Franco Perrelli, *La seconda creazione*, cit., p. 37, nota 3.

<sup>33</sup> L'edizione del 1760 – Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse et sur le ballets*, cit. – che esce in contemporanea a Lione e Stoccarda rappresenta l'inizio di una lunga e intricata vicenda editoriale, che qui esponiamo molto sinteticamente. Le edizioni settecentesche – 1760, 1767 e 1783 – sono costituite dal nucleo originario di quindici lettere, ma, mentre le prime due sono pressoché uguali nella struttura e nel contenuto, l'edizione del 1783 presenta maggiori interventi e rimaneggiamenti da parte di Noverre. Il cambiamento radicale avviene con le edizioni ottocentesche – 1803-1804 e 1807 – che presentano un'articolazione completamente diversa e in parte rivista. Alle quindici lettere se ne aggiungono altre venti nell'edizione 1803-1804, mentre in quella successiva e ultima (1807) l'autore



rintracciare, nello spettacolo coreutico, i germi di una protostoria della regia teatrale. Espressione di un pensiero estetico denso sulla danza teatrale, solo negli ultimi anni iniziano a essere, insieme al suo autore, oggetto di studi più sistematici e attenti al contesto storico<sup>34</sup>.

Scorrendo le quindici lettere che si costituiscono come il nucleo centrale del pensiero noverriano e che confluiscono, in prima battuta, nelle edizioni settecentesche (1760, 1767 e 1783), emergono numerose tematiche e riflessioni che inducono a riconsiderare questo testo, il suo valore e la sua influenza non solo in campo coreutico, ma anche più strettamente teatrale. Nelle edizioni successive delle *Lettres*, inoltre, la riflessione noverriana si fa più ricca, confermando, in un certo senso, la “vocazione pre-registica” della teorizzazione del maestro francese. Nell’edizione del 1803-1804 sono di particolare importanza, in questo senso, la settima, l’undicesima e la tredicesima lettera del secondo tomo (1803)<sup>35</sup>, nonché *Les*

---

riorganizza l’intero *corpus* dei suoi scritti in un’edizione in due tomi. Tuttavia per una storia sulle vicende delle *Lettres* si rimanda a Elena Randi, *Pittura vivente: Jean-George Noverre e il balletto d’azione*, Venezia, Corbo e Fiore, 1989, pp. 39-42, in cui l’autrice dedica un capitolo alla *Storia delle lettere* ripercorrendone le vicende; inoltre in coda al volume riporta sia un elenco delle traduzioni coeve a Noverre che delle edizioni postume fino al 1980; Jean-Georges Noverre, *Lettere sulla danza, sui balletti e sulle arti (1803)*, a cura di Flavia Pappacena, Lucca, LIM, 2011, pp. I-III; X-XIII; LII-LIV. Ricordiamo, infine, che la prima edizione italiana delle *Lettres* esce nel 1980 a cura di Alberto Testa (Jean-Georges Noverre, *Lettere sulla danza*, a cura di Alberto Testa, Roma, Di Giacomo, 1980) e raccoglie: il *corpus* originario delle prime quindici lettere del 1760 (peraltro con qualche taglio), una cronologia dei balletti di Noverre e l’elenco delle principali edizioni delle *Lettres*.

<sup>34</sup> Ci riferiamo agli studi condotti in Italia da Flavia Pappacena, curatrice della recente traduzione italiana delle *Lettres* del 1803 (Jean-Georges Noverre, *Lettere sulla danza, sui balletti e sulle arti (1803)*) e della sua edizione in *facsimile* Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la Danse, sur les Ballets et les Arts (1803)*, a cura di Flavia Pappacena, Lucca, LIM, 2012) e ai convegni svoltisi a Oxford e a Parigi nel 2010, in occasione del bicentenario della morte di Noverre. *Celebrating Jean-Georges Noverre 1727-1810: his world, and beyond*, organizzato da Michael Burden, Maggie Davis e Jennifer Thorp (atti in corso di pubblicazione) e *Jean Georges Noverre (1727-1810). Danseur, chorégraphe, théoricien de la danse et du ballet. Un artiste européen au siècle des Lumières* organizzato da Marie-Thérèse Mourey (cfr. gli atti del convegno curati dalla stessa Mourey e da Laurine Quentin, *Jean Georges Noverre (1727-1810). Danseur, chorégraphe, théoricien de la danse et du ballet. Un artiste européen au siècle des Lumières*, in «Musicorum», n. 10, 2011).

<sup>35</sup> Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse, sur les ballets et les arts*, cit. I primi due tomi sono costituiti da trentacinque lettere e sono entrambi editi nel 1803: nel primo tomo confluiscono le quindici lettere del nucleo originario, mentre nel secondo Noverre aggiunge le riflessioni maturate nel corso di circa quarant’anni di carriera. A questi si aggiunge un terzo tomo edito nel 1804. Il terzo tomo è costituito dalle *Observations sur la construction d’une salle d’Opéra et programmes des ballets*, da altre sedici lettere e da otto libretti di ballo. Cfr. anche Flavia Pappacena, *La riforma di*

*Observations sur la construction d'une salle d'opéra* collocate in un terzo tomo, uscito nel 1804<sup>36</sup>. L'edizione del 1807, l'ultima curata dall'autore, presenta una sostanziale riorganizzazione dell'intero *corpus*: le lettere delle diverse edizioni sono corrette e ordinate secondo nuovi criteri tematici<sup>37</sup>.

Considerando, dunque, le principali edizioni delle *Lettres* è possibile rintracciare al loro interno dei temi forti e caratterizzanti il pensiero del maestro francese che, costantemente ripresi e talvolta rimaneggiati o ampliati, indicano chiaramente lo spessore e la lungimiranza della teorizzazione noverriana rispetto al tema pre-registico.

Nelle *Observations sur la construction d'une salle d'opéra*<sup>38</sup>, pubblicate nel 1804 nel terzo tomo dell'edizione 1803 delle *Lettres sur la danse, les ballets et les arts*, Noverre dimostra profonda consapevolezza e pronta attenzione a tutti gli aspetti legati all'organizzazione dello spazio teatrale, risultando, tra l'altro, in perfetta sintonia con ciò che accadrà in pieno Ottocento. Scrive infatti Cruciani:

il teatro, nel XIX secolo, è costretto a confrontarsi con gli spazi più efficaci e contemporanei dello spettacolo. La frattura che ne nasce e che porta a ripensare lo spazio del teatro nella sua specificità, di uso e di funzione, pone il problema di quale spazio per quale teatro, spezza l'egemonia morfologica del teatro all'italiana: *il* teatro diventa *un* teatro. Si continua a costruire teatri, si restaurano le vecchie sale [...] e

---

Noverre nel panorama culturale europeo della metà Settecento, in Jean-Georges Noverre, *Lettere sulla danza, sui balletti e sulle arti*, cit., pp. X-XIII.

<sup>36</sup> Jean-Georges Noverre, *Observations sur la construction d'une salle d'Opéra et programmes des ballets. Œuvres de M. Noverre*, St. Petersburg, imprimé chez Jean Charles Schnoor, 1804, pp. 3-32.

<sup>37</sup> Cfr. Flavia Pappacena, *La riforma di Noverre nel panorama culturale europeo della metà Settecento*, cit., pp. X-XIII. Nell'Introduzione (p. I) la curatrice specifica inoltre che, con l'edizione del 1807, si manifesta l'intento, da parte di Noverre, «di dare omogeneità e consequenzialità al lavoro e di rimodernarlo conferendogli una veste editoriale adeguata ai nuovi tempi. È altrettanto evidente, guardando il titolo (*Lettres sur les arts imitateurs en général et sur la danse en particulier*), lo sforzo di attribuire alla sua opera maggior peso culturale».

<sup>38</sup> L'importanza di questo testo è già stata sottolineata da Cristina Grazioli, *Luce e ombra. Storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale*, Bari, Laterza, 2008, pp. 58-51. Sulle *Observations* cfr. anche Michèle Sajous d'Oria, «*Les Observations sur la construction d'une nouvelle salle de l'Opéra*» de Noverre: *une contribution au débat sur l'architecture théâtrale au temps des Lumières*, in Mourey, Marie-Thérèse – Quetin, Laurine, *Jean Georges Noverre (1727-1810)*, cit., pp. 97-113.

soprattutto le si adeguano, nella sala e nel palcoscenico, per renderle funzionali alle nuove esigenze<sup>39</sup>.

Di fatto Noverre «ripensa lo spazio del teatro» schierandosi proprio a favore di una suddivisione razionale degli spazi teatrali, che vanno pensati e costruiti soprattutto in funzione dello spettacolo da rappresentare. Ogni genere spettacolare necessita di uno spazio specifico.

Il teatro dell'Odéon fu costruito per la *Comédie Française* e l'architetto aveva combinato alla perfezione tutto ciò che era necessario a questo genere di spettacolo. L'idea che si è concepita di trasportarvi l'*Opéra* non è ammissibile; che differenza tra il numero di artisti che compongono la *Comédie* e quello impiegato al teatro delle arti<sup>40</sup>.

Dunque sono «la natura e il genere di spettacolo, la popolazione e il numero di cittadini a dover determinare lo spazio e l'estensione di questo monumento»<sup>41</sup>.

Il teatro è, nella concezione di Noverre, un edificio complesso che deve tenere conto delle esigenze di tutte le persone coinvolte nella rappresentazione, pubblico compreso<sup>42</sup>. Uno degli aspetti su cui Noverre insiste maggiormente è l'ampliamento del palcoscenico. Aumentandone la larghezza e la profondità, si creerà maggiore spazio per manovrare e depositare le scenografie in uso e, inoltre, attori, ballerini e comparse potranno muoversi e prepararsi alle rispettive entrate con più agio. «Allora

---

<sup>39</sup> Fabrizio Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Bari, Laterza, 1992, p. 106. Su questi temi cfr. anche Elena Tamburini, *Il luogo teatrale nella trattatistica italiana dell'800. Dall'utopia giacobina alla prassi borghese*, Roma, Bulzoni, 1984.

<sup>40</sup> Jean-Georges Noverre, *Observation sur la construction d'un salle d'opéra*, cit., p. 15. «Le théâtre de l'Odéon fût construit pour la comédie Française et l'architecte avoit parfaitement bien combiné tout ce qui étoit nécessaire à ce genre de spectacle; l'idée que l'on avoit conçue d'y transporter l'opéra n'étoit point admissible; quelle différence entre le nombre d'artistes qui compose la comédie et celui qui est employé au théâtre des arts». Cfr. su questo *ivi*, p. 23, dove Noverre parla dell'importanza delle giuste proporzioni fra numero degli attori e grandezza della scena.

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 30. «C'est la nature et le genre de spectacle, la population et le nombre des citoyens qui doivent déterminer l'espace et l'étendue de ce monument».

<sup>42</sup> Noverre si sofferma a lungo e in diversi punti sulla forma della sala perché è fondamentale non solo che il pubblico (pagante) veda e senta bene, ma anche che l'illusione venga costantemente mantenuta. Se gli spettatori vedono ciò che accade dietro le quinte, gran parte dell'effetto di una specifica entrata o dell'intera azione sarà distrutto. «La scène en effet ne peut faire illusion, se jouer de nos sens et nous transporter vers les objets qu'elle nous offre, si l'on n'a l'art de dérober les ressorts qui les font mouvoir: en découvre-t-on les fils? en voyons-nous le mécanisme? l'illusion s'affoiblit, la surprise cesse et le plaisir fuit». *Ivi*, p. 22, ma cfr. anche p. 5 e pp. 21-22.

non ci sarà né tumulto né confusione, la scena sarà libera, gli attori saranno tranquilli, la manovra del teatro si eserciterà con più facilità e precisione»<sup>43</sup>. Razionalizzando gli spazi e rendendoli funzionali all'insieme della rappresentazione, tutte le arti ne trarranno vantaggio, conclude Noverre. Coreografi e poeti, avendo a disposizione luoghi più ampi e meglio organizzati, potranno ideare i propri soggetti in piena libertà «moltiplicando i propri mezzi e variando i generi a propria disposizione»; «la musica vocale e strumentale non sarà più ostacolata nella sua esecuzione» perché, migliorando l'acustica e la forma della sala, nonché diminuendo il rumore dei cambi di scena dietro le quinte, sarà sentita meglio in tutte le sue sfumature; attori e danzatori saranno più liberi di muoversi e potranno concentrarsi meglio con minore confusione dietro le quinte; i «pittori-decoratori», che avranno a disposizione ampi spazi per dipingere, potranno a loro volta «estendere le proprie idee e variare le composizioni»; i macchinisti potranno controllare meglio i cambi di scena evitando rumori e confusione<sup>44</sup>.

Ciò a cui Noverre mira è l'illusione teatrale e l'armonizzazione di tutti i coefficienti scenici. Un tale cambiamento passa anche attraverso una moderna concezione dell'edificio teatrale.

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

appare evidente che il protoregista della seconda metà dell'Ottocento, che mette capo alla figura del moderno professionista della regia, era inteso come «una persona di formazione estetica e pratica», che rivendicava un'autorità autonoma [...], in nome di una specificità artistica che si situava alla confluenza della gestione armonica di

---

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 12. «C'est alors qu'il n'y auroit ni tumulte ni confusion, que la scène seroit libre, que les acteurs seroient tranquilles, que la manœuvre du théâtre s'exerceroit avec plus de facilité et de précision».

<sup>44</sup> Cfr. *ivi*, pp. 27-29.

elementi costruttivi plastici e pittorici nello spettacolo, ma anche poetici sia per ciò che riguardava il controllo dell'attore sia, in parte, la rielaborazione della scrittura drammaturgica<sup>45</sup>.

E tra le fonti citate a conferma della tesi, Perrelli riporta quanto il coreografo e maestro August Bournonville afferma nella sua autobiografia: «l'arte di “mettere in scena un dramma” si divide essenzialmente in due operazioni: *la concertazione della recitazione* e *l'organizzazione scenica*»<sup>46</sup>.

Interlocutore privilegiato del testo di Perrelli è, inoltre, Ludwig Josephson, dai cui testi emerge con chiarezza l'urgenza della formazione eclettica e composita del regista, necessaria all'ottemperamento del suo ruolo:

Un simile regista deve essenzialmente conoscere tutte le possibilità e le risorse della scena, essere a conoscenza delle capacità degli attori e perfino delle loro incapacità, deve aver ben studiato l'economia teatrale, le esigenze della plastica, abitudini, usi e costumi di epoche e popoli diversi – in una parola – un posto del genere presuppone e impone un uomo con una preparazione ampia, insieme di base e specialistica<sup>47</sup>.

Dunque qui abbiamo alcuni degli elementi fondanti la moderna pratica registica: la necessità della formazione composita del regista, che deve conoscere prima di poter dirigere, e la capacità di compenetrare e far interagire sulla scena i singoli coefficienti per conferire un significato univoco alla rappresentazione.

Queste stesse caratteristiche fondanti la messinscena si riscontrano a livello teorico e sia pure in forma embrionale (ma neppure troppo), negli scritti di Noverre, il quale dedica numerose pagine delle *Lettres* tanto alla formazione e all'insieme di conoscenze necessarie al coreografo e ai danzatori, quanto alla concezione unitaria dello spettacolo

---

<sup>45</sup> Franco Perrelli, *La seconda creazione*, cit., p. 22.

<sup>46</sup> August Bournonville, *My Theatre Life*, cit., p. 151 (cfr. anche Franco Perrelli, *La seconda creazione*, cit., p. 23 da cui traiamo la traduzione in italiano). «The art of “mounting a piece on the stage” has two main divisions: the *ensemble* and the *arrangement*».

<sup>47</sup> Ludwig Josephson, *Våra teater-förhållanden. Beträktelser och uppsatser*, Stockholm, Samson & Wallin, 1870, cit. in Franco Perrelli, *La seconda creazione*, cit., p. 22.

Il tema dell'unitarietà dello spettacolo animato da un'unica figura in grado di supervisionarne e gestirne tutti gli aspetti, percorre con costanza e con persistenza tutte le edizioni delle *Lettres*. Sin dalla lettera d'esordio – edizione 1760 – leggiamo:

Un balletto è un quadro, la scena è la tela, i movimenti meccanici dei figuranti sono i colori, la loro fisionomia è, se posso esprimermi così, il pennello, l'insieme e la vivacità delle scene, la scelta della musica, la scenografia e il costume ne sono il colorito; infine, il compositore è il pittore. Se la natura gli ha donato fuoco e entusiasmo, anima della pittura e della poesia, l'immortalità gli è assicurata<sup>48</sup>.

Dalla citazione emerge con chiarezza la concezione unitaria che Noverre ha dello spettacolo coreutico in tutte le sue componenti. Al pari del pittore che sulla tela gestisce e compone graficamente tutti gli elementi a sua disposizione per il quadro, anche il coreografo, sulla scena, deve consapevolmente comporre tutti i coefficienti per costruire lo spettacolo. Supervisionando tutti gli aspetti della sua creazione – la tecnica e l'espressione, la scenografia, la musica, i costumi – il coreografo è in grado di creare un capolavoro che gli assicurerà l'immortalità destinata ai grandi artisti, tanto del passato quanto del presente. Se da un lato l'ansia di conferire dignità artistica alla danza è presente, in questa come in altre fonti coreutiche settecentesche, qui preme soprattutto sottolineare l'emersione dell'idea di spettacolo come un insieme coerente a cui il coreografo, nella sua rinnovata funzione, conferisce coerenza e unità.

Nella terza lettera (ci riferiamo sempre all'ordine dell'edizione 1760) l'idea di spettacolo unitariamente diretto dal coreografo trova un'enunciazione più compiuta. Qui, infatti, Noverre afferma che il compositore di balli deve padroneggiare tutti gli aspetti della messa in scena teatrale mantenendo, sin dall'inizio, una visione d'insieme: «Un abile maestro deve presentire con un solo colpo d'occhio l'effetto

---

<sup>48</sup> Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse*, cit., p. 2. «Un ballet est un tableau, la Scene est la toile, les mouvements mécaniques des figurants sont les couleurs, leur phisionomie est, si j'ose m'exprimer ainsi, le pinceau, l'ensemble et la vivacité des Scenes, le choix de la Musique, la décoration & le costume en sont le coloris; enfin, le Compositeur est le Peintre. Si la nature lui a donné ce feu & cet enthousiasme, l'ame de la Peinture & de la Poésie, l'immortalité lui est également assurée».

generale di tutta la macchina, e *mai sacrificare il tutto per la parte*<sup>49</sup>. Deve avere chiaro l'esito generale che intende produrre utilizzando un determinato effetto scenografico, o posizionando e abbigliando i figuranti in un modo piuttosto che in un altro. Deve inoltre curare con diligenza e ingegno le scene d'insieme: ai personaggi secondari va riservata la stessa attenzione dedicata a quelli principali. I primi infatti devono agire in sintonia con i secondi. L'azione e l'interesse devono essere costantemente mantenuti e quindi anche l'avvicinarsi sulla scena di protagonisti e figuranti deve essere regolato con precisione e coerenza, senza abusare di figurazioni simmetriche, ma pervenendo ad «un'espressione viva e animata»:

Ho detto che i personaggi principali di un balletto devono essere dimenticati per qualche istante; immagino in effetti che sia meno difficile far recitare parti trascendenti a Ercole e Onfale, a Arianna e Bacco, a Aiace e Ulisse, ecc. che a ventiquattro persone del loro seguito. [...] L'ostacolo non risiede dunque nel donare un carattere dominante e distintivo ad Aiace e Ulisse, poiché questi lo posseggono naturalmente e poiché sono gli eroi della scena; la difficoltà consiste nell'introdurre i figuranti con decenza<sup>50</sup>.

Il balletto deve essere un insieme coerente in cui ogni singola parte viene messa in relazione con il tutto. Inoltre, una delle qualità unanimemente riconosciute al maestro francese è la capacità di costruire efficacemente le grandi scene d'insieme. L'uso espressivo del corpo di ballo, i cui gesti e movimenti sono coerenti all'azione principale, è per il nostro discorso molto importante se non addirittura centrale. Come è noto, infatti, proprio il passaggio da una visione parziale della messa in scena – concentrata solo sul protagonismo degli attori e sulle loro abilità istrioniche – ad una visione complessiva e d'insieme – attenta alla concertazione fra tutti i

---

<sup>49</sup> *Ivi*, p. 31. «Un habile Maître doit pressentir d'un coup d'œil l'effet général de toute la machine, & ne jamais sacrifier le tout à la partie». Il corsivo è di chi scrive.

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 33-34. «J'ai dit que les principaux personnages d'un Ballet devoient être oubliés pour quelques instants; j' imagine en effet qu'il est moins difficile de faire jouer des rôles transcendants à Hercule & Omphale, à Ariane & Bachus, à Ajax & Uliesses, &c. qu'à vingt-quatre personnes qui seront de leur suite. [...] L'embarras n'est donc pas de donner un caractère primant & distinctif à Aiax & Ulisse, puisqu'ils l'ont naturellement, & qu'ils sont les Héros de la Scene; la difficulté consiste à y introduire les Figurans, avec décence; à leur donner à tous des Rôles plus où moins forts; à les associer aux actions de nos deux Héros».

personaggi che devono interagire sulla scena – è uno degli snodi fondamentali dello sviluppo della prassi registica, per esempio, nei Meininger<sup>51</sup>. Essi fanno delle scene d’insieme un caposaldo delle loro produzioni, curandole fin nei minimi dettagli. Antoine, assistendo agli spettacoli dei Meininger, ne rimane profondamente colpito soprattutto per ciò che riguarda l’uso delle comparse, l’insieme dei figuranti.

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

Otengono, in tal modo, raggruppamenti di una straordinaria verità<sup>52</sup>.

Quanto scrive Antoine nella nota lettera a Sarcey risulta in perfetta sintonia con quanto teorizza Noverre nelle sue *Lettres*. Il coreografo francese, infatti, scrive: «Fate danzare il corpo di ballo, ma che parlino e dipingano mentre danzano; che siano pantomimi, e che le passioni li trasformino in ogni momento»<sup>53</sup>. Questa esortazione trova una chiara corrispondenza nelle parole scelte da Antoine per descrivere la compagnia del Duca: presso i Meininger le comparse «devono recitare e rendere con la mimica i loro personaggi», non sono figuranti muti e inespressivi che riempiono passivamente la scena, ma personaggi che agiscono in sintonia e di concerto con il resto della rappresentazione. Inoltre non bisogna dimenticare che all’interno della compagnia dei Meininger vige il principio secondo cui «l’insieme

---

<sup>51</sup> A tal proposito Artioli scrive che l’impegno della compagnia del duca era «radicalmente volto alla costituzione di una *troupe* omogenea, in cui, abolito lo scarto, usuale presso le compagnie dell’epoca, tra l’attore di grande spicco cui venivano abitualmente assegnate le parti di forte rilievo e la massa di interpreti minori con mere funzioni di riempitivo, si pervenisse a una sostanziale parità e dignità artistica fra tutti i componenti». Umberto Artioli, *Teorie della scena dal Naturalismo al Surrealismo*, cit., p. 59.

<sup>52</sup> André Antoine, *I miei ricordi sul Teatro Libero*, trad. e note di Camillo Antona-Traversi, Milano, Mondadori, 1923, pp. 101-102.

<sup>53</sup> Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse*, cit., p. 58. «Faites danser vos figurants & vos figurantes, mais qu’ils parlent & qu’ils peignent en dansant; qu’ils soient Pantomimes, & que les passions les métamorphosent à chaque instant».



della *troupe* è più importante del singolo divo»<sup>54</sup>, e Noverre si dimostra particolarmente attento alla coordinazione e alla concertazione fra corpo di ballo e solisti per la buona riuscita dello spettacolo. Non dobbiamo inoltre dimenticare quanto Pietro Verri scrive di Noverre: «ha somma eleganza nel vestire, nel distribuire i quadri, nel badare a una delicata decenza sino nelle ultime figure»<sup>55</sup>.

Colpisce nel coreografo francese l'attenzione alla dimensione complessiva dello spettacolo che non esclude una cura quasi maniacale per i singoli dettagli. Ancora nel 1803 Noverre ribadisce:

Se il *maître de ballets* sacrifica le grandi masse per le parti dettagliate, e l'interesse principale per gli accessori, e sospende l'andatura dell'azione con danze insignificanti; se sostituisce i gesti che parlano con *pirouettes* che non dicono niente, e i segni che le passioni imprimono sul viso con *entrechats* [...] tutto sarà perduto, l'azione svanirà, nulla starà al suo posto, il filo si romperà, la catena si spezzerà, la trama si sfilaccerà, e questa composizione mostruosa, priva di ordine e di interesse, non denuncerà che l'incapacità, l'ignoranza e il cattivo gusto dell'autore<sup>56</sup>.

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

Un maestro di ballo non può, sotto alcun pretesto, farsi carico di una parte nelle sue composizioni. Vuole essere in una volta autore e attore? Chi si incaricherà, con interesse, di sorvegliare l'esecuzione del suo balletto. In qualità di attore potrà occuparsi di ciò che accade alla sua

---

<sup>54</sup> Umberto Artioli (a cura di), *Il teatro di regia. Genesi ed evoluzione (1870-1950)*, Roma, Carocci, 2004, p. 35.

<sup>55</sup> Lettera di Pietro Verri ad Alessandro, Milano, 3 giugno 1775, in Carmela Lombardi (a cura di), *Il ballo pantomimo*, cit., p. 175.

<sup>56</sup> Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse, les ballets et les arts*, cit., vol. II, pp. 124-125 (ed. it. Lucca, LIM, 2011, p. 162). «Si le maître de ballets sacrifie les grandes masses aux parties de détail, l'intérêt principal aux accessoires, et qu'il suspende la marche de l'action par des danses insignifiantes; s'il substitue les pirouettes qui ne disent rien, aux gestes qui parlent, les entrechats, aux signes, que les passions impriment sur les traits de la physionomie [...] tout sera perdu, l'action s'évanouira, rien ne sera à sa place, le fil sera rompu, la chaîne sera brisée, la trame déchirée, et cette composition monstrueuse dénuée d'ordre et d'intérêt n'annoncera que l'incapacité, l'ignorance et le mauvais goût de l'auteur».

destra, alla sua sinistra e dietro di lui? Se se ne preoccuperà, non sarà nella sua parte, e la interpreterà in modo detestabile; dimenticherà il suo balletto per dare tutta la sua attenzione al personaggio di cui si sarà incaricato, come andrà la sua composizione? Sacrificherà dunque, a causa di un amor proprio mal inteso, il tutto a una parte. Il maestro di ballo, geloso dei suoi successi, deve dunque restare costantemente dietro le quinte, vegliare su tutto e animare, attraverso la sua presenza, tutti i soggetti incaricati di una qualsiasi parte: tutte le parti di questo vasto spettacolo devono essere curate; l'esattezza, la regolarità, la precisione devono ugualmente brillarvi. L'ingresso del corpo di ballo, i gruppi, i *coups de théâtre*, l'ingresso delle comparse, le loro evoluzioni, i cambiamenti di scenografia, il gioco delle macchine, delle botole, gli accessori ecc. sono cose sulle quali il maestro di ballo deve porre particolare attenzione. Come potrebbe occuparsi di tutti questi dettagli se lui stesso è destinato a ricoprire una parte principale?<sup>57</sup>.

Ancora una volta viene qui affermato il ruolo fondamentale del compositore di ballo per conferire unità e coerenza allo spettacolo. È il maestro di ballo, in quanto creatore-autore, l'unica figura in grado di «vegliare» affinché tutte le componenti dello spettacolo siano perfettamente collegate e armonizzate conferendo senso e armonia alla messinscena. A tutto ciò va dedicata – scrive sempre Noverre – un'attenzione esclusiva e incessante, a ribadire la complessità del meccanismo teatrale all'interno del quale non è possibile sacrificare «il tutto a una parte». È il coreografo – afferma ancora Noverre – a dover «animare» i danzatori; è il coreografo a dover supervisionare non solo il lavoro esecutivo e interpretativo, ma anche gli aspetti tecnici, cioè i cambi di scenografie, «il gioco delle macchine, delle botole, gli accessori».

---

<sup>57</sup> Jean-Georges Noverre, *Lettres sur les arts imitateurs en général, et sur la danse en particulier*, A Paris, chez Léopold Collin, Libraire, rue Gît-le Cœur, n° 4, A La Haie, chez Immerzeel et Compagnie, Venestraat, n° 147, 1807, vol. II, pp. 150-151. «Un maître de ballets ne peut, sous aucun prétexte, se charger d'un rôle dans ses compositions. Veut-il être tout à la fois auteur et acteur? Qui se chargera avec intérêt de surveiller l'exécution de son ballet? Comme acteur pourra-t-il s'occuper de ce qui se passe à sa droite, à sa gauche et derrière lui? S'il s'en inquiète, il ne sera pas à son rôle, et le jouera détestablement; oublie-t-il son ballet pour donner toute son attention au personnage dont il se sera chargé, comment ira sa composition? Il sacrifiera donc, par un amour propre mal entendu, le tout à une partie. Le maître des ballets, jaloux de ses succès, doit donc rester constamment dans les coulisses, veiller à tout, et animer par sa présence tous les sujets chargés d'un emploi quelconque: toutes les parties de ce vaste spectacle doivent être soignées; l'exactitude, la régularité, la précision doivent également y briller. L'entrée des corps de ballets, les groupes, les coups de théâtre, l'entrée des comparses, leurs évolutions, le changement des décoration, le jeu des machines, des trapes, les accessoires, etc. sont des objets sur lesquels le maître de ballets doit porter une attention particulière. Comment pourroit-il s'occuper de tous ces détails, s'il est lui-même destiné à remplir un rôle principal?».

Scorrendo i suoi testi è chiara, allora, l'intenzione di non lasciare nulla al caso; l'intento di fornire regole, modelli, esempi per la creazione e l'allestimento dei balletti è costante; la determinazione di accompagnare la riflessione estetica sul ballo con una solida pratica della scena è altrettanto evidente. Tutte le edizioni delle *Lettres*, non a caso, sono accompagnate da una selezione dei programmi di ballo che Noverre include a sostegno della sua speculazione teorica e a dimostrare la sua duplice identità: uomo di teatro e uomo di lettere.

Possiamo dire che con Noverre il ruolo, nuovo, del compositore di ballo viene definito in maniera consapevole; se ne evidenziano le responsabilità, i compiti e la rinnovata funzione all'interno dello spettacolo coreutico. Non è più solo colui che mette insieme una serie di passi a tempo di musica, eseguendoli o preoccupandosi di insegnarli con grazia e leggerezza. La sua creazione artistica si carica di maggiore significato, diviene più complessa e più completa: sceglie il soggetto, ne redige il piano, si preoccupa di strutturarlo in atti e scene seguendo il filo di un'unica narrazione, conferisce spessore ai personaggi e, nella messa in scena, si preoccupa affinché anche l'interprete lavori sul personaggio in maniera coerente rispetto alla totalità dell'azione. Deve avere «colpo d'occhio», possedere cioè una visione d'insieme che gli permetta di calcolare l'effetto finale di una scena.

L'arte del compositore è dunque di avvicinare e di riunire tutte le idee in un sol punto, al fine di farvi concorrere tutte le operazioni dello spirito e del genio. Con questo talento, i caratteri appariranno un bel giorno, e non saranno né sacrificati, né cancellati dagli oggetti che sono fatti solo per prestare loro nerbo e sfumature. Un maestro di ballo deve applicarsi a dare a tutti gli attori danzanti un'azione, un'espressione e un carattere differenti; devono tutti arrivare allo stesso fine attraverso strade opposte e concorrere unanimemente e di concerto a dipingere attraverso la verità dei gesti e dell'imitazione, l'azione che il compositore si è curato di indicare loro<sup>58</sup>.

---

<sup>58</sup> Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse*, cit., pp. 37-38. «L'Art du Compositeur est donc de rapprocher & de réunir toutes ses idées en un seul point, enfin que les opérations de l'esprit & du génie y aboutissent toutes. Avec ce talent, les caractères paroîtront dans un beau jour, & ne seront ni sacrifiés, ni effacés par les objets qui ne sont faits que pour leur prêter du nerf & des ombres. Un Maître de Ballets doit s'attacher à donner à tous les Acteurs dansant une action, une expression & un caractere différents; ils doivent tous arriver au même but par des routes opposées, & concourir

Il compositore diviene responsabile di tutto l'insieme dell'azione in scena, ne costituisce il collante, la guida affinché tutti i danzatori «unanimente e di concerto» agiscano coerentemente alla riuscita dell'azione. Il coreografo fa in modo che tutte le arti che concorrono alla messa in scena raggiungano lo «stesso fine attraverso strade opposte», contribuendo alla verità della rappresentazione. Il compositore di ballo è colui che si cura, dunque, non solo della concertazione materiale dell'azione, ma anche dell'interpretazione “attoriale”, espressiva, dei suoi danzatori.

Consapevole delle nuove responsabilità che tutto ciò comporta, Noverre esorta a più riprese i compositori di ballo a rinnovare il loro ruolo:

Non affrontate mai grandi disegni senza averne fatto un piano ragionato; gettate le vostre idee sulla carta, rileggetele cento volte; dividete il vostro dramma per scene [...]. Fate danzare il corpo di ballo, ma che parlino e dipingano mentre danzano; che siano pantomimi, e che le passioni li trasformino in ogni momento. Se i loro gesti e le loro fisionomie sono senza posa in accordo con la loro anima, l'espressione che ne risulterà sarà quella del sentimento, e vivificherà la vostra opera. Non andate mai alle prove con la testa piena di figure e vuota di buon senso; siate penetrati dal vostro soggetto; l'immaginazione vivamente colpita dall'oggetto che intendete dipingere ve ne fornirà i tratti, i colori e i pennelli<sup>59</sup>.

L'immagine del creatore imbevuto e penetrato dal soggetto che deve mettere in scena, assorbito anima e corpo nel suo lavoro è indicativa della nuova consapevolezza che Noverre ha del suo compito di creatore: il coreografo infonde il soffio vitale alla sua opera non tanto nel momento della creazione “a tavolino”, quanto in quello della trasmissione ai danzatori. Queste parole, tra l'altro,

---

unaniment & de concert à peindre par la vérité de leurs gestes & de la leurs imitation, l'action que le Compositeur a pris soin de leur tracer».

<sup>59</sup> *Ivi*, pp. 57-59. «N'entreprenez jamais de traiter de grands desseins, sans en avoir fait un Plan raisonné; jetez vos idées sur le papier, reliez-les cent fois; divisez votre Drame par Scenes; [...] Faites danser vos figurants & vos figurantes, mais qu'ils parlent & qu'ils peignent en dansant; qu'ils soient Pantomimes, & que les passions les métamorphosent à chaque instant. Si leurs gestes & leurs physionomies sont sans cesse d'accord avec leur ame, l'expression qui en résultera sera celle du sentiment, & vivifiera votre ouvrage. N'allez jamais à la répétition la tête pleine de figure & vuide de bon sens; soyez pénétrés de votre sujet; l'imagination vivement frappée de l'objet que vous voudrez peindre vous fournira les traits, les couleurs & les pinceaux».

sembrerebbero consegnare Noverre alla temperie culturale del romanticismo, anticipata nelle *Lettres* dai continui richiami al fuoco e all'energia creativa del genio che plasma i capolavori dell'arte. Tuttavia il genio creativo teorizzato da Noverre è, si badi bene, un genio sapiente che solo attraverso una cura meticolosa nell'ideazione e preparazione dello spettacolo riesce a creare l'opera d'arte da consegnare all'immortalità.

Nel 1803, l'accordo reciproco fra tutti i coefficienti scenici viene indicato con maggiore precisione. Per definirlo Noverre usa il termine *convenance* – che traduciamo qui con *concordanza*<sup>60</sup> – offrendone una definizione che precorre, senza alcun dubbio, uno dei tratti fondativi della pratica registica *tout court*:

Per concordanza intendo l'accordo e l'armonia che tutte le parti di un balletto devono in parti uguali possedere per formare un tutt'uno equilibrato e un insieme ben disposto. È questa concordanza (troppo trascurata), ad attribuire ad ogni attore la porzione di interesse da porre nell'azione, e quella della passione che lo fa muovere a seconda della sua età, del suo ruolo o della sua dignità. È questa concordanza che deve fare da bussola al *maître des ballets*; che deve guidarlo nella scelta della scena e delle scenografie, degli edifici, dei giardini e degli accessori [...]. La concordanza sta alle arti imitatrici come l'onestà e la buona educazione stanno alla società: se si spezzano queste relazioni, tutto cade a pezzi<sup>61</sup>.

Noverre esplicita e teorizza un principio fondante la pratica registica che ritroviamo, per esempio, negli allestimenti di Vigny, Hugo e Dumas alla Comédie Française

---

<sup>60</sup> Il termine concordanza si riferisce, dal punto di vista grammaticale, «al complesso di norme che regolano l'accordo di parole che nella proposizione sono in rapporto fra loro». Trasliterando questa definizione sul piano del discorso di Noverre, potremmo definire concordanza come l'insieme di norme che regolano l'accordo dei coefficienti che sulla scena sono in rapporto fra di loro. Per questi motivi la traduzione di *convenance* in *concordanza* ci convince maggiormente rispetto a quella proposta da Flavia Pappacena che traduce *convenance* in *attinenza*. Cfr. *Il grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1964, alla voce «concordanza».

<sup>61</sup> Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse, les ballets et les arts*, cit., vol. II, pp. 180-181 (ed. it. Lucca, LIM, 2011, pp. 184-185). «J'entends par convenances l'accord et l'harmonie que toutes les parties d'un ballet doivent avoir partiellement pour former un tout sage et un ensemble bien entendu. C'est cette convenance (trop négligée), qui assigne à chaque acteur la portion d'intérêt qu'il doit prendre à l'action, et celle de la passion qui le meut selon son âge, son emploi, ou sa dignité. C'est cette convenance qui doit être la boussole du maître des ballets; le guider dans le choix de la scène ou des décorations, des bâtimens, des jardins et des accessoires. [...]. La convenance est aux arts imitateurs ce que l'honnêteté et la bienséance sont à la société: que l'on brise ces liens; tout est dissous». Abbiamo qui ritenuto opportuno tradurre il termine *emploi* con “ruolo”, piuttosto che “lavoro”, secondo l'edizione curata da Flavia Pappacena.

negli anni Trenta dell'Ottocento. Come si evince dalle analisi condotte da Elena Randi, nelle *pièces* prese in esame tutti i coefficienti scenici sono in reciproca relazione fra di loro, sottostando al progetto estetico dettato dall'«autore-allestitore». Scenografie, arredi, costumi e attori si collocano in una rete di relazione reciproche, di *concordanze* per usare le parole di Noverre, che formano un insieme equilibrato e coerente in quanto rispondenti alla mente ordinatrice dell'autore e che si mantengono costanti per tutta la durata dello spettacolo<sup>62</sup>. Ma spingendoci ancora oltre, non possiamo non ricordare, ancora una volta, che i Meininger fanno della cura ai dettagli della scenografia e degli arredi, nonché dell'accordo attore-personaggio, uno dei capisaldi della loro prassi teatrale. Come spiega significativamente Artioli, presso di loro

la scena non è più uno spazio appiattito, circondato da quinte, senza alcun supporto per la recitazione dell'attore, costretto a rimanere in primo piano per evitare vistose discordanze tra le proporzioni del proprio corpo in movimento e il fondale prospettico, ma un luogo abitabile in cui la moltiplicazione di piattaforme poste a livelli diversi e la prevalenza di elementi architettonici, tridimensionali, ha come fine *l'integrazione piena dell'attore nello scenario*<sup>63</sup>.

Risulta evidente, negli scritti di Noverre, l'anticipazione di alcuni aspetti portanti della pratica proto-registica e registica otto-novecentesca, quanto meno sotto il profilo teorico. Resta da chiedersi quanto questa teorizzazione rifluisca davvero nella pratica scenica.

Il tema delle proporzioni e dell'accordo fra le diverse componenti della messa in scena, e in particolare fra attore e scenografie, rimane forse fra quelli più suggestivi.

La distribuzione delle taglie e il conseguente rispetto delle proporzioni è fondamentale – scrive Noverre – nella costruzione di quei *tableaux* in cui scenografie e corpo di ballo entrano in stretta relazione:

---

<sup>62</sup> Cfr. Elena Randi, *I Primordi della regia*, cit., pp. 157-196. Lo stesso dicasi per le altre messe in scena analizzate nel testo.

<sup>63</sup> Umberto Artioli, *Teorie della scena dal Naturalismo al Surrealismo*, cit., p. 56. Il corsivo è di chi scrive.

Una scenografia, di qualsiasi specie essa sia, è un grande quadro preparato per ricevere le figure. Le attrici e gli attori, i danzatori e le danzatrici sono i personaggi che devono ornarlo e abbellirlo; ma affinché il quadro piaccia e non urti la vista, occorre che le giuste proporzioni brillino ugualmente nelle diverse parti che lo compongono<sup>64</sup>.

Il rispetto delle proporzioni è importante non tanto nelle scene movimentate che prevedono le parti danzate, ma soprattutto nei «quadri fissi», ossia in quei momenti dello spettacolo in cui «tutto ciò che dipende dalla scenografia e che, in accordo con essa, forma una grande macchina ben organizzata»<sup>65</sup>. Noverre propone un esempio concreto. Se la scenografia di un balletto prevede un ponte praticabile sul fondo della scena, occorre che l'altezza dei figuranti destinati ad attraversare il ponte sia proporzionata rispetto alle dimensioni del ponte stesso. Per rispettare le leggi della prospettiva e della verosimiglianza di ciò che si rappresenta, saranno dei fanciulli a dover sfilare sul ponte. La loro statura, infatti, si adatta meglio alla grandezza del ponte e alla prospettiva complessiva della scena. È quanto Noverre stesso dichiara di aver fatto in uno dei suoi balletti che prevedevano scene di questo tipo:

La gradazione era così correttamente osservata che l'occhio veniva tratto in inganno; ciò che era esclusivamente frutto dell'arte e delle proporzioni, sembrava la cosa più vera e naturale; la finzione era tale che il pubblico attribuiva questa degradazione alla lontananza degli oggetti, e s'immaginava che fossero sempre gli stessi cacciatori e le stesse cacciatrici a percorrere i diversi sentieri della foresta [...]. Ecco, Signore, l'illusione che è in grado di produrre il teatro quando tutte le parti sono in accordo e gli artisti prendono la natura per loro guida e modello<sup>66</sup>.

---

<sup>64</sup> Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse*, cit., pp. 95-96. «Une décoration de quelque espece qu'elle soit est un grand Tableau préparé pour recevoir des Figures. Les Actrices & les Acteur, les Danseurs & les Danseuses sont les personnages qui doivent l'orner & l'embellir; mais pour que ce Tableau plaise & ne choque point la vue, il faut que de juste proportions brillent également dans les différentes parties qui le composent».

<sup>65</sup> *Ivi*, pp. 100-101. Riportiamo per maggiore chiarezza l'intero passaggio: «C'est dans les Tableaux fixes et tranquilles de la Danse que la dégradation doit avoir lieu; elle est moins importante dans ceux qui varient & qui se forment en dansant. J'entends par Tableau fixe tout ce qui fait groupe dans l'éloignement; tout ce qui est dépendant de la décoration, & qui d'accord avec elle, forme une grande machine bien entendue».

<sup>66</sup> *Ivi*, pp. 104-105. Cfr. anche pp. 100-105. «La dégradation étoit si correctement observée que l'œil s'y trompoit; ce qui n'étoit qu'un effet de l'Art & des proportions, avoit l'air le plus vrai & le plus naturel; la fiction étoit telle, que le Public n'attribuoit cette dégradation qu'à l'éloignement des objets, & qu'il s'imaginait que c'étoit toujours les mêmes Chasseurs & les mêmes Chasseresses qui

Noverre esige, quindi, che la scenografia si armonizzi con i figuranti in modo che ciascuno spicchi nel modo giusto; a loro volta i figuranti devono essere disposti sulla scena rispettando le proporzioni delle scenografie dipinte o praticabili, per cui i danzatori più minuti dovranno essere disposti sul fondo, mentre quelli più alti sfileranno in primo piano<sup>67</sup>. È quanto viene ribadito, con maggiore consapevolezza, nell'edizione del 1803:

le scenografie stanno alle rappresentazioni drammatiche come la tela sta al quadro; devono essere preparate a ricevere i personaggi che il poeta o il maestro di ballo vi distribuiscono. Senza questo accordo nulla è insieme, tutto è privato di armonia, nulla si aiuta a vicenda, tutto cozza, si distrugge e tutto, per così dire, diviene antipatico<sup>68</sup>.

Alla «modulazione [...] nelle taglie» dei danzatori deve, inoltre, corrispondere una gradazione nei colori dei costumi, in modo che tutto contribuisca alla verosimiglianza della rappresentazione. È importante che il compositore di balli sappia, infatti, non solo come vestire i figuranti ma anche come disporli sulla scena:

Il miscuglio dei colori, la loro degradazione e gli effetti che producono alla luce devono catturare l'attenzione del maestro di ballo; l'esperienza mi ha insegnato il rilievo che ciò dona alle figure, la nitidezza che spande tra le forme e l'eleganza che conferisce ai gruppi<sup>69</sup>.

---

parcouroient les différents chemins de la forêt [...]. Voilà, Monsieur, l'illusion que produit le Théâtre, lorsque toutes les parties en sont d'accord, & que les artistes prennent la nature pour leur guide & leur modele».

<sup>67</sup> Cfr. Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse*, cit., pp. 99-109, dove, attraverso numerosi esempi, l'autore dimostra l'efficacia di una corretta ripartizione delle taglie dei danzatori e dei colori dei loro costumi.

<sup>68</sup> Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse, les ballets et les arts*, cit., vol. II, pp. 177-178 (ed. it. Lucca, LIM, 2011, p. 183). «Les décorations étant aux représentations dramatiques ce que la toile est au tableau; elles doivent être préparées à recevoir les personnages que le poète ou le maître de ballets y distribuent. Sans cet accord rien n'est ensemble, tout est privé d'harmonie, rien ne s'entr'aide, tout se choque, se détruit, et tout, pour ainsi dire, devient antipathique».

<sup>69</sup> Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse*, cit., pp. 91-92. «Le mélange des couleurs, leur dégradation & les effets qu'elles produisent à la lumière, doivent fixer encore l'attention du Maître de Ballet; ce n'est que d'après l'expérience que je suis convaincu du relief que cela donne aux Figures, de la netteté que cela répand dans les formes, & de l'élégance que cela prête aux groupes».



«L'accordo dei colori» gioca un ruolo chiave: permette al coreografo di conseguire un'intesa armoniosa fra i diversi coefficienti scenici coinvolti e rende la scena maggiormente leggibile in tutte le sue componenti:

La gradazione esatta dello stesso colore suddiviso in tutte le sue sfumature, dal blu scuro fino al blu più tenero; dal rosa vivo fino al rosa pallido; dal violetto fino al lilla chiaro: questa modulazione dona profondità e nitidezza alle figure; tutto risalta meglio e segue nelle giuste proporzioni; tutto infine ha rilievo e si staglia nitido rispetto al fondale<sup>70</sup>.

Nella diciassettesima lettera del secondo tomo, edizione 1803, Noverre torna ad occuparsi dell'importanza del costume per la verosimiglianza della rappresentazione. Il coreografo ribadisce le sue posizioni contro le mode del tempo che "impongono", anche in scena, ingombranti parrucche e articolate capigliature che, oltre a deformare la figura e le proporzioni, distruggono completamente l'illusione:

Se il costume non è assolutamente vero, deve almeno essere verosimile. Se si passa un po' sopra (e sempre per compiacenza) quello degli attori principali, che devono essere guardati come le prime figure di un grande quadro, è necessario almeno che tutti gli oggetti che li attorniano e che tutte le cose che li circondano portino il carattere severo della lontana nazione che l'autore ha trasposto sulla scena<sup>71</sup>.

Spiega infatti Noverre che

le leggi del costume si estendono a tutte le parti della scena, a tutti gli oggetti che vi appaiono, a tutti gli attori incaricati dei ruoli, a tutte le comparse o i personaggi muti che devono arricchirla. L'unità del

---

<sup>70</sup> *Ivi*, p. 106. «C'est la dégradation exacte de la même couleur divisée dans toutes les nuances, depuis le bleu foncé jusqu'au bleu le plus tendre; depuis le rose vif jusqu'au rose pâle; depuis le violet jusqu'au lilas clair: cette distribution donne du vaste & de la netteté aux Figures; tout se détache & suit dans les justes proportions; tout enfin a du relief & se découpe agréablement de dessus les fonds».

<sup>71</sup> Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse, les ballets et les arts*, cit., vol. II, p. 176 (ed. it. Lucca, LIM, 2011, p. 183). «Si le costume n'est point absolument vrai, il doit être au moins vraisemblable. Se néglige-t-on un peu (et toujours par complaisance) sur celui des principaux acteurs qui doivent être regardés comme les premières figures d'un vaste tableau; il faut au moins que tous les objets qui les entourent, et que toutes les choses qui les environnent, portent le caractère severe de la nation éloignée que l'auteur a transporté sur la scène».

costume deve esistere con gradazioni e modulazioni non solamente nei vestiti, ma anche in tutti gli oggetti animati e inanimati della scena<sup>72</sup>.

Noverre si riferisce qui ad una nozione di costume che include anche il senso figurato della parola; non intende indicare solo i vestiti, gli oggetti o gli arredi scenici, ma anche «il carattere, le tradizioni, gli usi, le usanze, le leggi, la religione, i gusti e il genio di una nazione qualunque; le sue abitudini, le armi, i vestiti, le costruzioni, le piante, i giardini, gli animali, le sue produzioni artistiche e industriali, ecc»<sup>73</sup>.

A proposito del ballo *Les Jalousies ou les Fêtes du Serrail* – la cui descrizione è contenuta nell’edizione del 1760 – Noverre afferma di aver seguito proprio questi criteri con la medesima attenzione posta da un pittore nello studio della luce per il suo quadro:

I colori forti e a tinta unita erano in primo piano [...] i colori meno vivi e violenti erano impiegati in seguito. Ho riservato i colori teneri e vaporosi per il fondo; la stessa modulazione era osservata ancora nelle taglie; l’esecuzione risentiva di questa felice distribuzione; tutto era d’accordo, tutto era tranquillo, nulla si urtava, nulla si distruggeva; questa armonia seduce l’occhio e abbraccia tutte le parti senza affaticare<sup>74</sup>.

Forse è proprio questa qualità, questo talento di raggiungere un’armonica distribuzione di tutte le parti sulla scena a colpire l’immaginazione di Charles Collé all’indomani della rappresentazione del balletto *Les Fêtes Chinoises*, a Parigi, nel luglio 1754:

---

<sup>72</sup> *Ibidem*. «Les loix du costume s’étendent sur toutes les parties de la scène, sur tous les objets qui s’y montrent, sur tous les acteurs chargés des rôles, sur les comparses ou personnages muets qui doivent l’embellir. L’unité de costume doit exister avec des gradations et des modifications, non seulement dans le vêtement, mais encore sur tous les objets animés et inanimés de la scène».

<sup>73</sup> *Ivi*, p. 178 (ed. it. Lucca, LIM, 2011, p. 183).

<sup>74</sup> Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse*, cit., pp. 92-93. «Les couleurs fortes & entieres tenoient la premiere place, [...] les couleurs moins vives & moins éclatantes étoient employés ensuite. J’avois réservé les couleurs tendres & vaporeuses pour les fonds; la même dégradation étoit observée encore dans les tailles: l’exécution se ressentit de cette hereuse distribution; tout étoit d’accord, tout étoit tranquille, rien ne se heurtoit, rien ne se détruisoit; cette harmonie séduit l’œil, & il embrassoit toutes les parties sans se fatiguer».

Questo mese (luglio 1754) tutta Parigi è accorsa a un balletto cinese che ha dato l'Opéra-Comique. Io non amo i balletti, e la mia avversione per la danza è infinitamente aumentata da quando tutti i teatri sono infettati dai balletti; ma confesso che questo balletto cinese è singolare e che almeno per la sua novità e per il pittoresco che lo caratterizza, ha meritato una parte degli eccessivi applausi che gli sono stati tributati. È un tale chiamato Noverre ad aver disegnato il balletto; un giovane di ventisette o ventotto anni. Mi sembra che abbia un'immaginazione estesa e piacevole per il suo mestiere. È nuovo e ricco, variato e pittorico. Se è piaciuto, non è per i passi e per le entrate: è per i quadri diversificati e nuovi ad aver ottenuto questa riuscita prodigiosa. Se c'è qualcuno che possa farci uscire dall'infanzia dove ancora ci troviamo per i balletti, deve essere un uomo come Noverre<sup>75</sup>.

Non è la coreografia in senso stretto a colpire il pubblico, non sono l'abilità o il virtuosismo di questo o quell'interprete: è l'insieme dello spettacolo a cogliere di sorpresa persino uno spettatore tanto maldisposto nei confronti della danza come Collé. L'innovazione sembra risiedere nel susseguirsi variegato delle scene e nella loro armoniosa concatenazione, e la descrizione di Desboulmiers che possediamo di questo balletto sembra confermarlo:

1° luglio 1754.

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

---

<sup>75</sup> Charles Collé, *Journal de Collé*, cit. in Émile Campardon, *Les Spectacles de la foire*, Paris, Berger Levrault, 1877, vol. II, p. 183. «Ce mois-ci (juillet 1754) tout Paris a couru à un ballet chinois que l'Opéra-Comique a donné. Je n'aime pas le ballets, et mon aversion est infiniment augmentée depuis que tous les théâtres sont infectés des ballets; mais j'avoue que ce ballet chinois est singulier, et qu'au moins par sa nouveauté et par le pittoresque dont il est, il a mérité une partie des applaudissemens outrés qu'on lui donne. C'est un nommé Noverre qui a dessiné ce ballet; c'est un jeune homme de 27 à 28 ans. Il me paroît avoir une imagination étendue et agréable pour son métier. Il est neuf et abondant, varié et peintre. Ce n'est pas par le pas et les entrées qu'il a plu, c'est par les tableaux diversifiés et nouveaux qu'il a eu cette réussite. S'il y a quelqu'un qui puisse nous faire sortir de l'enfance où nous sommes encore pour les ballets, ce doit être un homme comme ce Noverre».

cinesi che suonano diversi strumenti musicali in uso nei loro paesi. La sfilata finisce, il balletto comincia e non lascia niente a desiderare, sia per la varietà, sia per la nitidezza delle figure. Si conclude con una contraddanza di trentadue persone i cui movimenti formano una prodigiosa quantità di atteggiamenti nuovi e perfettamente disegnati, che si concatenano e si sciolgono con la più grande facilità. Alla fine della contraddanza, i cinesi si riposizionano nell'anfiteatro che si trasforma in un gabinetto di porcellana. Trentadue vasi, che s'innalzano, nascondono agli occhi degli spettatori i trentadue cinesi che si erano visti prima. Monsieur Monet non ha risparmiato nulla di ciò che poteva assecondare la ricca immaginazione di Monsieur Noverre<sup>76</sup>.

Nella descrizione proposta troviamo realizzato quanto Noverre professa nelle *Lettres*, che evidentemente si pongono al culmine di un decennio di esperienza scenica particolarmente significativo per il giovane coreografo, decennio segnato anche dall'incontro con David Garrick, modello insuperato di espressività e realismo per Noverre<sup>77</sup>. Come sottolinea Flavia Pappacena, nelle *Fêtes Chinoises* «Noverre

---

<sup>76</sup> Jean-Augustin-Julien Desboulmiers, *Histoire du théâtre et de l'Opéra comique*, Paris, chez Lacombe, 1769, vol. II, pp. 323-324. «1<sup>er</sup> Juillet 1754. Ce Ballet avait déjà été exécuté à Lyon, à Marseille & à Strasbourg. Le Théâtre représente d'abord une avenue terminée par des terrasses & par un escalier qui conduit à un Palais situé sur une éminence. Cette premier décoration change, & laisse voir une place publique ornée pour une fête, & dans le fond un Amphithéâtre où seize Chinois sont assis. Par un rapide changement de place, au lieu de seize Chinois, on en voit trente-deux qui font un exercice pantomime sur les gradins. A mesure que les premiers descendent, seize autre Chinois, tant mandarins qu'esclaves, sortent de leurs habitations, & se rendent sur les gradins. Tout cela forme huit rangs des Danseurs qui, en se baissant & se relevant successivement, imitent assez bien les flots d'une mer agitée. Tous les Chinois, étant descendus, commencent une marche caractérisée. On y voit un Mandarin porté sur un riche palanquin par six esclaves blancs, tandis que deux Nègres traînent un char où est assise une jeune Chinoise. Ils sont précédés & suivis d'une foule de Chinois qui font entendre divers instrumens de musique en usage dans leurs pays. Cette marche finie, le Ballet commence & ne laisse rien à désirer, soit pour la variété, soit pour la netteté des figures. Il est terminé par une contredanse à trente-deux personnes dont les mouvemens forment une prodigieuse quantité d'attitudes nouvelles & parfaitement dessinées qui s'enchaînent & se dégagent avec la plus grande facilité. A la fin de la contredanse, les Chinois se replacent sur l'amphithéâtre qui se transforme en un cabinet de porcelaine. Trente-deux vases, qui s'élèvent, dérobent aux yeux des Spectateurs les trente-deux Chinois qu'on voyant auparavant. M. Monet n'a rien épargné de ce qui pouvait seconder la riche imagination de M. Noverre».

<sup>77</sup> L'ammirazione di Noverre per il grande attore inglese è testimoniata da due lettere a lui dedicate nell'edizione del 1803 e poi ripetute nel 1807. Cfr. Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse, sur les arts et sur les ballets*, cit., vol. II, pp. 184-211 (ed. it. Lucca, LIM, 2011, pp. 183-197). All'indomani della rappresentazione parigina, Noverre viene chiamato a Londra proprio da Garrick e presenta al Drury Lane le *Fêtes Chinoises*. Tra il pubblico Ange Goudar che così ne scrive: «Le rideau levé, ce ne fut d'abord qu'un applaudissement universel; jamais on n'avoit vü un plus beau coup d'œil: cette foule de Pagodes vivantes, rangées sur des gradins au nombre de soixante, & ne cachent qu'à moitié un égal nombre des Pagodes authomates, qui dans leurs mouvemens de tête disputoient aux figurans Anglois de talent et d'intelligence, produisit sur toute l'Assemblée un transport d'admiration, auquel personne ne put se refuser». Ange Goudar, *Lettre d'un François à*

sperimenta un uso dinamico e tridimensionale dello spazio e applica innovativamente “crescendo” e “contrasti”, che saranno fra i principali strumenti del suo stile compositivo»<sup>78</sup>. Metamorfosi inaspettate e rapidi cambi di scena, sequenze collegate le une alle altre, un *ensemble* di danzatori in perfetta coordinazione fra loro e con il resto dell'azione si costituiscono come modalità innovative nell'allestimento di un balletto, destinate a colpire l'immaginazione di un pubblico abituato agli schemi simmetrici del *ballet à entrées*.

La novità di questo tipo di attenzione e di cura dell'insieme nell'allestimento è del resto testimoniata dallo stesso Noverre che scrive: «la gradazione nelle taglie e nei colori dei costumi è sconosciuta a teatro». Una negligenza che non è ammissibile, a detta del coreografo, in un teatro grande e ricco come l'Opéra, che nei suoi spettacoli dimostra un eccessivo e dunque nocivo attaccamento ad una tradizione ormai superata. Per Noverre, invece, questo tipo di accordo è essenziale affinché lo spettacolo risulti armonioso e ai diversi gruppi di personaggi sia dato il giusto rilievo: «tutto deve essere d'accordo, tutto deve essere armonioso a teatro, allorché la scenografia sarà fatta per gli abiti, e gli abiti per la scenografia, il fascino della rappresentazione sarà completo»<sup>79</sup>.

L'accordo fra scenografie, oggetti e costumi deve guidare il maestro di ballo nella scelta e nella preparazione dell'allestimento affinché l'insieme risulti coerente in ogni singola componente. Tanto l'interpretazione dei danzatori quanto tutto ciò che li circonda devono rispondere a questo principio. La riflessione di Noverre, da questo punto di vista, si colloca, a pieno titolo e senza troppi timori, nell'ambito di un discorso sulle radici della regia, o su una sua proto-storia.

---

*Londres à un de ses amis à Paris, ou relation de ce qui s'est passé sur le théâtre Anglois, à l'occasion du Sieur Noverre*, Paris [s.n., 1755], cit. in Jennifer Thorp, *Jean-Georges Noverre à Londres: Drury Lane et le King's Theater de Haymarket*, in Marie-Thérèse Mourey – Laurine Quetin, *Jean Georges Noverre (1727-1810). Danseur, chorégraphe, théoricien de la danse et du ballet*, cit., p. 204; cfr. tutto l'articolo alle pp. 203-219. Su Garrick e Noverre cfr. anche Paola Degli Esposti, *La tensione prerregistica*, cit., pp. 25-26.

<sup>78</sup> Flavia Pappacena, *La danza classica*, cit., p. 92.

<sup>79</sup> Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse*, cit., p. 98. «Tout doit être d'accord, tout doit être harmonieux au Théâtre, lorsque la décoration sera faite pour les habits, & les habits pour la décoration, le charme de la représentation sera complet».

Una delle chiavi privilegiate per leggere i cambiamenti che avvengono nella messa in scena dei balli teatrali settecenteschi riguarda, inoltre, la ridefinizione del ruolo e delle competenze del compositore dei balli. In Noverre traspare la necessità di un maestro e coreografo le cui competenze abbraccino tutti gli aspetti legati alla creazione dello spettacolo: dall'istruzione e formazione tecnico-espressiva del ballerino fino ad arrivare alle nozioni di prospettiva o scenotecnica, di pittura e disegno. Tanto in Noverre quanto in Angiolini il tema della preparazione e della formazione del compositore dei balli è fra i più sentiti. Si delinea così la figura di un uomo di teatro le cui conoscenze investono tutti i campi legati alle arti dello spettacolo, responsabile non solo di una parte ma dell'insieme della messa in scena. Anche in questo senso la riflessione estetica e poetica che investe la danza in azione anticipa e preannuncia alcune delle tematiche fondanti le pratiche protoregistiche ottocentesche.

Nella quinta lettera del 1760 Noverre specifica che «un compositore che voglia elevarsi al disopra dell'ordinario» deve possedere un talento innato, ma soprattutto svilupparlo con lo studio: «la storia, la favola, i poemi dell'antichità e la scienza dei tempi esigono tutte la sua applicazione. È solo grazie ad esatte conoscenze in tutti questi campi che possiamo sperare di riuscire nelle nostre composizioni»<sup>80</sup>. Non sono solo le competenze letterarie o scientifiche a dover interessare il compositore di ballo, ma anche quelle tecniche, strettamente legate alle professioni teatrali:

Le nostre produzioni spesso prevedono ancora del meraviglioso. Molte fra di esse esigono delle macchine: ci sono, per esempio, pochi soggetti in Ovidio, che si possano rendere senza associarvi i cambi, i voli, le metamorfosi, ecc. Bisogna che un maestro di ballo rinunci a soggetti di questo genere se non è egli stesso un macchinista. Sfortunatamente in provincia si trovano solo dei manovali o garzoni di teatro, che la protezione degli attori eleva per gradi a questo livello; i loro talenti consistono e si limitano alla scienza di rimuovere i lampadari che da

---

<sup>80</sup> Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse*, cit., p. 63. «L'Histoire, la Fable, les Poèmes de l'antiquité & la Science des temps exigent toute son application. Ce n'est en effet que d'après d'exactes connoissances dans toutes ces parties que nous pouvons espérer de réussir dans nos compositions».

tempo non puliscono o di far scendere a scossoni una *gloire* mal equipaggiata. I teatri d'Italia non brillano affatto per le macchine; quelli tedeschi, costruiti sugli stessi progetti, sono ugualmente privi di questa parte incantatrice dello spettacolo; sicché un maestro di ballo si trova in grande difficoltà in questo tipo di teatri se non ha qualche conoscenza del meccanismo e se non può sviluppare le sue idee con chiarezza e costruire dei modellini, che servono sempre agli operai più di tutti i discorsi, per quanto chiari e precisi essi possano essere<sup>81</sup>.

Il compositore di ballo deve essere in grado, laddove non vi siano tecnici e macchinisti adeguatamente preparati, di indicare il tipo di effetto e il tipo di macchina che desidera venga usata; la sua conoscenza dovrebbe addirittura permettergli di costruire un modello in scala ridotta, perché la pratica vale, in questi casi, più delle parole. Non basta sapersi spiegare, sembra affermare Noverre: bisogna anche saper essere, all'occorrenza, artigiani dello spettacolo. Qui il coreografo francese sembra riprendere e assimilare la lezione di Cahusac che, redigendo la voce *décoration*, si domanda: «ma come immaginare delle macchine, se si ignora in cosa esse consistano, il modo in cui si possono comporre, le risorse che possono farle muovere, e soprattutto la loro possibilità?»<sup>82</sup>. In altre parole, è essenziale che il coreografo, che secondo Noverre deve dirigere lo spettacolo e preoccuparsi della messa in scena, esattamente come il poeta per Cahusac, conosca tutti gli aspetti che riguardano il funzionamento della macchinaria scenica per poter davvero immaginare e sapere cosa usare per un determinato soggetto.

---

<sup>81</sup> *Ivi*, pp. 65-67. «Nos productions tiennent souvent encore du merveilleux. Plusieurs d'entr'elles exigent des machines: il est, par exemple, peu de sujets dans Ovide, que l'on puisse rendre, sans y associer les changements, les vols, les métamorphoses, &c. Il faut donc qu'un Maître de Ballets renonce aux Sujets de ce genre, s'il n'est machiniste lui-même. On ne trouve malheureusement en Province, que des manœuvres ou des garçon de Théâtre, que la protection comique élève par degré à ce grade; leurs talents consistent & se renferment dans la science de lever les lustres qu'ils ont mouchés long-tems, ou dans celle de faire descendre par saccades une gloire mal équipée. Les Théâtres d'Italie ne brillent point par les machines; ceux de l'Allemagne, construits sur les mêmes plans, sont également privés de cette partie enchanteresse du Spectacle; ensorte qu'un Maître de Ballets se trouve fort embarrassé dans ces Théâtres; s'il n'a quelque connoissance du mécanisme; s'il ne peut développer ses idées avec clarté, & construire à cet effet de petits modeles, qui servent toujours plus à l'intelligence des ouvriers, que tous les discours, quelque clairs & quelque précis qu'ils puisse être».

<sup>82</sup> *Encyclopédie*, cit., vol. IV, p. 702.

Dalle *Lettres* emerge con precisione il ruolo composito che deve assumere il maestro di ballo nei confronti non solo della creazione coreografica in senso stretto, ma soprattutto dell'interpretazione dei danzatori:

Non posso impedirmi di disapprovare, signore, i maestri di ballo, che hanno la ridicola pretesa di volere che i figuranti si modellino esattamente su di loro, adeguando i loro movimenti, gesti e atteggiamenti, ai loro; questa singolare pretesa non si oppone forse allo sviluppo delle grazie naturali degli esecutori, e non soffoca in loro il sentimento d'espressione che è loro proprio?<sup>83</sup>.

Il maestro – dice Noverre – non deve indurre il ballerino a copiare pedissequamente un modello imposto dall'esterno, ma al contrario deve essere in grado di sviluppare, in ciascuno dei danzatori che dirige, il sentimento e la grazia propri ad ognuno e adatti al personaggio o al soggetto che viene messo in scena<sup>84</sup>. Esattamente come il poeta che assiste alle prove degli attori, valutando la resa della scena che ha scritto e dando consigli per migliorare l'interpretazione e l'insieme della scena:

Il maestro di ballo [...] deve far ricominciare una scena in azione fino a quando coloro che la eseguono hanno incontrato quell'istante di naturalezza innato in tutti gli uomini; istante prezioso che si mostra sempre con tanta forza quanta verità, dal momento che è prodotto dal sentimento<sup>85</sup>.

Le citazioni offerte risultano significative per più di una ragione. In primo luogo, riscontriamo un'attenzione esclusiva e forte al compito pedagogico, oltre che

---

<sup>83</sup> Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse*, cit., p. 15. «Je ne puis m'empêcher, Monsieur, de désapprouver les Maîtres de Ballets, qui ont l'entêtement ridicule de vouloir que les figurants & les figurantes se modelent exactement d'après eux, & compassent leurs mouvements, leurs gestes & leurs attitudes, d'après les leurs; cette singulière prétention ne peut-elle pas s'opposer au développement des graces naturelles des exécutants, & étouffer en eux le sentiment d'expression qui leur est propre?».

<sup>84</sup> Noverre dimostra qui di aver assimilato la lezione di Cahusac che, pur non avendo le medesime competenze tecniche del maestro di ballo e dunque attenendosi a un discorso più generale, esorta il danzatore a non seguire più il modello offerto dai grandi danzatori del passato – Sallé, Camargo o Dupré – ma ad «avere uno stile» e a sincerarsi di essere originali nell'elaborazione del proprio modo di danzare. Cfr. Louis de Cahusac, *La danse ancienne et moderne*, cit., pp. 232-233.

<sup>85</sup> Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse*, cit., pp. 17-18. «Le Maître de Ballets [...] doit faire recommencer une Scene en action, jusq'à ce qu'enfin ceux qui l'exécutent, aient rencontré cet instant de naturel inné chez tous le hommes; instant précieux qui se montre toujours avec autant de force que de vérité, lorsqu'il est produit par le sentiment».



creativo, di cui il maestro di ballo è chiaramente investito, anche nel momento dell'allestimento di un ballo. L'attenzione di Noverre, inoltre, è dedicata all'interpretazione dei danzatori non tanto per la parte meccanico-esecutiva, ma soprattutto per la parte pantomimico-espressiva<sup>86</sup>. In secondo luogo, nell'ultima citazione, si sottolinea in modo netto e chiaro il ruolo del maestro e compositore di ballo nel momento in cui si allestisce uno spettacolo: il coreografo deve supervisionare le prove e far ripetere le scene fino a quando l'interpretazione non sarà soddisfacente, fino a quando tutta l'azione non sarà ben amalgamata, armonizzata. Un ruolo attivo che non si limita solo all'invenzione coreografica del soggetto e dei passi che lo compongono, ma che entra nel dettaglio e in profondità, spronando ognuno a trovare dentro di sé il gesto più adatto, l'espressione giusta, l'atteggiamento corretto per una determinata azione. In terzo e ultimo luogo dà indicazioni, per quanto generali e indefinite, sulla prassi interpretativa, sul modo di arrivare a incontrare e catturare l'ispirazione, ossia «l'istante di naturalezza» che permette alla rappresentazione di essere “vera” e vivente. Nel momento in cui la danza si emancipa dalla vuota esibizione virtuosistica e diviene racconto espressivo, narrazione densa di significato, al danzatore si pone lo stesso problema dell'attore: come e dove trovare la giusta modalità espressiva? La soluzione proposta da Noverre sembra essere la ripetizione di una stessa scena fino a quando gli interpreti, coadiuvati anche dallo studio personale dei modelli pittorici e dall'osservazione e dall'imitazione della natura, non raggiungano la verità espressiva dettata dal sentimento. A quel punto e solo quando il maestro di ballo sia riuscito ad amalgamare tutte le componenti dello spettacolo e ad infondere negli interpreti il

---

<sup>86</sup> Nell'edizione del 1803, Noverre propone una suddivisione della danza in due categorie: «la danse *mécanique ou d'exécution*» e «la danse *pantomime ou en action*»; i corsivi sono di Noverre. «La première ne parle qu'aux yeux, et les charme par la simétrie de ses mouvemens, par le brillant des pas et la variété des tems; par l'élévation du corps l'aplomb, la fermeté, l'élégance des attitudes, la noblesse des positions, et la bonne grace de la personne. Ceci n'offre que la partie matérielle. La seconde que l'on nomme danse en action est, si j'ose m'exprimer ainsi, l'âme de la première; elle lui donne la vie et l'expression, et en séduisant l'œil elle captive le cœur, et l'entraîne aux plus vives émotions; voilà ce qui constitue l'art». Solo il danzatore in grado di riunire in sé queste due parti può essere considerato un vero artista perché «il est tout à la fois bon danseur et excellent acteur». Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse, sur les ballets et les arts*, cit., vol. II, p. 106 (ed. it. Lucca, LIM, 2011, p. 154).

giusto sentimento, lo spettacolo risulterà vivente: «un balletto ben composto è una pittura vivente delle passioni, delle usanze, delle cerimonie e del costume di tutti i popoli della terra; di conseguenza deve essere pantomimo in tutti i generi, e parlare all'anima attraverso gli occhi»<sup>87</sup>. Se ciò non accade – prosegue Noverre – perde di interesse e si trasforma in uno spettacolo freddo e monotono.

A testimonianza di quanto la riflessione di Noverre sia densa e completa, dal punto di vista teorico, riguardo la componente pantomimico-espressiva della danza, possiamo citare la decima lettera (secondo l'ordine nell'edizione 1760); al suo interno il coreografo si sofferma infatti sul senso delle parole *action* e *geste*:

L'azione in materia di danza è l'arte di far passare attraverso l'espressione vera dei nostri movimenti, dei nostri gesti e della fisionomia, i nostri sentimenti e le nostre passioni nell'anima degli spettatori. L'azione non è dunque altra cosa che la *pantomima*. Tutto deve dipingere, tutto deve parlare nei danzatori; ogni gesto, ogni atteggiamento, ogni *port de bras* deve avere un'espressione differente; la vera *pantomima*, in ogni genere, segue la natura in tutte le sue sfumature. [...]

Il gesto appoggia il suo principio nella passione che deve rendere; è un tratto che parte dall'anima, deve avere un rapido effetto, e toccare fino in fondo, dal momento che è lanciato dal sentimento<sup>88</sup>.

Ciò che scaturisce dal nostro sentimento e dalla nostra anima  
non può tradirci, non può che essere vero; questo il motivo per cui il danzatore deve coltivare l'espressione attraverso il movimento, studiare la natura in tutte le sue sfumature e imitarla, farla propria per giungere a commuovere lo spettatore:

Chiedo maggiore varietà ed espressione nelle braccia; vorrei vederle parlare con più energia; esse dipingono il sentimento e la voluttà, ma non

<sup>87</sup> Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse*, cit., p. 18. «Le Ballet bien composé est une Peinture vivante des passions, des mœurs, des usages, des cérémonies, & du *costume* de tous les Peuples de la terre; conséquemment il doit être Pantomime dans tous les genres, & parler à l'ame pas les yeux».

<sup>88</sup> *Ivi*, pp. 262-265. «L'action en matiere de Danse est l'Art de faire passer par l'expression vraie de nos mouvements, de nos gestes & de la physionomie, nos sentiments & nos passions dans l'ame des Spectateurs. L'action n'est donc autre chose que la *Pantomime*. Tout doit peindre, tout doit parler chez le Danseur; chaque geste, chaque attitude, chaque port de bras doit avoir une expression différente; la vraie *Pantomime* en tout genre, suit la nature dans toutes ses nuances. [...]. Le geste puise son principe dans la passion qu'il doit rendre; c'est un trait qui part de l'ame, il doit faire un prompt effet, & toucher au but, lorsqu'il est lancé par le sentiment». In questa citazione i corsivi sono di Noverre.

è abbastanza, bisogna ancora che dipingano il furore, la gelosia, il dispetto, l'incostanza, il dolore, la vendetta, l'ironia, infine tutte le passioni innate nell'uomo, e che in accordo con gli occhi, la fisionomia e i passi, mi facciano intendere il grido della natura. Voglio ancora che i passi siano posizionati con tanto spirito quanta arte, e che rispondano all'azione e ai movimenti dell'anima del danzatore<sup>89</sup>.

Il carattere dei passi deve essere in completa sintonia con l'azione, il sentimento e l'interpretazione dei danzatori che, similmente agli attori, «dovrebbero applicarsi a dipingere e sentire, dal momento che hanno lo stesso oggetto da riempire»<sup>90</sup>. Verità e sentimento devono pervadere<sup>91</sup> l'attore/danzatore per poter essere trasmessi.

Per questo motivo è compito primario dell'uomo, ancor più che dell'artista, sviluppare tanto le facoltà fisiche quanto quelle morali; sono, infatti, queste ultime a determinare la verità del gesto<sup>92</sup>. È quanto afferma Noverre ritornando sulla questione nel 1803:

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

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

---

<sup>89</sup> *Ivi*, pp. 275-276. «Je demande plus de variété & d'expression dans les bras; je voudrais les voir parler avec plus d'énergie; ils peignent le sentiment & la volupté, mais ce n'est pas assez, il faut encore qu'ils peignent la fureur, la jalousie, le dépit, l'inconstance, la douleur, la vengeance, l'ironie, toutes les passion innées enfin dans l'homme, & que d'accord avec les yeux, la physionomie & les pas, ils me fassent entendre le cri de la nature. Je veux encore que les pas soient placés avec autant d'esprit que d'Art, & qu'ils répondent à l'action & aux mouvements de l'ame du Danseur».

<sup>90</sup> *Ivi*, p. 285.

<sup>91</sup> Noverre parla di attori «vivement affectés de leurs rôles», che abbiamo inteso appunto nel senso di “pervasi dalla parte che interpretano”. Cfr. *ibidem*.

<sup>92</sup> Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse, les ballets et les arts*, cit., vol. II, pp. 107-111 (ed. it. Lucca, LIM, 2011, pp. 155-156).

del linguaggio delle passioni, quando saranno toccate dall'animo e quando sarà il cuore a determinarne ogni vibrazione<sup>93</sup>.

Allo stesso modo dell'attore, anche il danzatore deve riunire in sé le due parti della danza, la tecnica e l'espressione, per aspirare a diventare un artista completo. Se questa unione virtuosa è ancora troppo rara nella danza – prosegue Noverre – la causa è da ricercarsi nella superficialità con cui i maestri si applicano al loro mestiere: «l'inattitudine degli allievi e la lentezza dei loro progressi possono essere in primo luogo attribuite alla *routine* dei maestri e alla poca chiarezza che pongono nella dimostrazione dei principi»<sup>94</sup>.

Tra i compiti del maestro di ballo rientra anche la scelta dei soggetti da tradurre in danza: «la riuscita di questo genere di spettacolo dipende in parte dalla buona scelta dei soggetti e dalla loro distribuzione»<sup>95</sup>. Il coreografo deve scegliere i soggetti più adatti al suo mezzo espressivo e modificarli, semplificando dove serve. Lo scopo ultimo è rendere l'azione chiara, interessante e verosimile. Le parole di Noverre, inoltre, implicano un ruolo di attiva definizione del soggetto da parte del coreografo:

Diana e Atteone, Diana e Endimione, Apollo e Dafne, Titone e l'Aurora, Aci e Galatea, così come una quantità di soggetti di questa specie, non possono provvedere all'intrigo di un balletto in azione senza il soccorso di un genio veramente poetico. Telemaco nell'isola di Calipso offre un

---

<sup>93</sup> *Ivi*, p. 108 (ed. it. Lucca, LIM, 2011, p. 155). «Pourquoi tel acteur sublime aujourd'hui ne l'est-il pas le lendemain dans le même rôle? demandez lui raison de sa faiblesse, et du froid qui s'est répandu dans sa déclamation et dans son jeu; il vous répondra qu'il étoit mal disposé, que ses efforts étoient superflus, et que son âme sembloit lui refuser l'énergie qu'il avoit la veille. Ne pourroit-on pas regarder ce qui constitue l'intonation parfaite, l'accent propre à l'organisation de la voix; comme un instrument chargé d'une infinité de cordes, les quelles, pour être justes et sonores, doivent être montées par nos affections et accordées par les sentiments à tous les tons, et à tous les modes propres à exprimer les accens variés de passions. Ces cordes, quoique bien disposées, ne produiront entre elles que des sons faux et dissonants, lorsque l'art seul vandra les faire parler: mais elles obéiront, et rendront au contraire tous les tons propres au langage des passions, lorsqu'elles seront touchées par l'âme, et que le cœur en déterminera toutes les vibrations».

<sup>94</sup> *Ivi*, p. 112 (ed. it. Lucca, LIM, 2011, p. 157). «L'inaptitude des élèves et la lenteur de leurs progrès peuvent être primordialement attribuées à la routine des maîtres [*sic*] et au peu de clarté qu'ils jettent dans la démonstration des principes». Su questo cfr. anche, nello stesso volume, la dodicesima lettera alle pp. 114-120 (pp. 158-160 per l'edizione italiana).

<sup>95</sup> Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse*, cit., p. 20. «La réussite de ce genre de Spectacle dépend en partie du bon choix des sujets & de leur distribution».

piano più vasto, e sarà il soggetto di un balletto molto bello, se tuttavia il compositore ha l'arte di sfrondare dal poema tutto quello che non può servire al pittore; se ha l'accortezza di far apparire Mentore a proposito, e il talento di allontanarlo dalla scena, nei momenti in cui potrebbe raffreddarla<sup>96</sup>.

E Noverre si spinge oltre affermando, nel paragrafo successivo, che qualora il personaggio di Mentore non avesse motivo di danzare e di stare in scena integrandosi all'azione degli altri personaggi, allora sarebbe diritto del compositore eliminarlo del tutto. Scegliere un soggetto, per Noverre, significa riorganizzarne non solo i contenuti, ma anche i personaggi prediligendo solo quelli che si collegano direttamente all'azione principale. Il «*ballet en action*» è un'arte nuova – afferma Noverre – e da un lato deve «sottoripetersi all'azione secondo lo schema «esposizione, nodo, scioglimento»<sup>97</sup>, dall'altro è destinato a «tracciarsi nuove strade» purché queste conducano ad una sua maggiore perfezione. «Ai grandi talenti – afferma significativamente Noverre – è permesso d'innovare, di uscire dalle regole ordinarie»<sup>98</sup> per raggiungere lo scopo prestabilito.

Il compositore di ballo nell'intervenire attivamente sul soggetto che fornisce la trama o l'ispirazione per il ballo, da un lato deve tenere ben presenti le esigenze espressive della danza e dall'altro aver cura di lavorare sul personaggio conferendogli «un genere di danza e d'espressione analoghi al suo carattere, alla sua età e al suo ruolo»<sup>99</sup>.

---

<sup>96</sup> *Ivi*, pp. 21-22. «Diane & Acteon, Diane & Endimion, Apollon & Daphné, Titon & l'Aurore, Acis & Galathée, ainsi que quantité de Sujets de cette espece, ne peuvent fournir à l'intrigue d'un Ballet en action, sans le secours d'un génie vraiment poétique. Télémaque dans l'Isle de Calipso, offre un Plan plus vaste, & sera le sujet d'un très-beau Ballet, si toutefois le Compositeur a l'Art d'élaguer du Poème, tout ce qui ne peut servir au Peintre; s'il a l'adresse de faire paroître Mentor à propos, & le talent de l'éloigner de la Scene, dès l'instant qu'il pourroit la refroidir».

<sup>97</sup> *Ivi*, p. 20.

<sup>98</sup> Nel 1803 Noverre sarà ancora più esplicito affermando che «Les arts en général ont des règles et des principes; ces principes et ces règles sont-ils scrupuleusement suivis? Non, Monsieur, il n'existe qu'un seul principe commun à tous, dont on ne peut s'écarter sans se perdre, où s'égarer, c'est l'imitation de la belle nature». Le regole – prosegue Noverre – sono fatte per essere superate. Il gusto e l'immaginazione dell'uomo di talento fanno la differenza fra un'opera d'arte originale e una banale imitazione. Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse, sur les ballets et les arts*, cit., vol. II, p. 55.

<sup>99</sup> Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse*, cit., p. 23. Riportiamo la citazione completa: «Mentor, dans un spectacle de Danse, peut & doit agir en dansant; cela ne choquera ni la vérité ni la

L'attenzione di Noverre si ferma anche sulla strutturazione del soggetto. L'azione nella sua interezza deve seguire una rapida successione di scene rispondendo ai principi di varietà e unità. Deve cioè variare nella disposizione dei figuranti sulla scena, rendendo credibile la rappresentazione, senza per questo disperdersi troppo nel racconto e dunque limitarsi a seguire un unico filo narrativo<sup>100</sup>. La perfezione tecnica cui la danza è giunta risulta sterile e priva di senso se non viene organizzata da un *esprit* in grado di congiungere la tecnica all'espressione:

Quando tutte queste parti non sono messe in opera dallo spirito, quando il genio non dirige tutti questi movimenti e il sentimento e l'espressione non prestano loro delle forze in grado di emozionarmi e interessarmi, applaudo all'abilità, ammiro l'uomo macchina, rendo giustizia alla forza, alla sua agilità, ma non provo alcuna emozione<sup>101</sup>.

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

---

vraisemblance, pourvu que le Compositeur ait l'Art de lui conserver un genre de Danse & d'expression analogue à son caractere, à son âge, & à son emploi».

<sup>100</sup> In particolare, nell'edizione del 1803, Noverre fornisce qualche dettaglio in più: sottolinea la necessità di «sfrondare le inutilità» e dunque ridurre a un massimo di quattro i personaggi principali (senza per questo abolire del tutto i ruoli secondari o i cori); egli chiede di «eliminare il superfluo», evitando gli episodi se non sono direttamente collegati all'azione principale e di evitare di dilatare eccessivamente l'azione, considerando il limite dei tre atti come adatto alla maggior parte dei soggetti. Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse, sur les ballets et sur les arts*, cit., pp. 123-125 (ed. it. Lucca, LIM, 2011, pp. 161-162).

<sup>101</sup> Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse*, cit., pp. 27-28. «Lorsque toutes ces parties ne sont pas mise en œuvre par l'esprit, lorsque le génie ne dirige pas tous ces mouvements, & que le sentiment & l'expression ne leur prêtent pas des forces capable de m'émouvoir & de m'intéresser; j'applaudis alors à l'adresse, j'admire l'homme machine, je rends justice à sa force, à son agilité; mais il ne me fait éprouver aucune agitation».

Se la parte meccanica della danza dà tanta pena e fatica al *maître de ballets* ed esige tante combinazioni, quanto lavoro e cura dovrà esigere l'arte del gesto e dell'espressione? La ripetizione dei movimenti, la descrizione animata delle passioni, l'azione comandata dall'animo, l'agitazione di tutta la macchina, insomma tutte queste diverse transizioni non lo disporranno in uno stato prossimo al delirio? Se in scena ci sono Agamennone, Clitennestra, Achille e Ifigenia, ecco quattro parti che deve insegnare; ognuno degli attori ha un interesse distinto, dei sentimenti opposti, delle visioni differenti; ognuno di loro deve avere il carattere della passione che lo agita; occorre dunque che il *maître de ballets* si compenetri nella situazione interiore di questi quattro personaggi; occorre che li rappresenti tutti, che faccia i gesti che essi devono imitare, che il suo volto si infiammi al punto giusto per le sensazioni che ognuno di loro prova<sup>102</sup>.

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

Nell'ottica del ruolo preponderante svolto dal coreografo nella direzione dei ballerini, alcune delle parole elogiative di Pietro Verri su Noverre risultano significative. Pietro, infatti, ha occasione di vedere i balletti di Noverre a Vienna e ne scrive al fratello Alessandro che si trova a Roma: «Superba musica, decentissima l'azione, abiti corrispondenti, e una coppia di ballerini: il Pic e la Binetti, che sono due vere divinità. Non potresti credere che anima, che decenza e che fine gusto in

---

<sup>102</sup> Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse, sur les ballets et sur les arts*, cit., vol. II, pp. 131-132 (ed. it. Lucca, LIM, 2011, pp. 164-165). «Si la partie mécanique de la danse donne au maître de ballets tant de peines et de fatigues, si elle exige tant de combinaisons; combien l'art du geste et de l'expression n'exige-t-il pas de travaux et de soins? cette répétition des mouvemens, cette peinture animée des passions, cette action commandée par l'âme, cette agitation de toute la machine, enfin toutes ces transitions variées ne doivent-elles pas le mettre dans un état voisin du délire? Si Agamemnon, Clitemnestre, Achille et Iphigénie se trouvent en scène, voilà quatre rôles à enseigner; chacun des acteurs à un intérêt séparé, des sentimens opposés, des vües différentes; chacun d'eux doit avoir le caractère de la passion qui l'agite; il faut donc que le maître de ballets se pénètre de la situation intérieure de ces quatre personnages; il faut qu'il les représente tous, qu'il fasse les gestes qu'ils doivent imiter, que sa physionomie s'enflamme au degré juste des sensations que chacun d'eux éprouve».

ogni moto»<sup>103</sup>. Un anno dopo, rientrato a Milano, lo stesso Verri fa il paragone con gli allestimenti del teatro cittadino, il Regio Ducale. L'opera in cartellone per l'autunno del 1771 è *Il Ruggiero o vero L'eroica gratitudine*; il primo ballo è coreografato e interpretato da Charles Le Picq<sup>104</sup>, il secondo da Giovanni Favier<sup>105</sup>. Benché Le Picq sia danzatore e *maître de ballets* che Noverre stesso, nel 1803, riconosce tra i più talentuosi del suo tempo<sup>106</sup>, ecco come si esprime Pietro Verri riguardo al suo lavoro:

Il teatro è sommamente affollato, e lo spettacolo è freddissimo agli occhi miei. Vi è una profusione d'abiti, di comparse, di ballerini; ma il confronto che faccio cogli spettacoli di Vienna è troppo disadvantageoso. Trovo oscure le scene, lentissimi i moti de' cambiamenti, ridicole le macchine, inanimato il ballo, senza passione alcuna; la musica languida, l'orchestra lenta [...] lo spettacolo noiosamente lungo e gli stessi due ballerini, Le Pich e la Binetti, che mi incantarono due anni or sono li vedo con tranquillità<sup>107</sup>.

Nel momento in cui manca la direzione del coreografo francese, evidentemente consapevole fino in fondo del proprio ruolo nella messa in scena del ballo, persino i due ballerini definiti nella missiva precedente «vere divinità» perdono di interesse. Tutto diviene opaco agli occhi di Verri, la sontuosità degli abiti e delle scenografie è

---

<sup>103</sup> Lettera di Pietro a Alessandro Verri, Vienna, 21 febbraio 1770, in Pietro e Alessandro Verri, *Carteggio*, a cura di Emanuele Greppi e Alessandro Giulini, Milano, L.F. Cogliati, 1911-1940, vol. III, pp. 191-192.

<sup>104</sup> Charles Le Picq – napoletano di origine ma francese di formazione – inizia la carriera a Stoccarda con Noverre. Negli anni Settanta lavora in Italia – Napoli e Venezia –, per poi seguire Noverre all'Opéra di Parigi (dal 1777 al 1781 circa) e al King's Theatre di Londra (dal 1782 al 1785 circa). Nel 1786 si sposta in Russia, dove termina la carriera. Muore a San Pietroburgo nel 1806. Cfr. Jeanne Dorvane, *Charles Le Picq*, in *International Encyclopedia of Dance*, cit., vol. IV, pp. 149-150; Marian Hannah Winter, *The Pre-Romantic Ballet*, cit., e Robert Aloys Mooser, *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII<sup>me</sup> siècle*, Genève, Editions du Mont-Blanc, 1948-51, vol. II, pp. 495-497.

<sup>105</sup> Cfr. Giampiero Tintori – Maddalena Schito (a cura di), *Il Regio Ducal Teatro di Milano (1717-1778)*, cit., p. 82 e p. 111.

<sup>106</sup> Cfr. Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse, les ballets et les arts*, cit., p. 121 (ed. it. Lucca, LIM, 2011, p. 161). «Je voudrais bien pouvoir vous citer un grand nombre de maîtres de ballets qui réunissent aux connaissances approfondies de leur art, du goût, de l'imagination et du génie. En suivant la règle de l'ancienneté, je nommerai Dauberval, Le Picq, Gallet et Gardel». Cfr. anche Jean-Georges Noverre, *Lettres sur les arts imitateurs en général, et sur la danse en particulier*, cit., vol. II, pp. 118-119.

<sup>107</sup> Lettera di Pietro ad Alessandro Verri, Milano, 30 ottobre 1771, in Pietro e Alessandro Verri, *Carteggio*, cit., vol. IV, p. 272.



fine a se stessa; la musica e l'azione non coinvolgono il pubblico. Manca allo spettacolo un "regista" in grado di renderlo vivo e quindi espressivo.

In sintesi, il compositore di balli deve padroneggiare tutte le arti che concorrono alla messa in scena di uno spettacolo: deve dedicarsi alla pittura e allo studio dei diversi pittori per acquisire non solo l'arte della composizione espressiva delle figure, ma anche del colore e della luce<sup>108</sup>; deve studiare l'anatomia per poter insegnare e quindi individuare e correggere i difetti fisici dei propri allievi<sup>109</sup>; deve conoscere le regole del disegno e della musica<sup>110</sup>.

Un tale elenco di conoscenze e competenze necessarie alla buona composizione e alla riuscita di uno spettacolo si riscontra, a distanza di più di un secolo, nel testo di Josephson sulla regia teatrale. Siamo nel 1892. Il regista

deve essere in possesso di un'ampia varietà di buone qualità e conoscenze: deve amare la natura e in tutto il dispositivo scenico renderne l'immagine migliore possibile [...] disponendo il paesaggio sulla scena da solo o in collaborazione con lo scenografo o il capomacchinista. A tal fine dovrà attraverso gli studi, ma soprattutto i viaggi e le esperienze personali, riuscire a restituire soddisfacentemente le peculiarità di ogni paesaggio di terre vicine o lontane. Le stesse condizioni valgono per le architetture di differenti paesi ed epoche<sup>111</sup>.

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

Si debbono pertanto disporre tutti i dettagli dei costumi insieme con il sovrintendente ai costumi e dare quindi prova di un senso artistico del colore. Caldo e mai declinante dovrebbe essere l'amore [del regista] per la pittura, integrato da studi nei più illustri musei d'Europa, nei quali pure lo studio dell'antichità, della scultura moderna, dell'artigianato

---

<sup>108</sup> Cfr. Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse*, cit., p. 68. Cfr. anche *Les Observations sur la construction d'une salle d'opéra*, cit., pp. 24-25. Sul tema della luce in Noverre cfr. il terzo capitolo di Cristina Grazioli, *Luce e ombra*, cit., dedicato al Settecento e all'Ottocento, in particolare le pp. 60-61 e 77-78.

<sup>109</sup> Cfr. Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse*, cit., pp. 68-71. Cfr. anche Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse, les ballets et les arts*, cit., pp. 133-148 (ed. it. Lucca, LIM, 2011, pp. 165-171). Si tratta di una lettera interamente dedicata all'anatomia.

<sup>110</sup> Cfr. Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse*, cit., pp. 71-77.

<sup>111</sup> Ludwig Josephson, *Teater-Regie. Regissörskap och i-scen-sättningskonst*, Stockholm, Adolf Bonnier, 1892, pp. 19-20, cit. in Franco Perrelli, *La seconda creazione*, cit., p. 109.

vecchio e nuovo completa tutte le branche dell'arte, ecco quel che si deve saper mettere sempre pienamente a frutto nel lavoro di messinscena<sup>112</sup>.

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

Tornando al mio rifugio in campagna, dove le vacanze estive mi permettono il lusso di dedicarmi ai piaceri della lettura, ho aperto nuovamente, forse per la centesima volta, le *Lettres sur la danse et sur les ballets*, scritte da Noverre; in ogni pagina di questo testo straordinario, si viene colpiti dalla luce che questo eminente artista getta non solo sull'arte particolare di cui egli è maestro, ma su tutti gli argomenti che incontra lungo la sua strada<sup>113</sup>.

I lavori coreografici di Noverre hanno riunito «bellezza», «verità» e «poesia» alla «logica», e Bournonville si pone intenzionalmente nel solco lasciato dal maestro settecentesco, dichiarando di «raccolgere la penna abbandonata dal famoso *maître*»<sup>114</sup>.

---

<sup>112</sup> Ludwig Josephson, *Teater-Regie*, cit., pp. 20-21, in *ivi*, p. 110.

<sup>113</sup> August Bournonville, *Letters on dance and choreography*, translated and annotated by Knud Arne Jürgensen, London, Dance Books, 1999, p. 23. «On returning to my country retreat, where the summer vacation affords me the leisure to devote myself to the delights of reading, I have opened again, perhaps for the hundredth time, the *Lettres sur la danse et sur les ballets*, written by Noverre; on each page of this remarkable book, one is struck by the light that this eminent artist sheds not only on the particular art of which he is a master, but on all topics he encounters on his way».

<sup>114</sup> Cfr. *ivi*, pp. 26-27. Aggiungiamo anche che la poderosa e articolata autobiografia di August Bournonville, *My Theatre Life*, è intrisa di riferimenti a Noverre e al suo magistero. Inoltre Antoine Bournonville, padre di August, era stato allievo di Noverre prima di spostarsi nelle grandi capitali europee dello spettacolo (Parigi e Londra). Non solo: «My aunt, Julie *de* Bournonville, was one of the most famous dancers of her day and shone at the Court Theatre in Vienna during the time of Noverre. My father entered *his* school in his ninth year, took part in all of his great master's ballets, and was

A riprova del ruolo svolto non solo, dunque, da Bournonville ma dallo spettacolo coreutico nella protostoria della regia teatrale, sta il fatto che proprio quando Bournonville viene posto alla direzione del Teatro Reale di Stoccolma, i suoi metodi nella produzione e nell'allestimento di una *pièce* segnano un punto di svolta per il teatro svedese<sup>115</sup>. Come sottolinea Perrelli, infatti, proprio la formazione coreografica del maestro danese ha consentito che «il suo approccio all'allestimento drammatico o all'opera fosse caratterizzato in generale da una peculiare “perfezione pittorica e plastica”»<sup>116</sup>, secondo la definizione del suo apprendista in quegli anni, Ludwig Josephson. Alla direzione del Teatro Reale dal 1861 al 1864, Bournonville apporterà una svolta decisiva in senso registico, per il teatro svedese, rappresentando «la transizione da un punto di vista solistico dello spettacolo a una visione d'insieme»<sup>117</sup>.

In Bournonville confluiscono tanto la tradizione francese quanto quella italiana. Knud Arne Jürgensen sottolinea, infatti, che l'espansione europea del *ballet d'action* in Danimarca segue due direttrici: una italiana rappresentata da «un *albero genealogico* di coreografi» che inizia con Angiolini e il suo allievo Vincenzo Galeotti; l'altra francese, costituita da una «catena ininterrotta di discepoli di Noverre», fra cui vi è anche Antoine Bournonville, padre di August. «Entrambe queste strade – conclude l'autore – conducono ad August Bournonville»<sup>118</sup>. Nello stesso saggio si sottolinea, inoltre, la forte matrice italiana del balletto danese e l'impulso fondamentale che esso ha avuto con l'arrivo di Vincenzo Galeotti: «A lui, più che ad ogni altro maestro di ballo italiano del Settecento a Copenaghen, si deve il fatto di aver posto le fondamenta per quella forma d'arte e tradizione su cui in

---

present at the fantastic festivals which Hungary's magnates gave in honor of Empress Maria Theresa». August Bournonville, *My theatre Life*, cit., p. 25.

<sup>115</sup> Cfr. Franco Perrelli, *Ludwig Josephson e l'Europa teatrale*, Acireale, Bonanno, 2012, pp. 45-59.

<sup>116</sup> *Ivi*, p. 44.

<sup>117</sup> *Ivi*, p. 47.

<sup>118</sup> Knud Arne Jürgensen, *Il balletto italiano nella Copenaghen del secolo XVIII*, cit., p. 12. Sul legame tra Noverre e Bournonville per il tramite della scuola italiana cfr. anche l'articolo di Francesca Falcone, *The Italian style and the period*, in «Dance chronicle», n. 29, 2006, pp. 317-340.

seguito Antoine Bournonville e il figlio August avrebbero fatto progredire il balletto»<sup>119</sup>.

Vincenzo Galeotti, a sua volta, lavora sia con Noverre a Stoccarda (1763) che con Angiolini in Italia (1773) e a questo proposito Gino Tani scrive che il periodo di formazione tra il 1771 e il 1773

ha grande importanza nella vita di Galeotti per la solidarietà con l'ex maestro Gasparo Angiolini e lo studio accuratissimo ch'egli compie della nuova poetica ballettistica bandita, appunto in questo periodo, dal grande coreografo della *Didone* e dell'*Arte vinta dalla Natura* rappresentata proprio in quella stagione 1772-73 al S. Benedetto dal vistoso corpo di ballo (35 elementi) allora alle dipendenze dello stesso Angiolini<sup>120</sup>.

Ma in che misura la poetica e la prassi scenica di Gasparo Angiolini possono essere ricondotte entro una visione protoregistica dello spettacolo?

### **«Il direttore di tutto lo spettacolo è il celebre sig. Gasparo Angiolini»<sup>121</sup>**

Gli scritti teorici di Gasparo Angiolini<sup>122</sup> si presentano come un'altra fonte utile ad indagare la riflessione di stampo protoregistico nella poetica del ballo

---

<sup>119</sup> Ivi, p. 29. Cfr. anche Jørgen Jersild, *Le ballet d'action italien du 18<sup>me</sup> siècle au Danemark. Versions danoises des ballets de Gluck: «Don Juan» et «L'Orphelin de la Chine»*, in «Acta Musicologica», vol. XIV, nn. 1-4, Jan.-Dec. 1942, pp. 74-93.

<sup>120</sup> Gino Tani, *Vincenzo Galeotti*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, (1954-1968) a cura di Silvio D'Amico, Roma, Le Maschere, 1975, vol. V, coll. 829-833. Sulla carriera di Galeotti cfr. anche Knud Arne Jürgensen, *Il balletto italiano nella Copenhagen del secolo XVIII*, cit., pp. 29-43 e, solo per la parte danese, August Bournonville, *My Theatre Life*, cit., pp. 638-643.

<sup>121</sup> «Gazzetta Urbana Veneta», n. 103, sabato 25 dicembre 1790, p. 826.

<sup>122</sup> Gasparo Angiolini e la sua vicenda artistica rappresentano un campo di studi non ancora del tutto esaminato e approfondito. Sebbene ormai datati, rimangono testi di riferimento gli studi a lui dedicati da Lorenzo Tozzi: la monografia edita nel 1972 (Lorenzo Tozzi, *Il ballo pantomimo del Settecento. Gaspare Angiolini*, cit.) e i diversi articoli, apparsi nel 1975, all'interno della rivista di musicologia «Chigiana» («Chigiana. Rassegna annuale di studi musicologici», voll. XXIX-XXX, Nuova Serie, nn. 9-10, 1975) che raccoglie gli atti di un convegno dedicato a Gluck e al cui interno Angiolini e il ballo pantomimo trovano discreto spazio. Ricordiamo anche i saggi di carattere generale apparsi in *Musica in scena* negli anni Novanta (Lorenzo Tozzi, *Il Balletto nel Settecento: questioni generali*, cit., pp. 39-62 e Lorenzo Tozzi, *L'evoluzione del ballo teatrale nel secolo XVIII*, in Alberto Basso, *Musica in scena*, cit., vol. V, pp. 63-88) e il testo di Marian Hannah Winter (*The Pre-Romantic Ballet*, cit.), anch'esso punto di riferimento per le notizie biografiche su molti coreografi settecenteschi.

pantomimo settecentesco. Esponente della «linea italo-austriaca»<sup>123</sup> della riforma del teatro danzato, Angiolini non si dimostra un pensatore sistematico e consapevole come il suo rivale. Tuttavia, sono numerose le spie e gli indizi all'interno dei suoi scritti che testimoniano come, anche per l'italiano, cambino radicalmente il ruolo e la figura del compositore di ballo.

Il maestro italiano non fu un pensatore organico come Noverre, i suoi scritti non presentano la consapevolezza e l'omogeneità che riscontriamo nelle diverse edizioni delle *Lettres sur la danse*; non si preoccupò mai di raccogliarli o riordinarli come fece, invece, il suo “rivale”. Tuttavia al loro interno è possibile ritrovare spunti di riflessione sulla figura del coreografo e sul suo nuovo ruolo.

I tre testi che attraverseremo sono: il programma del ballo *Don Juan* (1761), la *Dissertation sur les ballets pantomimes des anciens* (1765) e le *Lettere a Monsieur Noverre sui balli pantomimi* (1773).

Il *Don Juan* segna una data importante per più di una ragione. Secondo quanto si tramanda, è il primo ballo pantomimo di Angiolini, espressione di una precisa volontà riformatrice; di certo, è preceduto da una dissertazione teorica in cui l'autore spiega le sue ragioni; è espressione originale e insolita per l'epoca, di una fertile collaborazione tra coreografo e musicista. Gluck compone le musiche per il balletto affermando non solo l'importanza del legame tra musica e danza nell'ambito della riforma proposta da Angiolini, ma anche precorrendo i tempi nel conferire dignità alla composizione della musica per balletto.

«Lo spettacolo che presento al pubblico è un ballo pantomimo nel gusto degli antichi»<sup>124</sup>. È con queste parole che Angiolini esordisce nel programma/libretto che accompagna il ballo. In questo testo, oltre a raccontare la trama, Angiolini tiene a precisare i termini del suo “esperimento”: intende riportare in vita, sulle scene, la pantomima antica – greca e romana – rifondando la danza pantomima moderna

---

<sup>123</sup> Flavia Pappacena, *La danza classica*, cit., p. 83 e seguenti.

<sup>124</sup> Gasparo Angiolini, *Le festin de pierre. Ballet pantomime composé par Mr. Angiolini*, A Vienne, chez Jean Thomas Trattner Libraire et Imprimeur de la Cour, 1761 ora in Christoph Willibald Gluck, *Sämtliche Werke*, begründet von Rudolf Gerber, herausgegeben von Gerard Croll, Bärenreiter, 1995, vol. VII: *Supplement. Libretti*, pp. 171-175.

sull'esempio dell'antichità. Dopo aver sommariamente spiegato il concetto di pantomima presso gli antichi, offrendone qualche nozione e definizione, il coreografo arriva al punto che a noi interessa di più in questo contesto: «Presento al pubblico il frutto dei miei studi; e apro una nuova carriera ai maestri di ballo che avranno le conoscenze e i talenti necessari per entrarvi»<sup>125</sup>.

La poetica della «danza parlante» – espressione usata da Angiolini e analoga alla «pittura vivente» di Noverre – implica, anche per il coreografo italiano, un cambiamento radicale nelle funzioni e nei compiti del maestro di ballo. Si prospetta un diverso modo di creare e comporre i balli che apre la strada ad una nuova carriera. Il ruolo del coreografo si completa; il maestro di ballo ha responsabilità in più da gestire e, per intraprendere questa nuova strada, deve avere talento e conoscenze, cioè deve essere predisposto ed inoltre deve studiare e formarsi in maniera diversa rispetto a prima. Compare dunque, anche nel pensiero del coreografo italiano, il tema delle conoscenze e competenze necessarie al compositore di ballo.

Nella *Dissertation* del 1765, vengono precisati alcuni punti della poetica angioliniana. L'autore si sofferma molto sull'esempio degli antichi, sui generi della danza e infine espone il programma del ballo *Semiramide*. Angiolini, inoltre, sottolinea come fra i compiti del compositore di ballo rientrino la scelta e la buona organizzazione del soggetto e la necessità di formare un'azione unica e chiara, dotata di coerenza interna. Il suo sguardo e il suo pensiero, tuttavia, sembrano fermarsi al problema della narrazione in danza, a come renderla coerente e priva di episodi collaterali che distraggano l'attenzione dalla vicenda principale. (La soluzione proposta a questo fine da Angiolini, per inciso, è diversa da quella noverriana: contrariamente al coreografo francese, infatti, per l'italiano il rispetto delle regole poetiche – le unità di tempo, luogo e azione – è fondamentale punto di partenza). Non ritroviamo in Angiolini esplicite affermazioni sul principio di unitarietà dello spettacolo diretto da un occhio esterno: egli sottolinea la necessità di

---

<sup>125</sup> *Ivi*, p. 3v. «C'est le fruit de mes étude que je présente au Public; & j'ouvre une nouvelle carrière aux Maître de Ballets qui auront les connoissances & les talens nécessaires pour y entrer».

rendere il soggetto del ballo coerente, chiaro e interessante per il pubblico, ma la sua attenzione non si sposta mai troppo sui coefficienti scenici. Non allarga la sua riflessione all'allestimento nel suo complesso, non si sofferma, dettagliatamente come Noverre, sull'importanza da attribuire alle scenografie, ai costumi, all'insieme dello spettacolo. E tuttavia, similmente a Noverre, Angiolini nel riconoscere la specificità del linguaggio pantomimo, si occupa, quanto meno nelle dichiarazioni teoriche, di far rifluire la "compattezza", la coerenza della trama nell'azione pantomima. Vediamo come. Il gesto – dice – abbrevia i discorsi; dunque nell'accostarsi a un soggetto da trasporre in danza, è necessario tener conto delle caratteristiche e delle peculiarità del linguaggio che si intende usare<sup>126</sup>: «è attraverso un vetro convesso che riunisce tutti i raggi in un sol punto, che ci è necessario guardare i soggetti che vogliamo trattare; il minimo scarto fa perdere di vista i personaggi attraverso i quali intendiamo muovere le passioni»<sup>127</sup>. Sebbene dunque Angiolini sia meno esplicito di Noverre nel trattare la scelta e la messa in scena del soggetto, le parole qui usate assomigliano a quelle del francese («l'arte del compositore è dunque di avvicinare e di riunire tutte le idee in un sol punto, al fine di farvi concorrere tutte le operazioni dello spirito e del genio»<sup>128</sup>). Il coreografo – afferma qui Angiolini – deve possedere non solo la visione sintetica dell'insieme («il vetro convesso che riunisce tutti i raggi in un sol punto») necessaria a operare le giuste scelte sul soggetto, come per esempio quelle riguardanti i personaggi chiave attraverso cui far «muovere le passioni», ma anche la capacità di "tradurre" quella visione sintetica e unitaria in azione pantomima. Solo "traducendo" il soggetto in gesto attraverso questa particolare lente è possibile creare in modo "compatto" e unitario la coreografia e i personaggi della vicenda che verranno interpretati dai danzatori.

---

<sup>126</sup> Cfr. Gasparo Angiolini, *Dissertation sur les ballets pantomimes des anciens*, cit., [pp.] 13 e 19 (trad. it., in «Danza e ricerca», n. 0, ottobre 2009, p. 24). «L'art du geste qui abrège merveilleusement les discours, qui par un seul signe expressif supplée souvent à un nombre considerable de paroles, resserre lui-même par sa nature la durée de l'Action pantomime, lorsque le plan est dans les règles».

<sup>127</sup> *Ivi*, [p.] 19 (trad. it., in «Danza e ricerca», n. 0, ottobre 2009, p. 27).

<sup>128</sup> Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse*, cit., p. 34.

Entrambi i coreografi, dunque, sottolineano la necessità, per il compositore dei balli, di possedere capacità sintetico-“unitarizzanti” nel creare le sequenze pantomimiche: il coreografo deve compiere necessariamente, nel momento creativo, un’operazione di sintesi e interpretazione che ne aumenta la responsabilità di autore dello spettacolo.

La riflessione più matura di Angiolini arriva con le *Lettere a Monsieur Noverre* redatte nel 1773. In questo testo avviene il passaggio teorico che manca nella *Dissertation*. A distanza di una decina d’anni dall’esperienza viennese – forte della fama ormai raggiunta e di una quasi trentennale esperienza scenica – Angiolini sembra giungere, nella sua teorizzazione, a una dimensione più consapevole dell’evento scenico. Le *Lettere* del 1773 sono anche il testo che dà inizio alla polemica fra i due coreografi. L’urgenza di contestare «alcune idee che, vaglia il vero, contraddicono il corso storico della danza [...] e delle quali l’esperienza di ventisei anni mi prova l’insussistenza»<sup>129</sup> portano Angiolini ad ampliare e arricchire la sua riflessione estetica, affrontando nuove tematiche o ritornando su precedenti riflessioni. Il coreografo italiano esordisce contestando a Noverre di essersi preso tutto il merito della riforma del ballo pantomimo, senza tenere nella giusta considerazione altri importanti protagonisti della scena europea. Così Angiolini racconta delle sperimentazioni condotte, in questo senso, dal suo maestro Hilverding e scrive:

Tutte queste, e tante altre idee in que’ primi tempi, altro in vero non erano che brevi e piccoli *pas de deux*, o vogliamo dire scene sdrucciate, male inquadrare e riunite per molto tempo ad un ammasso di barbari episodi che formavano un tutto mostruoso, senza filo, senz’ordine e senza limite. Ma siccome il vero ed il bello trovano sempre de’ partigiani [...]; così le nuove produzioni di M. Hilverding ritrovarono tanti approvatori, che sufficientemente ricompensarono e servirono ad incoraggiare a de’ nuovi sforzi questo celebre artista<sup>130</sup>.

Da uno spettacolo fatto di episodi scomposti, privi di organizzazione e struttura, dopo vari tentativi il coreografo, Hilverding nella fattispecie, riesce a «concepire,

---

<sup>129</sup> Gasparo Angiolini, *Lettere a Monsieur Noverre*, cit., p. 49.

<sup>130</sup> *Ivi*, p. 53.



combinare e produrre un'azione completa pantomima con un principio, un mezzo e un fine»<sup>131</sup>. Si passa dunque da un accostamento di scene episodiche senza nesso le une con le altre, a una narrazione consapevole che segue un piano ideato e costruito *ad hoc* dal coreografo. Sebbene in questa fase non si faccia ancora cenno all'insieme dello spettacolo unitariamente diretto in tutti i suoi aspetti da un'unica figura, Angiolini qui testimonia come Hilverding conferisca organicità e coerenza all'azione pantomima organizzando il soggetto secondo «un principio, un mezzo e un fine».

Riguardo queste tematiche, le parole più significative di Angiolini le ritroviamo, poco più avanti, sempre nel testo del 1773:

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

In terzo luogo finalmente conviene che il compositore di questi balli sappia rilevare a proposito il debole e il forte che il libro, gli attori e i ballerini somministrano, e far uso di tutte le bellezze dell'arti a tempo e a luogo, alternativamente profittando ora di quelle della danza, ora dell'altre della musica, ora dell'esecuzione particolare, ora della sola totalità della festa, che ad ogni tanto porta la riunione de' cori, de' balli, degli attori, delle comparse, degli abiti, delle decorazioni<sup>132</sup>.

L'affermazione è significativa e importante, ricollegandosi in maniera abbastanza diretta alla tematica pre-registica. Al coreografo, in quanto creatore e direttore dello spettacolo, spetta l'ultima parola su tutti. A lui si devono sottomettere non solo e non tanto i ballerini, ma soprattutto il poeta, ossia il librettista (colui che scrive il soggetto nel caso dell'opera alla francese di cui effettivamente Angiolini sta parlando) e il musicista, che deve comporre al servizio della danza; affinché ciò avvenga «ci vogliono de' fatti e non delle parole»; dunque il compositore deve

---

<sup>131</sup> *Ibidem*.

<sup>132</sup> *Ivi*, p. 65.

conoscere le arti e la loro applicazione pratica; deve sapere cosa introdurre e dove; deve saper gestire sulla scena attori, ballerini, scenografie e costumi, in una parola tutto l'insieme dello spettacolo. È il coreografo, direttore dei balli, a imporsi sugli altri artisti («tutti insieme si sottometteranno alle di lui proposizioni») perché l'insieme sia rispettato e dunque lo spettacolo abbia successo. Ritornano, allora, alcuni degli snodi concettuali esposti nel paragrafo precedente e che ci hanno permesso di parlare di Noverre come di un precursore della moderna pratica protoregistica, quanto meno sotto il profilo teorico: la competenza allargata del maestro di ballo e le sue maggiori responsabilità nei confronti dell'insieme dello spettacolo e di tutti gli artisti che vi concorrono; il forte legame tra la formazione poliedrica del maestro di ballo e la sua nuova funzione, il suo nuovo ruolo. Seppure in maniera meno consapevole ed esplicita, Angiolini offre idee analoghe a quelle esposte da Noverre nelle *Lettres*. Al compositore dei balli spetta la direzione dello spettacolo nella sua totalità; egli deve amalgamare sulla scena tutte le componenti dell'allestimento: dai ballerini alla musica, dalle scenografie ai costumi.

La delineazione della figura del compositore di ballo come unico responsabile dello spettacolo non rimane un utopico ideale a cui tendere, ma trova una concreta realizzazione nella pratica teatrale<sup>133</sup>. Per la stagione di carnevale 1790-1791 Angiolini è a Venezia, al teatro di San Benedetto. La «Gazzetta Urbana Veneta» annuncia lo spettacolo la vigilia della prima con le seguenti parole:

*L'apoteosi d'Ercole* è il dramma per musica, che si rappresenterà domani nel nobilissimo Teatro *Venier* in S. Benedetto. La poesia è del nob. sig. *Mattia Butturini*, e la musica del celebre sig. *Angelo Tarchi* maestro del Reale Conservatorio della Pietà di Napoli. [...]  
Il direttore di tutto lo spettacolo è il celebre sig. *Gasparo Angiolini* maestro di balli pensionario delle corti imperiali di Vienna e Pietroburgo.

---

<sup>133</sup> Ricordiamo qui che Angiolini affida alla scena, e ai libretti, l'esemplificazione della sua concezione estetica del ballo pantomimo, giudicando la pratica altrettanto importante della teoria: «i precetti son figli delle opere: e fino a tanto che queste non le sapremo scrivere, i balli pantomimi, o sia, la danza imitativa della bella natura, non occuperà giammai quel posto che le conviene, non sarà giammai perfetta, né sarà cosa certa, né arte sicura». *Ivi*, p. 56.

Le scene tutte nuove, dieci del dramma, e cinque del ballo son del rinomato Caval. *Francesco Fontanesi*<sup>134</sup>.

Angiolini è indicato come «direttore di tutto lo spettacolo». Alla sua guida si devono dunque sottomettere tanto i danzatori quanto gli altri creatori dello spettacolo: il poeta e il musicista ma, supponiamo, anche lo scenografo e forse persino gli autori dei costumi. *L'Apoteosi d'Ercole*, inoltre, prevede al suo interno danze collegate all'azione del dramma: una «danza festosa» seguita da un coro che apriva la settima scena del primo atto<sup>135</sup> e una danza sacra all'inizio della tredicesima scena del secondo atto<sup>136</sup>. Dunque la direzione di Angiolini prevede il coordinamento dei movimenti dei danzatori, dei cantanti e del coro all'interno del dramma. Probabilmente questo è anche il motivo per cui

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

La musica dello stesso ballo sarà pure di sua propria composizione. Il poeta, il maestro di musica, il primo de' primi musicisti ch'abbia il teatro, il più celebre de' compositori di ballo direttore anche dell'intero spettacolo, un gran pittore, delle decorazioni da corte che interessano la comun aspettazione, lusingare ci devono d'un trattenimento che meriti la soddisfazione, e l'applauso della più scelta udienza<sup>137</sup>.

---

<sup>134</sup> «Gazzetta Urbana Veneta», n. 103, sabato 25 dicembre 1790, p. 826.

<sup>135</sup> Mattia Butturini, *L'Apoteosi d'Ercole. Dramma per musica da rappresentarsi nel Nobilissimo Teatro Venier in San Benedetto. Il Carnovale dell'anno 1791*, cit., p. 14. «Danza festosa, che viene interpretata dalle schiave d'Ecalia ch'errano per la reggia inquisite da' soldati di Trachina. Le donzelle trachinesi mostrano la loro sorpresa. Frattanto le schiave cantano il seguente coro». Al termine del coro cessa anche la danza.

<sup>136</sup> *Ivi*, p. 38. «*Sacra danza*, in cui i garzoni e le donzelle trachinesi presentano rami e corone di querce a Giove». Terminata la danza, entrano i protagonisti del dramma e inizia il coro del popolo.

<sup>137</sup> «Gazzetta Urbana Veneta», n. 103, sabato 25 dicembre 1790, p. 826. Il libretto del ballo si trova in fondo al libretto del dramma per musica. Cfr. Gasparo Angiolini, *Tito o La partenza di Berenice. Ballo eroico-pantomimo in cinque atti. D'invenzione, e composizione del Signor Gasparo Angiolini Maestro Pensionario delle Corti Imperiali di Vienna, e S. Pietroburgo. Rappresentato per la prima*

Il recensore riconosce ad Angiolini un talento che, stando per esempio alle testimonianze dei fratelli Verri, manca del tutto a Noverre: la chiarezza nell'esposizione dell'azione e nella sua espressione attraverso la pantomima danzata. Tale qualità ricorre spesso negli elogi e nelle fonti coeve ad Angiolini. Il coreografo italiano punta, nei suoi balli, all'essenzialità dell'azione, riduce i personaggi a quelli principali ed è in grado di dirigerli con chiarezza raggiungendo la «muta eloquenza» che rende il ballo comprensibile anche senza programma.

Quando, in Russia, Angiolini compone la *Didone abbandonata*<sup>138</sup>, uno dei suoi capolavori poi ripreso in Italia in diverse occasioni, l'eco del suo successo<sup>139</sup> raggiunge persino Metastasio, che così scrive ad Angiolini, da Vienna, nel dicembre 1766: «Sono ormai quarant'anni che la mia povera *Didone* assorda de' suoi lamenti tutti i teatri d'Europa, e né pur uno dei vostri celebrati colleghi avea saputo fin'ora farne il mirabile uso che voi ne avete fatto»<sup>140</sup>.

E ancora, scrivendo alla moglie di Angiolini, Teresa Fogliazzi, qualche mese più tardi ribadisce:

Intorno alla fortuna dell'abbandonata *Didone*, io non so distinguere fra il mio caro signor Angiolini e me il creditore e il debitore. So bene da che ella nacque non si è mai trovata fra migliori mani di quelle che l'hanno

---

volta nel *Nobilissimo Teatro Venier in San Benedetto. Il Carnovale dell'anno 1791*, in Mattia Butturini, *L'Apoteosi d'Ercole*, cit., pp. 49-54.

<sup>138</sup> *Le départ d'Enée ou Didon abandonnée* va in scena il 26 settembre del 1766. Cfr. Robert Aloys Mooser, *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII<sup>me</sup> siècle*, cit., vol. II, p. 134 e cfr. anche Lorenzo Tozzi, *Il balletto pantomimo del Settecento*, cit., pp. 87-90. Di questo ballo Angiolini è interprete, coreografo e compositore delle musiche; il soggetto è tratto dall'opera di Metastasio. Il ballo viene poi ripreso in Italia nel 1773 a Venezia, Teatro di San Benedetto, per il carnevale, e a Milano, Teatro Regio Ducale, in autunno. Cfr. Apostolo Zeno, *Merope. Dramma per musica da rappresentarsi nel Nobilissimo Teatro di S. Benedetto Il Carnovale dell'Anno 1773*, Appresso Modesto Fanzo, in Venezia, 1773, pp. 22-23, dove si trova esposto un «Preciso del ballo»; Giovanni Bertati, *Zon-Zon Principe di Kibin-Kin-Ka. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel Regio-Ducal Teatro di Milano, L'Autunno dell'anno 1773*, in Milano, Presso Gio. batista Bianchi Regio Stampatore, [1773], pp. 69-68, dove si trova l'Avviso del ballo. Per questo periodo cfr. Lorenzo Tozzi, *Il ballo pantomimo del Settecento Gaspare Angiolini*, cit., pp. 96-97 e pp. 164-165; Marian Hannah Winter, *The Pre-Romantic Ballet*, cit., p. 137.

<sup>139</sup> Cfr. Gasparo Angiolini, *Lettere a Monsieur Noverre*, cit., p. 89; si veda anche la testimonianza di J. Von Stälin che, riferendo della serata, così scrive: «Ce ballet émerveille tout le monde, et il eut un tel succès, qu'on dut le reprendre bien de fois encore, après des opera et des tragédies».

<sup>140</sup> Lettera a Gaspare Angiolini del 9 dicembre 1766, in Pietro Metastasio, *Tutte le opere*, a cura di Bruno Brunelli, vol. IV: *Le Lettere*, Milano, Mondadori, 1954, p. 516.

accarezzata in Russia: senza eccettuarne quelle d'Enea. Le mie ciance poetiche, frutto ormai della tarda stagione, non meritavano le vostre premure<sup>141</sup>.

Qui Metastasio afferma chiaramente che la visione, la lettura particolare che Angiolini fa del suo capolavoro è più riuscita di molte altre trasposizioni. Nel caso della *Didone* avviene ciò che Angiolini scrive nelle lettere: il compositore è riuscito a «rilevare a proposito il debole e il forte che il libro, gli attori e i ballerini gli somministrano» utilizzando tutte le arti a sua disposizione e mettendole al servizio dell'insieme dell'esecuzione. Metastasio riconosce ad Angiolini un talento quasi "registico": il coreografo italiano rileggerebbe e interpreterebbe un'opera preesistente con piglio originale, ricreerebbe la *Didone* riadattandola ad un diverso mezzo espressivo e dando la sua interpretazione al soggetto a partire dal testo di Metastasio. Tale reinterpretazione è tanto riuscita da suscitare le parole di lode di Metastasio.

Anche Pietro Verri, proponendo un acuto confronto fra i due coreografi rivali, mette in luce le medesime doti direttive riconosciute al maestro italiano:

A mio parere Noverre ha più calore d'immaginazione, ha dei colpi felici, ha somma eleganza nel vestire, nel distribuire i quadri, nel badare a una delicata decenza sino nelle ultime figure; ma Angiolini porta maggior corrispondenza fra la musica e il gesto perché compone l'una e l'altro, condensa la sua arte sul solo protagonista, ha una condotta più conseguente nella favola, maggior giudizio nel scegliere soggetti esprimibili e intelligibili e nel non addossare alla pantomima delle situazioni che non possono essere discernibili<sup>142</sup>.

Sembra allora verosimile che il lavoro del coreografo italiano si concentri molto sui personaggi da rendere in azione pantomimo-danzata e sulla musica, tralasciando la cura che invece Noverre dedica all'insieme.

---

<sup>141</sup> Lettera a Teresa Fogliuzzi del 28 settembre 1767, in *ivi*, p. 564. In quest'ultima, il poeta chiede espressamente a Teresa Fogliuzzi di intercedere in suo favore presso il marchese Clerici e il principe Trivulzi. A proposito dell'opera, ribadisce tanto il merito suo che del coreografo per il successo che *Didone* continua a riscuotere.

<sup>142</sup> Lettera di Pietro ad Alessandro Verri, Milano, 3 giugno 1775, in Carmela Lombardi (a cura di), *Il ballo pantomimo*, cit., p. 175.

All'interno dei testi inediti pubblicati da Sara Rosini in *Pietro Verri e il balletto*, spicca inoltre una *Lettre à Monsieur Noverre*<sup>143</sup> che propone un ulteriore confronto fra i due coreografi protagonisti della nota *querelle*:

Il signor Angiolini vi ha preceduto nel Teatro di Milano. Tutti gli uomini imparziali devono convenire sul fatto che Angiolini non possiede l'arte della danza al grado sublime a cui voi la possedete, bisogna ammettere anche che sia per il gusto nell'abbigliamento dei danzatori, sia per la scelta delle scenografie, sia per la composizione ammirevole dei vostri quadri, sia infine per i colpi arditi che voi tracciate, così come per la fertilità della vostra immaginazione, voi siete infinitamente al di sopra del signor Angiolini. Questo in cambio, con meno inventiva mette nei suoi drammi più regolarità, più condotta, più arte e giudizio; qualche volta risulta freddo, trascura l'insieme del quadro, il suo studio si limita a un personaggio o due, il rimanente è troppo trascurato; la ragione soffoca, per così dire, l'immaginazione; vi si rimprovera, signore, tutto il contrario. Angiolini ha dei pezzi musicali, di sua mano, nettamente superiori, e combina meglio i gesti con i suoni, dal momento che è autore del balletto e compositore della musica<sup>144</sup>.

Riprendendo un po' quanto affermato in una delle missive dirette al fratello Alessandro, Pietro ribadisce il suo personale giudizio sui due contendenti. Ma non solo. Implicitamente sembrerebbe riconoscere ai coreografi un ruolo preponderante nella strutturazione e nella messa in scena del ballo, infondendo all'insieme della rappresentazione la propria personale firma. Stando alle sue parole, Noverre è in grado di amalgamare costumi, scenografia e coreografia in modo mirabile, con grande fantasia e originalità creando grandi quadri d'insieme in cui l'eleganza e il

---

<sup>143</sup> «Si tratta di un testo scritto a ridosso della partenza da Milano del famoso coreografo Jean-Georges Noverre, avvenuta nel gennaio 1776 [...]: si esauriva, in quei giorni, il clamore suscitato nel pubblico dallo scontro che aveva contrapposto l'artista francese al coreografo toscano Gasparo Angiolini». Sara Rosini, *Pietro Verri e il balletto*, cit., p. 258. La *Lettre à Monsieur Noverre* si trova in calce all'articolo alle pp. 287-305 ed è redatta in francese.

<sup>144</sup> Pietro Verri, *Lettre à Monsieur Noverre*, in *ivi*, p. 289. «Mr Angiolini vous avoit precedé sur le Theatre de Milan. Tout homme impartial doit convenir qu'Angiolini ne possède pas l'art de la dance au degré sublime que vous la possédez, il faut aussi convenir que soit pour le gout dans l'habillement des danceurs, soit pour le choix des decorations, soit pour l'art de grouper admirablement vos tableaux, soit enfin par les coups hardis que vous frappez, aussi bien que par la fertilité de votre imagination, vous etes infiniment au dessus de Mr Angiolini. Celui ci en échange, avec moins de fecondité porte dans ses drammes plus de regularité, plus de conduite, plus d'art, et de jugement; il est quelque fois froid, il negligé le tout ensemble du Tableau, son etude se borne à un personnage, ou deux, le reste est trop oublié; sa raison etouffe, pour ainsi dire l'imagination; l'on vous reproche, Monsieur, tout le contraire. Angiolini a de morceaux de musique de sa facon totu à fait superieurs, et il combine mieu les gestes aux sons, puisqu'il est auteur du ballet, et compositeur de la musique».

gusto sono universalmente applauditi; Angiolini, al contrario, si caratterizza per la migliore «condotta» dell'azione, che risulta più regolare e quindi, presumiamo, anche più comprensibile. Inoltre nei suoi lavori la musica accompagna e sostiene l'azione facilitandone la lettura/comprendimento e aumentandone l'effetto; sembra non rimanere molta cura per il resto, ossia per gli altri aspetti come, per esempio, le scenografie e i costumi. Tuttavia questo non significa che non se ne curasse affatto. Per esempio, in occasione del ballo *L'amore e l'azzardo*, dato a Milano nell'agosto del 1780, leggiamo che

il soggetto prescelto dal sig. Angiolini per questa azione pantomima non poteva essere più grazioso, geniale e piacevole; la sua musica è assolutamente buona; il vestiario corrisponde al buon gusto dell'azione e nella magnificenza a quello del primo ballo, che per le superbe decorazioni e abilità de' ballerini va sempre più riscuotendo le maggiori lodi<sup>145</sup>.

Un passaggio successivo dello scritto del 1773 dimostra un'attenzione da parte di Angiolini proprio verso l'insieme dello spettacolo. Nella seconda delle sue lettere egli ipotizza infatti la costituzione di un'Accademia di danza, pensata per aderire ai canoni della riforma del ballo pantomimo:

Posto che l'Italia volesse istituire un'Accademia di danza, acciocché con essa si fissasse l'arte, si andasse continuamente alla sua perfezione e venisse ad accrescersi il numero, in oggi così piccolo, de' buoni ballerini, crederei che gl'instituti che riguardano l'arte si dovessero stabilire per esempio nella seguente guisa. La danza fondamentale sarebbe quella che ha ballato il Dupré, che balla il Vesti e, in Italia, il Picq. Congiunta a questa danza gli scolari imparerebbero la coreografia [la notazione coreografica] e la musica, al favore del quale studio comprenderebbero la connessione che hanno le dette due arti e il bisogno indispensabile d'essere unite. Imparate che fossero al grado di fare onore

---

<sup>145</sup> «Gazzetta Enciclopedica di Milano», 21 agosto 1780, p. 253, in Dascia Deplero, *Il «Giornale enciclopedico di Milano» (1782-1797) e la «Gazzetta enciclopedica di Milano» (1780-1802): due nuove fonti per la storia musicale milanese*, in «Fonti musicali italiane», n. 4, 1999, pp. 55-111; p. 98. D'ora in poi abbreviato semplicemente in Deplero. Cfr. Gasparo Angiolini, *La morte di Cleopatra*, cit., p. 14 dove si trova l'Argomento del secondo ballo, «anacreontico pantomimo», *L'amore e l'azzardo*. Dal libretto dell'opera apprendiamo che i tre balli previsti per *Gli antiquari in Palmira* «si rappresenteranno alternativamente». Cfr. Giuseppe Carpani, *Gli Antiquari in Palmira. Commedia per musica da rappresentarsi nel teatro grande alla Scala l'autunno dell'anno 1780*, in Milano, Appresso Gio. Batista Bianchi Regio Stampatore, [1780], p. 6.

all'Accademia, lo scolare uscirebbe autenticato dalla medesima come puro ballerino esecutore, riconosciuto capace di potere insegnare e potere comporre la danza materiale<sup>146</sup>.

Per Angiolini infatti la danza si compone di una parte meccanica, «materiale» appunto, che è compito dei maestri e delle istituzioni accademiche sviluppare e rafforzare, e di una parte «spirituale, cioè l'*immaginazione*», che non «s'insegna né si dimostra»<sup>147</sup>. La parte spirituale della danza pertiene al singolo artista e coincide con l'espressività nuova richiesta al danzatore, non più mero esecutore, ma interprete delle passioni e dei sentimenti sulla scena: «intendo l'arte materiale della danza, mentre la spirituale del pantomimo, stendendo i limiti dell'immensa carriera degli usi, de' costumi e delle passioni umane d'ogni tempo e d'ogni paese, non ha mai fine per un artista»<sup>148</sup>.

Angiolini, poi, afferma che «per meritare il grado distinto di vero compositore di balli pantomimi, grado che unisce in uno tutte le arti che vi concorrono»<sup>149</sup>, questa ipotetica accademia dovrebbe progettare un vero e proprio esame finale per permettere all'aspirante compositore di dar prova del suo talento compositivo:

potrebbe destinarsi al candidato una stanza ove fosse ogni sorta di strumenti musicali, con carta di musica e carta da scrivere, ove si trovassero i libri classici dell'Istoria, della Mitologia, ed i poeti d'ogni genere. Nel tempo stesso il segretario dell'Accademia darebbe a questo in un biglietto sigillato il titolo del soggetto<sup>150</sup>.

L'aspirante compositore a questo punto dovrebbe redigere il piano del ballo e la musica ed essere pronto a mettere in scena, seppur abbozzato, il suo ballo. Infatti Angiolini prosegue e afferma che, una volta trascorso il tempo necessario dato all'esaminando,

---

<sup>146</sup> Gasparo Angiolini, *Lettere a Monsieur Noverre*, cit., p. 74.

<sup>147</sup> Cfr. *ivi*, pp. 72-73. Aggiungiamo brevemente che Noverre sembra prendere proprio dall'italiano questa suddivisione quando, nel 1803, divide la danza in «meccanica o di esecuzione» e «pantomima o in azione». Cfr. Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse, les ballets et les arts*, cit., p. 106.

<sup>148</sup> Gasparo Angiolini, *Lettere a Monsieur Noverre*, cit., p. 73, nota 54.

<sup>149</sup> *Ivi*, p. 74.

<sup>150</sup> *Ibidem*.



si condurrebbe ove si ritrovassero tutt'i necessari ballerini per effettuare il soggetto in questione, ed il candidato dovrebbe avere di già sbozzato tutto il programma o sia il piano del ballo, e fatta tanta musica quanta bastasse per la prima prova, e preparate nella dovuta chiarezza le idee correlative per le decorazioni, per le macchine e per i vestiari<sup>151</sup>.

Al di là dell'ingenuità un po' utopistica della proposta, interessa qui sottolineare come, nella concezione di Angiolini, i compiti del bravo compositore di balli corrispondano, nelle linee generali e germinali, a quelli di un protoregista che segue e interviene su ogni aspetto della messa in scena, badando

- finalmente pos

affermarlo senza timore

ri alla coerenza del

solo gestire la creazione dei passi di danza, ma scegliere e organizzare il soggetto in maniera chiara, farne un piano, preparare le indicazioni da fornire anche agli scenografi e a chi si occupa dei costumi in modo che il tutto risulti coerente. È responsabile dell'insieme dello spettacolo, non solamente della parte tecnica. Un unico responsabile della messa in scena che assume l'onere della creazione e del suo allestimento supervisionandone tutte le fasi e le componenti: l'ideazione del soggetto e la redazione del «piano del ballo», la composizione musicale, la scenografia, le macchine e i costumi e naturalmente la danza. È chiaro che non possiamo sapere quanto di tutto questo si realizzi pienamente nella pratica teatrale, ma dalle parole di Angiolini possiamo dedurre che quanto meno lui lavori in questa direzione per l'allestimento dei suoi spettacoli. Quanto emerge dai resoconti della «Gazzetta Urbana Veneta», inoltre, conforta parte della nostra esposizione.

La medesima stagione di carnevale inaugurata con *L'apoteosi d'Ercole* (1791), vede sulle scene veneziane l'avvicinarsi di tre balli di Angiolini:

Sabato il nuovo ballo a San Benedetto ebbe un esito felice. Destò gli applausi sin dal suo principio, li mantenne in varie situazioni, e li rinforzò alla sua fine. Uscì allo strepitoso lor suono il celebre signor *Angiolini* a ringraziare riverentemente l'udienza, e dopo di esso lui la prima coppia gentile de' ballerini sig. *Volcani* e mad. *Dupré*. L'azione è semplice, trattata con chiarezza, e resa facile alla intelligenza comune. Questo è il più bel pregio d'un capo di balli. Le parti principali di *Lorezzo e Nina* amanti, e del contadino padre di questa, sono

---

<sup>151</sup> *Ivi*, pp. 74-75.

valorosamente sostenute dalla coppia prenominata, e dal Sig. *Bartolommei*. Le tre nuove scene, che veggonsi in questo ballo, gli son di superba decorazione. Se riflettasi alla ristrettezza del tempo in cui il rinomato sig. Cav. *Fontanesi* ne inventò e dipinse diciannove; se queste si considerino sotto quel punto di vista, ch'esige l'interesse d'un'impresa; se nell'esaminarle la prevenzione non ponga agli occhi la benda, non si può certamente negargli quell'ammirazione, e quell'applauso ch'egli s'è meritato, e che gli conoscitori del bello scenico-pittoresco gli accordano<sup>152</sup>.

Con tutta probabilità si tratta del ballo *Lorezzo* allestito per la prima volta da Angiolini a Milano nella stagione di carnevale 1789<sup>153</sup>, e poi ripreso a Torino nel carnevale 1790<sup>154</sup>. Anche in questo caso vengono sottolineate la chiarezza e la comprensibilità dell'azione pantomima, la bravura degli interpreti e la bellezza delle scenografie, create *ex novo* per l'allestimento del nuovo ballo<sup>155</sup>.

Per la seconda opera del carnevale Angiolini mette in scena ancora un nuovo ballo: *La Vendetta ingegnosa o Statua di Condillac*<sup>156</sup>.

---

<sup>152</sup> «Gazzetta Urbana Veneta», n. 6, mercoledì 19 gennaio 1791, p. 45.

<sup>153</sup> Cfr. Marco Coltellini, *Antigona. Tragedia per musica da rappresentarsi nel Teatro Grande alla Scala Il Carnovale dell'Anno 1789*, in Milano, Appresso Gio. Batista Bianchi Regio Stampatore [1788 o 1789], p. 12, dove vengono citati i titoli dei due balli. L'esemplare del libretto conservato presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano comprende gli *Argomenti* di entrambi i balli. Cfr. [Gasparo Angiolini], *Argomenti del ballo tragico di Fedra, e del ballo eroi-comico di Lorezzo*, rispettivamente alle pp. 5-8 e 9-11. Da questo libretto apprendiamo che «sono questi affatto nuovi, e trattati per la prima volta dall'autore». *Ivi*, p. 3.

<sup>154</sup> Cfr. Pietro Metastasio, *L'Olimpiade. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro Regio di Torino nel Carnovale del 1790*, in Torino, Presso Onorato Derossi, [1789 o 1790], pp. 47-51.

<sup>155</sup> La notizia riportata dalla «Gazzetta Urbana Veneta» è l'unica che riguarda un allestimento veneziano del ballo *Lorezzo*. I libretti rintracciati delle due opere previste al San Benedetto per il carnevale 1791 non recano, infatti, alcuna notizia di questo ballo di Angiolini. È possibile, tuttavia, che *Lorezzo* fosse dato in alternanza a *Tito o la Partenza di Berenice*, all'interno dell'opera *L'Apoteosi d'Ercole*; la notizia della Gazzetta è infatti del 19 gennaio, mentre il debutto della seconda opera della stagione avviene intorno al 29 gennaio, come si legge nella citazione che segue. Allo stesso modo, per la seconda opera di carnevale, *Il Demofonte*, i balli allestiti sono due: *La vendetta ingegnosa o La Statua di Condillac*, di cui abbiamo anche il «Preciso del ballo» all'interno del libretto d'opera, e *Semiramide*, per cui l'unica notizia rintracciata è all'interno della «Gazzetta Urbana Veneta», n. 17, mercoledì 26 febbraio 1791, p. 134.

<sup>156</sup> Gasparo Angiolini, *La vendetta ingegnosa o La statua di Condillac. Favola boschereccia pantomima Inventata, e composta dal Signor Gasparo Angiolini Maestro Pensionario delle Corti Imperiali di Vienna, e S. Pietroburgo, Rappresentata nel Nobilissimo Teatro Venier in San Benedetto Il Carnovale dell'Anno 1791*, in *Demofonte. Drama per musica da rappresentarsi nel Nobilissimo Teatro Venier in San Benedetto, Il Carnovale dell'Anno 1791*, in Venezia, Appresso Modesto Fenzo, 1791, pp. 23-27.

L'opera il *Demofonte* si avrà su queste nobilissime scene a S. Benedetto per mercordì, come dicesi. Intorno al nuovo ballo che si vedrà in essa, comunicato ci venne il biglietto seguente.

“Gli antichi pantomimi portarono la loro arte ad una tale celebrità, che gli autori più rispettabili se ne occuparono decantandone i meriti, e gli appalusi riportati dalle più colte nazioni. Essi non si contentarono di solamente rappresentare al vivo, al vero gli usi, i costumi, e le passioni umane, ma vollero eziandio rendersi più commendabili col rappresentare i varj sistemi filosofici de' loro tempi.

I nostri pantomimi non meno arditi, ma forse meno istruiti non hanno fino ad ora elevato le loro idee sopra queste delicate materie.

Ora lo tenta leggermente l'*Angiolini* col rappresentare la famosa statua di Condillac, per la quale prova quel filosofo in una maniera convincente, quanto ingegnosa, che tutte le nostre idee ci pervengono per la via de' sensi, e si rettificano per la comparazione, e per l'ajuto d'un senso con l'altro”.

Questo preciso filosofico non toglie al ballo pantomimo intitolato: *La Vendetta ingegnosa* il corso necessario alle passioni, ed alle altre bellezze che racchiude l'arte della danza parlante; vi aggiunge sol tanto un maggiore interesse per quegli, che non si contentano di nutrire il solo senso della vista, e che non vogliono disgiunto l'utile dall'aggradevole<sup>157</sup>.

Come è consuetudine di Angiolini, non è presente un lungo *Programma* ma un *Preciso del ballo*, una sorta di riassunto, che informa il lettore-spettatore della trama. Prendendo spunto dall'immagine del filosofo Étienne Bonnot de Condillac, il coreografo imbastisce una storia d'amore fra «pastorelle, e pastorelli d'Arcadia» in cui la presenza di una statua raffigurante una Naiade che «acquista le idee per la via dei sensi, a imitazione dell'ingegnosa statua di Condillac», crea scompiglio e discordia nella piccola comunità arcade. Il ballo – apprendiamo dal libretto – prevede tre atti con relativi cambi di scena: il primo si svolge in un «boschetto folto, che circonda l'interno d'una grotta destinato ai pastori per tempio ad una Najade, che si vede nel fondo»; il secondo atto rappresenta un «luogo ristretto nel mezzo d'una antica fabbrica diroccata, in parte consumata dalle fiamme. Una quercia antica s'erger in mezzo delle ruine. Notte con luna»; l'ultimo atto prevede la scenografia più ricca: la grotta con la statua passa in primo piano e la scena si arricchisce di altre statue e decorazioni.

---

<sup>157</sup> «Gazzetta Urbana Veneta», n. 9, sabato 29 gennaio 1791, pp. 69-70.

Interno di graziosa grotta adornata dall'arte, e dalla natura, consacrata ad una Najade, fatta di marmo, appoggiata ad un'urna, situata nel mezzo di una vasca. Intorno di quella vi sono dei satiretti di marmo abbracciati con dei capri. La grotta è abbellita di conchiglie, ed altre produzioni della natura<sup>158</sup>.

La statua della Naiade, in virtù di «una magica operazione» compiuta da una pastorella vendicativa, si anima e, acquisendo la conoscenza del mondo esterno attraverso gli oggetti che più le piacciono, «fissa la sua attenzione e si dichiara amante del pastorello Tirsi». È infatti del suo amore non corrisposto che la pastorella intende vendicarsi di Tirsi e allontanarlo da Clori. È chiaro, in questo breve esempio, che l'interazione e l'accordo, soprattutto nel terzo atto, fra scenografia e azione è fondamentale per la riuscita dello spettacolo e, considerati gli elementi discussi sopra, sembra verosimile immaginare che sia stato lo stesso coreografo a indicare le linee da seguire per la scenografia dell'azione. Sfortunatamente non abbiamo un resoconto del ballo nella Gazzetta; all'indomani della prima recita il recensore liquida lo spettacolo parlando di una «delusa speranza del ballo, che non piacque» perché giudicato mediocre<sup>159</sup>.

In febbraio è la volta della *Semiramide* – titolo di “repertorio” per il maestro italiano<sup>160</sup> – che sembra incontrare maggiormente il favore della platea:

A S. Benedetto i due nuovi balli piacciono sommamente. Il sig. *Angiolini* dopo l'esecuzione della sua *Semiramide* è chiamato a ricevere gli applausi onorevoli dell'udienza, e dietro lui l'abilissima coppia de' primi ballerini. Questa grande tragica azione è condotta, e divisa con tutta l'intelligenza dell'arte, ed ha delle situazioni sì forti, che le assicurano un

---

<sup>158</sup> Cfr. Gasparo Angiolini, *La vendetta ingegnosa o La statua di Condillac*, cit., p. 26, dove si trovano tutte le indicazioni citate per i cambi di scena.

<sup>159</sup> «Gazzetta Urbana Veneta», n. 12, mercoledì 9 febbraio, p. 93.

<sup>160</sup> Il ballo tragico *Semiramide* viene creato per la prima volta a Vienna nel 1765 accompagnato, come abbiamo già ricordato, dalla *Dissertation sur les ballets pantomimes des anciens*. Il ballo viene poi ripreso in Italia altre due volte prima del 1791: nel 1773 per la fiera dell'ascensione al San Benedetto di Venezia (cfr. Gasparo Angiolini, *Semiramide. Ballo tragico pantomimo rappresentato in Venezia nel nobilissimo teatro di San Benedetto per la fiera dell'ascensione dell'anno 1773. Inventato, e composto dal Signor Gasparo Angiolini, s.n.*, [Venezia, 1773]; si tratta del primo ballo per l'opera *Antigono*) e per il carnevale 1774 al Regio Ducale di Milano (cfr. Vittorio Amedeo Cigna Santi, *Andromeda. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Ducal-Teatro di Milano, nel carnevale dell'anno 1774*, in Milano, nella stamperia di Giovanni Montani, [1773 o 1774], pp. X-XII).

felice successo quando sia maneggiata da un maestro del valore del sig. *Angiolini*. Il vestiario, le decorazioni sono della più ricca magnificenza. Il celebre sig. Cav. *Fontanesi* ha coronato le sue lunghe molteplici illustri fatiche dell'autunno, e del carnevale con una scena, che dapprima sorprende, indi chiama e conduce gli illusi guardi a spaziare tra le sue bellezze, e lascia negli animi l'ammirazione, e il diletto. Essa rappresenta un vasto sotterraneo di veramente regale maestà, ove tra i mausolei superbi, e i fregi che adornarli spiega la pompa delle sue venustà una delle più felici idee pittoresche che presentarsi possa all'occhio esaminatore di colto uditorio. Così se il ballo ha cominciato in una bella scena finì in una bellissima, che ratificò quella pubblica stima nata dalle tante pregiate produzioni del rinomato suo autore<sup>161</sup>.

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

Passiamo ora ad uno dei punti cardine della poetica angioliniana: la questione musicale. Fin dal *Programma* del *Don Juan* viennese, ne viene messa in luce l'importanza capitale per i balli pantomimi:

La musica è essenziale alle pantomime; è lei che parla, noi non facciamo che i gesti. [...] Ci sarebbe quasi impossibile farci intendere senza la musica, e più questa è appropriata a quello che vogliamo esprimere, più ci rende comprensibili<sup>162</sup>.

L'esigenza che la musica sia appropriata alla danza diviene talmente forte in Angiolini da spingerlo, a partire dalla fine degli anni Sessanta, a comporre personalmente la musica per i suoi balli. Il legame fra queste due arti è tale da richiedere che vengano gestite e create da un'unica persona: «Le arti che fra loro hanno una dipendenza, una connessione necessaria, e più dell'altre la musica e la danza, si dovrebbero ritrovar sempre congiunte nella stessa persona»<sup>163</sup>.

---

<sup>161</sup> «Gazzetta Urbana Veneta», n. 17, mercoledì 26 febbraio 1791, p. 134.

<sup>162</sup> Angiolini, *Don Juan*, cit., [p.] 8r/v. «La Musique est essentielle aux Pantomimes: c'est elle qui parle, nous ne faisons que les gestes [...]. Il nous seroit presque impossible de nous faire entendre sans la Musique, & plus elle est appropriée à ce que nous voulons exprimer, plus nous nous rendons intelligibles».

<sup>163</sup> Gasparo Angiolini, *Lettere a Monsieur Noverre*, cit., p. 80.

Componendo personalmente la musica per i suoi balli, Angiolini assicura ai suoi spettacoli una coerenza e un'unità che non sempre potevano essere garantite quando la musica era affidata ad una persona "estranea" alla creazione coreografica. In una nota al testo del 1773 Angiolini specifica, infatti, la sua prassi creativa a tal riguardo:

In tutti i miei balli, o abbia fatto, o abbia fatto fare la musica, sempre ho tenuto il metodo di farla secondare scena per scena, come si fa', de' quadri, de' gesti, de' passi, delle figure, degli affetti e delle passioni. Chi non sa la musica non può tenere l'istesso metodo; egli è schiavo di quest'arte, ed io voglio che questa sia schiava del soggetto. Il soggetto è il padrone; tutte le arti che vi concorrono lo devono servire e ubbidire<sup>164</sup>.

E – siamo tentati di aggiungere – il coreografo è incaricato di farlo rispettare in quanto responsabile della messa in scena. L'idea che la musica segua in maniera coerente la narrazione e la danza rappresenta una delle innovazioni introdotte dal *ballet d'action*. Naturalmente anche questa caratteristica contribuisce alla percezione dello spettacolo come evento unitario, di cui un'unica mente ordinatrice concepisce e segue tutti gli aspetti. Il coreografo – sembra affermare qui Angiolini – è incaricato di vegliare affinché tutte le arti si sottomettano alla coerenza e all'unitarietà del soggetto e dell'azione del ballo. Anche in questo caso viene affermato il principio esposto da Noverre: «mai sacrificare il tutto per la parte», a testimonianza del fatto che, in fondo, le idee dei due riformatori della danza teatrale settecentesca non sono poi così lontane. Anche per il coreografo italiano, dunque, ogni componente dovrebbe essere sapientemente dosata rispondendo alle esigenze della narrazione creata e ideata dal coreografo, il quale dovrebbe occuparsi anche della messa in scena e dunque svolgere funzioni protoregistiche.

L'importanza della componente musicale all'interno dei balli di Angiolini è ampiamente attestata tanto all'interno di due periodici milanesi – il «Giornale Enciclopedico» e la «Gazzetta Enciclopedica»<sup>165</sup> –, quanto negli scritti di Pietro Verri. In occasione dei balli dell'*Olimpiade*, prima opera della stagione di carnevale

---

<sup>164</sup> *Ivi*, pp. 74-75, nota 55.

<sup>165</sup> Di queste due gazzette è stato pubblicato uno spoglio relativo alle notizie musicali (opera e balli) in Deplero, pp. 55-111.

1782 a Milano<sup>166</sup>, per esempio, leggiamo: «la musica di tutti i balli di composizione del suddetto maestro è quanto si può desiderare di armonioso, parlante, caratteristico»<sup>167</sup>. In altre occasioni la musica viene definita con aggettivi quali «buona», «bella» o «graziosissima»; ancora – per i balli *Teseo in Creta* e *La vendetta spiritosa*, posti in scena nell’agosto del 1782 – leggiamo che «la scelta della musica dello stesso sig. Angiolini, le belle decorazioni ed il ricco vestiario contribuirono a rendere con questo anche il resto dello spettacolo grandioso e interessante»<sup>168</sup>. Riguardo al *Teseo in Creta*, inoltre, lo stesso coreografo avvisa il pubblico che, trattandosi dell’ultima stagione scaligera prima della partenza per la Russia, «nessuno de’ miei lavori è stato da me più maturato di questi due balli, riguardo al piano, e alla condotta, né più diligentemente travagliato nel dettaglio, e ciò dico con egual verità del ballo, non meno che della musica»<sup>169</sup>.

Nell’*Avviso* che accompagna *Il Diavolo a quattro*, tratto dall’*opéra-comique* di Sedaine, leggiamo: «si sono seguitate, per quanto è stato possibile, le traccie dell’autore, e si sono conservate alcune arie originali della medesima opera comica per ritornare le idee alla memoria de’ conoscitori, e per essere danzanti»<sup>170</sup>. È chiaro allora, in questo caso, quanto fossero importanti le competenze musicali del coreografo. Solo Angiolini, padroneggiando il soggetto ed essendo responsabile della creazione coreografica in senso stretto, poteva scegliere le arie musicali da

---

<sup>166</sup> Pietro Metastasio, *Olimpiade. Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro Grande alla Scala di Milano, il carnevale dell’anno 1782*, in Milano, Appresso Gio. Batista Bianchi Regio Stampatore, [1781 o 1782]; alle pp. 14-15 del libretto si trovano le indicazioni dei balli: *Alzira ossia Gli Americani*, primo ballo, *Il diavolo a quattro ossia la doppia metamorfosi*, secondo ballo, *Mascherata*, terzo ballo. Il libretto dei primi due balli (al cui interno si trovano l’*Avviso* e il *Programma* per il primo ballo, un breve *Avviso* per il secondo) è stampato a parte. Cfr. Gasparo Angiolini, *Alzira o gli Americani. Ballo tragico pantomimo inventato, e composto dal sig. Gasparo Angiolini maestro pensionario delle due corti imperiali di Vienna, e Pietroburgo*, [Milano, s.n., 1781 o 1782].

<sup>167</sup> «Giornale Enciclopedico di Milano», 4 gennaio 1782, pp. 2-5, in Deplero, p. 68.

<sup>168</sup> «Giornale Enciclopedico di Milano», 12 agosto 1782, p. 132, in Deplero, p. 71.

<sup>169</sup> Gasparo Angiolini, *Breve ragionamento sopra i balli da rappresentarsi nel Teatro grande alla Scala di Milano. L’Autunno dell’anno 1782. Inventati da Gasparo Angiolini maestro pensionario delle due Corti Imperiali di Vienna, e Pietroburgo*, in Milano, Appresso Gio. Batista Bianchi Regio stampatore, [1782], p. [5]. Possiamo ipotizzare che, quando Angiolini parla di «piano», si riferisca all’ideazione e alla strutturazione del soggetto, mentre quando impiega il termine «condotta», alluda alla sua direzione, ossia alla messa in scena vera e propria curata fin nei minimi dettagli.

<sup>170</sup> Gasparo Angiolini, *Alzira o gli Americani*, cit., p. 17.

tenere, organizzandole in maniera coerente alla trasposizione danzata dell'opera di Sedaine.

L'importanza della musica per il *ballet d'action* è messa bene in evidenza dalle analisi condotte da Rosa Cafiero (soprattutto su partiture di Vincente Martin y Soler e Luigi Marescalchi per i balli di Charles Le Picq a Napoli):

Nell'ambito del *ballet d'action* la musica diviene finalmente un elemento costitutivo e insostituibile: alla concezione narrativa unitaria dell'evento coreutico corrisponde un sistema di segni ben determinato; coreografo e musicista collaborano in maniera paritaria ad un fine unico, ciascuno con i propri mezzi espressivi<sup>171</sup>.

Pietro Verri offre, sullo stesso argomento, un'ulteriore testimonianza. A proposito del ballo *La morte di Cleopatra* – andato in scena nell'autunno del 1780, a Milano, su coreografia e musica di Angiolini<sup>172</sup> –, narrando lo spettacolo al fratello scrive<sup>173</sup>: «cala il sipario e così termina un ballo che nella sua esecuzione interessava veduto anche per la quarantesima volta, tanto era ben corrispondente la pantomima con la musica, tanto erano bravi gli attori, e tanto felicemente era organizzata l'azione»<sup>174</sup>. Come afferma significativamente Rosa Cafiero, appoggiandosi al dettagliato commento di Pietro Verri (riportato nella citazione che segue tra virgolette nelle parentesi tonde):

Pietro evidenzia quanto la pantomima sia corrispondente con la musica, a conferma della straordinaria unitarietà delle creazioni di Angiolini. [...]

---

<sup>171</sup> Rosa Cafiero, *Ballo teatrale e musica coreutica*, cit., pp. 707-732. Sull'argomento segnaliamo, inoltre, il saggio ricco di stimolanti riflessioni Rossana Dalmonte, «*Une écriture corporelle*»: *la musica e la danza*, cit.

<sup>172</sup> Cfr. Gasparo Angiolini, *La morte di Cleopatra. Ballo tragico pantomimo inventato da Gasparo Angiolini maestro pensionario delle due Corti Imperiali di Vienna e Pietroburgo*, in Milano, nelle Stampe di Gio. batista Bianchi Regio Stampatore, [1780]. Il libretto comprende anche l'*Argomento* del secondo ballo *L'Amore e l'Azzardo*. I balli vanno in scena all'interno delle due opere previste per la stagione autunnale: *Gli Antiquari in Palmira* e *La Frascatana*. Cfr. anche Giampiero Tintori, *Duecento anni di teatro alla Scala. Cronologia opere-balletti-concerti 1778-1977*, Bergamo, Grafica Gutenberg, 1979, p. 143.

<sup>173</sup> Si tratta della «redazione a posteriori del programma del balletto di Gasparo Angiolini» fatta da Pietro ad Alessandro e allegata alla lettera dell'11 novembre 1780. Il testo è stato pubblicato in Sara Rosini, *Pietro Verri e il balletto*, cit., pp. 309-314; cfr. tutto il saggio pp. 257-314.

<sup>174</sup> Alessandro Giulini – Giovanni Seregini (a cura di), *Carteggio di Pietro e Alessandro Verri*, Milano, Giuffrè, 1940, vol. XI, p. 186; lettera del 18 novembre 1780.



Le azioni del ballo vengono puntualmente supportate dalla descrizione della musica che le commenta, in particolare come evocazione (quasi da tecnica del *Leitmotiv*: è il caso della musica che si ode all'apparire di Ottavio nel quarto atto, «la stessa di quando uscì la prima volta Ottavio ad abbracciare Antonio. Questa ripetizione mi pare un tratto di genio che mostra che erano officiosità uniformi e di politica»), con connotazione eroica (diventa «grandiosa e militare» a suggellare un momento in cui la «Regina ferma e coraggiosa» rincuora Antonio alla fine del primo atto), con funzione di colore d'ambiente (è «lenta, triste e passionata» all'inizio del quinto atto a commentare gli eventi funesti con i quali si concluderà il ballo), con funzione di sorpresa, trasformazione, *coup de théâtre* («diventa poco armoniosa e molto spiccata» quando l'arrivo di un messo di Ottavio interrompe bruscamente il «ballo generale» [...]), con funzione d'introspezione psicologica (all'inizio del terzo atto Ottavio appare sulla scena accompagnato da una musica «piacevole ma d'un tuono come stentato e falso e così vedesi il volto di Ottavio», a conferma del tradimento che sta per essere consumato nei confronti di Antonio)<sup>175</sup>.

Lo stesso tipo di uso musicale è riscontrabile nell'analisi condotta da Edward Nye e Ruth D. Eldredge sulla partitura di *Medée et Jason* di Noverre, impiegata da Gaetano Vestris per rimettere in scena il ballo a Parigi nel 1770. In particolare, analizzando le annotazioni corrispondenti ad alcuni passaggi musicali, gli autori individuano una serie di tecniche usate per rafforzare, descrivere e accompagnare l'azione in scena facilitandone l'interpretazione da parte dello spettatore; per esempio l'uso di *Leitmotiven*, che suggeriscono il carattere del personaggio oppure hanno il compito di attirare l'attenzione dello spettatore sull'ingresso dei diversi protagonisti; l'attribuzione di uno specifico strumento a ogni personaggio per facilitare la comprensione del dialogo pantomimico; o ancora l'uso di effetti musicali di disturbo, come accordi stridenti, per caratterizzare l'ingresso o la presenza di un personaggio negativo rispetto allo svolgimento dell'intreccio<sup>176</sup>. Possiamo allora individuare non solo nella musica un fondamentale mezzo di coesione e unitarietà per l'azione, ma anche il segnale di una modalità comune di messa in scena drammatico-musicale.

---

<sup>175</sup> Rosa Cafiero, *Il tempio della musica: il teatro alla Scala. Forme e protagonisti*, in Roberta Carpani, Annamaria Cascetta, Danilo Zardin (a cura di), *La cultura della rappresentazione nella Milano del Settecento. Discontinuità e permanenze*, Roma, Bulzoni, 2010, vol. I, pp. 753-754.

<sup>176</sup> Cfr. Edward Nye, *Mime, Music and Drama*, cit., pp. 195-203. In appendice al testo di Nye (pp. 272-304) si trova riprodotta per intero la partitura oggetto dell'analisi. Sul rapporto fra musica e gesto pantomimico, cfr. Emilio Sala, *L'opera senza canto*, cit.

Infine possiamo ancora aggiungere qualcosa sul lavoro di Angiolini con i suoi interpreti. Le due gazzette milanesi già citate – il «Giornale Enciclopedico» e la «Gazzetta Enciclopedica» – documentano, infatti, le stagioni angioliniane alla Scala dal 1782 al 1789. La persistenza del maestro italiano sulle scene scaligere per sette stagioni consecutive (dal 1780 al 1782<sup>177</sup>) porta con sé una conseguenza non da poco. Angiolini ha la possibilità di lavorare con un *cast* di interpreti sempre più collaudato; i ballerini, d'altra parte, avendo modo di lavorare sotto la sua direzione, sembrano acquisire sempre maggiori abilità nell'arte pantomimica. A proposito del *Diavolo a quattro*, secondo ballo andato in scena nel carnevale 1782, leggiamo che nel primo ballo eccellono Carolina Pitrot e Michele Fabiani: «questi due soggetti sono per la pantomima ammirabili»; nel secondo ballo

Vittoria Pelosini ed il sig. Pietro Angiolini altri due primi ballerini serj fanno anch'essi l'ammirazione, l'amore a la delizia de' partigiani della coreografia; esso è senza dubbio il ballo più ben espresso senza parlare dell'intrinsico. Questi quattro abilissimi soggetti sono ornati e secondati da due primi grotteschi, il sig. Alessandro Guglielmi e signora Rosa Pelosini, e da due secondi, cioè il sig. Giovan Battista Orti e la signora Teresa Magistretti, i quali tutti ispirano il piacere subito che si vedono a ballare [...]. A questi abili soggetti vengono in appresso trentadue altri ballerini quasi tutti della *scuola del sig. Angiolini*, alcuni de' quali promettono infinitamente. Dopo questo dettaglio è facile da giudicare che il Teatro grande alla Scala ha gli attori e i ballerini quasi sempre più perfetti<sup>178</sup>.

Il riferimento ad una scuola di matrice angioliniana induce a pensare che il maestro italiano sia stato capace, al pari di Noverre, di scegliere e forgiare i migliori talenti per le sue creazioni. Inoltre, più avanti, per il ballo *L'amicizia alla prova* – siamo nel febbraio 1782 –, leggiamo ancora lodi per la coppia di primi seri (Pelosini-

---

<sup>177</sup> Per il 1780 e il 1781 Angiolini è presente in cartellone nelle stagioni di carnevale e autunno, mentre il 1782 si occupa anche della stagione di primavera. Nel 1781 e nel 1782 lavora inoltre al San Benedetto di Venezia per la fiera dell'ascensione e nel 1781 al Teatro Filarmonico di Verona in autunno. Cfr. Lorenzo Tozzi, *Il ballo pantomimo del Settecento: Gasparo Angiolini*, cit., la cui cronologia alle pp. 157-167 non è tuttavia sempre precisa. Per questo, si veda anche Stefania Onesti, *La «danza parlante». Poetica del ballo pantomimo attraverso i libretti di Gasparo Angiolini*, cit., pp. 182-183.

<sup>178</sup> «Giornale Enciclopedico di Milano», 4 gennaio 1782, pp. 2-5, in Deplero, p. 68. Il corsivo è di chi scrive.

Angiolini) e di primi grotteschi (Magistretti-Orti) accompagnati da un altrettanto meritevole corpo di ballo: «tutti questi bravi soggetti che fanno un onor grande alla coreografia del nostro teatro sono accompagnati nella pantomima, nelle azioni e nell'intreccio da trentadue ballerini, alcuni de' quali promettono di mostrarsi un giorno degni allievi del loro maestro»<sup>179</sup>.

In questo caso sembrerebbe, dunque, che i ballerini del corpo di ballo, sotto la guida di Angiolini, accompagnino l'interpretazione dei solisti non solo in vece di mere comparse, ma partecipando allo svolgersi dell'intreccio con competenze altrettanto pantomimiche ed espressive; si sfaterebbe così il mito (fomentato dalle lettere dei fratelli Verri) secondo cui i balli di Angiolini si concentrerebbero solo sui protagonisti lasciando nell'ombra il lavoro dei figuranti. In realtà le fonti non permettono di andare molto oltre e sono forse troppo esigue per affermare quali fossero i meriti di Angiolini in qualità di “orchestratore delle masse”; tuttavia incrociare i dati, seppure pochi, in nostro possesso permette di ricostruire un panorama maggiormente sfaccettato. Si noti, inoltre, che molti dei nomi citati nelle “recensioni” del 1782 ricorrono sin dal carnevale 1780. Per i balli dell'*Armida*, opera in musica andata in scena appunto nel carnevale 1780, Michele Fabiani e Vittoria Pelosini sono già fra i primi seri; ritroviamo Rosa Pelosini fra i primi grotteschi e Teresa Magistretti nel corpo di ballo (la dicitura del libretto è «altri ballerini, e figuranti»)<sup>180</sup>. Carolina Pitrot compare a partire dalla stagione autunnale del 1780<sup>181</sup>; Gio. Batista Orti ricorre a partire dall'autunno del 1781, dove figura elencato fra i semplici *ballerini*<sup>182</sup>; Pietro Angiolini è presente durante tutto il 1782. Aggiungiamo che Pietro Angiolini, Michele Fabiani e Vittoria Pelosini lavorano con

---

<sup>179</sup> «Giornale Enciclopedico di Milano», 8 febbraio 1782, pp. 41-45, in Deplero, cit., p. 69. Si noti che in questo caso il termine coreografia sembrerebbe venir usato nella sua accezione moderna: la creazione dei passi e non la sua notazione.

<sup>180</sup> Philippe Quinault (tradotto da Giovanni Ambrogio Migliavacca), *Armida. Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro Grande alla Scala, il carnevale dell'anno 1780*, in Milano, appresso Gio. Batista Bianchi Regio stampatore, [1779 o 1780], p. 16.

<sup>181</sup> Cfr. Giuseppe Carpani, *Gli antiquari in Palmira. Commedia per musica da rappresentarsi nel teatro grande alla Scala l'autunno dell'anno 1780*, cit., p. 6.

<sup>182</sup> Giovanni Bertati, *Il vecchio geloso. Commedia per musica da rappresentarsi nel Teatro Grande alla Scala l'autunno dell'anno 1781*, in Milano, Appresso Gio. Batista Bianchi, [1781], p. 7.

Gasparo Angiolini anche a Venezia, per la fiera dell'ascensione nel 1781<sup>183</sup>. Una situazione analoga si riscontra anche, nella carriera di Angiolini, tra il 1773 e il 1774. In quegli anni il maestro italiano si sposta tra Venezia e Milano: per le stagioni di carnevale e dell'ascensione 1773 è al teatro San Benedetto di Venezia, mentre l'estate e l'autunno 1773 insieme al carnevale 1774 li trascorre a Milano, al Regio Ducale. Scorrendo gli elenchi dei ballerini presenti nei libretti dei diversi spettacoli, notiamo alcune ricorrenze. Antonio Campioni, per esempio, è interprete privilegiato per tutte le stagioni citate; compare come primo serio per le due stagioni veneziane del 1773, in coppia con Caterina Curz e con Giustina Bianchi Campioni<sup>184</sup>; a Milano, invece, sia nel 1773 che nel 1774 è in coppia con Elisabetta Viganò<sup>185</sup>. Marianna Signorini, prima ballerina grottesca, lavora con Angiolini sia a

---

<sup>183</sup> Cfr. Gaetano Roccaforte, *Cajo Mario. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di S. Benedetto nella fiera dell'ascensione dell'anno 1781*, in Venezia, Presso Modesto Fenzo, 1781, p. 8. I balli previsti sono *L'Orfano della Cina* e *Lauretta*.

<sup>184</sup> I balli rappresentati sono: *La partenza d'Enea o Didone abbandonata* e *L'arte vinta dalla natura*, primo e secondo ballo all'interno della *Merope* (cfr. Apostolo Zeno, *La Merope. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo teatro di San Benedetto il carnovale dell'anno 1773*, in Venezia, Appresso Modesto Fenzo, 1773; p. 2 per l'elenco dei ballerini e pp. 22-23 e 41 per le indicazioni dei balli); *Il Re alla caccia* e «un'unione di variate Scene Episodiche», primo e secondo ballo per *Solimano* (cfr. *Solimano. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di S. Benedetto il carnovale dell'anno 1773*, in Venezia, Appresso Modesto Fenzo, 1773; p. 4 per l'elenco dei ballerini e p. 24 e 40 per le indicazioni sui balli). La fiera dell'ascensione, invece, prevede due grandi successi di Angiolini: *Semiramide* – in cui il coreografo balla insieme a Giustina Bianchi Campioni – e *Il disertore francese* – dove invece è *partner* di Caterina Curz – programmati all'interno dell'opera *Antigono* (Gasparo Angiolini, *Programma dei due balli*, [in Pietro Metastasio, *Antigono. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di S. Benedetto nella fiera dell'ascensione dell'anno 1773*, in Venezia, Appresso Modesto Fenzo], 1773; p. 6 e p. 22 per l'elenco dei personaggi. Il *Programma dei due balli* si trova in coda al libretto d'opera con un frontespizio autonomo. La numerazione delle pagine, infatti, inizia da capo).

<sup>185</sup> I balli previsti sono: *Il Sacrificio di Dircea* e *La caccia d'Enrico IV* in estate (cfr. Giuseppe Petrosellini, *L'incognita perseguitata. Dramma giocoso da rappresentarsi nel Regio-Ducal Teatro di Milano l'estate dell'anno 1773*, in Milano, presso Gio. Batista Bianchi, [1773], p. 10); in autunno si riprendono i due balli dell'estate e in aggiunta Angiolini mette in scena *Solimano II* e *La partenza d'Enea o Didone abbandonata* (cfr. Carlo Francesco Badini, *Le pazzie d'Orlando. Dramma giocoso da rappresentarsi nel Regio-Ducal Teatro di Milano, l'autunno dell'anno 1773*, in Milano, Presso Gio. Batista Bianchi Regio stampatore, [1773] e Giovanni Bertati, *Zon-Zon principe di Kibin-Kin-Ka. Dramma giocoso da rappresentarsi nel Regio-Ducal Teatro di Milano l'autunno dell'anno 1773*, in Milano, Presso Gio. Batista Bianchi Regio stampatore, [1773]); nel carnevale 1774 riprende *Semiramide* e *Il Solimano*, cui si aggiunge un terzo ballo, *Baccanale*, per l'opera *Andromeda* (cfr. Vittorio Amedeo Cigna Santi, *Andromeda. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio-Ducal Teatro nel carnovale dell'anno 1774*, in Milano, nella stamperia di Giovanni Montani, [1773 o 1774], [pp. 10-12]); all'interno dell'opera *Il Tolomeo* mette in scena *Il trionfo d'amore* e *La contadina di corte ossia Il capriccio amoroso* (cfr. Luigi Salvoni di Parina, *Il Tolomeo. Dramma per musica da*

Venezia nel 1773 che a Milano nel 1774. Per le tre stagioni milanesi, inoltre, nella compagnia composta da quattro o cinque coppie di solisti («primi ballerini seri», «ballerini grotteschi», «ballerini di mezzo carattere» e «altri ballerini», cui si aggiungono i «fuori de concerti» nel 1774) e ventiquattro o ventisei figuranti, ricorrono i nomi di: Gherardo Cavazza, ballerino di mezzo carattere, Maria e Carlo Dondi, elencati come la coppia di «altri ballerini», Ricardo Blech e Colomba Beccari, «ballerini fuori dei concerti».

Il fatto che Angiolini lavori, per una serie di stagioni consecutive, con gli stessi interpreti è significativo per più di una ragione. È chiaro che un gruppo di ballerini che hanno la possibilità di lavorare insieme per una serie di produzioni, come fossero una moderna compagnia, garantiscono al coreografo un notevole affiatamento, tanto più se si tratta delle coppie di solisti. Il coreografo, nel pensare e mettere in scena il soggetto di un ballo, può, per esempio, fare affidamento sulle qualità specifiche di un interprete piuttosto che di un altro; d'altra parte i ballerini, già abituati a lavorare insieme e con lo stesso coreografo, possono conferire alla rappresentazione una tenuta e un accordo maggiori. Un corpo di ballo affiatato offre più garanzie di successo per il ballo, dal punto di vista sia tecnico che espressivo. Lo stesso Angiolini sembra fare particolare affidamento sulle doti dei suoi interpreti:

Non solo lascio la possibilità ad ognuno di potersi appropriare la parte che io gli compongo; ma siccome io faccio continuamente de' nuovi balli, così ogni parte è fatta espressamente per quei tali che la devono eseguire. Una soverchia libertà cagionerebbe un effetto contrario della soverchia legatura: la difficoltà consiste, per il vero capo de' balli, a perfettamente conoscere il grado d'abilità, il genere, le disposizioni d'ogni ballerino per poterne far uso e svilupparne col tempo que' pregi che una qualche cagione tenea nascosti<sup>186</sup>.

L'occasione di lavorare con lo stesso nucleo di danzatori deve, dunque, essergli particolarmente congeniale e, allo stesso tempo, offrirgli la possibilità di dosare sapientemente il grado di libertà da concedere ai singoli interpreti al fine di garantire

---

*rappresentarsi nel Regio-Ducal Teatro nel carnevale dell'anno 1774*, in Milano, nella stamperia di Giovanni Montani [1773 o 1774], [pp. 8-12]).

<sup>186</sup> Gasparo Angiolini, *Lettere a Monsieur Noverre*, cit., pp. 84-85.

la migliore coesione per il ballo. Inoltre la citazione sottolinea, implicitamente, una delle qualità che il maestro di ballo, secondo Angiolini, deve possedere: evidenziare, con fare maieutico, il talento nascosto in ciascun danzatore e guidarlo verso la maturità espressiva.

### **Vincenzo Galeotti *trait d'union* fra Angiolini e Bournonville**

Fra gli allievi di Angiolini la storiografia pone Vincenzo Galeotti.

Galeotti nasce nel 1733, probabilmente a Firenze; le principali tappe della sua carriera sono rintracciabili dai libretti di ballo che lo riguardano<sup>187</sup>. Lo stesso Bournonville, nel profilo biografico a lui dedicato, afferma che «dal momento che i soli scritti che questo famoso coreografo ha lasciato dietro di sé sono lettere d'affari, non si conosce quasi nulla su di lui prima del suo arrivo a Copenaghen da Londra nell'anno»<sup>188</sup>. Sebbene la sua biografia artistica, oggi, sia ricostruita nelle linee essenziali, non vi è traccia in effetti, nei libretti di ballo italiani finora reperiti, di *Avvisi*, *Argomenti* o *Programmi*.

L'esordio di Galeotti sulle scene sembrerebbe risalire al 1758 a Brescia<sup>189</sup>, mentre il suo debutto come coreografo avviene circa un decennio più tardi a Verona

---

<sup>187</sup> Per una dettagliata biografia rimandiamo alle voci enciclopediche più ricche che lo riguardano: Gino Tani, *Vincenzo Galeotti*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, cit., e Allan Friderica, *Vincenzo Galeotti*, in *International Encyclopedia of dance*, cit., vol. III, pp. 104-106. Cfr. inoltre Marian Hannah Winter, *The Pre-romantic Ballet*, cit., pp. 138-140.

<sup>188</sup> August Bournonville, *My Theatre Life*, cit., p. 640. «Since the only writings this famous choreographer has left behind are some business letters, one knows next to nothing about him or his theatrical career before he came to Copenhagen from London in the year 1774». Anche le ricerche condotte in tal senso da Jürgensen confermano la scarsità di documenti: «Nonostante Galeotti sia stato maestro di ballo presso il Teatro reale Danese per più di quarant'anni, non ci è stata tramandata una sola nota personale o commento di suo pugno sull'arte della danza, se si escludono i libretti stampati per i suoi svariati balletti, alcuni dei quali contengono brevi ma interessanti prefazioni». Knud Arne Jürgensen, *Il Balletto Reale Danese nella Copenaghen del secolo XVIII*, cit., p. 29. Ad una prima ricognizione sono circa quattordici i libretti di ballo di Galeotti custoditi presso la Biblioteca Reale Danese.

<sup>189</sup> Tani nella voce curata per l'*Enciclopedia dello spettacolo* riporta il 1759 come data d'esordio. In realtà Galeotti compare sotto la direzione del coreografo Pietro Aloard nell'agosto del 1758, al Teatro dell'Accademia degli Erranti di Brescia. Cfr. Pietro Metastasio, *L'Artaserse. Dramma per musica da rappresentarsi nel Nuovo Teatro dell'Illustriss. Accademia degli Erranti di Brescia per la fiera*

(1762). Come ballerino lavora sotto la direzione di Pietro Aloar a Brescia (1758) e a Milano (1763), di Giuseppe Forti a Venezia (autunno 1759 e carnevale 1760), di Pierre Granget a Venezia (1761); in tutti i casi i libretti non riportano l'indicazione dei ruoli in cui era suddivisa la compagnia di ballo, ma semplicemente il nome del coreografo, seguito dall'elenco dei ballerini.

La carriera di Galeotti si sviluppa, successivamente, come coreografo e interprete dei propri lavori, snodandosi attraverso le principali città italiane: Roma, Torino, Firenze, e soprattutto Milano e Venezia. Nel 1763 viene ipotizzato un periodo di formazione con Noverre a Stoccarda, dove Galeotti avrebbe conosciuto la moglie, Antonia Guidi. L'incontro, decisivo, con Gasparo Angiolini avviene invece a Venezia nel 1773; durante la stagione di carnevale, infatti, Galeotti è al San Moisè, mentre Angiolini è al San Benedetto. Secondo Jørgen Jersild, è proprio in questa occasione che Galeotti avrebbe avuto modo di studiare a fondo le opere di Angiolini e di procurarsi la musica e i *Programmi*<sup>190</sup>. Durante il primo periodo di ingaggio in Danimarca, infatti, Galeotti ripropone al pubblico danese, affiancandoli ai suoi lavori, i titoli di maggior successo del maestro italiano, conservandone la musica e il soggetto nelle linee essenziali: «Dal 1775 al 1800 circa la scuola coreografica danese è interamente piazzata sotto il segno del balletto riformatore italiano. In questo periodo Galeotti fa rappresentare gran parte del repertorio che aveva messo in scena nelle sue *tournées* in Italia»<sup>191</sup>. Tra i titoli più significativi vengono citati: *La*

---

*d'agosto dell'anno 1758*, in Brescia, per Pietro Pianta, 1758, p. 5. Come interprete lavora con Giuseppe Forti a Venezia (autunno 1759 e carnevale 1760).

<sup>190</sup> In realtà già nel 1766, a Milano, e nel 1767, a Torino, Galeotti ripropone sulle scene *Il Convitato di Pietra* di Angiolini. Cfr. Pietro Metastasio, *Il Temistocle. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio-Ducal Teatro di Milano nel carnovale dell'anno 1766*, in Milano, nella stamperia di Giovanni Montani, 1765, p. [7], dove leggiamo che il primo ballo «rappresenta il noto Convitato di Pietra con cinque tramutazioni di scene»; analogamente nel libretto torinese «per esser cotanto noto il ssogetto di questa commedia se ne tralascia la descrizione; si previene bensì, che in questa [*sic*] ballo, arricchito di mutazioni di scene, e di abiti, se ne esprimono i fatti più principali»; Silvio Francesco Balbis, *Tancredi. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di Torino nel carnovale del 1767*, in Torino, nella Stamperia Reale, a spese di Onorato Derossi, Libraio della Società dei Signori Cavalieri sotto i primi Portici della Contrada di Po, [1766 o 1767], p. 65. Cfr. anche Marian Hannah Winter, *The Pre-Romantic Ballet*, cit., pp. 138-139.

<sup>191</sup> Cfr. Jørgen Jersild, *Le ballet d'action italien du 18<sup>e</sup> siècle*, cit., p. 78. «De 1775 jusqu'à 1800 l'école chorégraphique danoise est placée entièrement sous le signe du ballet réformateur italien. En

*caccia d' Enrico IV (Il Re alla Caccia di Angiolini intitolato diversamente), Didone abbandonata* (di cui a Copenaghen è conservata la musica di Angiolini), *L'arte vinta dalla natura, L'orfano della Cina e Don Juan*<sup>192</sup>.

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

Nonostante fosse stato rappresentato solo quattro volte prima della chiusura della stagione, nell'anno seguente [1812], *Romeo e Giulietta* ottenne un vero *succès de vogue* e rimase a lungo un balletto preferito, paragonabile a *Lagertha*. E in verità bisogna ammettere che se i dettagli vennero eliminati, vi si troveranno scene di autentico effetto emozionale e situazioni trattate con mano da maestro. La pantomima, in accordo con la forma italiana, consisteva in un completo dizionario di gesti convenzionali che erano stati collezionati dagli usi e costumi romani e napoletani, e anche, per conferire maggiore chiarezza all'insieme, di manifesti scritti, tavolette, striscioni, e diapositive che, come la scrittura di fuoco degli abitanti di Ninive nell'antichità, annunciava avvenimenti importanti. Nell'uso di questi mezzi Galeotti possedeva abilità ed esperienza come poche persone hanno, e il suo pubblico (che era stato educato a comprenderlo, per così dire, attraverso un paio di generazioni) seguiva lo sviluppo dell'azione con un'attenzione fiduciosa, anzi quasi devota<sup>193</sup>.

---

cette période Galeotti fait représenter une grande partie du répertoire qu'il avait joué dans ses tournées en Italie».

<sup>192</sup> Cfr. *ivi*, pp. 78-80. Per una cronologia più dettagliata delle produzioni di Galeotti in Danimarca, cfr. Dan Fog, *The Royal Danish Ballet 1760-1958 and August Bournonville*, Copenhagen, Dan Fog Music Publisher, 1961, pp. 5-7.

<sup>193</sup> August Bournonville, *My Theatre Life*, cit., p. 642. «Although it was performed only four times before the season closed, in the year which followed [1812], *Romeo and Giulietta* achieved a real *succès de vogue* and long remained a favorite ballet, comparable to *Lagertha*. And indeed it must be admitted that if the details were stripped away, there will be found scenes of true emotional effect and situations which have been treated with a masterly hand. The pantomime, according to Italian form, consisted of a complete dictionary of accepted *gestures* that had been gathered from Roman and Neapolitan folkways, and also, to lend greater clarity to the whole, of written placards, tablets, banners, and transparencies which, like the Ninevite flame-writings of old, announced fateful occurrences. In the use of these means Galeotti possessed a skill and experience such as few people had; and his public (who were through a couple of generations, in a manner of speaking, raised to understand him) followed the development of the action with confident, nay, almost devout, attention».



In questo giudizio sulle abilità compositive di Galeotti, viene messa in evidenza la stessa qualità che colpisce il recensore della «Gazzetta Urbana Veneta» nel commentare gli spettacoli di Angiolini a Venezia: la chiarezza nella conduzione dell'azione e la capacità di catturare l'attenzione del pubblico, predisponendo l'azione in scena in maniera efficace e comprensibile. Inoltre, tra gli strumenti che Galeotti padroneggia bene, secondo Bournonville, si riconoscono gli stessi espedienti utilizzati da Angiolini e anche da Noverre: i pannelli scritti che agevolano la comprensione dei passaggi della narrazione altrimenti incomprensibili.

Per spiegare meglio il significato di alcuni passaggi della narrazione, Angiolini, per esempio nella *Semiramide*, ricorre 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. Stando al piano del ballo riportato nella *Dissertation* del 1765, sono due i momenti in cui il pubblico ha bisogno di questo artificio esplicativo. Nel primo atto quando il sonno di Semiramide è turbato dall'apparizione dell'ombra di Nino, i versi: «*Mio figlio mi vendicherà: trema, perfida sposa!*»<sup>194</sup> chiariscono il turbamento e l'angoscia di Semiramide che, colpevole della morte del marito, teme la sua vendetta. Nell'ultimo atto, invece, Ninia apprende dai versi che legge («*Vieni, corri, vendica tuo padre*») e dalle "parole" dei sacerdoti di essere il figlio di Nino e dunque il legittimo erede del trono<sup>195</sup>. Anche Noverre ricorre a questo espediente nelle *Danaidi 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

---

<sup>194</sup> Gasparo Angiolini, *Dissertation sur les ballets pantomimes des anciennes*, cit., [p.] 15r (trad. it., in «Danza e ricerca», n. 0, ottobre 2009, p. 25). «*Mon fils, va me venger: tremble, épouse perfide!*».

<sup>195</sup> *Ivi*, [p.] 17r (trad. it., in «Danza e ricerca», n. 0, ottobre 2009, p. 26). «*Viens, cours, venge ton père*». Nel libretto veneziano del 1773, l'uso dei pannelli scritti è indicato solo nel terzo atto. Semiramide sta per sposare Ninia, ma, «giunti ai piedi del simulacro, un'improvvisa tempesta di tuoni, e fulmini riempie di tenebre il vasto tempio: globi di fuoco inceneriscono l'altare, e attraverso ad una nuvola scesa quasi vicino a terra, si legge in caratteri di fuoco. *Ferma perversa Madre: egli è tuo figlio*».

fuoco sulle pareti del suo appartamento: *Trema, un figlio d'Egitto regnerà al tuo posto*»<sup>196</sup>.

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

La sua materia, o, ciò che è lo stesso la sua favola, e il suo piano, sono decisamente drammatici; la sua rappresentazione perfettamente regolare e le sue situazioni pittoresche, o fatte di bei gruppi. Ma ciò che più fa onore all'arte e al gusto di quest'uomo squisito è che egli, quando prende la sua materia o la sua favola da una altrui commedia, è sommamente in grado di *ballettizzarla*, se così posso esprimermi. Lo spettatore può continuamente ammirare la bella agitazione, quella massa di persone che si trovano tutte in scena ma che mai sembrano impacciarsi l'un l'altra; la svariate situazioni e *tableaux*, l'azione e la pantomima eccelse che ci vengono mostrate; e, soprattutto, quella regolarità e quella credibilità che sempre dominano nelle sue composizioni. In una parola, si può dire: quest'uomo sa come soddisfare non solo i sensi, ma persino l'anima<sup>197</sup>.

Viene qui messo in luce il talento interpretativo di Galeotti, ossia la sua abilità nel tradurre attraverso il linguaggio del corpo un soggetto pre-esistente; apprendiamo inoltre che sa condurre e predisporre il corpo di ballo sulla scena creando quel «beau désordre» di cui Noverre parla a lungo nelle sue *Lettres sur la danse*: la capacità di utilizzare in modo verosimile e convincente i gruppi di figuranti sulla scena («quella massa di persone che si trovano tutte in scena ma che mai sembrano impacciarsi l'un l'altra»), inanellando un quadro dopo l'altro con varietà e gusto pittorico.

Con Galeotti i canoni e i principi compositivi del *ballet d'action* vengono acquisiti dalla danza del luogo e, più in particolare, da August Bournonville<sup>198</sup>.

---

<sup>196</sup> Il libretto del ballo è contenuto nell'edizione delle *Lettres* del 1807: Jean-Georges Noverre, *Lettres sur les arts imitateurs*, cit., pp. 396-410; la scena citata si trova a p. 397. «Il aperçoit une main qui trace en caractère de feu sur le lambris de son appartement: *Tremble, un fils d'Egyptus va régner à ta place*». Una traduzione italiana del libretto si trova ora anche in Jean-Georges Noverre, *Programmi dei balletti*, cit., pp. 64-70.

<sup>197</sup> Peter Rosenstand-Goiske cit. in Thomas Overskou, *Den Danske Skuesplads*, København, Thieles bogtrykkeri, 1854-76, vol. III, p. 233. Qui si riporta la traduzione in italiano presente in Knud Arne Jürgensen, *Il Balletto Reale Danese nella Copenhagen del secolo XVIII*, cit., pp. 37-38.

<sup>198</sup> Cfr. Jørgen Jersild, *Le ballet d'action italien du 18<sup>e</sup> siècle*, cit., pp. 74-76.

Bournonville eredita, dunque, dal *ballet d'action* le competenze che, assunto l'incarico direttivo a Stoccolma, lo rendono capace di migliorare la messa in scena allora esistente, caratterizzando il suo passaggio al Teatro Reale come un punto di svolta non indifferente<sup>199</sup>.

Il coreografo danese, inoltre, non è insensibile alla scena teatrale europea e assorbe l'influenza di Montigny anche attraverso la scena danese<sup>200</sup>. La sua esperienza poliedrica<sup>201</sup> rispecchia, sotto molti aspetti, l'ideale noverriano e lo rende un uomo di teatro con «una larga autorità ed esperienza internazionale anche come istruttore scenico»<sup>202</sup>. A testimonianza dei suoi molteplici interessi in campo artistico, basterebbero le numerose pagine da lui dedicate ai grandi protagonisti della sua epoca. Nel proporre i ritratti di cantanti, scrittori, attori e, naturalmente, ballerini scrive:

Ho visto e sentito la maggior parte di loro, parlato con molti, sono stato favorito da diversi, e ho lavorato con qualcuno [...]. Ho condiviso l'entusiasmo popolare per i grandi uomini e i grandi eventi in Danimarca, Inghilterra, e specialmente in Francia [...]. Sebbene i grandi eventi non siano passati senza lasciare traccia sul mio operato, in particolare su quel poco di paternità che mi è riconosciuta, sono soprattutto artisti e scrittori ad aver influenzato la mia vita teatrale<sup>203</sup>.

Tra gli artisti e gli scrittori seguono, Talma e la Mars, Potier, Lemaître e Nourrit, tra molti altri. A proposito della drammaturgia europea, invece, scrive: «la Germania ha già raggiunto il culmine con Schiller, Goethe, e Lessing, ma la Francia ha avuto Delavigne, Lamartine, Victor Hugo, Alexandre Dumas, e Scribe!»<sup>204</sup>. Queste parole rimarcano, dunque, non solo la poliedricità degli interessi del maestro danese, ma

---

<sup>199</sup> Cfr. Franco Perrelli, *Ludwig Josephson e l'Europa teatrale*, cit., pp. 47-59.

<sup>200</sup> Cfr. *ivi*, pp. 43-44.

<sup>201</sup> Cfr. August Bournonville, *My Theatre Life*, cit., pp. 25-26.

<sup>202</sup> Franco Perrelli, *Ludwig Josephson e l'Europa teatrale*, cit., pp. 43-44, nota 15.

<sup>203</sup> August Bournonville, *My Theatre Life*, cit., p. 35. «I have seen and heard most of them, spoken with many, been favored by several, and worked with some [...]. I have shared the popular enthusiasm for great men and great events in Denmark, England, and especially France [...]. Even though the greater world has not been without influence upon my whole artistic existence, and my bit of authorship in particular, it is mainly artists and writers who have had a bearing on my theatre life».

<sup>204</sup> *Ivi*, p. 147. «Germany had already reached its culmination with Schiller, Goethe, and Lessing, but France had Delavigne, Lamartine, Victor Hugo, Alexandre Dumas, and Scribe!».

anche la sua grande attenzione al panorama artistico teatrale europeo. Lo stesso Bournonville, d'altra parte, dichiara di essere stato a lungo indeciso sul tipo di carriera da intraprendere nel mondo dello spettacolo: «i miei anni di apprendistato furono suddivisi fra danza, canto e recitazione [...], per un certo periodo fui incerto sul tipo di carriera che avrei dovuto seguire»<sup>205</sup>.

Nell'ottobre del 1861 il coreografo danese viene nominato «intendant for the stage» dal direttore del teatro reale di Stoccolma. I suoi obblighi includono «tutto ciò che riguarda la gestione degli spettacoli»: dalla scelta del repertorio alla sua messa in scena, dalla distribuzione delle parti al buon andamento delle prove, fino alle questioni economiche e finanziarie<sup>206</sup>. Bournonville a Stoccolma per tre anni si occupa della scena drammatica (teatro di parola), lirica e anche ballettistica, riscattando il teatro svedese e apportandovi le innovazioni, in materia di istruzione scenica, che già si stavano ampiamente radicando non solo in Francia, ma anche in Danimarca (è costante infatti il paragone con la scena teatrale danese che, stando alle parole di Bournonville, risulterebbe molto più ricca e articolata di quella svedese, poco propensa ad accettare il nuovo e a rischiare nella promozione di una drammaturgia nazionale)<sup>207</sup>. Nel ricordare a distanza di qualche anno il suo ingaggio svedese, Bournonville scrive:

Come sovrintendente alla scena, avevo unanime influenza sull'accettazione delle *pièces* e la distribuzione delle parti, mentre al Direttore, Barone von Stedingk, spettava la supervisione della censura. D'altra parte, il mio giudizio pesava non poco sulla composizione drammatica in sé e soprattutto sugli aspetti pratici della *mise-en-scène*<sup>208</sup>.

---

<sup>205</sup> *Ivi*, p. 25. «My years of apprenticeship were divided among dancing, singing, and acting [...], for some time there was uncertainty as to which profession I should actually follow».

<sup>206</sup> Cfr. il testo del contratto di Bournonville riportato in August Bournonville, *My Theatre Life*, cit., pp. 294-295. Più in generale cfr. tutto il capitolo dedicato all'ingaggio svedese, pp. 287-319.

<sup>207</sup> Cfr. *ivi*, pp. 295-307.

<sup>208</sup> *Ivi*, p. 526. «As intendant for the stage, I had a concurrent influence upon the acceptance of pieces and the casting of roles, while the actual theatre censorship was carried on by the Director, Baron v. Stedingk, and Hofintendant Hwasser. On the other hand, as far as the judgement of the composition itself and especially the practical staging aspects of the *mise-en-scène* were concerned, my voice carried no small weight».

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

Insegnava come si dovesse realizzare un piano di messinscena in modo che tutto procedesse con naturalezza e, se pure talora prevaleva su ogni altro elemento il coreografo, la maggior parte delle volte aveva ragione. Redigeva i suoi allestimenti per iscritto e delineava meticolosamente le disposizioni sceniche così che già alla prima o alla cosiddetta prova di allestimento ogni cosa era una volta per tutte predisposta<sup>209</sup>.

Rispetto all'uso dello spazio, Bournonville assorbe in pieno la lezione di Montigny, rompendo con la tradizione prossemica imperante e realizzando «da un lato, una commistione di alto livello di effetti di massa, grandiose combinazioni figurali e cortei impressionanti e, dall'altro, di dettagli realistici nelle situazioni e nella recitazione»<sup>210</sup>.

Inoltre Bournonville impone agli attori una maggiore disciplina e il rispetto dell'insieme dello spettacolo; incrementa qualitativamente e quantitativamente il numero delle prove. Del resto è lo stesso coreografo ad informarci, nella sua autobiografia, del nuovo valore assunto al suo tempo dalla *stage direction*, sottolineando l'importanza di costruire l'azione secondo una «adatta distribuzione di luci e ombre»<sup>211</sup> e amalgamando tutti i coefficienti che compongono lo spettacolo, senza che nessuno abbia il sopravvento sull'altro<sup>212</sup>. Inoltre, parlando del suo lavoro al Teatro Reale di Stoccolma, scrive:

Ho richiesto incondizionatamente che le parti venissero lette da cima a fondo a casa in modo da poter essere dette con un maggior grado di caratterizzazione alla prova di insieme. Dopo ho cercato di risvegliare un interesse nella trama e nel valore poetico della *pièce* concentrando l'attenzione di quelli coinvolti nei ruoli dei loro colleghi. [...] Essi [gli

---

<sup>209</sup> Carl Oscar Wijkander, *Ur minuet och dagboken; skizzer*, Stockolm, C.E. Fritze's Hofbokhandel, 1882, p. 118, cit. in *ivi*, p. 47.

<sup>210</sup> Jørgen Heiner, *En anden side af Bournonville. Opera- og skuespilinstruktion*, in *Perspektiv på Bournonville*, København, Arnold Busck, 1980, pp. 350 e 355 ss. cit. in Franco Perrelli, *Ludvig Josephson e l'Europa teatrale*, cit., p. 54.

<sup>211</sup> August Bournonville, *My theatre life*, cit., p. 151.

<sup>212</sup> Cfr. *ivi*, pp. 151-152.

attori] giunsero a un accordo circa il tempo necessario per studiare le loro parti, e con il mio scenario già scritto e annotato, io organizzavo posizioni, entrate e uscite, scenografie, oggetti di scena e l'andirivieni. Sono andato oltre e ho disposto prove in costume con tutto il materiale scenico, e, nonostante un po' di opposizione qua e là, ho avuto la soddisfazione di vedere che non era solo l'opera a brillare con il suo *ensemble*, ma anche il dramma parlato assunse un posto che non aveva mai avuto prima nel favore del pubblico<sup>213</sup>.

Bournonville a Stoccolma trova infatti una situazione di assoluta sproporzione tra teatro d'opera e teatro di parola: quest'ultimo si trova in una posizione sfavorevole, essendo relegato a semplice diversivo rispetto alla lirica. Il coreografo – sembrerebbe – applica al teatro di parola un sistema, un metodo già sperimentato riuscendo così a imporre una visione unitaria della *mise en scène*, maggiore disciplina e “correttezza” nell'esecuzione di una *pièce*, nonché un repertorio drammatico originale e rispondente ai fermenti della scena moderna. «Giorno dopo giorno, *pièce* dopo *pièce*, – scrive Josephson – la reputazione del Teatro Reale e di Bournonville era cresciuta [...]. Il Teatro Reale aveva conquistato la scena, riempito la sala, la vitalità sulla scena si ripercuoteva sul pubblico, che riaffluì al nostro Teatro Reale»<sup>214</sup>.

In conclusione e alla luce di quanto detto, sembrerebbe allora possibile porre il maestro danese all'apice di una linea evolutiva dello spettacolo coreutico caratterizzata da una messa in scena unitaria dello spettacolo, una linea che parte idealmente da Noverre e arriva a August Bournonville<sup>215</sup> e in cui trova posto anche la tradizione italiana, rappresentata da Gasparo Angiolini e Vincenzo Galeotti.

---

<sup>213</sup> *Ivi*, pp. 153-154. «I unconditionally demanded that the parts be read through at home so that they might be spoken with a fair amount of characterization at the collation. Next I tried to awaken an interest in the plot and poetic value of the piece by focusing the attention of those concerned on the roles of their fellows actors. [...] They come to an agreement about the time needed for studying their roles, and with my scenario already written and annotated, I arranged positions, entrances and exits, decorations, props, and processions. [...] I went one step further and arranged dress rehearsals with full costumes and properties, and, despite a bit of opposition here and there, I had the satisfaction of seeing that not only the grand opera shine with his ensemble, but the spoken drama also came to assume a place in the public's favor which it never had before». Sul rapporto di Bournonville con gli attori del Teatro Reale e in particolare con Pierre Deland, cfr. anche Franco Perrelli, *Ludvig Josephson e l'Europa teatrale*, cit., pp. 51-53.

<sup>214</sup> *Ivi*, p. 57.

<sup>215</sup> Definito da Perrelli un «riformatore dell'istruzione scenica» in Svezia. Cfr. Franco Perrelli, *La seconda creazione*, cit., p. 12, nota 12.

Allora il ruolo propulsore e innovatore della danza in campo teatrale assume contorni e confini sempre meno sfumati potendo rintracciare, nella linea Noverre-Bournonville, un filo rosso, una traccia comune che collega il fare teatro di questi due artisti. Seguendo le fila di questa trama, lo spettacolo coreutico, parallelamente alla “scuola” Montigny di cui Bournonville recepisce la lezione, si svela latore di una carica innovatrice finora poco evidenziata: il ballo pantomimo, a partire dalla lezione teorico-pratica offerta da Noverre e Angiolini, precorrerebbe, per certi aspetti, i tempi, anticipando alcune delle istanze forti della regia teatrale e collocandosi a pieno titolo in quel primo segmento della protoregia teatrale già individuato da Franco Perrelli.





## CAPITOLO IV

### LE VIE DEI COREOGRAFI ITALIANI NELLA SECONDA METÀ DEL SETTECENTO: SCRITTURE, STAGIONI, TEATRI, BALLERINI

Una volta indagato lo spettacolo pantomimo al suo interno (nel rapporto fra danza e pantomima prima, e poi fra esse e gli altri coefficienti scenici), proviamo a vedere come si muova per le piazze italiane. La circuitazione degli artisti, la composizione delle compagnie di ballo e la suddivisione in ruoli sono tutti aspetti della storia del ballo pantomimo che emergono da diversi tipi di fonti. Da un lato, abbiamo i libretti di ballo, strumenti preziosi che, con sempre maggiore frequenza nella seconda metà del Settecento, riportano gli elenchi dei ballerini componenti la compagnia suddivisi in ruoli; dall'altro i documenti d'archivio permettono di iniziare a sondare questioni e problemi finora poco esplorati.

Da questo punto di vista gli studi di ambito musicologico rappresentano un valido punto di partenza. Dramma per musica e danza condividono lo stesso circuito teatrale e, in linea di massima, ciò che è valido per l'uno dovrebbe valere anche per l'altra. Tuttavia, il ballo pantomimo acquisisce, nel corso del secolo, importanza e successo sempre maggiori, scalzando, in alcuni casi, l'opera in musica che lo contiene<sup>1</sup>. Le parole di Metastasio, scritte nel 1771 ma valide almeno per tutta la durata della parabola artistica del ballo pantomimo, testimoniano proprio questo protagonismo sulle scene teatrali europee:

I nostri cantatori e cantatrici eroiche hanno ceduto per tutto l'impiego di rappresentare ai ballerini, e si contentano di servir d'intermezzi a questi: onde le opere serie non sono ora che una noiosa appendice degli spettacoli teatrali<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Non a caso Alessandro Pontremoli conia la felice espressione «Europa danzante», riferendosi proprio a questo periodo. Cfr. Roberto Alonge – Franco Perrelli, *Storia del teatro e dello spettacolo*, cit., pp. 194-195.

<sup>2</sup> Lettera ad Anna Francesca Pignatelli di Belmonte, Vienna 16 dicembre 1771, in Pietro Metastasio, *Tutte le opere*, cit., vol. V, p. 124.

La vivacità e il dinamismo che caratterizza il ballo pantomimo sono testimoniati, tra le varie fonti, anche dalle gazzette settecentesche le cui pagine si popolano sempre più di notizie sui balli e sui ballerini. La scrittura di un coreografo o l'arrivo di un celebre interprete vengono pubblicizzati e annunciati con un certo anticipo all'interno, per esempio, della «Gazzetta Urbana Veneta». Nel 1788 l'arrivo di Onorato Viganò per la fiera dell'ascensione merita un «avviso teatrale»:

Si dà per certa la notizia, che al servizio del nobilissimo Teatro di San Samuele verrà per la prossima ventura senza il celebre signor *Onorato Viganò* non meno ammirabile per le invenzioni, che per la felice esecuzione dei suoi balli, come in passato ed in varj tempi n'ebbimo in questa città le più sicure onorifiche prove. Aggiungesi, che un suo figlio ora cresciuto allo stato di capacità sia un ballerino molto stimabile, e che sotto la direzione d'un padre e maestro sì intelligente debba ovunque meritare que' pubblici applausi, che qui gli si presagiscono, e che ottenne in Roma ove da qualch'anno s'è esercitato<sup>3</sup>.

L'aspettativa creata dall'arrivo di Viganò è accresciuta dalla notizia che, nella successiva stagione, verrà accompagnato dal figlio Salvatore, già considerato un talento.

Ugualmente, a distanza di qualche anno, il ritorno dello stesso coreografo e della sua famiglia nel medesimo teatro viene garantito da una stagione all'altra:

Annunziamo con esultanza, che la sublime coppia *Viganò* la quale forma attualmente le delizie del Teatro a S. Samuele, è trattenuta pur essa al servizio del Teatro novissimo per la prossima ventura fiera dell'ascensione, e per l'autunno, e carnevale susseguente. Questa è un'ottima notizia per gli amatori del perfetto in azione, e in ballo, di cui ce ne sapran grado.

Il sig. *Onorato Viganò* è trattenuto pur esso in qualità di compositore di balli, con separata scrittura<sup>4</sup>.

I ballerini, esattamente come i cantanti, divengono protagonisti delle stagioni teatrali e, quindi, la loro presenza sembra bastare a garantire il successo di un teatro. A Brescia, nel 1792, si annuncia che

---

<sup>3</sup> «Gazzetta Urbana Veneta», n. 18, sabato 1° marzo 1788, p. 143.

<sup>4</sup> «Gazzetta Urbana Veneta», n. 2, sabato 7 gennaio 1792, p. 13.

quaranta nobili della città si sono riuniti e hanno preso per alcuni anni il teatro. Tale è il capitale che hanno intenzione di investire che per la prossima fiera si fanno i nomi di cantanti e ballerini di prestigio come la Banti, Marchesi e David, Clerico o Viganò<sup>5</sup>.

Anche se, diversi anni dopo sempre a Brescia, leggiamo che la città non è poi così soddisfatta della gestione del teatro e si dà notizia che è in atto una colletta in favore dell'impresario perché riesca a portare sulle scene teatrali i grandi nomi: Marchesi, Banti, Baccelli o Viganò<sup>6</sup>.

Dopo una stagione poco riuscita al Teatro San Samuele, sempre sulle pagine della «Gazzetta Urbana Veneta», il recensore rassicura il pubblico sui prossimi ingaggi citando, fra i nomi di richiamo, tanto cantanti quanto danzatori:

È da ben credere che lo scarso attuale concorso a questo Teatro debba essere largamente risarcito nella fine dell'autunno v. e nel corso del carnevale seguente. Al servizio del medesimo s'è obbligato il celebre signor *Pacchierotti* per 1600 zecchini, e 20 zecchini di più per ogni recita, che in autunno eccedesi il numero di 12. Dicesi che ritornerà anche il sig. *Babbini* coll'abilissima mad. *Carolina Pitrot*<sup>7</sup>.

Del resto se il ballo non piace o non viene compreso sono i primi ballerini, con la loro abilità tecnica e pantomimica, a risollevarne le sorti della serata; per questo è importante per un teatro assicurarsi gli interpreti migliori. Dal canto loro i recensori della gazzetta dimostrano sempre più attenzione e competenza nel descrivere le «operazioni dei ballerini» o nel giudicare la riuscita di un ballo, facendosi in qualche modo portavoce dei gusti di un pubblico sempre più esigente.

A proposito dei balli andati in scena a Vicenza leggiamo:

Si convenne che il ballo era cattivo, confuso, inconcludente, che però era compensato dall'eccellenza de' due primi ballerini sig. Gioja e sig. Carolina Pitrot coppia certamente degna d'ogni lode, e superiore a qualunque eccezione<sup>8</sup>.

---

<sup>5</sup> «Gazzetta Urbana Veneta», n. 33, mercoledì 25 aprile 1792, p. 258.

<sup>6</sup> «Gazzetta Urbana Veneta», n. 5, mercoledì 15 gennaio 1794, p. 36.

<sup>7</sup> «Gazzetta Urbana Veneta», n. 41, mercoledì 21 maggio 1788, pp. 326-327.

<sup>8</sup> «Gazzetta Urbana Veneta», n. 56, mercoledì 15 luglio 1789, p. 442.

Nella stagione autunnale del 1793 al San Samuele si loda ancora la Pitrot, diretta da Giuseppe Canziani:

Anche la signora *Carolina Pitrot* risorse su queste scene alle consuete sue glorie, e nelle singolari sue operazioni superiormente distinguesi, e ottenne giustissime lodi. Tanto che, se in questo spettacolo posto in iscena con tanta magnificenza restia molto a desiderare in più parti d'esecuzione, non è per ciò che manchi del buono, e del grande essenziale da contentare le intelligenti e discrete persone<sup>9</sup>.

In occasione dei balli composti da Domenico Ricciardi al San Samuele per il carnevale 1788, «non si vede l'ora che giunga il ballo secondo per godere un quartetto bellissimo in cui particolarmente le gambe della Pitrot scuotono l'udienza agli applausi»<sup>10</sup>. Ancora per il ballo intitolato *Capitan Sander nell'isola Carolina*, all'interno della medesima stagione, il recensore loda tanto l'inventore quanto gli interpreti:

La semplicità del soggetto di questo ballo lo rende intellegibile a tutti: la sua brevità lo rese più grato. In un terzetto tra la signora Pitrot, il signor Volcani, ed il sudd. signor Ricciardi vi sono delle bellezze affatto nuove, e generalmente si dice, che questo solo meriti un folto concorso. Dall'abilità esecutrice della prima coppia tutto si poteva bene prometersi<sup>11</sup>.

In occasione dei balli diretti da Paolino Franchi al San Benedetto nel carnevale 1792, leggiamo che

l'inglese ballerino del Teatro a S. Benedetto sig. *Duquesne* rinforzasi nel prospero successo delle sue operazioni. Quella fermezza, che gli mancò per timore, nell'esecuzione delle medesime, la prima sera che si espose a questo pubblico; un cangiamento opportuno nel vestimento, e negli ornamenti; quel coraggio, e quell'impegno che inspira gli applausi, hanno contribuito all'incremento della sua fama, al maggior giubilo de' parziali del Teatro, e alla moderata soddisfazione di molti, che al primo esperimento delle sue fatiche non sembravano troppo contenti.

---

<sup>9</sup> «Gazzetta Urbana Veneta», n. 82, sabato 12 ottobre 1793, p. 652.

<sup>10</sup> «Gazzetta Urbana Veneta», n. 1, mercoledì 2 gennaio 1788, p. 7.

<sup>11</sup> «Gazzetta Urbana Veneta», n. 9, mercoledì 30 gennaio 1788, pp. 70-71.

*La signora Pitrot balla con tutto il vigore, e l'esattezza di cui è capace; lo spettacolo dalla novità del suo compagno, e dagli sforzi della di lei abilità riceve una vivezza, che chiama e mantiene il concorso*<sup>12</sup>.

I ballerini, inoltre, sono anche animatori della vita sociale che ruota attorno al teatro; nelle «notizie da Mestre» leggiamo che

alle ore 4 della sera erano radunate nel nostro teatro le principali venete dame, ma niuna d'esse risolvevasi entrar nel circolo per aprire la danza [...].

La signora *Cat. Curz* fece risorgere la festa nel momento in cui essa cominciava a languire, comparando nel circolo con un abito leggiadro e candido, e ballando col signor *Giacomo Gentili* che nell'autunno venturo servirà il Teatro di San Moisé, il minuetto alla *Gallet* in cui fece spiccare tutta la grazia e disinvoltura di cui è capace questa notissima virtuosa di ballo. Ad universale richiesta, e al suon di strepitosi applausi ella compiacquesi di replicarlo. Questo grato spettacolo finì alle ore otto. Se in proporzione della gente che v'era nel circolo ce ne fosse stata ne' palchetti, nel *tutto bene tutto bene* avrebbe avuto il suo anco l'impresario; ma gli spettacoli erano in poco numero<sup>13</sup>.

La ballerina Caterina Curz e il coreografo e ballerino Giacomo Gentili partecipano ad una festa danzante costituendo un po' l'attrattiva della serata e promuovendo, in tal modo, il proprio talento per le imminenti stagioni teatrali<sup>14</sup>.

### **Stagioni e scritture**

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

---

<sup>12</sup> «Gazzetta Urbana Veneta», n. 5, mercoledì 18 gennaio 1792, p. 37.

<sup>13</sup> «Gazzetta Urbana Veneta», n. 4, mercoledì 13 giugno 1787, pp. 7-8.

<sup>14</sup> Giacomo Gentili è inventore e direttore dei balli al San Moisé nella stagione autunnale del 1787. Cfr. Giovanni Bertati, *L'orfanella americana. Dramma per musica in quattro atti di Giovanni Bertati da rappresentarsi nel teatro in S. Moisé per la prima opera dell'autunno 1787*, in Venezia, appresso Gio: Batista Casali, [1787], p. 4. Caterina Curz è molto presente sulle scene veneziane danzando al San Samuele, tra il 1785 e il 1789, come prima seria.

Venezia e Milano sono due tra le piazze principali per la danza teatrale; la carriera di Canziani ruota principalmente intorno a questi due centri. A questi si aggiungono Napoli e Roma: l'Argentina e il San Carlo sono tappe centrali per Onorato Viganò che, invece, non lavora mai a Milano e divide la sua carriera, principalmente, tra Napoli, Roma e Venezia. Firenze si configura come un trampolino di lancio per gli ingaggi a Vienna. A partire, infatti, dall'incoronazione di Leopoldo II a imperatore nel 1791, per i coreografi e i ballerini italiani si apre un canale privilegiato verso le scene dei teatri di corte viennesi. Qui lavorano sia Antonio Muzzarelli che Francesco Clerico, ma anche il figlio di Onorato, Salvatore Viganò<sup>15</sup>. Un po' più decentrata rispetto ai coreografi qui presi in considerazione, Torino.

Accanto ai centri più grandi, il panorama teatrale si popola di una serie di centri "periferici" che ospitano l'opera seria e quindi anche il ballo (che ne fa sempre parte) in occasione delle fiere annuali o delle stagioni più tradizionali: Novara, Faenza, Alessandria, Genova, Senigallia, Lucca, Siena, Brescia, Bergamo, Verona, Treviso ma anche Bologna, Padova, Mantova sono tra i centri toccati dai quattro coreografi presi in considerazione e che danno conto del radicamento capillare dell'opera e del ballo teatrale sulle scene settecentesche. Ovviamente questo non significa che la danza si svolga solo nelle città menzionate, ma si tratta dei centri toccati dai coreografi su cui si concentra la presente ricerca.

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

Le stagioni teatrali settecentesche variano notevolmente da un teatro all'altro e da una piazza all'altra. In occasione delle stagioni principali, il carnevale e l'autunno, i «compositori de' balli» allestiscono, mediamente, da quattro a sei

---

<sup>15</sup> Cfr. John A. Rice, *Muzzarelli, Koželuh e La ritrovata figlia di Ottone II*, cit., pp. 1-46 e, dello stesso autore, *Emperor and impresario: Leopold II and the transformation of Viennese musical theatre, 1790-1792*, Ph.D, University of California, Berkley, 1987.

“nuovi” balli (due e più raramente tre per ogni opera) che rimangono in cartellone per almeno tre settimane (talvolta anche di più per il carnevale). La stagione di carnevale inizia, quasi ovunque, il 26 dicembre e si conclude in febbraio in coincidenza dell’inizio della quaresima. L’autunno si svolge, quasi sempre, tra ottobre e novembre. La stagione dell’ascensione a Venezia, invece, è poco più corta, protrandosi per circa due settimane a partire da quaranta giorni dopo la Pasqua<sup>16</sup>.

Salvo qualche eccezione, i balli vengono replicati per diverse sere dopo la prima, ma da una stagione all’altra non si ripetono titoli già visti in precedenza nel medesimo teatro. I titoli possono ripetersi da una città all’altra.

Una delle poche eccezioni è costituita dal ballo di Onorato Viganò *Minosse re di Creta*, che rimane sulle scene del San Samuele dall’autunno del 1782 al carnevale del 1783. *L’Amleto* di Francesco Clerico, al contrario, gira moltissimo per una decina d’anni, ma non viene mai ripetuto in una stessa città. Debuttera a Mantova nella primavera del 1787, l’anno successivo viene allestito a Roma per il carnevale e a Venezia per la fiera dell’ascensione, nel 1789 è in cartellone a Brescia, nel 1792 a Milano per il carnevale e, infine, ancora a Firenze nel carnevale 1793 e a Bologna per la primavera del 1795. Quando Clerico si sposta a Vienna lo ripropone fra i suoi tanti titoli di successo.

Analogo il destino dell’*Adelasia* di Antonio Muzzarelli. Questo ballo gira con continuità per circa sei anni: debuttera a Siena nell’estate del 1777, nell’autunno dello stesso anno viene ripreso a Bologna e il carnevale successivo a Mantova, nel 1779 è allestito a Milano per la stagione autunnale, tra il 1780 e il 1781 è fra i titoli in cartellone a Palermo e nel 1782 viene rappresentato sulle scene della Pergola a Firenze. Una decina d’anni dopo è ripreso a Vienna in una rinnovata veste musicale.

In Canziani, al contrario, i titoli sembrano durare pochissimo in repertorio, venendo replicati una o al massimo due volte. Contiamo per esempio, tra il 1775 e il

---

<sup>16</sup> Per un’analisi dettagliata delle stagioni teatrali veneziane cfr. Eleanor Selfridge-Field, *The calendar of venetian opera. A new chronology of Venetian opera and related genres 1660-1760*, Stanford, Stanford University Press, 2007, pp. 21-44. Per le altre piazze teatrali si rimanda alle cronologie dei singoli teatri presenti in bibliografia.

1779, appena due allestimenti del ballo *Ines de Castro* (Venezia 1775 e Milano 1777) così come del ballo *Porzia* (Venezia 1776 e Milano 1779).

A volte per una stessa stagione vengono scritturati due coreografi diversi: uno per la composizione dei primi balli seri – solitamente un nome già noto – e l'altro per la composizione dei secondi e terzi balli, quando previsti. Il coreografo ingaggiato per i secondi e terzi balli è, per lo più, all'inizio della sua carriera.

Accade a Napoli con Le Picq e Rossi tra il 1781 e il 1782, ma possiamo citare anche altri esempi. A Roma per il carnevale 1772 Giuseppe Canziani viene scritturato come compositore per il primo ballo, mentre Onorato Viganò per il secondo<sup>17</sup>. A Novara nel carnevale 1775 Francesco Clerico viene incaricato della composizione del primo ballo, mentre Gioachino Cristofani del secondo<sup>18</sup>. Al teatro del Cocomero di Firenze nel 1777, Onorato Viganò compone il primo ballo e Giuseppe Banti il secondo<sup>19</sup>.

### *Alcuni esempi di scrittura*

Nel 1781 Charles Le Picq viene nuovamente scritturato al Teatro San Carlo di Napoli per un'intera stagione, dal maggio di quell'anno al carnevale del successivo<sup>20</sup>. A Napoli Le Picq lavora già da diverso tempo, compone e balla sulle scene del San Carlo sin dal 1773. L'ultimo anno di ingaggio nel teatro partenopeo, tuttavia, è per noi più significativo di altri in quanto documentato dai contratti relativi alle scritture tanto del coreografo, quanto dei solisti e dei figuranti destinati a comparire nel corso della stagione.

---

<sup>17</sup> Pietro Metastasio, *Alessandro nell'Indie. Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro di Torre Argentina nel carnevale dell'anno 1772*, in Roma, per Arcangelo Casaletti, [1771 o 1772], p. 9.

<sup>18</sup> *Le contessine. Dramma giocoso da rappresentarsi in musica nel Teatro in casa Cavalli di Novara il carnevale dell'anno 1775*, in Novara, nella Stamperia di Francesco Cavalli, [1774 o 1775], p. 6.

<sup>19</sup> Nicola Tassi, *Il principe del lago nero. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi in Firenze nel Teatro di via del Cocomero primavera 1777*, in Firenze, per Anton-Giuseppe Pagani, 1777, p. 4.

<sup>20</sup> Al San Carlo di Napoli Le Picq lavora dal maggio del 1773 al gennaio del 1776. Tra il 1776 e il 1777 lavora tra Venezia e Milano per poi tornare al San Carlo dal gennaio del 1778 al gennaio del 1782.



Questi documenti risultano particolarmente preziosi perché permettono di gettare nuova luce su aspetti finora poco noti. Sebbene non sia possibile generalizzare e consapevoli che ogni piazza teatrale possiede una sua specificità, l'analisi dei documenti relativi al San Carlo permette di formulare ipotesi che potrebbero essere valide anche per altre stagioni e piazze teatrali, soprattutto considerato il fatto che, almeno in parte, sono confortate dai documenti relativi alle scritture del Teatro Nuovo di Padova per la stagione di carnevale 1791 e dalla mole di documenti relativi alle scritture dei ballerini presenti nell'Archivio Storico Comunale della città di Torino e già analizzati da Marie-Thérèse Bouquet<sup>21</sup>, nonché dal contratto di Jean Le Fevre per il carnevale 1832 a Milano.

Gli obblighi contrattuali del coreografo prevedono lo svolgimento della doppia funzione di compositore dei balli e primo ballerino serio con una prima ballerina come *partner* «a sua elezione, ed a sue proprie spese»<sup>22</sup>. Il compenso del coreografo, dunque, comprende anche quello della prima ballerina che danza in coppia con lui. Si tratta di un aspetto curioso, dal punto di vista economico e sociale, che trova corrispondenze anche a Torino. Il contratto di Antonio Campioni e Giustina Bianchi Campioni per la stagione di carnevale 1775, per esempio, prevede un «onorario tra ambi di gigliati 800»<sup>23</sup>. Altrettanto vale per i coniugi Canziani scritturati per il carnevale 1776 con un onorario complessivo di 900 zecchini<sup>24</sup>.

Come gli stessi elenchi dei ballerini presenti nei libretti dimostrano, i primi ballerini e coreografi viaggiano, infatti, nella grande maggioranza dei casi in coppia con la propria *partner* che, spesso, è anche la sorella o ne diviene la moglie. Le Picq, nel corso della sua carriera italiana, è in coppia con Anna Binetti; Giuseppe Canziani danza, a partire dal 1776, con la moglie Maria Casassa Canziani; Onorato Viganò danza con la moglie a partire dal 1777 per una decina d'anni; Francesco Clerico si esibisce in coppia con la sorella Rosa Clerico. Secondo quanto apprendiamo dai

---

<sup>21</sup> Cfr. Marie-Thérèse Bouquet, *Il teatro di corte. Dalle origini al 1788*, cit.

<sup>22</sup> Archivio di Stato di Napoli, Segreteria di Casa reale, fascio 965, f. 420r. Il contratto è interamente redatto a mano ed è firmato da Le Picq.

<sup>23</sup> Archivio Storico Comunale di Torino, *Ordinati*, vol. 8, c. 261, cit. in Marie-Thérèse Bouquet, *Il teatro di corte*, cit., p. 365, nota 161.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 372.

documenti, possiamo ipotizzare che, soprattutto nel caso di vincoli parentali, le scritture venissero redatte a nome del primo ballerino e coreografo che, successivamente, stipendiava la propria *partner*<sup>25</sup>.

Tornando al contratto di Le Picq, apprendiamo che nel corso della stagione deve comporre quattro primi balli da eseguirsi nelle quattro opere previste tra il maggio 1781 e il carnevale 1782. I secondi balli sono di pertinenza di un altro coreografo, anch'egli scritturato insieme alla *partner* di lavoro nonché moglie. Si tratta di Domenico Rossi e Gertruda Obleschenin.

Colla presente, benché privata scrittura, che valer debba, come se fosse fatta per mano di pubblico notajo, si è dall'infra scritti signori cavalieri *Duca di S. Paolo e D. Vincenzo Montalto* Deputati per S.M., D.G., de' Teatri, e Spettacoli in nome anche de' loro compagni fermato il *Sig.r Domenico Rossi, e la sig.ra Geltruda Obleschenin Rossi, i quali s'obbligano per due anni teatrali principianti dalli 30 [dell'] andante mese di maggio a tt.o [tutto] carnevale [del] 1782. di ballare nel R. Teatro di S. Carlo, e propriam.te dell'altra prima coppia, e s'obbligano altresì d'intervenire ne' balli del ballerino di questo R. Teatro S. Carlo Lepicq, comporre, dirigere, e ballare il secondo, e terzo ballo, ed intervenire ne' concerti, e finali.*

[...]

Sarà *no* obbligati detti Signori *Rossi ed Obleschenin* trovarsi qui in Napoli per la Pasqua di Resurrezione del suddetto anno per esser pronto a tutte le pruove, che occorreranno farsi precedentemente alle rappresentazioni, e volendo S.M., D. G., l'opera di esso Real Teatro ne' Siti Reali, saràn tenuti andarvi senz'altro pagamento<sup>26</sup>.

La seconda coppia di ballerini, dunque, è tenuta a partecipare alle produzioni di Le Picq e ad intervenire dove il coreografo ritenga sia necessario. Domenico Rossi,

---

<sup>25</sup> Esula dagli obiettivi della presente ricerca indagare la condizione economica e sociale delle ballerine nel corso del XVIII secolo; tuttavia sembra opportuno citare qui il caso della ballerina Elisabetta Vignali detta la Bugiani. Tale ballerina essendo stata affidata al ballerino Giulio Bugiani sin dall'età di otto anni per apprendere l'arte coreutica, in età ormai matura si impegna, tramite una scrittura privata, a versargli «tutto quello sì di denari, come di ogni altra cosa, che in avvenire venisse ad avere, o acquistare, o con il suo esercizio, o in altro modo». Cfr. Ornella di Tondo, «*Pe' insegnare a ballare sui teatri*»: una tipologia di contratto per l'apprendimento del ballo teatrale (XVIII-XIX), in «Chorégraphie», n. 12, 1998, p. 93 per il documento notarile, ma cfr. tutto l'articolo, pp. 79-94. Alla luce di questo esempio non sembrano più troppo singolari le scritture che prevedono un compenso unico per la coppia di ballerini da corrispondersi al solo primo ballerino che, successivamente, amministra il salario della sua compagna.

<sup>26</sup> Archivio di Stato di Napoli, Segreteria di Casa reale, fascio 965, f. 426r. Si tratta di un foglio a stampa in cui i nomi, le mansioni e l'onorario dei ballerini scritturati è redatto a mano. La parti scritte a mano sono riportate in corsivo.

inoltre, è incaricato della composizione del secondo e del terzo ballo, solitamente un *divertissement* finale o una danza collegata all'opera in musica.

La parte più interessante legata al contratto di Rossi-Obleschenin è la seconda. Entrambi i ballerini sono infatti tenuti a essere presenti a Napoli per Pasqua, in modo da poter partecipare a tutte le prove necessarie per la messa in scena del ballo il cui debutto è previsto il 30 maggio. La clausola riguardante i tempi di prova, inoltre, è presente in tutti i contratti rintracciati per questa stagione e riguardanti tanto i solisti – per esempio Riccardo Blech, scritturato come primo grottesco<sup>27</sup>, o Gaetano Gioja, scritturato come ballerino<sup>28</sup> – quanto i figuranti, ingaggiati con l'obbligo di danzare anche «ne' terzetti, quartetti finali, ed in tutto ciò occorrerà a' due ballerini di questo R. teatro Sig.ri Le Picq e Rossi»<sup>29</sup>.

Considerando che Pasqua cade solitamente tra la fine di marzo e la prima decina di giorni di aprile, per la produzione del primo ballo della stagione sono previsti tempi di prova di circa un mese che riguardano tutti i componenti della compagnia, dalla seconda coppia di primi ballerini sino all'ultimo dei figuranti. Questa dimensione di prova d'assieme sembrerebbe caratterizzare in modo specifico il ballo e non riguarda esclusivamente i contratti napoletani.

Che i contratti stabiliscano la presenza di tutta la compagnia di ballo all'incirca un mese prima del debutto, è un dato che potrebbe ricorrere almeno per le città e i teatri più grandi. Lo testimoniano le scritture riguardanti il Teatro Nuovo di Padova per la stagione di carnevale 1791 e il contratto di Le Fevre alla Scala di Milano, per il carnevale 1832.

Nel primo caso si tratta di una serie di contratti riguardanti sia figuranti che solisti scritturati per la stagione di carnevale. Essendo il debutto della prima opera previsto, solitamente, per il 26 dicembre, i ballerini sono tenuti a «ritrovarsi in Padova il primo giorno del mese di dicembre 1790 per intervenire a tutte le prove»,

---

<sup>27</sup> Archivio di Stato di Napoli, Segreteria di Casa reale, fascio 965, f. 430r.

<sup>28</sup> Archivio di Stato di Napoli, Segreteria di Casa reale, fascio 966, f. 423r.

<sup>29</sup> Vedi per esempio il contratto di Luigi Melchiorre in Archivio di Stato di Napoli, Segreteria di Casa reale, fascio 965, f. 440r. I contratti degli altri figuranti si trovano in Archivio di Stato di Napoli, Segreteria di Casa Reale ff. 424-450, riportati in ordine di compenso.

come si legge, per esempio, nel contratto di Giuditta Mangili, scritturata come «altra prima ballerina fuori de' concerti»<sup>30</sup>, o ancora nel contratto di Vincenzo Pezzi scritturato per «ballare, e figurare [...] con obbligo di fare tutte quelle parti che li verranno ordinate dal S.<sup>r</sup> capo de' balli»<sup>31</sup>.

La stessa clausola è presente nel contratto stipulato tra Le Fevre e il Teatro alla Scala di Milano, l'8 aprile 1831, per la stagione di carnevale 1832. La scrittura lo vede impiegato come

primo ballerino francese per ballare tutti quei passi assieme che gli si ordineranno, in tutti i balli che si faranno tanto grandi che piccoli [...]. Con ispeciale obbligazione di detto S.r Le Fevre di trovarsi in Milano per il giorno 10 dicembre 1831, non che di intervenire a tutte le prove che saranno ordinate<sup>32</sup>.

Sebbene il contratto sia ottocentesco, si pone in continuità con i contratti settecenteschi sopra citati e, per questo, lascia supporre che i tempi di prova lunghi, grosso modo dai venti giorni al mese o mese e mezzo prima del debutto di un ballo, siano una prassi già di metà Settecento consolidatasi, probabilmente, nella seconda parte del secolo.

Tale ipotesi sembra possa trovare conferma nelle scritture dei ballerini riguardanti il Teatro Regio di Torino. Sin dai primi decenni del Settecento i contratti dei ballerini prevedono la presenza degli stessi all'incirca un mese e mezzo prima dell'inizio della stagione. Il documento d'ingaggio di *Mademoiselle* Gontier, per esempio, stabilisce che la ballerina, assunta per il carnevale 1728, si trovi a Torino «a metà del mese di novembre»<sup>33</sup> e la stessa clausola si riscontra nei contratti relativi alle stagioni seguenti fino ad arrivare al contratto, per esempio, di Elisabetta Stellato, scritturata come prima grottesca per il carnevale 1779. La ballerina si impegna a

---

<sup>30</sup> Archivio di Stato di Padova – Archivio Teatro Verdi fascio 82, 1790. *Filza Scritture delle opere buffe in Carnevale*, carte sciolte numerate, c. J5. Il contratto è datato 31 luglio 1790.

<sup>31</sup> Archivio di Stato di Padova – Archivio Teatro Verdi fascio 82, 1790. *Filza Scritture delle opere buffe in Carnevale*, carte sciolte numerate, c. 24. Contratto datato settembre 1790.

<sup>32</sup> Archivio di Stato di Milano, Autografi-Teatrica, cartella 95, carte sciolte non numerate tutte riguardanti il ballerino Le Fevre.

<sup>33</sup> Archivio Storico Comunale di Torino, *Ordinati*, vol. I, c. 11 cit. in Marie Thérèse Bouquet, *Il teatro di corte*, cit., p. 238. «à la moitié du mois de novembre».

trovarsi a Torino «la metà e non più tardi del venturo mese di novembre per esser pronta ad intervenire alle prove de balli»<sup>34</sup>.

I contratti, inoltre, sembrano dimostrare che tutti i ballerini devono sottostare alle direttive impartite dai coreografi dei primi e secondi balli. Benché infatti Riccardo Blech, a Napoli, sia scritturato come primo grottesco, è obbligato a «ballare in tutti i balli che farà il ballerino Lepich, e Rossi, qualora da' medesimi sarà richiesto con assistere ben'anche a tutti i concerti»<sup>35</sup>, ossia ad esibirsi in tutti i pezzi di insieme che i coreografi riterranno necessari. Ancora Luigi Melchiorre viene scritturato per «ballare in qualità di figurante nel R. Teatro di S. Carlo, e s'obbliga altresì di ballare ne' terzetti, quartetti finali, ed in tutto ciò occorrerà a' due ballerini di questo R. Teatro Sig.ri Lepicq e Rossi»<sup>36</sup>. A sua volta, inoltre, lo stesso coreografo del secondo ballo è subordinato a quello del primo, alle cui produzioni è obbligato a intervenire come danzatore secondo le esigenze di Le Picq. Nel contratto sopra citato, infatti, Domenico Rossi e la sua compagna «s'obbligano altresì d'intervenire ne' balli del ballerino di questo R. Teatro S. Carlo Lepicq».

Dai contratti padovani apprendiamo ancora altro. Questi documenti offrono infatti una casistica abbastanza ampia delle tipologie di contratto e degli obblighi dei ballerini, differenziati secondo i ruoli.

Tutti i ballerini – eccetto solo la prima seria Francesca Sedini<sup>37</sup> e la prima grottesca assoluta Marianna Monti Papini – sono tenuti a partecipare ai veglioni mascherati organizzati in teatro. Le spese per i guanti e la maschera vengono coperte dall'impresario. In occasione di questi veglioni i ballerini devono, probabilmente, animare la serata conducendo alcune danze o, in alcuni casi, componendole. Il primo ballerino serio e inventore dei balli Carlo Bencini, per esempio, non è solo tenuto a

---

<sup>34</sup> Archivio Storico Comunale di Torino, *Ordinati*, vol. 9, cc. 236-237, cit. in Marie Thérèse Bouquet, *Il teatro di corte*, cit., p. 244. Vedi anche nella stessa pagina il contratto di Antonio Terrades, coreografo scritturato per la medesima stagione.

<sup>35</sup> Archivio di Stato di Napoli, Segreteria di Casa reale, fascio 966, f. 430r.

<sup>36</sup> Archivio di Stato di Napoli, Segreteria di Casa reale, fascio 966, f. 440r.

<sup>37</sup> Archivio di Stato di Padova – Archivio Teatro Verdi fascio 82, 1790. *Filza Scritture delle opere buffe in Carnevale*, carte sciolte numerate, c. 8. Per Francesca Sedini firma il padre Franco Sedini. Il contratto è datato primo luglio 1790.

partecipare ai veglioni, ma ha altresì «l'obbligo di comporre contradanza e dirigere li veglioni, o solo od in compagnia d'altro maestro di ballo». Anch'egli verrà fornito di maschera e, in più rispetto agli altri, di «scarpini per li veglioni»<sup>38</sup>. Presumiamo si tratti di scarpe da ballo, forse leggermente diverse da quelle usate per danzare sul palcoscenico (immaginiamo la differenza che esiste oggi tra la scarpa da punta e le scarpe usate per i balli da sala). Si potrebbe anche trattare di un *extra* dovuto al coreografo in virtù del suo doppio impegno: dovendo ballare sia in teatro che fuori, ha diritto a scarpe in più.

Antonio Papini è scritturato come «primo grottesco in perfetta vicenda con altro di merito eguale» e con «obbligo di fare padedù, terzetti, quartetti, quintetti, e fare quelle parti che saranno adatte al suo operare e tuttociò che li verrà ordinato dal S.<sup>r</sup> ispettore capo de' balli»<sup>39</sup>. La moglie, invece, Marianna Monti Papini, viene assunta come «prima grottesca assoluta con obbligo però di fare quelle parti ne' balli sempre però in carattere suo [...] e fare tutte le parti seconde che occorreranno»; danzerà con Antonio Papini, indicato, in questo caso, come primo ballerino fuori dei concerti<sup>40</sup>.

Giuseppa Ferrari viene ingaggiata come «prima grottesca fuori de' concerti [...] con obbligo di accompagnare terzetti, quartetti, e quintetti, e fare tutte quelle parti che li verranno ordinate dal S.<sup>r</sup> capo de' balli»<sup>41</sup>; analogo il contratto del primo grottesco, Luigi Bellucci, anch'esso scritturato «con obbligo di ballare padedù, terzetti, quartetti, quintetti, e tutto ciò che occorresse nei balli che verranno dati, e fare tutte quelle parti che li verranno ordinate dal capo de' balli»<sup>42</sup>. In buona

---

<sup>38</sup> Archivio di Stato di Padova – Archivio Teatro Verdi fascio 82, 1790. *Filza Scritture delle opere buffe in Carnevale*, carte sciolte numerate, c. 9. Il contratto è datato primo luglio 1790.

<sup>39</sup> Archivio di Stato di Padova – Archivio Teatro Verdi fascio 82, 1790. *Filza Scritture delle opere buffe in Carnevale*, carte sciolte numerate, c. J0. Contratto datato primo agosto 1790.

<sup>40</sup> Archivio di Stato di Padova – Archivio Teatro Verdi fascio 82, 1790. *Filza Scritture delle opere buffe in Carnevale*, carte sciolte numerate, c. JJ. Contratto datato primo agosto 1790.

<sup>41</sup> Archivio di Stato di Padova – Archivio Teatro Verdi fascio 82, 1790. *Filza Scritture delle opere buffe in Carnevale*, carte sciolte numerate, c. J3. Contratto del 7 settembre 1790.

<sup>42</sup> Archivio di Stato di Padova – Archivio Teatro Verdi fascio 82, 1790. *Filza Scritture delle opere buffe in Carnevale*, carte sciolte numerate, c. J2. Contratto dell'8 Settembre 1790.

sostanza i ballerini, pur essendo assunti per ruoli ben precisi, sono tenuti a intervenire laddove i coreografi lo ritengano necessario.

L'ultimo esempio è offerto dalla già citata scrittura di Giuditta Mangili che, in quanto «prima ballerina fuori de' concerti», ha l'«obbligo di entrare nelle operazioni dei mezzi caratteri, e fare tutte quelle parti che abbisogneranno nei balli destinati. Dovrà inoltre figurare in tutti quei pezzi avanti, e dopo le operazioni dei mezzi caratteri, e nelle operazioni avrà l'abito eguale all'altra ballerina di mezzo carattere»<sup>43</sup>.

Quest'ultima clausola sugli abiti assegnati alla Mangili, uguali all'altra ballerina pari ruolo (Laura Carlini, scritturata come «prima ballerina di mezzo carattere fuori dei concerti»<sup>44</sup>), lascia pensare che mentre i solisti, che interpretano parti da protagonisti, indossano costumi differenziati secondo i personaggi, i ballerini a cui spettano parti d'insieme e quindi meno caratterizzate abbiano costumi uguali fra loro.

Tra i contratti presi in considerazione, solo quello ottocentesco riguardante Le Fevre riporta le clausole relative ai costumi:

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

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

---

<sup>43</sup> Archivio di Stato di Padova – Archivio Teatro Verdi fascio 82, 1790. *Filza Scritture delle opere buffe in Carnevale*, carte sciolte numerate, c. J5. Contratto del 31 luglio 1790.

<sup>44</sup> Archivio di Stato di Padova – Archivio Teatro Verdi fascio 82, 1790. *Filza Scritture delle opere buffe in Carnevale*, carte sciolte numerate, c. 14. Il contratto riporta la data del 23 settembre 1790.

fuori, potendo l'appalto provvedere in ogni caso di qualunque inadempimento il bisognevole a spese del suddetto artista<sup>45</sup>.

In questo caso il ballerino sembra dover provvedere al costume di scena attingendo al “posseduto” del teatro, dell’impresario o della sartoria che ha l’appalto dei costumi per quella determinata stagione, a patto di restituire tutto in buone condizioni. Il ballerino deve seguire il «figurino», probabilmente il bozzetto del costume, e secondo quel modello procurarsi le decorazioni e l’abbigliamento necessario. Completamente a carico dell’artista sono invece tutte le decorazioni, le scarpe e le guarnizioni, nonché il «piccolo vestiario»<sup>46</sup> che corrisponde, presumiamo, a tutti gli indumenti da mettere sotto il costume principale: calze, camicie e sottovesti di vario genere. In sostanza il ballerino deve rispettare il bozzetto del costume riguardante il personaggio attingendo alla sartoria o alle “scorte” del teatro o dell’impresario ma, per quel che concerne gli indumenti *standard* non visibili perché da usare sotto il costume vero e proprio, nonché per scarpe, calze e guarnizioni, deve provvedere da sé<sup>47</sup>.

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

In conclusione, apprendiamo che la compagnia (coreografi, solisti e figuranti) viene impegnata tramite scrittura con un certo anticipo e ha l’obbligo contrattuale di

---

<sup>45</sup> Archivio di Stato di Milano, Autografi-Teatrica, cartella 95, carte sciolte non numerate tutte riguardanti il ballerino Le Fevre.

<sup>46</sup> Questo termine ricorre anche fra i documenti relativi ai conti del Teatro Regio di Torino. Per il carnevale 1776 si riporta l’elenco delle gratificazioni riservate a chi non beneficiava di un vero e proprio contratto. Tra di esse due ballerini: «al sigr Giuseppe Herlisca, ballerino mezzo carattere, il quale ha ballato ne’ balli d’ambe le opere, oltre il piccolo vestiario già corrispostogli, gigliati 20. Ad Antonio Casazza, il quale ha figurato ne’ balli delle due opere L. 100 oltre il piccolo vestiario». Per questi danzatori, dunque, oltre alla piccola gratifica, è prevista anche la fornitura del vestiario di base (calze, scarpe, camicie ecc.).

<sup>47</sup> Per quel che concerne gli studi sul costume cfr. almeno Paola Bignami, *Storia del costume teatrale: oggetti per esibirsi nello spettacolo e in società*, Roma, Carocci, 2005 e, per la Francia, Olivia Voisin, *Splendeurs et misères du costume de scène. La Comédie-Française dans un siècle romantique (1799-1897)*, in Centre national du costume de scène et de la scénographie, *L’art du costume à la Comédie-française*, exposition du 11 juin au 31 décembre 2011, Moulins, CNCS, 2011, pp. 29-48.



essere presente a tutte le prove necessarie a partire da un mese prima circa della data prevista per il debutto. Accade, abbiamo visto, a Torino sin dai primi decenni del XVIII secolo<sup>48</sup>; a Napoli nel caso dei contratti che impegnano la compagnia di ballo e i coreografi, Le Picq e Rossi, dal maggio 1781 al carnevale 1782; al Teatro Nuovo di Padova nel caso delle scritture in occasione della stagione di carnevale 1791; alla Scala di Milano nel caso del contratto di Jean Le Fevre per la stagione di carnevale 1832.

In tutti questi casi tanto i solisti quanto i figuranti sono tenuti a presentarsi a tutte le prove necessarie a partire da venti giorni (Napoli) o da un mese e mezzo prima (Torino) circa del debutto. Questo significa che le prove sono assai più numerose di quanto accada alla stessa epoca nel teatro di parola in Italia, dove, nella maggior parte dei casi e salvo qualche eccezione, le prove durano pochi giorni. La cura nell'allestimento nello spettacolo di balletto e la concertazione quanto meno fra i ballerini sono molto più elevate di quanto non avvenga nel teatro di parola. Tanto più che, secondo quanto abbiamo detto, i danzatori devono sottostare alle direttive imposte dal «capo de' balli» e quindi “recitare” non solo nelle parti specifiche per il loro ruolo ma, all'occorrenza, anche nei pezzi d'insieme così come in terzetti, quartetti o quintetti.

### **Ruoli e personaggi**

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

Il sistema dei ruoli nel teatro di danza tardo-settecentesco merita alcune precisazioni. Di contro a quanto avviene nel teatro di parola, in cui i ruoli

---

<sup>48</sup> Cfr. Marie-Thérèse Bouquet, *Il teatro di corte. Dalle origini al 1788*, cit., pp. 237-245.

corrispondono ad una tipologia psicologica, nel ballo pantomimo è la tecnica a determinare il ruolo di un ballerino.

I danzatori solisti si suddividono in ballerini seri, grotteschi e di mezzo carattere<sup>49</sup>. Nonostante la definizione sembri rimandare a categorie psicologiche del personaggio, cosa che presumibilmente era vera in epoche precedenti, i ruoli del balletto rimandano solo ad una tecnica e ad una fisicità, come dimostra, per esempio, il fatto che i primi grotteschi Goresi, Ferrari, Sirletti e Zucchelli a Venezia nel 1789 nel *Meleagro* interpretino principi e principesse, dunque personaggi nobili e non comici, triviali, popolari.

I danzatori seri sono contraddistinti da una tecnica *terre à terre* e utilizzano le «posizioni vere», ossia quelle in rotazione verso l'esterno (*en dehors*). Ballano su tempi gravi (di adagio o lenti). Gli equilibri e le pose predominano sul resto del bagaglio tecnico. I movimenti delle braccia sono precisi ed eleganti ed assumono un valore decorativo. Ad un fisico longilineo e dalle proporzioni armoniche corrisponde un portamento maestoso ed elegante.

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

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

---

<sup>49</sup> I riferimenti bibliografici principali utilizzati per le distinzioni tecniche che seguono sono: Gennaro Magri, *Trattato teorico-prattico di ballo*, cit., e Edmund Fairfax, *The Styles of Eighteenth-Century Ballet*, cit.

Negli ultimi due casi le proporzioni ben equilibrate del corpo sono meno importanti e a contare è soprattutto la forza muscolare nelle gambe, mentre le braccia sono funzionali ai passi da eseguire.

Le compagnie di ballo nella seconda metà del XVIII secolo si possono complicare a partire da queste distinzioni principali. Tra gli esempi più articolati, un libretto fiorentino del 1789: *Alciade e Telesia*<sup>50</sup>. La compagnia, guidata da Onorato Viganò, è ripartita in: «primi ballerini seri» (lo stesso Onorato e due dei suoi figli, Vincenzina e Salvatore), «primi ballerini grotteschi» (una coppia costituita da Gaspero Braccesi ed Elisabetta Pierazzini) e «ballerini fuori de' concerti», ballerini solisti che tuttavia non rientrano ancora in nessuna delle categorie menzionate (quattro in tutto, tra cui altri membri del clan Viganò: Giulio e Celestina, figli di Onorato, e Giovanni, il fratello del coreografo). La compagnia può arricchirsi anche di altri elementi o contenere ulteriori specifiche. In occasione dell'inaugurazione del nuovo Teatro di Faenza, la compagnia di ballo, diretta da Antonio Muzzarelli, prevede due coppie di primi seri, due coppie di «primi grotteschi a perfetta vicenda estratti a sorte per i rispettivi posti» (ossia quattro ballerini di pari grado i cui nomi, per questo motivo, vengono graficamente disposti in cerchio), quattro ballerini di mezzo carattere, anch'essi a coppie, altri quattro ballerini grotteschi, due coppie di «primi grotteschi fuori de' concerti» e sedici «altri ballerini»<sup>51</sup>. A questa già variegata casistica si possono aggiungere i primi e secondi ballerini di mezzo

---

<sup>50</sup> Eustachio Manfredi, *Alciade e Telesia. Dramma per musica da rappresentarsi nel regio Teatro di via della Pergola nel carnevale del 1789*, in Firenze, nella stamperia Albizziniana, 1789, p. 4 per l'elenco dei ballerini. I balli rappresentati sono *Minosse Re di Creta* e *Il riconosciuto disertore*.

<sup>51</sup> Eustachio Manfredi, *Cajo Ostilio. Dramma serio per musica di Eustachio Manfredi bolognese, da rappresentarsi nella primavera dell'anno 1788 in occasione dell'apertura del Nuovo Teatro di Faenza*, in Faenza, nella stamperia dell'Archi, 1788, pp. 8-9. Primi seri: Antonio Muzzarelli, Antonia Vulcani Muzzarelli, Gherardo Cavazza e Mamsel' Marì Meloncinj. Primi grotteschi a perfetta vicenda estratti a sorte per i rispettivi posti: Margherita Venturini, Gaetano Rubini, Marianna Franchi, Leopoldo Banghelli. Mezzi caratteri: Filippo Venturini, Marianna Venturini, Niccola Ferlotti, Teresa Ferlotti. Altri grotteschi: Giorgio Ronzi, Anna Rubini, Giovanni Bernardi, Giuseppe Collina. Altri ballerini: Pietro Rovero, Francesco Serra, Pietro Bajlor, Vincenzo Locatelli, Giustina radaelli, Agostina Tassani, Francesca Serra, Regina Tomasini, Pietro Russini, Felice Belora, Pasquale Valsecchi, Tommaso Lomaghini, Domenica Tosamisini detta Borazini, Rosa Franchi, Giacomina Giovagnoni, Paola Tomasini. Primi grotteschi fuori dei concerti: Pietro Franchi Paolina Sarmetti, Raffaele Ferlotti, Pasquale Monetti.

carattere e i «terzi ballerini», come nel caso della compagnia diretta da Francesco Clerico a Padova per la fiera di giugno del 1790<sup>52</sup>.

Infine, nella compagnia di Viganò come in tutte le altre ci sono i «ballerini per il concerto», ossia i figuranti o corpo di ballo. Ballerini di concerto e figuranti sono i termini che si riscontrano più di frequente e vengono usati come sinonimi. L'espressione «corpo di ballo», invece, entra nell'uso corrente a Venezia proprio a partire dal 1789 e soprattutto nei libretti che riguardano Onorato Viganò e Francesco Clerico<sup>53</sup>. Nel caso del libretto del 1789, i «ballerini per il concerto» sono suddivisi in tre quadriglie – prima, seconda e terza –, ciascuna composta da otto danzatori (quattro uomini e quattro donne), per un totale di trentadue ballerini. Non è chiaro se questa ripartizione sia da intendersi in senso gerarchico o se sia meramente elencativa.

Non sempre è possibile sapere con precisione a cosa i ruoli dei ballerini corrispondano nella distribuzione delle parti. Nel caso dei balli messi in scena da Clerico a Padova, tuttavia, l'elenco dei personaggi riporta i nomi dei protagonisti, aiutandoci così a fare maggiore chiarezza in un insieme di ruoli tanto ampio.

Clerico mette in scena *Circe e Scilla*, un ballo tragico suddiviso in quattro atti e basato sul quattordicesimo libro delle *Metamorfosi* di Ovidio:

Circe secondo la favola fu detta figlia del Sole, e famosa incantatrice. Amò Glauco, dio marino che a lei preferiva [*sic*] Scilla, ninfa di beltà singolare, onde sdegnata, e impotente verso di lui, si vendicò sopra la rivale operando un terribile incantesimo, col quale la tramutò in mostro spaventevole<sup>54</sup>.

---

<sup>52</sup> Gaetano Sertor, *Idomeneo. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Nuovo Teatro di Padova per la fiera di giugno dell'anno 1790*, in Padova, per li Conzatti a S. Lorenzo, [1790], p. 7.

<sup>53</sup> Cfr. come esempi Giovanni de Gamera, *Erifile. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di San Samuele l'autunno dell'anno 1789*, in Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1789, p. 7 per Onorato Viganò; Gaetano Sertor, *Idomeneo. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Nuovo Teatro di Padova per la fiera di giugno dell'anno 1790*, cit., p. 7 per Francesco Clerico.

<sup>54</sup> [Francesco Clerico?], *Circe, e Scilla. Ballo tragico in quattro atti composto da Francesco Clerico*, in *ivi*, p. 22; l'elenco dei personaggi si trova invece a p. 23.

I primi seri sono i protagonisti assoluti del ballo. Francesco e Rosa Clerico impersonano le parti di Circe e Glauco, mentre Gaetano Clerico, l'altro primo serio, ha una doppia parte: è sia Forci, padre di Scilla, che il Furore, uno dei mostri infernali invocati da Circe nel terzo atto del ballo.

Alle prime ballerine di mezzo carattere sembrano spettare le parti rimanenti, secondarie ma pur sempre protagoniste: Margherita Rossi Torelli interpreta sia Scilla che una delle deità allegoriche (l'Incostanza); Felicita Ducot è una ministra di Circe (Doranda), mentre Lorenzo Panzieri interpreta uno degli dei marini e uno dei mostri infernali.

I secondi ballerini di mezzo carattere ricoprono, invece, le seguenti parti: Laura Carlini è una «subalterna» di Doranda; Giuditta Mangili interpreta l'ombra di Ecate; Gennaro Torelli è il terzo dio marino e il terzo mostro infernale. Seguono, nell'elenco dei personaggi, le ninfe seguaci di Circe, cortigiani e soldati al seguito di Forci, parti che presumiamo ricoprirono i terzi ballerini e il corpo di ballo.

Altri libretti offrono ulteriori elementi utili alla nostra indagine riguardo, per esempio, ai danzatori grotteschi, assenti dal libretto appena preso in considerazione. Ai grotteschi viene riservato, solitamente, il secondo ballo in cui poter dispiegare le loro abilità tecniche. È tutt'altro che raro, però, che tali danzatori partecipino anche all'azione del primo ballo. Nel *Meleagro*, per esempio, ballo favoloso eroico-pantomimo messo in scena da Onorato Viganò a Venezia nel 1789 (stagione autunnale al San Samuele), i «primi grotteschi a perfetta vicenda» – Orsola Goresi, Giuseppa Ferrari, Antonio Sirletti e Alessandro Zucchelli – interpretano principi e principesse al seguito della corte del re di Calidonia; la coppia protagonista del ballo, ossia Meleagro e la sua amante Atalanta, è interpretata dai «primi ballerini seri fuori dei concerti» – Giulio e Vincenzina Viganò – mentre i primi seri – Onorato Viganò e Carolina Pitrot – sono i genitori di Meleagro, ossia il re e la regina di Calidonia<sup>55</sup>.

---

<sup>55</sup> Cfr. Giovanni de Gamerra, *Erifile. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di San Samuele l'autunno dell'anno 1789*, cit., p. 7 per l'elenco dei ballerini e p. 23 per l'elenco dei personaggi del ballo.

Analogo esempio quello del ballo *La discesa d'Ercole nell'averno*, rappresentato da Onorato Viganò sempre a Venezia nel 1791 (stagione di carnevale al San Samuele). Anche in questo caso i danzatori grotteschi – Orsola Goresi, Maria Nolfi e Antonio Sirletti – interpretano rispettivamente due Damigelle e confidenti di Alceste e un generale amico di Admeto<sup>56</sup>.

Il sistema dei ruoli per la danza si configura parallelamente all'ascesa del ballo pantomimo e segue una struttura gerarchica e piramidale ben articolata all'interno della quale, però, non mancano le possibilità di carriera. Un ballerino non rimane vincolato al proprio ruolo per tutta la vita ma, secondo il talento e le esperienze, può avanzare fino a diventare primo ballerino.

È il caso, per esempio, di Giovanni Viganò, che inizia la carriera come semplice ballerino negli anni Sessanta, danzando soprattutto nei balli del fratello Onorato. Nel carnevale del 1766 lo ritroviamo a Bologna indicato come ballerino, sotto la direzione di Francesco Martini e senza alcuna specifica di ruolo<sup>57</sup>, mentre a Venezia, per l'autunno, è tra i figuranti diretto da Bartolomeo Cambi, per il primo ballo, e da Onorato Viganò, per il secondo<sup>58</sup>. Successivamente segue il fratello a Napoli (1769), Roma (1772) e Venezia (1773, 1775 e 1776) avanzando poco alla volta di ruolo. Per la stagione dell'ascensione 1776 a Venezia è fra i «ballerini fuori di concerto»<sup>59</sup>, tra il 1778 e il 1783 compare negli elenchi come primo grottesco<sup>60</sup>,

---

<sup>56</sup> Cfr. *Erifile. Dramma per musica da rappresentarsi nel Nobilissimo Teatro di San Samuele il carnevale dell'anno 1791*, in Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1791, p. 5 per l'elenco dei ballerini, p. 23 per l'elenco dei personaggi.

<sup>57</sup> Cfr. Niccolò Tassi, *L'Olandese in Italia. Dramma giocoso in musica da rappresentarsi nel Teatro Formagliari nel carnevale dell'anno 1766*, in Bologna, nella stamp. del Sassi, [1765 o 1766].

<sup>58</sup> Cfr. Giovanni Ambrogio Migliavacca, *Solimano. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro Tron di S. Cassano l'autunno dell'anno 1766*, in Venezia, Presso Modesto Fenzo, 1766.

<sup>59</sup> Cfr. Antonio Maria Lucchini, *Farnace. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobile Teatro di San Samuele la fiera dell'ascensione dell'anno 1776*, in Venezia, Appresso Gio. Battista Casali, 1776, p. 5.

<sup>60</sup> Cfr. per esempio Giuseppe Manolessi, *Amor per oro. Dramma giocoso per musica di Cerilio Orcomeno P.A. da rappresentarsi nel nobile teatro in San Samuele l'autunno dell'anno 1782*, in Venezia, Appresso Modesto Fenzo, 1782, p. 6.

nel 1784 a Roma viene elencato fra i ballerini fuori di concerto come «primo mezzo carattere»<sup>61</sup>, a Treviso nel 1788 è fra i «primi ballerini assoluti fuori de' concerti»<sup>62</sup>.

Meno lunga la gavetta di Giulio Viganò, uno dei figli di Onorato. Giulio debutta a Roma nel 1784 fra i «terzi ballerini da donna»<sup>63</sup> e si esibisce come terzo ballerino fino al 1788. L'anno successivo, per il carnevale a Firenze, lo troviamo indicato come «ballerino fuori de' concerti»<sup>64</sup> e, infine, come primo serio a partire dal 1789-1790 nelle coreografie del padre prima, e del fratello Salvatore poi<sup>65</sup>.

Inoltre con l'avanzare dell'età gli stessi primi danzatori e coreografi riservano per sé ruoli meno impegnativi dal punto di vista tecnico lasciando ai giovani interpreti le parti – presumiamo – più danzate. Onorato Viganò danza con assiduità fino all'età di circa sessant'anni come primo grottesco fino al 1777 e, successivamente, come primo serio. A partire dalla seconda metà degli anni Ottanta viene affiancato dai figli e, tra il 1792 e il 1793, si riserva il ruolo di «primo ballerino fuori de' concerti», vale a dire che mantiene il ruolo di primo serio ma interpreta parti più adatte alla sua età. È Nino, re dell'Assiria, nella *Figlia dell'aria* messa in scena al San Samuele nel 1792, mentre la coppia protagonista – Semiramide e Memnone – è interpretata da Salvatore Viganò e Maria Medina Viganò<sup>66</sup>. Per la stagione autunnale nel neo-inaugurato Teatro La Fenice mette in scena *Giulio Sabino* e anche in questo caso Salvatore e Maria Medina sono la coppia protagonista – Giulio Sabino e la sua sposa –, mentre Onorato interpreta Tito,

---

<sup>61</sup> Cfr. Francesco Ballani, *Tullo Ostilio. Dramma in musica da rappresentarsi nel nobile Teatro di Torre Argentina il carnevale dell'anno 1784*, in Roma, per il Cannetti all'Arco della Ciambella, 1784, p. 5.

<sup>62</sup> Eustachio Manfredi, *Caio Ostilio. Dramma serio per musica da rappresentarsi nel Teatro Astori l'autunno dell'anno 1788*, in Treviso, per Giulio Trento, [1788], p. 6.

<sup>63</sup> Francesco Ballani, *Tullo Ostilio. Dramma in musica da rappresentarsi nel nobile Teatro di Torre Argentina il carnevale dell'anno 1784*, cit., p. 6.

<sup>64</sup> Cfr. per esempio Eustachio Manfredi, *Alciade e Telesia. Dramma per musica da rappresentarsi nel regio Teatro di via della Pergola nel Carnevale del 1789*, cit., p. 3.

<sup>65</sup> Cfr. come esempio *Arminio. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro in San Samuele la fiera dell'ascensione dell'anno 1790*, in Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1790, p. 5.

<sup>66</sup> Cfr. [Carlo Gozzi-Onorato Viganò], *Ballo primo. La figlia dell'aria ossia l'innalzamento di Semiramide da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di San Samuele il carnevale dell'anno 1792 composto e diretto dal Sig. Onorato Viganò*, in *La Vendetta di Medea. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di San Samuele il carnevale dell'anno 1792*, in Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1791, p. 26.

generale dell'esercito romano<sup>67</sup>. L'anno successivo, per *Serena principessa ereditaria di Tebe*, è Oronte Re di Tracia<sup>68</sup>.

### **Solisti e figuranti**

Non è raro che una compagnia venga riconfermata da una stagione all'altra, soprattutto nel caso di stagioni contigue come, per esempio, l'autunno e il carnevale o l'estate e l'autunno. Quando, per esempio, Muzzarelli lavora al Teatro alla Canobiana di Milano, tra l'agosto e l'autunno 1779, la compagnia scritturata in agosto si replica pressoché identica per l'autunno<sup>69</sup>; la stessa cosa accade a Venezia al Teatro San Samuele, tra l'autunno 1786 e il carnevale 1787: la compagnia della stagione autunnale è uguale a quella scritturata per il carnevale. Esempi analoghi sono riscontrabili nelle carriere sia di Onorato Viganò che di Giuseppe Canziani e di Francesco Clerico.

Un coreografo, dunque, frequentando il circuito teatrale e tornando anche a distanza di qualche stagione in uno stesso teatro, lavora periodicamente con gli stessi interpreti. Non solo. Nel caso di stagioni contigue i coreografi hanno a disposizione per diversi mesi di seguito la medesima compagnia di ballo. Un gruppo di ballerini che hanno la possibilità di danzare insieme per una serie di produzioni, come fossero una moderna compagnia, garantiscono al coreografo affiatamento e armonia maggiori di una *troupe* che si riforma da una stagione all'altra. I ballerini, già abituati a lavorare insieme e con lo stesso coreografo, possono conferire alla

---

<sup>67</sup> Cfr. Onorato Viganò, *Ballo primo Giulio Sabino da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro La Fenice l'autunno dell'anno 1792 composto e diretto dal Signor Onorato Viganò*, in Pietro Metastasio, *Alessandro nell'Indie. Dramma per musica da rappresentarsi nel nuovo e nobilissimo teatro detto La Fenice l'autunno dell'anno 1792*, in Venezia, Appresso Modesto Fenzo, 1792, p. 32.

<sup>68</sup> Cfr. Onorato Viganò, *Ballo primo. Serena principessa ereditaria di Tebe o sia La contraria a' consigli. Ballo eroico pantomimo da rappresentarsi nel nobilissimo teatro La Fenice il carnevale dell'anno 1793 composto e diretto dal Signor Onorato Viganò*, [s.n., s.l., 1792 o 1793], p. 7.

<sup>69</sup> Cfr. Gio. Francesco Boccherini, *La Fiera di Venezia. Commedia per musica da rappresentarsi in Milano nel nuovo Teatro alla Canobiana per la solenne occasione della sua apertura, in agosto dell'anno 1779*, in Milano, appresso Gio. Batista Bianchi, [1779], p. 13, e Carlo Goldoni, *Il Talismano. Commedia per musica da rappresentarsi in Milano nel nuovo Teatro alla Canobiana per la solenne occasione della sua prima apertura l'autunno dell'anno 1779*, in Milano, appresso Gio. Batista Bianchi, [1779], p. 13.



rappresentazione una tenuta e un accordo maggiori, offrendo migliore garanzia di successo per il ballo dal punto di vista sia tecnico che espressivo. Nel concepire e mettere in scena il soggetto di un ballo, il coreografo che conosca i danzatori e le loro qualità specifiche può, inoltre, creare la coreografia in modo più adatto a loro e dunque, probabilmente, ottenere effetti più felici.

Quando, invece, la *troupe* si riforma, anche nel caso di stagioni molto vicine, il coreografo si trova a dover lavorare con ballerini sempre diversi che, di conseguenza, presentano un accordo e un affiatamento minori. Accade, per esempio, con Onorato Viganò al San Samuele tra il carnevale e l'ascensione 1790. La compagnia, per l'ascensione, è interamente nuova ad eccezione di alcuni solisti: i figli di Viganò (Giulio, Vincenzina e Celestina) e i primi grotteschi (Orsola Goresi, Antonio Sirletti, Giuseppa Ferrari).

Analizzando gli elenchi dei ballerini presenti nei libretti raccolti, inoltre, è possibile notare alcune ricorrenze legate ai teatri e alle stagioni. Il sistema di reclutamento dei solisti e dei figuranti sembra, infatti, seguire criteri diversi. I figuranti, almeno per quel che concerne gli esempi qui presi in considerazione, sembrano più vincolati geograficamente: permangono nella stessa città e nello stesso teatro anche a distanza di qualche anno.

Il figurante Pietro dall'Asta, ad esempio, attivo tra il 1773 e il 1782 danza solo a Venezia alternando le scritte al San Benedetto e al San Samuele. In questi due teatri ha modo di ballare con Gasparo Angiolini (1773 e 1781), Jean Favier (1774), Giuseppe Canziani (nel 1775 sia a Venezia per l'ascensione che a Padova per la fiera del Santo e al San Benedetto di Venezia dall'autunno 1776 al carnevale 1777 e nel carnevale 1778), Francesco Clerico (1780), Onorato Viganò e Sebastien Gallet (1781), Paolino Franchi (1782).

Gio. Batista Aimì, anch'egli figurante attivo tra il 1773 e il 1806, si esibisce esclusivamente a Milano, al Regio Ducale prima e alla Scala poi. Balla, tra gli altri, con Jean-Georges Noverre, Francesco Clerico, Antonio Muzzarelli, Filippo Beretti, Gaetano Gioja.

I Costa lavorano quasi esclusivamente a Venezia e occasionalmente a Padova per tutta la carriera, alternandosi, come figuranti, fra il San Samuele, il San Benedetto e, a partire dal 1792, la Fenice. Anna Costa è attiva dal 1763 al 1790; Girolamo balla come figurante insieme alla sorella a partire dagli anni Settanta, mentre Marianna, Luigi e Carlo sono attivi a partire dagli anni Novanta.

La situazione dei solisti è, invece, molto più articolata. I primi ballerini (seri, grotteschi o di mezzo carattere) o i «ballerini fuori de' concerti» spaziano lungo tutto lo stivale inseguendo, presumibilmente, le stagioni più prestigiose, i coreografi più noti o gli ingaggi migliori. Gli esempi sono numerosi. I ballerini che hanno i talenti e le aspirazioni necessarie per fare carriera si spostano molto più dei semplici figuranti, legandosi, per periodi più o meno lunghi di tempo, a un coreografo. Nella maggior parte dei casi, inoltre, i ballerini (tanto solisti quanto figuranti) si muovono per famiglie spostandosi in modo abbastanza omogeneo e non è raro trovare diversi membri di una stessa famiglia nella stessa stagione e compagnia o incontrare, anche a distanza di tempo, componenti diversi con lo stesso coreografo.

I Venturini – Filippo, Margherita, Marianna e Isabella – lavorano soprattutto con Muzzarelli, in due occasioni con Clerico e solo una volta con Viganò.

Filippo Venturini danza con Muzzarelli a Roma nel 1773<sup>70</sup> essendo indicato come «ballerino da uomo» (essendo le scene romane interdette alle donne, era consuetudine che le parti femminili fossero interpretate da ballerini uomini molto giovani o, presumiamo, dalla figura esile e quindi più adatta a ricoprire vesti muliebri; la compagnia era così suddivisa in «ballerini da uomo» e «ballerini da donna»), ad Alessandria nel 1776<sup>71</sup> dove viene elencato fra i primi ballerini senza ulteriori distinzioni e, infine, a Faenza nel 1788 come ballerino di mezzo carattere<sup>72</sup>.

---

<sup>70</sup> Armida. *Dramma per musica da rappresentarsi nel nobil teatro a Torre Argentina nel carnevale dell'anno 1773*, in Roma, nella stamperia di Lorenzo Capponi e Gio. Bartolomicchi al Corso, [1772 o 1773], cit. in Mario Rinaldi, *Due secoli al Teatro Argentina*, cit., p. 197.

<sup>71</sup> Pietro Metastasio, *Demofonte. Dramma per musica da rappresentarsi nel Nuovo Teatro della città di Alessandria in occasione della solita fiera d'ottobre 1776*, in Alessandria, per Ignazio Vimercati Stampatore della Società de' Signori Cavalieri, [1776], cit., p. 10.

<sup>72</sup> Eustachio Manfredi, *Cajo Ostilio. Dramma serio per musica di Eustachio Manfredi bolognese, da rappresentarsi nella primavera dell'anno 1788 in occasione dell'apertura del Nuovo Teatro di Faenza*, cit., pp. 8-9.

Sotto la direzione di Francesco Clerico balla come «primo grottesco» nel 1780, per l'ascensione a Venezia<sup>73</sup> e per l'autunno a Bologna<sup>74</sup>; l'anno successivo, nel 1781, lavora con Onorato Viganò a Venezia per l'autunno<sup>75</sup>. Con Canziani sembra danzare solo in occasione della stagione di carnevale 1776 a Torino, anche in questo caso come primo grottesco<sup>76</sup>.

Margherita Venturini segue abbastanza da vicino il fratello danzando sotto la direzione di Muzzarelli ad Alessandria come prima ballerina e a Faenza come «prima grottesca»; viene diretta da Clerico a Venezia e a Bologna nel 1780 e nel 1781 e, sempre a Venezia, da Onorato Viganò.

Le altre due sorelle sono meno presenti rispetto alle carriere dei coreografi che abbiamo preso in considerazione: Marianna balla sotto la direzione di Muzzarelli come ballerina di mezzo carattere solo a Faenza<sup>77</sup>, alterna poi le sue successive scritture tra Venezia e Milano; Isabella è prima grottesca sia a Novara nel 1789<sup>78</sup> che a Milano nel 1791<sup>79</sup>, in entrambi i casi diretta da Muzzarelli.

Antonio Papini e la moglie – Marianna o Anna Monti Papini – danzano soprattutto con Francesco Clerico ma, occasionalmente, anche con altri coreografi. Antonio Papini è scritturato come «primo ballerino fuori de' concerti» e, solo nel 1794, come «primo serio fuori di concerto». Anche Papini, tuttavia, inizia la carriera

---

<sup>73</sup> Cfr. Pietro Metastasio, *La Nitteti. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di San Benedetto la fiera dell'ascensione dell'anno 1780*, in Venezia, presso Modesto Fenzo, [1780], p. 6.

<sup>74</sup> Giovanni Bertati, *L'Amore in contrasto. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel teatro Zagnoni in Bologna l'autunno dell'anno 1780*, in Bologna, nella stamperia del Sassi, [1780], p. 6.

<sup>75</sup> Cfr. Carlo Lanfranchi Rossi, *Gli amanti canuti. Dramma giocoso per musica del nobile signore Carlo Lanfranchi Rossi gentiluomo toscano fra gli arcadi Egisippo Argolide, da rappresentarsi nel nobile teatro di San Samuele l'autunno dell'anno 1781*, in Venezia, presso Modesto Fenzo, 1781, p. 6.

<sup>76</sup> Cfr. Cesare Olivieri, *Cleopatra*, cit., p. 6.

<sup>77</sup> Eustachio Manfredi, *Cajo Ostilio. Dramma serio per musica di Eustachio Manfredi bolognese, da rappresentarsi nella primavera dell'anno 1788 in occasione dell'apertura del Nuovo Teatro di Faenza*, cit., pp. 8-9.

<sup>78</sup> Vincenzo de Stefano, *Enea e Lavinia. Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro di Novara la primavera dell'anno 1789*, in Novara, per Gio. Angelo Caccia, [1789], p. VII.

<sup>79</sup> Cfr. *La donna di spirito. Dramma giocoso da rappresentarsi nel Teatro alla Scala l'autunno dell'anno 1791*, in Milano, per Gio. Batista Bianchi Regio Stampatore, [1791], p. VII, e *Le gare generose. Dramma giocoso da rappresentarsi nel Teatro alla Scala l'autunno dell'anno 1791*, in Milano, per Gio. Batista Bianchi Regio Stampatore, [1791], p. VII.

da ruoli meno importanti: nel 1778 è scritturato fra gli «altri ballerini» a Bologna sotto la direzione di Canziani<sup>80</sup>, mentre l'anno successivo, il 1779, balla a Venezia con Clerico fra i «terzi ballerini»<sup>81</sup>. Successivamente, sempre con lo stesso coreografo, è a Reggio Emilia (1786 e 1794)<sup>82</sup> e a Firenze (1792 e 1793)<sup>83</sup>. Papini, inoltre, danza anche con Antonio Muzzarelli a Palermo (primavera 1781)<sup>84</sup> e a Firenze (autunno 1782)<sup>85</sup>. Analoghe le tappe della moglie, che, tuttavia, non sembra danzare insieme al marito, figurando sempre fra i secondi grotteschi (nel 1781) e poi fra i primi grotteschi già a partire dal 1782<sup>86</sup>.

I Radaelli, Giuseppe e Giuseppa (anche se esistono almeno altre due sorelle: Agostina e Giustina), dopo aver danzato con Noverre a Milano nel carnevale 1775 – tra i figuranti Giuseppe e tra i ballerini di mezzo carattere Giuseppa<sup>87</sup> – continuano la loro carriera fra Milano (dove vengono scritturati per l'inaugurazione della

---

<sup>80</sup> Cfr. Ranieri de' Calzabigi, *Alceste. Tragedia per musica da rappresentarsi in Bologna nel Nuovo Pubblico Teatro la primavera dell'anno 1778*, cit., pp. 6-7.

<sup>81</sup> Cfr. [Carlo Goldoni?], *Il Talismano. Dramma per musica da rappresentarsi in Venezia nel nobile teatro di San Samuele l'Autunno dell'anno 1779*, in Venezia, Presso Modesto Fenzo, 1779, p. 4.

<sup>82</sup> Cfr. Francesco Moretti, *Idalide. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro dell'illustrissimo pubblico della città di Reggio la fiera dell'anno 1786*, in Reggio, nella Stamperia di Giuseppe Davolio, [1786], p. VII e *Cajo Mario. Dramma serio per musica da rappresentarsi nel Teatro dell'illustrissimo pubblico di Reggio la primavera dell'anno 1794*, in Modena, per gli eredi di Bartolomeo Soliani, [1794], p. 7.

<sup>83</sup> Gaetano Sertor, *Le Danaidi. Dramma per musica con cori, e balli del Sig. Abate Gaetano Sertor da rappresentarsi nel Regio Teatro di via della Pergola l'autunno del 1792*, in Firenze, nella stamperia Albizziniana da S.M. in Campo, 1792, p. 6, e Gaetano Sertor, *Il Sarabes. Dramma per musica da rappresentarsi nel regio Teatro di via della Pergola il carnevale del 1793*, in Firenze, nella Stamperia Albizziniana da S. M. in Campo, 1793, p. 5.

<sup>84</sup> Cfr. *Un Almanacco drammatico. L'Indice de' teatrali spettacoli 1764-1823*, rist. anast. a cura di Roberto Verti, Pesaro, Fondazione Rossini, 1996, p. 423.

<sup>85</sup> Cfr. Ferdinando Casari, *Mesenzio Re d'Etruria. Dramma per musica da rappresentarsi nel regio Teatro di via della Pergola nell'autunno del 1782*, in Firenze, si vende da Giovanni Risaliti Stampatore dirimpetto ai PP. Filippini, 1782, p. 4.

<sup>86</sup> Marianna Monti Papini, inoltre, danza anche a Brescia, nel 1786, come «prima grottesca assoluta». Cfr. Pietro Metastasio, *L'Olimpiade. Dramma per musica del Signor Abate Pietro Metastasio poeta cesareo da rappresentarsi nel magnifico teatro dell'illustrissima Accademia degli Erranti di Brescia per la fiera dell'anno 1786*, in Brescia, dalla Stamperia de' Fratelli Pasini, [1786], p. 9.

<sup>87</sup> Pietro Metastasio, *Alessandro nell'Indie. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Ducal Teatro di Milano per il carnevale dell'anno 1775*, in Milano, nella stamperia di Giovanni Montani, [1774 o 1775], pp. [10-11].

Scala)<sup>88</sup>, Venezia e Torino. Mentre Giuseppe sembra rimanere un ballerino di concerto lungo tutta la carriera (tale lo ritroviamo, per esempio, a Reggio Emilia nel 1794<sup>89</sup>), Giuseppa fa strada, e da ballerina di mezzo carattere passa al ruolo di prima grottesca e, poi, di prima ballerina seria. Nel 1779, infatti, danza a Venezia con Francesco Clerico come «grottesca fuori de' concerti»<sup>90</sup>; tra il 1782 (autunno) e il 1783 (carnevale) è al San Samuele di Venezia sotto la direzione di Onorato Viganò come «prima ballerina»<sup>91</sup>; si sposta poi a Torino, in autunno, sotto la direzione di Giuseppe Hedlitzka, dove è scritturata come «prima ballerina seria»<sup>92</sup>. Nel 1787 viene diretta, sempre a Venezia e sempre come prima ballerina, da Antonio Terrades<sup>93</sup>. Nel 1792 torna a danzare sotto la direzione di Clerico a Firenze fra gli «altri primi ballerini»<sup>94</sup> e, tra il 1794 e il 1795, viene scritturata come «prima ballerina assoluta fuori de' concerti» nei balli messi in scena da Giuseppe Traffieri al San Benedetto di Venezia tra l'autunno e il carnevale<sup>95</sup>.

---

<sup>88</sup> Mattia Verazj, *Europa riconosciuta. Dramma per musica da rappresentarsi nel nuovo Regio Ducal Teatro di Milano nella solenne occasione del suo primo aprimento nel mese di agosto dell'anno 1778*, in Milano, appresso Gio. Batista Bianchi Regio Stampatore, [1778], p. 40.

<sup>89</sup> Cfr. per esempio *Cajo Mario. Dramma serio per musica da rappresentarsi nel Teatro dell'illustrissimo pubblico di Reggio la primavera dell'anno 1794*, in Modena, per gli eredi di Bartolomeo Soliani, [1794], p. 7.

<sup>90</sup> Cfr. [Carlo Goldoni?], *Il Talismano. Dramma per musica da rappresentarsi in Venezia nel nobile teatro di San Samuele l'Autunno dell'anno 1779*, cit., p. 4.

<sup>91</sup> Cfr. Giuseppe Manolessi, *Amor per oro. Dramma giocoso per musica di Cerilio Orcomeno P.A. da rappresentarsi nel nobile Teatro in San Samuele l'autunno dell'anno 1782*, cit., p. 6, e Caterino Mazzolà, *La scuola de' gelosi. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel nobile Teatro in San Samuele il carnevale dell'anno 1783*, in Venezia, presso Modesto Fenzo, 1783, p. 4.

<sup>92</sup> Cfr. Carlo Giuseppe Lanfranchi Rossi, *L'Accorta cameriera. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di Torino nell'autunno dell'anno 1783*, in Torino, presso Onorato Derossi librajo della Società de' Signori cavalieri sotto i primi portici della contrada di Po, [1783], p. 3.

<sup>93</sup> Giovanni Bertati, *L'amor costante. Commedia per musica in quattro atti di Giovanni Bertati da rappresentarsi nel nobilissimo teatro Giustiniani a San Moisé*, in Venezia, Appresso Antonio Casali, [1787], p. 4.

<sup>94</sup> Cfr. Gaetano Sertor, *Le Danaidi. Dramma per musica con cori, e balli del Sig. Abate Gaetano Sertor da rappresentarsi nel Regio Teatro di via della Pergola l'autunno del 1792*, cit., p. 6. È in coppia con Lorenzo Panzieri e si è sposata con Lorenzo Pontiggia perché viene indicata col doppio cognome Radaelli Pontiggia.

<sup>95</sup> Cfr. Angelo Anelli, *Oro non compra amore o sia il Barone di Moscabianca. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro Venier in San Benedetto l'autunno dell'anno 1794*, in Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1794, p. 7, e Pietro Chiari, *I raggiri fortunati. Farsa di un atto solo del Signor abate Pietro Chiari da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro Venier in San Benedetto il carnevale dell'anno 1795*, in Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1795, p. 7.

L'aspetto più interessante di questa analisi, tuttavia, emerge nel caso di alcuni solisti, soprattutto ballerini di mezzo carattere o fuori di concerto<sup>96</sup>, che si legano per quasi tutta la durata della carriera, o per una buona parte, ad un coreografo di cui interpretano e seguono il "repertorio" perfezionandosi così a "bottega", alla scuola di un maestro. Questa prassi, che sembra abbastanza diffusa e che abbiamo riconosciuto per tutti e quattro i coreografi qui presi in considerazione, lascia ampio margine per ulteriori riflessioni.

Da un lato è abbastanza naturale pensare che i ballerini, con attitudini e ambizioni, crescano artisticamente sulla scena legandosi ad un coreografo o inseguendo i nomi più importanti. Il perfezionamento a "bottega" da un maestro permetterebbe dunque di apprendere, a diretto contatto con la pratica scenica, l'arte coreografica e i suoi segreti, per poi intraprendere autonomamente la carriera da primo serio o da coreografo.

Dall'altro lato, sembra possibile ipotizzare, almeno in due casi, che questi danzatori svolgano un po' la funzione di assistenti e maestri ripetitori in grado di insegnare alcune parti, conoscendo a fondo la maggior parte dei balli avendoli danzati in più occasioni, e di dirigerli all'occorrenza.

I casi di Giuseppe Herdlitzka e Giuseppe Scalese sembrano, da questo punto di vista, particolarmente significativi.

Herdlitzka segue Giuseppe Canziani nei suoi viaggi lungo la penisola italiana dal 1775 al 1779. Negli elenchi dei ballerini figura, a partire dal 1776, come ballerino fuori dei concerti o ballerino di mezzo carattere<sup>97</sup>. In ogni caso, la sua parte nei primi balli seri non è mai (salvo un'unica occasione) quella di protagonista.

---

<sup>96</sup> I ruoli che sembrano più flessibili prestandosi all'interpretazione di più parti sono proprio quelli dei ballerini di mezzo carattere e dei ballerini fuori dei concerti, categoria che può includere solisti seri, grotteschi, di mezzo carattere o comparire senza alcuna specifica. In ogni caso il ruolo che sembra più duttile prestandosi all'interpretazione di più parti, è quello del mezzo carattere, un ruolo dunque appartenente alla sfera del comico. Anche Diebold riconosce ai ruoli comici una maggiore versatilità e spendibilità. Cfr. *supra* nota 230.

<sup>97</sup> Non sempre è chiara la distinzione tra «ballerini fuori de' concerti» e «ballerini di mezzo carattere». Nei libretti veneziani del carnevale 1778, per esempio, i «ballerini fuori dei concerti» includono una coppia di primi seri e una coppia di «mezzi caratteri», oltre alle quattro coppie di «primi ballerini seri».

Nel ballo *Ines de Castro* (Venezia 1775) è «Alfonso Re di Portogallo»<sup>98</sup>, padre di Don Pietro (*Ines de Castro* viene ripresa anche al Teatro Interinale di Milano tra agosto e autunno 1777, ma non possediamo il libretto del ballo). In *Porzia*, messo in scena a Venezia nel 1776 e a Milano nel 1779, Herdlitzka è in entrambi i casi il «Grand'Almirante vecchio padre di Porzia»<sup>99</sup>. Nel *Coriolano* (Venezia 1777) interpreta Aurelio, «vecchio austero senatore romano padre di Coriolano»<sup>100</sup>. Nell'*Americana* interpreta ancora una volta il ruolo di Padre; è infatti Don Alvaro, padre del protagonista Don Gomez<sup>101</sup>. In *Cleopatra* (Venezia, carnevale 1778) è Proculejo, «amico e confidente di Ottaviano»<sup>102</sup>. A Bologna, in occasione del *Ritorno d'Idomeneo in Creta* è, per la prima volta, protagonista: interpreta lo stesso Idomeneo, mentre il giovane figlio, Idamante, è interpretato da Canziani<sup>103</sup>. Herdlitzka partecipa anche all'inaugurazione della Scala ma non ha una parte specifica: nel primo ballo, *Pafio e Mirra*, coreografato da Claudio Le Grand, è fra i «guerrieri prigionieri di Cipro», mentre nel secondo, *Apollo Placato*, composto da

---

<sup>98</sup> [Giuseppe Canziani], *Ines de Castro. Ballo tragico in cinque atti d'invenzione, ed esecuzione del Sig. Giuseppe Canziani*, in [Giovann Gualberto Bottarelli], *Il Demetrio. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di S. Benedetto nella Fiera dell'Ascensione dell'Anno 1775*, in Venezia. Appresso Modesto Fenzo, 1775, p. 26.

<sup>99</sup> Giuseppe Canziani, *Descrizione del primo ballo. Porzia Ballo eroico pantomimo d'invenzione, ed esecuzione del signor Giuseppe Canziani*, in Marco Coltellini, *Creonte. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo teatro di S. Benedetto nell'autunno dell'anno 1776*, Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1776, p. 49; Giuseppe Canziani, *Porzia. Ballo primo tragi-eroico in cinque atti inventato, e diretto dal sig. Giuseppe Canziani*, in *Balli da rappresentarsi nel Nuovo Regio Ducal Teatro di Milano fra gli atti della prim'opera il carnevale dell'anno 1779*, in Milano, Appresso Gio. Batista Bianchi Regio Stampatore, [1778 o 1779], p. 6.

<sup>100</sup> Giuseppe Canziani, *Coriolano. Ballo eroico pantomimo da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di S. Benedetto di Venezia il carnevale dell'anno 1777 invenzione, ed esecuzione del sig. Giuseppe Canziani*, Venezia, [s.n., 1777], p. 3.

<sup>101</sup> Giuseppe Canziani, *Descrizione del primo ballo L'Americana. Ballo eroico pantomimo d'invenzione, ed esecuzione del signor Giuseppe Canziani*, in Morbilli duca di Sant'Angelo, *La disfatta di Dario. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di S. Benedetto il carnevale dell'anno 1778*, cit., p. 22.

<sup>102</sup> Giuseppe Canziani, *Cleopatra. Ballo tragico pantomimo per il nobilissimo Teatro di S. Benedetto di Venezia. Invenzione, ed esecuzione del Sig. Giuseppe Canziani*, in Apostolo Zeno, *Eumene. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo teatro di S. Benedetto il carnevale dell'anno 1778*, in Venezia, Presso Modesto Fenzo, 1778, p. 23.

<sup>103</sup> Giuseppe Canziani, *Il ritorno d'Idomeneo in Creta. Ballo Tragico-Eroico-Pantomimico diviso in tre atti, d'invenzione, ed esecuzione del signor Giuseppe Canziani e posto in scena nel Nuovo Pubblico teatro di Bologna la primavera dell'anno 1778*, in Bologna, nella stamperia del Sassi, [1778], p. 4.

Canziani, è fra i «seguaci di Bacco»<sup>104</sup>. In *Calipso abbandonata* (Milano, autunno 1778) è Mentore.

Inoltre dai documenti relativi al Teatro Regio di Torino apprendiamo che Herdlitzka, pur non essendo titolare di alcun contratto, balla comunque nelle opere della stagione di carnevale 1776 ricevendo una piccola gratifica<sup>105</sup>. Questo dato sembra indicare che egli si sposta insieme al coreografo, quasi fosse parte del suo *staff*, a prescindere dalla sua ufficiale scrittura.

Quando Canziani parte per la Russia Herdlitzka rimane in Italia. Lavora nella parte settentrionale della penisola (Venezia, Milano, Mantova, Modena, Reggio Emilia, Torino) cimentandosi anche come coreografo.

Lo ritroviamo insieme a Canziani, a Venezia, nell'autunno del 1793. Herdlitzka è presente in tutti i balli messi in scena al San Benedetto, ma non sappiamo quale sia la sua parte. Abbiamo solo un'indicazione generale dalla «Gazzetta Urbana Veneta» da cui apprendiamo che Herdlitzka viene scritturato «per le parti eroiche»<sup>106</sup>.

Dunque Giuseppe Canziani non solo lavora per circa cinque anni con lo stesso interprete, ma questi mantiene, nei balli tragici e seri, sempre la stessa tipologia di parte. Herdlitzka d'altra parte ha occasione di interpretare più di una volta i balli di Canziani danzando nei due già citati allestimenti dell'*Ines de Castro* e di *Porzia*, per esempio, o ancora nell'*Amante generosa* allestito prima a Venezia nel carnevale 1777 e qualche mese più tardi a Genova in primavera, così come in *Li selvaggi del Kamtchadal* che va in scena prima a Milano (Teatro Interinale) tra l'agosto e l'autunno del 1777 e poi a Venezia nel carnevale del 1778 al San Benedetto.

Giuseppe Scalese balla al fianco di Onorato Viganò per una decina d'anni, dal 1771 al 1784, prendendo parte come ballerino di mezzo carattere, prima, e come grottesco (o ballerino fuori di concerto), poi, a larga parte del repertorio del

---

<sup>104</sup> Cfr. Mattia Verazj, *Europa riconosciuta. Dramma per musica da rappresentarsi nel nuovo Regio Ducal Teatro di Milano nella solenne occasione del suo primo aprimento nel mese di agosto dell'anno 1778*, cit., pp. 39-40 e 72-73.

<sup>105</sup> Cfr. Marie-Thérèse Bouquet, *Il teatro di corte dalle origini al 1788*, cit., p. 373.

<sup>106</sup> «Gazzetta Urbana Veneta», n. 71, mercoledì 4 settembre 1793, p. 564.



coreografo<sup>107</sup>. Danza, per esempio, in tutti e tre gli allestimenti di *Aci e Galatea*, a Roma nel carnevale 1780, a Venezia nel carnevale 1782 e a Genova l'estate successiva; nell'*Andromeda e Perseo* a Venezia nel 1775 (autunno) e a Roma nel 1777 (carnevale), in due dei tre allestimenti dell'*Andromaca in Epiro*, a Venezia nell'ascensione del 1776 e a Firenze nell'autunno dell'anno successivo.

Diviene verosimile allora ritenere che fosse in qualche modo una prassi ricorrente avere, al proprio seguito, un giovane danzatore<sup>108</sup> da "allevare" al proprio stile e in grado, una volta maturo, anche di insegnare e fungere, all'occorrenza, da maestro ripetitore. È proprio quanto accade nel 1783 a Venezia per la stagione di carnevale al San Samuele.

Viganò è al Teatro Argentina a Roma, eppure a Venezia, contemporaneamente, sono in cartellone, per i tre drammi giocosi della stagione di carnevale, quattro suoi balli: *Minosse Re di Creta* e *I Panduri assediati*<sup>109</sup>, *Il trionfo d'Arianna* e *Il convito de' villani*<sup>110</sup>. Dal frontespizio dei balli *I Panduri assediati* e *Il trionfo d'Arianna* leggiamo che essi sono «d'invenzione del signor Onorato Viganò, e diretti dal Sig. Giuseppe Scalesi»<sup>111</sup>. Vale a dire che i balli, già ideati e

---

<sup>107</sup> Tra il 1773 e il 1776 Scalese segue Viganò al San Samuele di Venezia per le stagioni di autunno, carnevale e, solo nel 1776, per l'Ascensione, a Padova per la fiera del santo (solo nel giugno 1776), scritturato come ballerino di mezzo carattere. Nel 1777 è «ballarino da donna» al Teatro Argentina di Roma per il carnevale e, in autunno, si sposta a Firenze dove viene scritturato come ballerino fuori dei concerti insieme ad Antonia Vulcani. Ancora segue Viganò a Bologna e Mestre (rispettivamente carnevale e autunno 1778), a Novara (primavera 1779) e a nuovamente a Firenze per l'autunno, dove come compare come primo grottesco. Tra il 1780 e il 1781 è a Roma dove danza al Teatro Argentina per il carnevale e al Teatro delle Dame per la primavera, sempre come primo grottesco e sempre diretto da Viganò.

Tra l'autunno 1781 e il carnevale 1783 è a Venezia, al San Samuele e nell'estate del 1782 segue Viganò a Genova al Teatro Sant'Agostino. L'ultima stagione con Viganò è a Roma nel carnevale 1784.

<sup>108</sup> Il fatto che ancora nel 1777 Scalese potesse essere scritturato come ballerino a Roma nelle parti femminili lascia supporre che fosse ancora piuttosto giovane e di costituzione esile. Appena tre anni dopo, nel 1780, torna a Roma ma questa volta viene scritturato per parti maschili.

<sup>109</sup> Primo e secondo ballo per il dramma *La pescatrice fedele. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel nobile Teatro in San Samuele il carnevale dell'anno 1783*, in Venezia, presso Modesto Fenzo, 1783, pp. 33-37 e p. 60. *Minosse re di Creta* si ripete come primo ballo anche per la seconda opera *I puntigli gelosi*, senza tuttavia alcun Argomento o programma.

<sup>110</sup> Primo e secondo ballo per Caterino Mazzolà, *La scuola de' gelosi. La scuola de' gelosi*, cit., p. 36 e p. 64. *Il trionfo d'Arianna* si ripete come secondo ballo per la seconda opera *I puntigli gelosi*.

<sup>111</sup> *La pescatrice fedele. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel nobile Teatro in San Samuele il carnevale dell'anno 1783*, cit., p. 60.

allestiti altrove da Onorato Viganò, vengono ripresi e ri-montati da Giuseppe Scalese che li dirige.

È verosimile inoltre pensare che Scalese dirigesse anche *Minosse Re di Creta*, il primo ballo previsto sia per la prima che per la seconda opera di carnevale, anche se nel frontespizio non viene specificato a chi spetti la direzione. Lo stesso lavoro col medesimo *cast* è in cartellone sulle scene del San Samuele sin dall'autunno del 1782<sup>112</sup>. La vicenda allora può, forse, riassumersi così: nell'ultima opera dell'autunno debutta una nuova coreografia, *Minosse re di Creta o sia La fuga di Arianna*. Per il carnevale successivo Viganò è richiesto tanto a Roma, dove è ufficialmente ingaggiato come impresario oltre che come coreografo, quanto a Venezia. Per ottemperare al doppio impegno mantiene *Minosse* come primo ballo per la prima e seconda opera e affida a Giuseppe Scalese la direzione, quindi il riallestimento, dei rimanenti balli. D'altra parte, tra l'autunno e il carnevale, l'intera compagnia si mantiene invariata al San Samuele ed è quindi già perfettamente istruita e rodato sul titolo appena allestito. Tanto che i ballerini conservano esattamente le stesse parti: Minosse è Giuseppe Scalese, Arianna e Fedra sono interpretate rispettivamente da Giuseppa Radaelli e Vincenzina Viganò<sup>113</sup> (l'una prima seria e, l'altra, prima ballerina fuori dei concerti), Teseo è Eusebio Luzzi (primo serio), Piritoo e la sua amante Carilda spettano ai due ballerini di mezzo carattere, Marianna Majer e Luigi Gori, Tauride, generale di Minosse, è Giovanni Viganò, fratello di Onorato e scritturato come primo grottesco, i primi grotteschi fuori dei concerti interpretano il capitano di Minosse e la damigella di Arianna e sono Pietro e Marianna Zampieri, l'aja di Fedra è interpretata da Elisabetta Morelli, prima grottesca.

Dal canto suo, Viganò porta con sé a Roma il giovane Salvatore (che debutta in parti femminili) e ripropone, tra i quattro balli previsti, lo stesso *Minosse Re di*

---

<sup>112</sup> Cfr. Carlo Lanfranchi Rossi, *In amor ci vuol destrezza. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel nobile teatro in San Samuele l'autunno dell'anno 1782*, in Venezia, Appresso Modesto Fenzo, 1782, p. 6 e pp. 35-38.

<sup>113</sup> Si tratta di una delle figlie di Viganò che debutta in questo ruolo proprio nel 1782.

*Creta*, che, così, viene allestito contemporaneamente sulle scene sia venete che romane.

Inoltre, Scalese ha già danzato e conosce *Il trionfo d'Arianna* allestito da Viganò nel 1774, sempre a Venezia, con il titolo *Arianna abbandonata da Teseo e soccorsa da Bacco*<sup>114</sup>.

Purtroppo non di tutti i balli a cui Scalese partecipa possediamo l'elenco dei personaggi completo e non è possibile, quindi, sapere se effettivamente mantiene sempre la stessa tipologia di parte nel caso di titoli che si ripetono. Tuttavia l'episodio veneziano induce a riflettere sulla figura di questo ballerino che sembrerebbe assumere le funzioni di maestro ripetitore proprio in virtù del suo lungo apprendistato con Onorato Viganò e dell'esperienza acquisita nell'allestimento e nella direzione delle sue creazioni.

La “collaborazione” fra Scalese e Viganò si interrompe quando i figli del coreografo, ormai grandi a sufficienza per ballare nelle produzioni del padre, lo affiancano. A partire dagli anni Ottanta, infatti, Salvatore e Giulio, soprattutto, ma anche Vincenzina e Celestina, seguono le orme paterne e materne comparando in tutte le produzioni di Onorato a Roma e a Venezia.

Giuseppe Scalese, invece, prosegue nella carriera di ballerino debuttando anche come coreografo e facendo tesoro – ci piace immaginare – degli anni di lavoro con Viganò.

Gli esempi appena presi in considerazione lasciano emergere, in filigrana, il profilo di una figura professionale che, in qualità di maestro ripetitore, è in grado, dopo diversi anni di esperienza, di affiancare il coreografo e all'occorrenza sostituirlo per allestire i suoi titoli dove richiesto.

Anche per Antonio Muzzarelli e Francesco Clerico sembra possibile rintracciare un ballerino che si forma alla scuola del maestro e ne segue il repertorio.

---

<sup>114</sup> Cfr. *L'Idolo cinese. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel Teatro di San Samuele il carnevale dell'anno 1774*, in Venezia, presso Modesto Fenzo, 1774, p. 6 per l'elenco dei ballerini, pp. 29-32 per la descrizione del ballo.

Andrea Vulcani, infatti, lega la sua carriera a quella di Antonio Muzzarelli seguendolo a partire dal 1780-1781 e sostituendolo come primo serio a partire dal 1791. Vulcani è il fratello della moglie di Muzzarelli, Antonia, e appare nelle produzioni del coreografo bolognese quando Antonio Muzzarelli e Antonia Vulcani iniziano a danzare insieme<sup>115</sup>. Quando Muzzarelli si ritira dalle scene, prende il posto del coreografo esibendosi in coppia con la sorella come primo serio<sup>116</sup> e, in questo ruolo, viene ingaggiato a Vienna nel 1791 insieme ai coniugi Muzzarelli<sup>117</sup>.

Anche in questo caso, dunque, danzando tanto a lungo con lo stesso coreografo siamo portati a pensare che Vulcani conoscesse bene il repertorio del coreografo e non escludiamo che, in occasione delle riprese di un ballo, interpretasse sempre la stessa parte. Tuttavia, gli elenchi dei personaggi contenuti nei *Programmi* dei lavori di Muzzarelli non specificano il *cast* e, per questo, non possiamo sapere con certezza le parti assegnate di volta in volta a Vulcani.

Nel momento in cui Muzzarelli riprende i titoli di successo sulle scene viennesi può contare su un interprete, Vulcani appunto, con cui lavora da ormai diversi anni, che conosce il suo “repertorio” e il suo stile da molto tempo.

Analoghe le vicende che legano Gaetano Clerico e Lorenzo Panzieri a Francesco Clerico.

---

<sup>115</sup> Antonia Vulcani danza per la prima volta sotto la direzione di Muzzarelli a Firenze nella primavera del 1779 (cfr. Gio. Gastone Boccherini, *La fiera di Venezia*, cit., p. 3) dove è in coppia con Luigi Corticelli; nell'estate del 1779, a Milano, è già in coppia con Muzzarelli come prima seria ma, solo a partire, dal 1782 viene indicata col doppio cognome (Antonia Vulcani Muzzarelli). Possiamo dunque ipotizzare che i due si fossero sposati tra il 1781 e il 1782.

<sup>116</sup> Vulcani segue Muzzarelli nelle seguenti città e stagioni: Palermo 1780-1781, Firenze autunno 1782, Senigallia estate 1783, Venezia (San Benedetto) fiera dell'ascensione 1785, Mantova primavera 1786, Venezia al San Samuele per l'autunno 1786 e il carnevale 1787, al San Benedetto per la fiera dell'ascensione nel 1787, Vicenza estate 1787, Faenza carnevale 1788, Firenze autunno 1788, Torino autunno 1790, Milano autunno 1791 e, come abbiamo detto, Vienna 1791-1792.

<sup>117</sup> Cfr. John Arthur Rice, *Emperor and impresario*, cit.

**SEZIONE II**  
**«DIETRO LA TRACCIA DE' GRAN MAESTRI».**  
**ITALIANI ALL'OPERA**



## CAPITOLO I

### GIUSEPPE CANZIANI

#### La biografia artistica

Giuseppe Canziani nasce probabilmente intorno alla metà del secolo e, contrariamente a quanto attestato fino ad ora, potrebbe essere di origini romane<sup>1</sup>. Quasi sicuramente il suo debutto come ballerino avviene al Teatro San Benedetto di Venezia nella stagione di carnevale 1767<sup>2</sup>. Tra il 1769 e il 1771 lavora come ballerino, a Vienna, con Jean-Georges Noverre<sup>3</sup>. L'apprendistato noverriano è assodato da più di una fonte. L'*Indice de' teatrali spettacoli*, per l'anno 1771, riporta Giuseppe Canziani fra i primi ballerini attivi sotto la direzione di Jean Georges

---

<sup>1</sup> Le notizie biografiche sui coreografi settecenteschi sono spesso lacunose, in particolare quelle relative alle origini o ai primi anni di formazione. Riguardo i natali, per esempio, numerosi fattori entrano in gioco e uno dei rischi più frequenti è che la città di origine venga confusa con quella di formazione o del debutto. La probabile origine veneziana di Canziani, ipotizzata da Mooser (e poi ripresa dalle voci enciclopediche che si basano su questo testo), non sembra essere supportata da alcun documento. Al contrario, sono due le fonti che ne attestano l'origine romana: il libretto di *Alessandro nelle Indie*, opera data a Roma nel 1772, e *L'indice de' teatrali spettacoli*. Nel libretto troviamo citato Canziani come «Romano», cfr. Pietro Metastasio, *Alessandro nell'Indie. Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro di Torre Argentina nel Carnevale dell'anno 1772*, cit., p. 9; mentre nell'*Elenco de' Signori virtuosi di canto, e di danza attualmente addetti alli Teatri con loro nome, cognome, e patria per servire d'aggiunta all'indice de' Spettacoli*, in Milano 1776, Presso Gaetano Motta Stampat. al Malcanton[e] vicino l'Osteria del Pozzo, leggiamo «Canziani Giuseppe di Roma». Cfr. *Un Almanacco drammatico. L'Indice de' teatrali spettacoli 1764-1823*, cit., vol. I, p. 182. Per la biografia di Canziani, oltre ai libretti citati nel corso del testo, cfr. Robert Aloys Mooser, *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII<sup>me</sup> siècle*, cit., vol. II, pp. 252-253; Aloys Mooser, *Giuseppe Canziani*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, cit., vol. II, coll. 1704-1705; Alessandra Ascarelli, *Giuseppe Canziani*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 18, 1975, pp. 358-360; Marian Hannah Winter, *The Pre-Romantic Ballet*, cit.

<sup>2</sup> Pietro Metastasio, *Ezio. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di S. Benedetto il carnovale dell'anno 1767*, in Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1767, p. 7. Nel libretto c'è una piccola descrizione del ballo che tuttavia non ha un titolo specifico; il coreografo è Vincenzo Sabatini; la compagnia è composta da due coppie di «fuori de' concerti» e da diciotto ballerini fra cui Canziani, primo della lista.

<sup>3</sup> Cfr. Sibylle Dahms, *Der Konservative Revolutionär. Jean Georges Noverre und die Ballettreform des 18. Jahrhunderts*, Memmingen, epodium, 2010, p. 314 per le notizie biografiche su Canziani, ma in generale vedi le pp. 310-336 dove si trova la sezione riservata ai collaboratori del maestro francese. Tra di essi sono numerosi gli italiani protagonisti, negli anni successivi, della diffusione del *ballet d'action* nella penisola.

Noverre<sup>4</sup>. La «Gazzetta Toscana», nel recensire il ballo *Ines de Castro*, dato al Teatro della Pergola nel 1776, scrive: «I balli d'invenzione del sig. Giovanni [sic] Canziani allievo del celebre sig. Noverre, recano insieme meraviglia, e stupore»<sup>5</sup>. Supponiamo, allora, che a Vienna, a contatto con Noverre (nella capitale già dal luglio del 1767<sup>6</sup>), Canziani avesse appreso l'arte del maestro francese tanto da venir conosciuto o riconosciuto in Italia come suo allievo. L'ipotesi assume maggiore concretezza grazie agli studi condotti da Sibylle Dahms. Tra il 1768 e il 1769 Noverre affronta un periodo difficile a Vienna, il suo stesso ingaggio sembra essere a rischio. È accusato dal direttore dei teatri viennesi di costare troppo: le spese per i suoi balli e per i suoi ballerini sono troppo alte. Per risolvere la situazione, si impone, dunque, una serie di restrizioni: le compagnie del Burgtheater e del Kärntnertortheater si fondono, riducendo l'organico, e i più celebri fra i suoi solisti (Gaetano Vestris e Charles Le Picq, fra gli altri) lasciano Vienna per proseguire altrove la carriera<sup>7</sup>. A quel punto non resta a Noverre che affidarsi al suo talento pedagogico per formare e forgiare *ex novo* nuovi ballerini in grado di interpretare i suoi capolavori. Sempre seguendo la Dahms, a partire dal 1771, si istituisce la Wiener Theatral-Tanzschule, di cui Canziani ha verosimilmente fatto parte. Noverre, così, può disporre di «una *troupe* completa di danzatori e soprattutto danzatrici molto giovani, con i quali si accinge a scrivere la storia del balletto a partire dal 1770»<sup>8</sup>. Canziani si trova a Vienna proprio in questo frangente, quando Noverre

<sup>4</sup> *L'Indice de' teatrali spettacoli*, dal 1767 al 1770, non riporta le notizie degli spettacoli viennesi. Cfr. *Un almanacco drammatico. L'Indice de' teatrali spettacoli*, cit., p. 64.

<sup>5</sup> «Gazzetta Universale Toscana», n. 37, 14 settembre 1776, p. 145. Cfr. anche Giuseppe Petrosellini, *Le due contesse. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel Teatro in via della Pergola nell'autunno 1776 in Firenze*, si vende da Gio. Risaliti stampatore dirimpetto alla Chiesa de' PP. Filippini, 1776. Grazie al confronto con il libretto possiamo con certezza affermare che si tratti del Giuseppe Canziani di cui stiamo parlando e che dunque quel Giovanni, riportato dalla «Gazzetta», sia da attribuirsi ad un errore del recensore o di stampa.

<sup>6</sup> È Sibylle Dahms ad attestare la presenza di Noverre a Vienna sin dal luglio 1767. Cfr. Sibylle Dahms, *Noverre à Vienne (1767-1774, 1776): entre désastre et triomphe*, in Marie-Thérèse Mourey e Laurine Quentin (sous la direction de), *Jean Georges Noverre (1727-1810). Danseur, chorégraphe, théoricien de la danse et du ballet*, cit., pp. 173-185.

<sup>7</sup> *Ivi*, pp. 176-177.

<sup>8</sup> *Ibidem*. «Noverre disposait d'une troupe complète de très jeunes danseurs et surtout danseuses, avec lesquels il allait écrire l'histoire du ballet à partir de 1770».



decide di istituire la scuola, ed ha quindi la possibilità di specializzarsi nello stile del maestro francese.

Nel 1772, Canziani rientra in Italia per un'unica stagione di carnevale al Teatro Argentina di Roma. Nel libretto dell'*Alessandro nelle Indie* viene menzionato come «signor Giuseppe Canziani romano primo ballerino del Teatro Imperiale di Vienna»<sup>9</sup>. Successivamente viene ingaggiato come maestro di ballo a Monaco, con un compenso – è sempre Sibylle Dahms a sottolinearlo – straordinariamente alto<sup>10</sup>. Lì resta fino al 1774-1775, anche se è al Teatro Regio di Torino per la stagione autunnale del 1773<sup>11</sup>. In ogni caso, è solo a partire dal 1775 che la sua carriera italiana si sviluppa con una certa continuità, quando mette in scena i balli *Ines de Castro* (Venezia, fiera dell'ascensione) e *Pigmalione* (Padova, fiera del Santo)<sup>12</sup>. Da qui in poi la carriera di compositore dei balli e primo ballerino serio procede regolare fino al 1793. A partire dal 1776 avrà una *partner* fissa in Maria Casassi (o Casazza) Canziani, sua moglie<sup>13</sup>.

Canziani lavora nella penisola dal 1775 al 1779 girando le principali piazze teatrali: frequenta molto Venezia e Milano, ma appare anche a Torino (autunno 1773, carnevale 1776), Firenze (autunno 1776), Genova (primavera 1777). È

---

<sup>9</sup> Pietro Metastasio, *Alessandro nell'Indie. Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro di Torre Argentina nel carnevale dell'anno 1772*, cit., p. 9.

<sup>10</sup> Cfr. Sibylle Dahms, *Der Konservative Revolutionär*, cit., p. 314.

<sup>11</sup> Cfr. Marie Thérèse Bouquet, *Il teatro di corte*, cit., pp. 361-362, n. 141. Nel 1773, alla morte di Carlo Emanuele III la vita teatrale a Torino si ferma, per riprendere solo in autunno quando si celebrano le nozze di Maria Teresa di Savoia con il conte d'Artois. In quest'occasione viene approntata un'opera buffa arricchita di balli e ballerini. I balli sono *Venere e Adone* e un secondo ballo analogo all'opera: «12 agosto 1773 entrata gratis a dette opere al Sr Canziani, primo ballerino per l'opera buffa da farsi nel Regio Teatro».

<sup>12</sup> Cfr. [Giuseppe Canziani], *Ines de Castro. Ballo tragico in cinque atti d'invenzione, ed esecuzione del sig. Giuseppe Canziani*, in [Giovann Gualberto Bottarelli], *Il Demetrio. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di S. Benedetto nella fiera dell'ascensione dell'anno 1775*, cit., pp. 25-42; [Giuseppe Canziani], *Pigmalione. Ballo eroico pantomimo d'invenzione, ed esecuzione del sig. Giuseppe Canziani, rappresentato nel nobilissimo Teatro di Padova nel corso della fiera l'anno 1775*, cit., pp. 27-38.

<sup>13</sup> Non sempre nei libretti troviamo uniformità nella scrittura dei nomi tanto dei figuranti quanto dei solisti, così Maria compare sia come Casazza che Casassi e, per lo stesso Giuseppe, troviamo spesso Canciani al posto di Canziani. I primi balli presentati in Italia, invece, lo vedono in coppia con Caterina Villeneuve. Danzatrice di origine francese anche lei a Vienna sotto la direzione di Noverre. Cfr. *Un almanacco drammatico. L'Indice de' teatrali spettacoli*, cit., p. 190 e Sibylle Dahms, *Der Konservativ revolutioner*, cit., p. 336.

protagonista, inoltre, di due eventi particolarmente significativi. A Bologna, durante la stagione di primavera del 1778, è incaricato della direzione dei balli per l'*Alceste* di Gluck, produzione particolarmente importante per il prestigio del Nuovo Pubblico Teatro (oggi Teatro Comunale). A Milano è tra i protagonisti dell'inaugurazione del Teatro alla Scala, sempre nel 1778 ma in agosto; coreografa e interpreta il ballo *Apollo placato*, su libretto di Mattia Verazj.

All'apice del successo, nel 1779, viene chiamato in Russia dove, seguendo le orme di Gasparo Angiolini<sup>14</sup>, assume l'incarico di maestro di ballo a San Pietroburgo. Qui resta insieme alla moglie fino al 1782, quando rassegna le dimissioni a causa, sembrerebbe, di incomprensioni con la direzione dei teatri imperiali<sup>15</sup>. Appena il tempo di una stagione veneziana – al San Benedetto per la fiera dell'ascensione del 1783 – per tornare in Russia nel 1784, dove viene ingaggiato inizialmente come *maître de danse* alla Scuola Teatrale di San Pietroburgo e, a partire dal 1787, anche come maestro di ballo, quando cioè rimpiazza definitivamente Angiolini che rientra in Italia nel 1786. Nel 1789 gli viene rinnovato il contratto per l'ultima volta e lascia definitivamente la Russia nel 1792 con una pensione di 500 rubli<sup>16</sup>.

Rientrando in Italia Canziani presenta i suoi ultimi balli a Venezia, al San Samuele per la stagione autunnale del 1793; egli non danza più ma, come si legge nei libretti, si fregia del titolo di «pensionato da S.M. Imperatrice di tutte le Russie»<sup>17</sup>.

Ipotizzando un'età compresa tra i quindici e i diciotto anni all'epoca del debutto<sup>18</sup>, possiamo affermare che Canziani danza fino all'età di quarant'anni circa. Seguendo infatti Mooser, il suo contratto in Russia prevede, almeno fino al 1787,

---

<sup>14</sup> Ricordiamo brevemente che Angiolini soggiorna in Russia per ben tre volte: nel 1766-72, chiamato dal suo maestro Hilverding, nel 1776-78 e infine nel 1783-86.

<sup>15</sup> Cfr. Robert Aloys Mooser, *Annales de la musique*, cit., pp. 252-253.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 253.

<sup>17</sup> Cfr. [Giuseppe Canziani], *Il giudizio di Paride. Ballo eroico pantomimo diviso in tre atti, d'invenzione, e composizione del signor Giuseppe Canziani pensionato da S.M. Imperatrice di tutte le Russie esposto nel nobilissimo Teatro in San Samuel l'anno 1793*, cit., pp. 56-60; p. 57.

<sup>18</sup> Gasparo Angiolini, classe 1731, debutta diciassettenne a Venezia nel 1748.

oltre lo stipendio annuo di 2.000 rubli, l'appartamento dotato di riscaldamento e un'indennità di 300 rubli per il viaggio di ritorno, anche una beneficiata all'anno<sup>19</sup>, ossia uno spettacolo in suo onore, il cui incasso è interamente devoluto al beneficiario che, solitamente, si esibisce nei suoi cavalli di battaglia.

Il soggiorno russo di Canziani è ricordato anche nel carteggio di Carlo Gozzi, da cui emergono particolari biografici del tutto nuovi ma poco attinenti con la vita artistico-teatrale veneziana. Al letterato, infatti, il coreografo in partenza per la Russia affida i due figli, alcuni «effetti» e un «carrozzino» da vendere. Per ben due anni Gozzi tenta di risolvere gli affari di Canziani e si occupa dei figli, senza ricevere alcun sostegno economico dal coreografo<sup>20</sup>. La vicenda si avvia verso una conclusione solo alla fine del 1787:

Il Canziani m'ha scritto che parte da Peterburgo certo Sig.<sup>r</sup> Comaschini musico virtuoso della Camera Imperiale, e che ritorna a Peterburgo. Mi dice che questo avrà procura per liberarmi dagl'effetti, e per condurgli il figlio maschio. Che quanto alla figlia pensa di lasciarla in un conservatorio a Venezia per la sua educazione<sup>21</sup>.

In realtà sarà sempre Gozzi a dover provvedere alla figlia di Canziani, sistemandola presso la vedova di suo fratello Gasparo<sup>22</sup>.

Non è stata del tutto indagata, finora, la natura dei rapporti tra Gozzi e il mondo della danza teatrale veneziana<sup>23</sup> e in questo senso le lettere non aggiungono nulla al profilo artistico del coreografo. Le uniche notizie certe che inducono a identificare questo Canziani con il «compositore di balli» sono quelle riguardanti lo stipendio alla corte di Pietroburgo. Nelle lettere non viene mai menzionato il tipo di

---

<sup>19</sup> Cfr. Robert Aloys Mooser, *Annales de la musique*, cit., p. 253.

<sup>20</sup> Cfr. Carlo Gozzi, *Lettere*, a cura di Fabio Soldini, Venezia, Regione del Veneto/Marsilio, 2004.

<sup>21</sup> Lettera 113 a Innocenzo Massimo senior, Venezia, 16 aprile 1787, in *ivi*, p. 225.

<sup>22</sup> Cfr. Lettera 119, a Innocenzo Massimo junior, Venezia, 1° novembre 1787, in *ivi*, p. 231.

<sup>23</sup> Cfr. Andrea Fabiano, *Le trame del corpo. I balletti pantomimi di Gozzi: prime osservazioni*, in *Problemi di critica goldoniana*, XIII, numero speciale a cura di Andrea Fabiano, *Carlo Gozzi entre dramaturgie de l'auteur et dramaturgie de l'acteur: un carrefour artistique européen*, Ravenna, Longo Editore, 2007, pp. 171-186; Maria Grazia Pensa, *Fra scrittura e scena: il teatro per musica*, in *Carlo Gozzi 1720-1806. Stravaganze sceniche e letterarie battaglie*, a cura di Fabio Soldini, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 58-67.

mestiere che Canziani è chiamato a svolgere, tuttavia i periodi di ingaggio corrispondono con quanto leggiamo in Mooser; inoltre, dall'ultima lettera, deduciamo che l'ambiente di lavoro fosse quello artistico teatrale (il «musicista virtuoso» si impegna a andare a prendere il figlio di Canziani). Non possiamo escludere, dunque, che non si tratti della stessa persona di cui ci siamo fin qui occupati. Certo è quanto meno curioso che nella corrispondenza non emergano tracce di altra natura sul rapporto che lega Gozzi a Canziani e al mondo della danza teatrale, a cui il letterato pure si interessa<sup>24</sup>.

### **Stagioni e ballerini**

Indubbiamente le città italiane più ricorrenti nella carriera di Canziani sono Venezia e Milano. Tra il 1775 e il 1778 divide il suo anno lavorativo tra queste due piazze teatrali. Per due anni consecutivi è al San Benedetto per la fiera dell'ascensione (1775 e 1776) e per le stagioni di carnevale 1777 e 1778. A Milano, invece, cura le stagioni autunnali del 1777 e del 1778, e la stagione di carnevale 1779.

La carriera del coreografo romano, che solo ed esclusivamente nel 1772 frequenta la scena del Teatro Argentina (stagione di carnevale) e tocca fuggevolmente Padova, si presenta, a partire dal 1775, tutta in ascesa e culmina, nel 1778, con i due prestigiosi incarichi di Bologna e Milano. La visibilità su due importanti piazze teatrali, quali Milano e Venezia, gli frutta presumibilmente l'ingaggio a San Pietroburgo.

Analizzando gli elenchi dei ballerini presenti nei libretti raccolti è possibile notare alcune ricorrenze legate ai teatri e alle stagioni. Il sistema di reclutamento dei solisti e dei figuranti sembra, infatti, seguire criteri diversi. I figuranti, almeno per

---

<sup>24</sup> Cfr. Andrea Fabiano, *Le trame del corpo. I balletti pantomimi di Gozzi: prime osservazioni*, cit., pp. 171-175. Bisogna tener presente, però, che il *corpus* delle lettere di Carlo Gozzi è lacunoso e quelle che sono giunte fino a noi non formano sempre un insieme omogeneo. Cfr. su questo Fabio Soldini, *Introduzione*, in Carlo Gozzi, *Lettere*, cit., pp. 1-14.

quel che concerne gli esempi qui presi in considerazione, sembrano essere più vincolati geograficamente: permangono nella stessa città e nello stesso teatro anche a distanza di qualche anno. I solisti, invece, dimostrano maggiore mobilità, inseguendo, presumibilmente, le stagioni più prestigiose, il coreografo o l'offerta migliore.

### *I figuranti*

Le prime due stagioni che prendiamo in considerazione sono contigue. Nel 1775 Canziani lavora prima a Venezia, per l'ascensione (tra aprile e maggio), e subito dopo si sposta a Padova, per la fiera del Santo (giugno). In entrambi i casi abbiamo una compagnia composta da sei primi ballerini (supponiamo seri anche se non possediamo indicazioni precise a riguardo), una coppia di ballerini «fuori de' concerti», ventiquattro figuranti a Venezia, ventidue a Padova. Quattordici (sette uomini e sette donne) dei ventiquattro figuranti presenti per l'ascensione a Venezia, vengono scritturati anche a Padova: Jean Martein e Maria Martein (francesi in quanto indicati con i titoli rispettivamente di Mons. e Mad.), Giuseppe Blondi, Giovanni Casatini, Giovanni Campioni, Alberto Gavosi, Pietro dall'Asta e Vincenzo Ghetti e, fra le donne, Giustina Campioni, Anna Rossi, Rosa Palmieri, Marianna Maffei, Marianna Franchi e Margarita Rossi<sup>25</sup>.

Nel 1776 Canziani è di nuovo a Venezia per tre stagioni: l'ascensione, l'estate e l'autunno, il teatro è sempre il San Benedetto. Scorrendo l'elenco dei figuranti nell'estate del 1776<sup>26</sup>, riconosciamo alcuni nomi già presenti nel 1775 – Jean Martein, Giuseppe Blondi e Giustina Campioni – e altri che, invece, ricorrono a

---

<sup>25</sup> Cfr. gli elenchi dei ballerini presenti all'interno dei libretti d'opera: [Giovan Gualberto Bottarelli], *Il Demetrio. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di S. Benedetto nella fiera dell'ascensione dell'anno 1775*, cit., p. 8 per Venezia; Giovanni de Gamerra, *Arsace. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Nuovo Teatro di Padova la fiera dell'anno 1775*, cit., p. 12.

<sup>26</sup> Ranieri Calzabigi, *Orfeo ed Euridice. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobil Teatro di San Benedetto di Venezia nell'estate dell'anno 1776*, in Venezia, 1776, Appresso Modesto Fenzo, p. VII.

partire dalle stagioni veneziane successive. Tra l'autunno 1776 e il carnevale 1777, sempre a Venezia, la compagnia – formata da tre coppie di primi seri, una coppia di fuori dei concerti e ventiquattro figuranti – rimane identica<sup>27</sup>. Per il carnevale 1778, invece, la compagnia sembra riformarsi, mantenendo solo una parte dei ballerini che hanno già lavorato con Canziani nelle precedenti stagioni veneziane (sono curiosamente soprattutto uomini: Pietro dall'Asta, Giovanni Janni, Antonio Casassi, Giuseppe Petrai e Vincenzo Ghetti; tra le donne riconosciamo solo il nome di Rosa Palmieri).

Non mancano le eccezioni. Giovanna Castagna, per esempio, lavora a Venezia dall'autunno 1776 al carnevale 1777, dopo si sposta a Milano. Al teatro Interinale, prima, e alla Scala, poi, è presente in tutti i balli messi in scena da Canziani<sup>28</sup>. Simile la situazione di Margherita e Felicità Ducot<sup>29</sup>. Le due sorelle lavorano con Canziani al San Benedetto nel carnevale 1778<sup>30</sup>; le ritroviamo successivamente a Milano per l'inaugurazione della Scala e per la successiva stagione di carnevale, il 1779<sup>31</sup>.

---

<sup>27</sup> Marco Coltellini, *Creonte. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di S. Benedetto nell'Autunno dell'Anno 1776*, cit., p. 8 e Giovanni Pindemonte, *Telemaco ed Euridice nell'Isola di Calipso. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di S. Benedetto nel carnevale dell'Anno 1777*, Venezia, Appresso Modesto Fenzo, 1777, p. 7.

<sup>28</sup> Niccolò Tassi, *Il Principe di Lago nero. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel Teatro Interinale di Milano L'autunno dell'anno 1777*, in Milano, Presso Gio. Batista Bianchi Regio Stampatore, [1777], p. 8 e Luigi Romani, *Teatro alla Scala. Cronologia di tutti gli spettacoli rappresentati in questo Teatro dal giorno del solenne suo aprimento sino ad oggi*, Milano, con i tipi di Luigi di Giacomo Pirola, pp. 4-5.

<sup>29</sup> Entrambe sono, inoltre, presenti a Torino nel 1776 – Margherita è fra i «ballerini ne' concerti», mentre Felicità è fra i figuranti – e a Bologna nel 1778 – entrambe fra i figuranti. Vedi, per Torino, Cesare Olivieri, *Cleopatra. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di Torino nel carnevale del 1776*, in Torino, Presso Onorato Derossi Librajo della Società de' Signori Cavalieri sotto i primi Portici della contrada di Po, p. VI; per Bologna, Ranieri de Calzabigi, *Alceste. Tragedia per musica da rappresentarsi in Bologna nel Nuovo pubblico Teatro nella primavera dell'anno 1778*, in Bologna, nella Stamperia del Sassi, [1778], pp. 6-7.

<sup>30</sup> Cfr. Morbilli duca di Sant'Angelo, *La disfatta di Dario. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di S. Benedetto il carnevale dell'anno 1778*, in Venezia, Presso Modesto Fenzo, 1778, p. 5.

<sup>31</sup> Cfr. Luigi Romani, *Teatro alla Scala. Cronologia di tutti gli spettacoli*, cit., pp. 4-5 e Mattia Verazj, *Calliope. Dramma per musica da rappresentarsi nel Nuovo Regio Ducal Teatro di Milano il carnevale dell'anno 1779*, in Milano, Appresso Gio. Batista Bianchi Regio Stampatore, [1778 o 1779], p. 16.

Analoga la situazione della piazza milanese, dove Canziani lavora nel 1777 – in agosto e per la stagione autunnale – e, con continuità, dall’agosto 1778 al carnevale 1779.

Nel 1777 Canziani presenta i balli per tre opere al Teatro Interinale. La compagnia, tanto di solisti quanto di figuranti, è sempre la medesima: sedici figuranti (nel libretto definiti come «altri ballerini»), una coppia di primi seri (Canziani e la moglie), una coppia di primi grotteschi, una coppia di ballerini fuori dei concerti, una coppia di «amorini» e sei «mezzi caratteri»<sup>32</sup>. L’anno successivo, invece, in occasione dell’inaugurazione del Teatro alla Scala, la compagnia si riforma e si riorganizza, mantenendosi pressoché invariata fino al carnevale del 1779. I «ballerini, e figuranti» aumentano considerevolmente: quarantadue nel 1778 e trentotto nel 1779. Anche le file dei solisti si incrementano. Nel 1779, per esempio, vengono scritturati sei primi ballerini seri (ovvero tre coppie, una delle quali è sempre costituita dal coreografo e dalla moglie), una coppia di grotteschi e undici ballerini di mezzo carattere<sup>33</sup>. Dal 1777 al 1779, tuttavia, sempre tra i figuranti, ci sono alcuni nomi che ricorrono: Gio. Batista Aimì, Francesco Sedino o Sedini, Giuseppe Radaelli, Giuseppe Pallavicino e Angiola Gallarina, Costanza Bernabei, Maria Cassia, Maria Bernabei lavorano a Milano con Canziani in tutte le sue stagioni milanesi dal 1777 al 1779.

---

<sup>32</sup> Francesco Cerlone, *Le astuzie amorose. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel Teatro Interinale di Milano l’agosto dell’anno 1777*, in Milano, Presso Gio. Batista Bianchi Regio Stampatore, [1777], p. 8; Francesco Puttini, *La vera costanza. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel Teatro Interinale di Milano l’autunno dell’anno 1777*, in Milano, Presso Gio. Batista Bianchi Regio Stampatore, [1777], p. 8; Niccolò Tassi, *Il Principe di Lago nero. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel Teatro Interinale di Milano L’Autunno dell’anno 1777*, cit., p. 8. In tutti e tre i casi alle pagine indicati il libretto riporta solo l’elenco dei ballerini e l’indicazione dei titoli dei balli.

<sup>33</sup> Cfr. Luigi Romani, *Teatro alla Scala. Cronologia di tutti gli spettacoli*, cit., pp. 4-5 per l’elenco dei ballerini della stagione autunnale 1778; Mattia Verazj, *Calliroe. Dramma per musica da rappresentarsi nel Nuovo Regio Ducal Teatro di Milano il carnevale dell’anno 1779*, cit., p. 16.

### *I solisti*

Fra i solisti la situazione è più articolata. È possibile individuare dei nomi che seguono Canziani in maniera abbastanza costante nella sua carriera italiana fino al 1779. Tra il 1775 e il 1777, per esempio, a Venezia Canziani si trova a lavorare quasi sempre con gli stessi solisti; la stessa situazione si ripete a Milano tra il 1778 e il 1779. Anna e Filippo Beretti, Livia Maffei, Caterina Villeneuve, Anna Tantini, Marianna Franchi sono nomi ricorrenti nelle stagioni venete; Anna Tantini e Margherita Rossi vengono ingaggiate anche al Teatro Interinale di Milano, nell'autunno del 1777; Michele Fabiani segue Canziani per tutto il 1778 a Venezia, Bologna e Milano. Può anche accadere che fra i solisti ci siano ospiti illustri. Solo per la stagione estiva del 1776, per esempio, la compagnia si arricchisce di una coppia di «primi ballerini serj fuori de' concerti. Mad. Anna Binetti e Mons. Carlo Le picq in actual Servizio di S. M. il Re delle due Sicilie»<sup>34</sup>.

Ricordiamo, inoltre, che, a partire dal 1776, Canziani e la moglie ricoprono sempre il ruolo di primi ballerini seri e dunque sono la coppia protagonista del primo ballo serio; per i secondi balli è difficile stabilire il *cast* in quanto non è quasi mai presente l'*Elenco dei Personaggi* o una descrizione dettagliata.

Il caso più interessante da seguire, come abbiamo già evidenziato nel quarto capitolo, è quello di Giuseppe Herdlitzka. Herdlitzka conosce probabilmente Canziani a Vienna, dove anch'egli è scritturato sotto la direzione di Noverre<sup>35</sup>. Ritroviamo il suo nome nel 1775 a Venezia e Padova, dove figura tra i solisti. A partire da questa data la sua carriera coincide quasi integralmente con quella di Canziani. Herdlitzka segue il coreografo romano a Venezia, Firenze e Torino nel 1776, a Venezia e a Milano nel 1777, ancora a Venezia, Bologna e Milano nel 1778 e infine nell'ultima stagione di carnevale del 1779.

---

<sup>34</sup> Ranieri Calzabigi, *Orfeo ed Euridice. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di San Benedetto di Venezia nell'estate dell'anno 1776*, cit., p. VII.

<sup>35</sup> Cfr. Sibylle Dahms, *Der Konservativ Revolutionär*, cit., p. 324.



Herdlitzka viene elencato, a partire dal 1776, come ballerino fuori dei concerti o ballerino di mezzo carattere<sup>36</sup>. In ogni caso, il suo ruolo nei primi balli seri non è mai (salvo un'unica occasione) quello di protagonista, ma sembra essere per lo più un ruolo pantomimico<sup>37</sup>.

Da questo elenco di dati sono soprattutto due gli elementi che interessa sottolineare. In primo luogo il fatto che Canziani lavori ciclicamente con gli stessi interpreti garantisce una certa continuità e coerenza al lavoro creativo e compositivo del coreografo, facilitandolo per certi versi. Una compagnia già avvezza a lavorare insieme per una serie di stagioni garantisce un maggiore affiatamento e dunque una maggiore possibilità di coesione nella messa in scena del ballo. In secondo luogo, se pensiamo al caso di Herdlitzka, non solo il coreografo lavora per circa cinque anni con lo stesso interprete ma questi mantiene, nei balli tragici e seri, sempre la stessa tipologia di parte, come abbiamo dimostrato nel quarto capitolo. Dal punto di vista pantomimico, dunque, possiamo ipotizzare che Herdlitzka avesse un personale repertorio di gesti e atteggiamenti ricorrenti, adatti alla parte che gli viene quasi sempre destinata. D'altra parte non sappiamo quali fossero le parti di Herdlitzka per i secondi balli, di cui raramente possediamo descrizioni dettagliate.

### **I balli italiani: prime osservazioni**

È sembrato utile raggruppare i titoli italiani di Canziani in una tabella (tabella 13) che desse sinteticamente un'idea del "repertorio" del coreografo. La tabella riporta: il titolo del ballo, l'anno della sua messa in scena e la sua collocazione nel primo o nel secondo intervallo dell'opera; offre poi la definizione del genere, secondo la dicitura riscontrata nel libretto, nonché la fonte da cui è tratto il soggetto.

---

<sup>36</sup> Non sempre è chiara la distinzione tra «ballerini fuori de' concerti» e «ballerini di mezzo carattere». Nei libretti veneziani del carnevale 1778, per esempio, i «ballerini fuori de' concerti» includono una coppia di primi seri e una coppia di «mezzi caratteri», oltre alle quattro coppie di «primi ballerini seri».

<sup>37</sup> Cfr. *supra* capitolo IV, il paragrafo intitolato *Solisti e figuranti*.

Per quel che riguarda i generi, possiamo individuare tre principali tipologie: i balli definiti tragici, *Ines de Castro*, *Linceo* e *Cleopatra*; i balli eroico tragici, *Il ritorno d'Idomeneo in Creta*, *Admeto e Alceste* e *Porzia* (nel 1776 definito solo come eroico e nel 1779 come tragico eroico); i balli eroici, *Pigmaliione*, *Coriolano*, *L'Americana*, *Venere in Cipro* (che nel 1778 viene definito tale e nel 1779 solo pantomimo) e *Il Giudizio di Paride*. Seguendo i libretti, uniche fonti usate per redigere la tabella, solo un ballo è definito come pastorale, *Cupido trionfatore o sia Apollo e Dafne*, in cui gli amori tra il dio e la ninfa si concludono felicemente, contrariamente a quanto accade nel mito; pochi altri vengono semplicemente classificati come pantomimi.

I molti per cui non sono previste indicazioni di genere o di fonte, sono soprattutto secondi balli, posti tra il secondo e il terzo atto dell'opera. Spesso, per questi balli, troviamo solo l'indicazione del titolo alla fine del secondo atto dell'opera.

All'interno delle categorie individuate non si riscontra molta omogeneità, non sempre è possibile identificare caratteristiche comuni. Dei tre balli tragici, per esempio, solo *Ines de Castro* e *Linceo* (rispettivamente del 1775 e del 1776) presentano un lungo *Programma* ed una suddivisione in cinque atti, con le didascalie per le scenografie; *Cleopatra* (1778), al contrario, presenta solo l'*Avviso* e l'*Argomento* del ballo, appena una paginetta. Possiamo ipotizzare che su questa scelta incida la polemica sull'uso dei *Programmi*, di cui Canziani mostra di essere al corrente. *Ines de Castro* e *Linceo* sono anche gli unici balli, fra quelli inclusi nella tabella, che presentano la ripartizione in cinque atti; gli altri, ad eccezione di uno, sono suddivisi in modo molto più generico, seguendo una scansione in parti e scene o, più semplicemente, in due, tre atti.

L'eccezione è rappresentata dal ballo *Porzia*, messo in scena da Canziani due volte: a Venezia nell'autunno del 1776<sup>38</sup> e a Milano per il carnevale del 1779<sup>39</sup>. Per l'allestimento veneziano Canziani presenta il consueto *Avviso* in cui espone le ragioni del soggetto, la fonte di riferimento e brevemente l'*Argomento* del ballo senza presentarne la descrizione, ribadendo al contrario che «la lettura di questo argomento» e «la chiarezza dell'esposizione»<sup>40</sup> basteranno a comprenderlo. *Porzia* viene definito in quest'occasione ballo «eroico». Per l'allestimento milanese, invece, sul frontespizio del libretto viene aggiunto l'aggettivo «tragico», e così, oltre all'*Avviso* e all'*Argomento*, leggiamo anche un minuzioso *Programma* in cinque atti. Si tratta quindi dello stesso ballo, ma nel 1776 viene accompagnato solo da un *Avviso* e dall'*Argomento*, mentre nel 1779 leggiamo anche un lungo *Programma*. Non è possibile affermare con certezza se sia l'aggiunta dell'aggettivo «tragico» a imporre la lunga descrizione precisamente suddivisa. Tra le variabili da considerare c'è anche il prestigio e la ricchezza del Nuovo Regio Ducale, la Scala, dove a partire dagli anni Ottanta è sempre più frequente l'uso di stampare i balli in libretti a parte e dunque autonomi, con maggiore spazio per la scrittura. Allo stesso tempo dobbiamo tener presente che il genere tragico ha per il ballo una valenza nobilitante<sup>41</sup>. La suddivisione in cinque atti è considerata una necessità nella strutturazione formale del lavoro tragico.

L'aggettivo “tragico” è usato anche come discriminante fra due tipologie: i balli eroico-tragici e gli eroici. I libretti dei balli eroico-tragici non presentano descrizioni particolarmente dettagliate né sempre suddivise chiaramente in atti ma, pur non essendo tragedie, l'intreccio ha una chiara connotazione drammatica. *Alceste e*

<sup>38</sup> Cfr. Giuseppe Canziani, *Descrizione del primo ballo Porzia*, in Marco Coltellini, *Creonte. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di S. Benedetto nell'autunno dell'anno 1776*, cit., pp. 45-53.

<sup>39</sup> Giuseppe Canziani, *Porzia*, in Mattia Verazj, *Cleopatra. Dramma per musica da rappresentarsi nel nuovo Regio Ducal Teatro di Milano il carnevale dell'anno 1779*, cit., pp. 3-13.

<sup>40</sup> Giuseppe Canziani, *Descrizione del primo ballo Porzia*, in Marco Coltellini, *Creonte. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di S. Benedetto nell'autunno dell'anno 1776*, cit., p. 53.

<sup>41</sup> Cfr. José Sasportes, *La parola contro il corpo ovvero il melodramma nemico del ballo*, in «La danza italiana», nn. 5-6, autunno 1987, pp. 5-16.

*Admeto* mette in scena un sacrificio d'amore e morte, che solo grazie all'impresa semidivina si trasforma in lieto fine: Ercole restituisce Alceste al suo sposo andando a riprenderla nell'Ade; nel *Ritorno d'Idomeneo in Creta* si impone al re Idomeneo il sacrificio del figlio e, successivamente, l'abbandono del suo popolo per fondare una nuova dinastia in Calabria; anche in *Porzia* la tragedia, costituita dalla morte dei due giovani amanti protagonisti, si sfiora in più di un'occasione a causa della insana passione del re per Porzia. Il lieto fine è garantito dalle «azioni tanto straordinarie, e tanto eroiche» dei protagonisti e della principessa Isabella, da risvegliare «la sopita virtù nell'animo del Re»<sup>42</sup>. Così ognuno può sposare chi vuole e il ballo si conclude con un intreccio di «liete e variate danze»<sup>43</sup>.

Nei balli definiti solamente eroici le peripezie riguardano spesso l'interiorità dei personaggi la cui maturazione dei sentimenti verso la virtù garantisce il lieto fine. Non ci sono sacrifici di morte per nessuno dei protagonisti, l'argomento è più leggero e l'intreccio, talvolta, più semplice. Il ballo, quasi sempre, si conclude con festeggiamenti e danze, non prima di aver dato occasione all'eroe protagonista di dimostrare il suo valore e la sua integrità morale.

Le fonti d'ispirazione più frequenti sono costituite dal mito e dalla letteratura. Il primo, dichiarato o celato, ricorre in dieci balli su circa ventisei; le fonti letterarie più utilizzate sono soprattutto il teatro spagnolo e francese e *Le Metamorfosi* di Ovidio; meno adoperate le fonti storiche che ricorrono in due, forse tre balli (*Cleopatra, Il trionfo di Cesare*<sup>44</sup> e in parte anche *Ines de Castro*).

Infine tocchiamo la questione del “repertorio”<sup>45</sup>. Nella carriera di Canziani notiamo pochi titoli che si ripetono da una stagione all'altra.

---

<sup>42</sup> Giuseppe Canziani, *Porzia*, in Mattia Verazj, *Cleopatra. Dramma per musica da rappresentarsi nel nuovo Regio Ducal Teatro di Milano il carnevale dell'anno 1779*, cit., p. 12.

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 13.

<sup>44</sup> Si tratta di un terzo ballo di cui non abbiamo alcuna indicazione se non il titolo. Cfr. *Cleopatra. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di Torino nel carnevale del 1776*, cit., p. 64.

<sup>45</sup> Termine che usiamo in modo improprio dato che, per la danza, non si può ancora parlare di un vero e proprio repertorio nel senso che oggi noi attribuiamo al termine.

Per quel che riguarda i primi balli, *Ines de Castro* è fra i titoli più frequenti: viene allestito a Venezia nel 1775, a Firenze nel 1776 e a Milano nel corso della stagione estiva ed autunnale del 1777. *Admeto e Alceste* vede le scene a Torino nel 1776 e poi nel 1783 a Venezia per l'ascensione e alla Pergola per l'autunno. *Porzia* si ripete solo in due occasioni: nel 1776 a Venezia e nel 1779 a Milano.

Fra i secondi balli è più facile trovare ripetizioni contigue. C'è, per esempio, una serie di balli in cui la protagonista, a giudicare dal titolo, sembra essere un'amante travestita, generosa o abbandonata. È possibile si tratti del medesimo soggetto declinato, a seconda della stagione e della città, con qualche piccola differenza. Non possedendo, tuttavia, alcuna descrizione, non è possibile confermare ulteriormente l'ipotesi. *L'Amante travestita* va in scena a Padova nel 1775, a Torino nel 1776, a Venezia nel 1778. *L'Amante generosa* viene allestito due volte nel 1777: a Venezia per il carnevale e a Genova per la primavera. Un'unica rappresentazione sembra avere, invece, *L'Amante abbandonata*, secondo ballo nella primavera del 1778 a Bologna.

*Li selvaggi del Kamtchadal* viene allestito con una certa continuità a Milano in agosto e autunno 1777 e a Venezia il carnevale successivo, il 1778.

Tutti gli altri titoli sembrano avere, almeno in Italia secondo le ricerche fin qui condotte, un unico allestimento.

**Tabella 13 – Balli italiani di Canziani 1775-1779 e 1793**

La tabella sintetizza il repertorio italiano di Canziani. Le fonti usate per redigerla sono i libretti. L'elenco dei titoli segue l'andamento cronologico delle stagioni teatrali. Dove nel libretto non viene indicata la fonte è stata fatta un'ipotesi, tra parentesi quadra, basata sul titolo e quando presente sull'*Argomento* del libretto. Per unico ballo si intende che nel libretto del melodramma è presente un unico titolo.

TITOLO	ANNO	TIPO	GENERE	FONTE
<i>Alceste e Admeto</i>	1776	II ballo	—	Euripide, <i>Alceste</i> .
<i>Admeto e Alceste</i>	1783	II ballo	Ballo tragico eroico pantomimo	Euripide, <i>Alceste</i> .
<i>Amor non può celarsi</i>	1776	II ballo	—	—
<i>Apollo placato</i>	1778	II ballo	Azione teatrale pantomimica	[Mito]
<i>Calipso abbandonata</i>	1778	Unico ballo	Ballo tragico	Antoine Houdar De la Motte.
<i>Cleopatra</i>	1778	I ballo	Ballo tragico pantomimo	[Argomento storico]
<i>Coriolano</i>	1777	I ballo	Ballo eroico pantomimo	Pedro Calderón de la Barca, <i>Las armas de la hermosura</i> .  Storia romana.

<i>Cupido trionfatore</i>	1783	I ballo	Ballo pastorale pantomimo	[Mito]
<i>Festa campestre</i>	1779	II ballo		—
<i>Il curioso accidente</i>	1776	II ballo		—
<i>Il giudizio di Paride</i>	1793	Unico ballo	Ballo eroico pantomimo	Mito
<i>Il ritorno d'Idomeneo in Creta</i>	1778	I ballo	Ballo tragico eroico pantomimo	[Mito]
<i>Il tradimento punito</i>	1793	II ballo	—	—
<i>Il trionfo di Cesare in Egitto</i>	1776	III ballo	—	[Argomento storico]
<i>Il volubile</i>	1775	Secondo ballo	Ballo pastorale	—
<i>Ines de Castro</i>	1775	Primo ballo	Ballo tragico	Storia e letteratura [ <i>Ines de Castro</i> , tragedia in cinque atti e in versi di Houdar de la Motte. Prima rappresentazione alla Comédie Française nel 1723]
"	1776	I ballo		[Storia e letteratura]
"	1777	I ballo		—
<i>L'amante abbandonata</i>	1778	II ballo	—	—

<i>L'amante generosa</i>	1777	II ballo	Ballo pantomimo	—
"	1777	I ballo	—	—
<i>L'amante travestita</i>	1775	II ballo	—	—
"	1776	II ballo	—	—
<i>L'amante travestita</i>	1778	II ballo	—	—
<i>L'americana</i>	1778	I ballo	Ballo eroico pantomimo	Argomento d'invenzione di Giuseppe Canziani.
<i>L'arrivo di Venere nell'isola di Cipro</i>	1778	I ballo	Ballo eroico pantomimo	[Mito]
<i>La disgrazia opportuna</i>	1776	I ballo	—	—
<i>La pastorella fedele</i>	1793	Unico ballo	Ballo pantomimo	[Giuseppe Canziani?]
<i>Le dissensioni d'amore nel campo</i>	1776	I ballo	—	—
<i>Le reclute del villaggio</i>	1776	II ballo		—
"	1777	II ballo	—	—
<i>Li selvaggi del Kamtchadal</i>	1777	II ballo	—	—
"	1778	II ballo	—	—



<i>Linceo</i>	1776	I ballo	Ballo tragico	[Mito]
<i>Lo sbarco de' spagnuoli nell'America</i>	1776	III ballo	—	—
<i>Pigmalione</i>	1775	I ballo	Ballo eroico pantomimo	Jean-Jacques Rousseau, <i>Pygmalion, scène lyrique</i> , Gnève, 1771 <sup>46</sup> e Ovidio, <i>Le Metamorfosi</i> , libro X.
<i>Piramo e Tsibe</i>	1793	I ballo	—	[Ovidio, <i>Metamorfosi</i> ,]
<i>Porzia</i>	1776	I ballo	Ballo eroico pantomimo	Don Agostino Moreto <i>Sopra tutto l'onore</i> .
"	1779	I ballo	Ballo tragico eroico	Don Agostino Moreto. <i>Sopra tutto l'onore</i> .
<i>Venere in Cipro</i>	1779	Unico ballo	Ballo pantomimo	[Mito]

---

<sup>46</sup> Segnaliamo che nello stesso anno viene stampato un libretto del *Pygmalion* anche a Milano. Cfr. Jean-Jacques Rousseau, *Pygmalion scène lyrique. Représentée en société a Lyon par mr. J.J.R*, Milan, chez les Freres Reycends Libraires sous les arcades de Figini, 1771.

## La «dimostrazione de' movimenti del cuore»: tracce di poetica

Dietro la traccia de' gran maestri di ballo addestrati da un lungo esercizio, dalla esperienza, e da una profonda cognizione, ch'ebbero l'onore di appagare questo educato ed illustre pubblico esponendo de' fatti tragici con una pantomimica azione innestata alla danza, Giuseppe Canziani decorato dall'ufficio commessogli d'inventore, ed esecutore di balli cimenta il suo scarso intelletto con trepidazione ad esporre nel Nobilissimo Teatro di San Benedetto *Ines de Castro*, con que' cambiamenti, e quell'apparecchio di circostanze, che sogliono essere umanamente concesse, massime in un'azione priva di soccorsi de' sentimenti vocali, e ch'apre la via alla dimostrazione de' movimenti del cuore co' soli chiari colpi di fatto<sup>47</sup>.

Così recita l'*Argomento* (con funzione anche di *Avviso al pubblico*) del 1775 in cui il coreografo Giuseppe Canziani espone le ragioni delle sue scelte artistiche ponendosi in una tradizione ben precisa in cui trovare conforto e protezione. L'*Argomento* contenuto nel libretto dell'*Ines de Castro* è significativo per più di una ragione. In primo luogo si tratta del primo libretto italiano di Canziani<sup>48</sup> all'indomani delle esperienze a Vienna, prima, e a Monaco, poi. Al suo interno il coreografo, per la prima volta sulle scene del San Benedetto in veste di compositore dei balli, espone il suo “credo” poetico. È possibile, infatti, individuare al suo interno alcune delle tematiche chiave della poetica del ballo pantomimo.

Già dalla citazione in apertura, emergono tre punti fondamentali. Anzitutto Canziani “definisce” lo spettacolo che intende presentare al pubblico veneto, chiarendo che si tratta di una «pantomimica azione innestata alla danza». Dunque uno spettacolo in cui, stando alle sue parole, la pantomima si fonde, innestandosi, alla danza (e stando a queste parole non sembra esserci soluzione di continuità fra danza e pantomima); il coreografo sembrerebbe dare, inoltre, una preminenza alla

---

<sup>47</sup> [Giuseppe Canziani], *Ines de Castro. Ballo tragico in cinque atti d'invenzione, ed esecuzione del sig. Giuseppe Canziani*, in [Giovanni Gualberto Bottarelli], *Il Demetrio. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di S. Benedetto nella fiera dell'ascensione dell'anno 1775*, cit., p. 29.

<sup>48</sup> È il primo libretto a recare un *Avviso* e un *Programma* lungo. Il libretto romano del carnevale 1772, infatti, non riporta nessuna indicazione riguardo i balli.

pantomima, in quanto è attraverso essa che l'azione tragica viene sviluppata. In secondo luogo rivendica l'autonomia dello spettacolo coreutico che si serve di un diverso canale espressivo; nel proporre il soggetto dell'*Ines de Castro* in danza sono necessari dei cambiamenti e un diverso «apparecchio di circostanze». Il coreografo deve operare delle modifiche per rendere comprensibile l'azione senza il soccorso delle parole. Entrano, quindi, in gioco le passioni e i sentimenti umani, vero motore degli intrecci dei balli pantomimi. Le passioni dei protagonisti, espresse attraverso la pantomima e attraverso la danza, hanno il compito di raccontare l'azione attraverso scene sintetiche ed efficaci ovvero i «chiari colpi di fatto».

La questione dei «movimenti del cuore» ci porta dritti al nocciolo della poetica del *ballet d'action* così come viene esposta dai due suoi principali esponenti, Angiolini e Noverre. La capacità di raccontare un fatto tragico esprimendo le passioni dei suoi protagonisti attraverso la chiara sintesi del gesto riconduce all'arte di «parlare danzando»<sup>49</sup> di cui Angiolini si fa promotore e che trova il suo manifesto nelle *Lettres* di Noverre. Una poetica delle passioni di cui Canziani sembra condividere in pieno gli assunti principali quando afferma: «può servire al teatro anche un immaginato avvenimento, qualora la passione abbia forza di penetrare, e intrattenere gli spettatori»<sup>50</sup>.

Infine, le pagine di questo primo *Argomento* italiano rivelano anche, da parte del suo autore, la visione del teatro come specchio di virtù, molto presente nei libretti italiani di Angiolini e *Leitmotiv* di tutto il teatro illuminista.

I poeti spagnoli, italiani, e francesi, i quali si valsero di quest'argomento per comporre delle rappresentazioni teatrali, si presero quell'arbitrio ch'è

---

<sup>49</sup> Gasparo Angiolini, *Dissertation sur les Ballets Pantomimes des anciens*, cit., [p.] 20r (trad. it., in «Danza e ricerca», n. 0, ottobre 2009, p. 24). Argomentando le peculiarità della danza pantomima e del suo linguaggio, l'autore conclude ribadendo che «Il faut encore se donner la grace, la noblesse, l'élégance des attitudes, cela vaut bien une étude du dessein. Enfin il faut acquérir l'expression, ou l'art de parler en dansant». E in un passaggio successivo leggiamo ancora: «Dans cette danse il est question de remuer l'âme, & non pas de plaire aux yeux».

<sup>50</sup> Giuseppe Canziani, *Descrizione del primo ballo Porzia*, in Marco Coltellini, *Creonte. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di S. Benedetto nell'autunno dell'anno 1776*, cit., pp. 47-53; p. 50.

loro concesso. Non è specchio decente per il teatro una madre non moglie, e convien legare le circostanze perché un'opera di teatro interessi gl'animi, e non riesca sfasciata<sup>51</sup>.

I temi fin qui individuati ritornano nei successivi *Avvisi e Argomenti* di Canziani.

Nell'*Argomento* del ballo *Pigmalione* (1775) il coreografo ritorna su due dei punti in particolare. Dopo aver brevemente indicato il soggetto del ballo e le sue fonti (Canziani dichiara di ispirarsi alla trasposizione che Rousseau compie della favola di Ovidio), leggiamo che

non sono esprimibili in pantomima i delicati filosofici sentimenti del primo [Rousseau], e sono abborribili le lascive immagini dell'altro [Ovidio], specialmente in un pubblico teatro, in cui lo specchio di morigeratezza deve essere austeramente sostenuto anche nel mezzo de' più teneri amori. Giuseppe Canziani [...], ha creduto, senza allontanarsi dalla favola, d'essere in necessità d'introdurre degl'avvenimenti maravigliosi per formare un sufficiente complesso di circostanze nel ballo di Pigmalione<sup>52</sup>.

Il coreografo, dunque, non potendo avvalersi per la sua messa in scena della parola, né potendo evocare immagini troppo licenziose, risolve l'*impasse* introducendo all'interno dello spettacolo il "meraviglioso", ovvero arricchisce il ballo di cambi di scenografia a vista (secondo quanto recitano le didascalie del libretto) per riuscire a rappresentare degnamente la favola di Pigmalione. Il passaggio, quindi, richiama l'esigenza, da parte del compositore del ballo, di modellare la vicenda che si vuole rappresentare attraverso regole e situazioni adattate ogni volta alle esigenze del linguaggio e della scena pantomimica.

Un'esigenza, questa, che ritroviamo anche in Noverre. In particolare, nelle riflessioni che precedono il programma dell'*Agamemnon Vengé*, il maestro francese

---

<sup>51</sup> [Giuseppe Canziani], *Ines de Castro. Ballo tragico in cinque atti d'invenzione, ed esecuzione del sig. Giuseppe Canziani*, in [Giovan Gualberto Bottarelli], *Il Demetrio. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di S. Benedetto nella fiera dell'ascensione dell'anno 1775*, cit., p. 28.

<sup>52</sup> [Giuseppe Canziani], *Pigmalione. Ballo eroico pantomimo d'invenzione, ed esecuzione del sig. Giuseppe Canziani, rappresentato nel nobilissimo Teatro di Padova nel corso della fiera l'anno 1775*, cit., p. 30.

scrive che l'efficacia delle parole del dramma deve essere sostituita «con delle scene di situazione, con dei quadri sorprendenti, con colpi di scena ben preparati ma inattesi, con un'azione viva, gruppi ben concepiti e artisticamente contrastati, con la magnificenza dello spettacolo, e la verosimiglianza del costume»<sup>53</sup>.

La necessità di muoversi liberamente tra le fonti d'ispirazione per i balli pantomimi è un tema che percorre i libretti in maniera costante.

Per il ballo *Porzia* Canziani si ispira all'opera dello spagnolo Don Agostino Moreto, ma ritiene necessario regolare «sotto una forma differente» il materiale letterario e dunque adattarlo alla scena e al gusto moderni:

Fuggendo, e il molto tempo compreso dall'opera del Moreto, e alcune sue circostanze di mal esempio, che offendono la morale, ho intrecciata la mia pantomimica rappresentazione, ed edificato il mio ballo in sui materiali di quel scrittore, ma regolati sotto una forma differente, e sulla base dell'argomento, che segue, da me preparato, protestando di non voler essere malevadore nella fedeltà del punto di storia del Moreto preso a trattare<sup>54</sup>.

L'ispirazione proviene dalla fonte letteraria ma, ancora una volta, sono necessari dei cambiamenti drammaturgici perché il soggetto funzioni nella trasposizione danzata.

Ancora, in occasione del ballo *Coriolano* nel 1777 scrive:

Esporrò un'Argomento, esteso, tra l'idea immaginata da Calderone, e la verità della storia romana, da me preparato, e prefisso con poetica libertà,

---

<sup>53</sup> Jean-Georges Noverre, *Agamemnon vengé. Ballet tragique en cinq actes par M. Noverre exécuté sur les théâtres de Vienne en 1772*, [Vienne, s.n., 1772], pp. 5-6. «Par scène de situation, par de tableaux frappans, par de coups de théâtre bien préparés mais inattendus, par une action vive, par des groupes bien dessinés & artistement contrastés, par la pompe du spectacle, & par une costume vraisemblable». Il libretto dell'*Agamennone* si trova integralmente tradotto in Jean-Georges Noverre, *Programmi dei balletti. Selezione di libretti 1751-1776*, cit., pp. 84-98.

<sup>54</sup> Giuseppe Canziani, *Descrizione del primo ballo Porzia*, in Marco Coltellini, *Creonte. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di S. Benedetto nell'autunno dell'anno 1776*, cit., p. 50.

il quale dovrà servire di base alla mia eroica-pantomimica rappresentazione<sup>55</sup>.

Il coreografo dichiara qui esplicitamente di aver redatto una sorta di piano per il ballo attingendo liberamente – «con poetica libertà» – sia alla storia che alla letteratura. Non solo. Canziani tiene a sottolineare anche le ragioni della sua scelta quando scrive che «la morale significante, e la novità di spettacolo dell'opera d'un'immortale spagnuolo m'hanno innamorato»<sup>56</sup>. Inoltre sottolinea come la «poetica libertà» riguardi anche le scelte relative ai costumi delle donne romane: «qualche libera unione d'idea sulle notizie che abbiamo delle gravi dissensioni dell'antica Roma intorno agl'abbigliamenti muliebri può essere concessa a un teatrale spettacolo»<sup>57</sup>. Troviamo particolarmente significativa un'affermazione del genere. Il coreografo, che utilizza il libretto come veicolo per esporre le sue idee e per spiegare alcune delle sue scelte, si assume, in questo caso, una responsabilità nella scelta dei costumi, scelta compiuta sulla scorta della medesima libertà poetica invocata per la strutturazione del soggetto.

Nell'*Idomeneo*, l'inventore del ballo confessa di

avere molto alterata la favola nella sua pantomimica rappresentazione. Egli ha voluto dal voto d'Idomeneo tutte trarre quelle circostanze, che poteano all'opera sua il maggior sentimento e la più viva passione somministrare: ed ha creduto di dover risparmiare la vita ad Idamante per non funestare di troppo gli spettatori d'una celebre, ed umana città, com'è Bologna<sup>58</sup>.

In *Cleopatra* – siamo nel 1778 – Canziani ribadisce che il linguaggio pantomimo ha bisogno di una propria autonomia espressiva : «Non mi sono scostato da quanto riferisce il famoso storico Signor Bollino [...], sennonchè in alcuno di

---

<sup>55</sup> Giuseppe Canziani, *Coriolano. Ballo eroico pantomimo da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di S. Benedetto di Venezia il carnevale dell'anno 1777*, cit., p. 5.

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 8.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> Giuseppe Canziani, *Il ritorno d'Idomeneo in Creta. Ballo Tragico-Eroico-Pantomimico diviso in tre atti, d'invenzione, ed esecuzione del Signor Giuseppe Canziani e posto in scena nel Nuovo Pubblico Teatro di Bologna la primavera dell'anno 1778*, cit., p. 3.

que' piccioli tratti all'arbitrio concessi e voluti dalla necessità in una rappresentazione sforzata ad usare la sola eloquenza de' gesti»<sup>59</sup>.

In *Cupido Trionfatore o sia Apollo e Dafne*<sup>60</sup>, Canziani fa appello, nuovamente, alla necessità di rendere viva e interessante l'azione pantomima facendo ricorso alla «poetica libertà»:

Il compositore di questo spettacolo palesa umilmente al pubblico rispettabile, d'aver arbitrato, e d'essersi alquanto allontanato nel fine, dalla mitologia in questa favola. Dafne, che (secondo i mitologici) fuggendo da Apollo si cambia in Alloro, avrebbe dato una chiusa assai sterile, ad una rappresentazione pantomima<sup>61</sup>.

Canziani reputa più consono «all'indole dello spettacolo» terminare con una riconciliazione di Apollo e Dafne grazie all'intercessione di Cupido e dunque «con una di quelle festività adeguate alle scene»<sup>62</sup> che offrono il destro ad una serie di danze.

Nell'*Avviso* che accompagna il già citato ballo *Porzia* (e torniamo all'autunno 1776) Canziani entra nel merito di una questione molto sentita in quegli anni: l'utilità dei programmi nei balli pantomimi. Il coreografo sembrerebbe schierarsi decisamente a favore del partito angioliniano:

Se la lettura di questo argomento, la chiarezza dell'esposizione, e la clemente attenzione degli spettatori [*sic*] m'assiste, credo superfluo il disturbare il pubblico con uno de' consueti lunghi programmi<sup>63</sup>.

---

<sup>59</sup> Giuseppe Canziani, *Cleopatra. Ballo tragico pantomimo per il nobilissimo Teatro di S. Benedetto di Venezia. Invenzione, ed esecuzione del Sig. Giuseppe Canziani*, in Apostolo Zeno, *Eumene. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di S. Benedetto il carnovalle dell'anno 1778*, cit., pp. 20-28; p. 25.

<sup>60</sup> *Ballo primo Cupido trionfatore, o sia Apollo, e Dafne. Ballo Pastorale pantomimo composto dal signor Giuseppe Canziani*, in Gaetano Sertor, *Nettuno, ed Egle. Favola pastorale per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di S. Benedetto la fiera dell'ascensione dell'anno 1783*, in Venezia, Presso Modesto Fenzo, 1783, pp. 29-32.

<sup>61</sup> *Ivi*, pp. 31-32.

<sup>62</sup> *Ibidem*.

<sup>63</sup> Giuseppe Canziani, *Descrizione del primo ballo Porzia*, in Marco Coltellini, *Creonte. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di S. Benedetto nell'autunno dell'anno 1776*, cit., p. 53.

È noto come Angiolini fosse uno strenuo difensore dell'autonomia del linguaggio pantomimico-danzato tanto da vedere nei programmi un'inutile moda «contraria alla ragione»<sup>64</sup>. L'arte della danza pantomima, infatti, è a suo parere «un'arte che ha tutto in se stessa; e che riceve immediatamente dalla natura i mezzi onde produrre gli effetti ch'ella si prefigge, non ha bisogno per ispiegarsi né di parola, né di scrittura, né di programmi»<sup>65</sup>.

La presa di posizione contro l'abitudine di proporre un *Programma* lungo e dettagliato ricorre in più di un libretto di Canziani. La ritroviamo per esempio nell'*Avviso al pubblico* che accompagna *Coriolano*: «m'asterrò di dare al pubblico la noia di leggere, oltre all'argomento un lungo programma, siccome feci anche nel ballo intitolato *Porzia*, sperando che la lettura del solo argomento possa servire di lume a' nobili spettatori»<sup>66</sup>.

Ancora, nel 1778, ritorna sulla questione per *Cleopatra*, dove, quasi riprendendo le parole di Angiolini, Canziani scrive:

Avrò forse una vana lusinga, che lo spettacolo possa da se riuscire intelligibile, e per ciò io sospendo di molestare il pubblico avveduto, e cortese con un lungo programma di anticipata spiegazione. Se un ballo pantomimo [è] oscuro per se medesimo, un programma non le soccorre, ma è un fondamento maggiore, e da non poter cancellare all'occhio della censura<sup>67</sup>.

Infine nel 1793 rimane ancora fedele a questo assunto presentando il ballo *Il giudizio di Paride*

del quale non si dà programma esteso degl'accidenti introdotti, né delle azioni, per non tediare un pubblico illuminato, massime con la lusinga,

---

<sup>64</sup> Gasparo Angiolini, *Riflessioni sopra l'uso dei programmi nei balli pantomimi*, Milano, Bianchi, 1775, ora in Carmela Lombardi (a cura di), *Il ballo pantomimo*, cit., p. 120.

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 119.

<sup>66</sup> Giuseppe Canziani, *Coriolano. Ballo eroico pantomimo da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di S. Benedetto di Venezia il carnevale dell'anno 1777*, cit., p. 5.

<sup>67</sup> Giuseppe Canziani, *Cleopatra. Ballo tragico pantomimo per il nobilissimo Teatro di S. Benedetto di Venezia. Invenzione, ed esecuzione del sig. Giuseppe Canziani*, in Apostolo Zeno, *Eumene. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di S. Benedetto il carnevale dell'anno 1778*, cit., p. 25.



che lo spettacolo, qual egli si sia, riesca chiaro, ed intelligibile ne' punti scelti a rappresentare<sup>68</sup>.

In questa occasione, Canziani mette in scena quattro balli al San Samuele – *Il Giudizio di Paride, Piramo e Tisbe, Il tradimento punito e La pastorella infedele* –, per nessuno dei quali fornisce un *Programma*. La scelta ha risonanza anche nella «Gazzetta» di Antonio Piazza che, dopo la prima recita, scrive:

Il primo ballo ha per titolo Piramo e Tisbe, il secondo Il tradimento punito. Il sig. Canziani s'è dispensato dal darci programmi chiamandoli cose inutili, e che non fanno che privare gli spettatori di quelle sorprese con le quali sogliono essere accompagnati gli spettacoli teatrali.

Egli ha tutte le ragioni del mondo quando gli argomenti sieno semplici, o molto noti, la composizione chiara, parlante, e l'esecuzione fedele, espressiva: ma se queste tre parti non si abbracciano strettamente, per capir tutto non basta l'intelligenza, ci vuole l'astrologia<sup>69</sup>.

«Argomenti semplici», «composizione chiara e parlante» ed «esecuzione espressiva» sono le tre qualità richieste da Piazza ad un ballo pantomimo che abbia la pretesa di farsi comprendere anche senza *Programma*. Canziani sembra riuscire nell'impresa solo alla seconda recita, quando il recensore scrive:

Il destino del primo ballo fu ben diverso a questa seconda recita da quello ch'ebbe alla prima; perocché quando fu finito si volle fuori il sig. *Canziani* a riceverne i particolari applausi.

Anche la signora *Carolina Pitrot* risorse su queste scene alle consuete sue glorie, e nelle singolari sue operazioni superiormente distinguesi, e ottenne giustissime lodi. Tanto che, se in questo spettacolo posto in iscena con tanta magnificenza restia molto a desiderare in più parti d'esecuzione, non è per ciò che manchi del buono, e del grande essenziale da contentare le intelligenti e discrete persone<sup>70</sup>.

Lo spettacolo, con qualche aggiustamento, sembra adesso funzionare pur senza *Programma*.

---

<sup>68</sup> [Giuseppe Canziani], *Il giudizio di Paride. Ballo eroico pantomimo diviso in tre atti, d'invenzione, e composizione del signor Giuseppe Canziani pensionato da S.M. Imperatrice di tutte le Russie esposto nel nobilissimo Teatro in San Samuel l'anno 1793*, cit., p. 60.

<sup>69</sup> «Gazzetta Urbana Veneta», n. 81, mercoledì 9 ottobre 1793, p. 645. Il corsivo è del testo.

<sup>70</sup> «Gazzetta Urbana Veneta», n. 82, sabato 12 ottobre 1793, p. 652. I corsivi sono del testo.

Per quel che riguarda, invece, la questione delle unità di tempo, luogo e azione tanto discusse da Angiolini e Noverre, non ci sono riferimenti particolarmente espliciti ad esse se non in un caso, dove Canziani sembra però prendere il partito francese:

Potrassi, per avventura, censurare la serie grande degl'avvenimenti rinchiusi in questa scenica azione, che oltrepassa il tempo prescritto dalle poetiche; ma un ballo non è una tragedia né un dramma regolare<sup>71</sup>.

Siamo nel 1777 e il ballo in questione è *Coriolano*, tratto ancora una volta da un'opera teatrale spagnola: *L'armi della Bellezza* di Calderón de la Barca. Qui Canziani sembra essere d'accordo con Noverre quando afferma che un ballo ha bisogno di darsi regole proprie in virtù della specificità del suo linguaggio, che non può avvalersi del supporto vocale nella narrazione. Sempre nelle *Riflessioni* che precedono l'*Agamemnon vengé* Noverre scrive: «Ma è sufficiente dire, senza entrare in tutti questi dettagli, che un balletto non è un dramma, che una produzione di questo genere non può sottomettersi alle strette regole di Aristotele»<sup>72</sup>.

L'assunto sembra trovare conferma nell'unico ballo originale di Canziani, *L'Americana*, nel cui *Avviso* leggiamo: «confesso che il ballo ch'io intitulo *L'Americana*, fu immaginato dalla mia debile fantasia senza alcuna guida di tragedia, o di dramma»<sup>73</sup>, quindi frutto esclusivo della sua immaginazione. L'*Avviso* del ballo eroico pantomimo, rappresentato a Venezia nel carnevale 1778, esordisce così:

---

<sup>71</sup> Giuseppe Canziani, *Coriolano. Ballo eroico pantomimo da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di S. Benedetto di Venezia il carnevale dell'anno 1777*, cit., p. 8.

<sup>72</sup> Jean-Georges Noverre, *Agamemnon vengé*, cit., pp. 5-6. «Mais il suffit de dire, sans entrer dans tous ces détails, qu'un Ballet n'est pas un Drame, qu'une production de ce genre ne peut se subordonner aux règles étroites d'Aristotele».

<sup>73</sup> Giuseppe Canziani, *Descrizione del primo ballo L'Americana. Ballo eroico pantomimo d'invenzione, ed esecuzione del signor Giuseppe Canziani*, in Morbilli duca di Sant'Angelo, *La disfatta di Dario. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di S. Benedetto il carnevale dell'anno 1778*, cit., pp. 21-26; p. 23. Non abbiamo riscontrato altre dichiarazioni simili nei libretti consultati.

Se tutte le tragedie, e tutti i drammi, che corrono a stampa fossero opportuni, e facili a poter essere chiaramente spiegati in un'azione pantomimica, la nostra professione avrebbe un'abbondanza grande d'argomenti apparecchiati. Delle impossibilità che s'incontrano sulla lettura di questi, mi possono far fede tutti quelli ch'esercitano l'arte mia. Un'infinità di tragedie, e di drammi utilissimi alle vocali eroiche rappresentazioni, sono affatto inutili alla nostra facoltà pantomimica assai limitata. Convien spesso raccomandarsi all'immaginazione<sup>74</sup>.

Dunque non proprio tutti i soggetti sarebbero trattabili in danza pantomima, come afferma e cerca di dimostrare Angiolini<sup>75</sup>. Qui, al contrario, Canziani dichiara i limiti dell'arte pantomimica che non è in grado di esprimere tutti i tipi di soggetti. Per questo il coreografo decide di «raccomandarsi all'immaginazione».

In conclusione Canziani, cimentandosi con vari soggetti e tematiche, sottolinea le difficoltà insite nella composizione pantomimica, nelle possibilità espressive attraverso il gesto, ribadendo in più occasioni la necessità di filtrare i modelli e tradurre le fonti di riferimento attraverso un linguaggio muto che, dunque, non può seguire le strade battute dal teatro di parola, ma deve crearne di proprie. Nella “poetica” di Canziani rifluirebbero, così, tanto gli insegnamenti di Noverre, quanto la prassi di Angiolini (che non prevede i lunghi *Programmi*); del resto lo stesso Canziani dichiara di porsi dietro le orme dei due maestri, riconoscendone il magistero.

### **Ines de Castro e Pigmalione: tragico e eroico a confronto**

*Ines de Castro* è l'unico titolo di Canziani ad essere ripreso in almeno quattro occasioni. Va in scena a Venezia, per l'ascensione del 1775, a Firenze, nell'autunno

---

<sup>74</sup> *Ibidem*.

<sup>75</sup> Nella *Dissertation*, prendendo a modello la *saltatio* antica e il poema di Luciano, il maestro italiano porta avanti l'idea che «tout ce qui a été inventé par les Poètes, & principalement les Tragiques, peut être traité en danse par le compositeurs des Ballets, & exécuté par les Danseurs Pantomimes». Cfr. Gasparo Angiolini, *Dissertation sur les ballets pantomimes des anciens*, cit., [p.] 8v (trad. it, in «Danza e ricerca», n. 0, ottobre 2009, p. 22). In particolare è nelle tragedie del teatro greco e nelle opere dei contemporanei che il coreografo fiorentino vede i modelli migliori per i soggetti dei balli pantomimi, premurandosi comunque di utilizzare soggetti già molto noti al pubblico, titoli di successo, in modo da facilitarne la comprensione nella versione danzata.

del 1776, e a Milano, in agosto e per la stagione autunnale del 1777. Tuttavia possediamo un unico libretto del ballo relativo alla sua prima rappresentazione.

Nella trasposizione danzata dell'*Ines de Castro* molte passioni contrastanti agitano i personaggi e determinano lo svolgersi della vicenda. Ballo tragico, suddiviso in cinque atti<sup>76</sup>, trae spunto tanto dalla storia quanto dalla letteratura. I personaggi principali si dibattono tra ragioni del cuore e ragioni di stato: Don Pietro, erede al trono di Portogallo, è segretamente sposato con Ines, damigella d'onore della regina e da cui ha già dei figli. Il dramma scoppia quando il re Alfonso impone al figlio il matrimonio con Costanza, e Pietro rifiuta confessando il suo amore per Ines, che viene imprigionata e condannata a morte per avvelenamento. Nel terzo atto Pietro riesce a impedire che l'amante venga uccisa e sta per fuggire insieme a lei, quando il re li sorprende. Alfonso, pieno di rabbia, prima condanna Pietro, poi, mosso a pietà dalla vista dei figli di Ines (suoi nipoti), perdona tutti. Una grande gioia sembra sancire la riconciliazione finale e tuttavia la regina, madre di Costanza, versa del veleno nel vino degli sposi per vendicare l'onore della figlia rifiutata. Il ballo si conclude con la morte di Ines e Pietro; il re si scaglia contro la regina con un pugnale pronto a colpire, Costanza è disperata:

Seguono tutte le espressioni, e le attitudini, che può cagionare l'affetto, il dolore, le confusioni, la commozione, e l'ira in una sì funesta, e tragica circostanza. [...] e varj gruppi espressivi danno termine al ballo<sup>77</sup>.

Il libretto<sup>78</sup> presenta dettagliate didascalie. Nel primo atto la scena rappresenta un «atrio magnifico, con veduta del reale palagio. Da uno de' due lati v'è un

---

<sup>76</sup> Riguardo al tema della ripartizione in atti dei balli, Angiolini spiega di aver adottato tale suddivisione in Russia, per *La Didone abbandonata* del 1766, aggiungendo: «Ho di poi sempre spartito e sempre spartirò ogni mio ballo in tre o in cinque atti, trovando in questo spartimento non dirò una ragione, ma una giusta misura della proporzionata grandezza d'un'azione completa», Gasparo Angiolini, *Lettere a Monsieur Noverre*, cit., p. 59, nota 26.

<sup>77</sup> [Giuseppe Canziani], *Ines de Castro. Ballo tragico in cinque atti d'invenzione, ed esecuzione del sig. Giuseppe Canziani*, in [Giovan Gualberto Bottarelli], *Il Demetrio. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di S. Benedetto nella fiera dell'ascensione dell'anno 1775*, cit., p. 42.

trono»<sup>79</sup>. Quando si alza il sipario i personaggi principali formano un gruppo piramidale che rispecchia i loro ruoli all'interno dell'azione. Il vertice è rappresentato dalla regina, e non dal re come ci si aspetterebbe. Quest'ultimo è seduto, mentre «un gradino più basso» siede Costanza, ai piedi del trono stanno Ines e il resto dei cortigiani. Il gruppo è disposto come se la regina incombesse, fin dall'inizio, sul destino di tutti gli altri personaggi. La sua vendetta causerà, infatti, la morte di Ines e Pietro e dunque il consumarsi della tragedia.

La famiglia reale è dunque tutta riunita da un lato; la scena è libera per l'ingresso trionfale di Don Pietro che «ritorna vittorioso su di un carro trionfale»<sup>80</sup> con il seguito di guerrieri e soldati, trofei e schiavi in catene. Per il primo atto, dunque, è prevista una scena d'insieme in cui viene impiegata tutta la compagnia di danzatori<sup>81</sup> e che termina con una serie di danze a cui partecipano tutti i personaggi:

Il re ordina solennità di giubilo e feste. Le danze nelle quali il re medesimo non isdegna di frammischiarsi s'intrecciano, indi invitato dalla regina il re a rientrare nella reggia, entra con tutto il suo seguito<sup>82</sup>.

Come apprendiamo dall'elenco dei personaggi il Re è interpretato da Giuseppe Herdlitzka, Ines e Don Pietro sono rispettivamente Canziani e Caterina Villeneuve, mentre Costanza è interpretata da Marianna Ricci<sup>83</sup>. Il secondo, terzo e quarto atto non hanno una decorazione particolarmente ricca. Il secondo atto è ambientato in

---

<sup>78</sup> Facciamo qui riferimento al programma presente nell'allestimento veneziano del 1775 del ballo. Nel libretto toscano non c'è alcuna descrizione, viene riportato solo il titolo tra le prime pagine del libretto dell'opera. Cfr. Giuseppe Petrosellini, *Le due contesse. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel Teatro in via della Pergola nell'autunno 1776*, cit., p. 4.

<sup>79</sup> [Giuseppe Canziani], *Ines de Castro. Ballo tragico in cinque atti d'invenzione, ed esecuzione del Sig. Giuseppe Canziani*, in [Giovanni Gualberto Bottarelli], *Il Demetrio. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di S. Benedetto nella fiera dell'ascensione dell'anno 1775*, cit., p. 31.

<sup>80</sup> *Ivi*, p. 31.

<sup>81</sup> A Venezia la compagnia è composta da ventiquattro figuranti (dodici uomini e dodici donne), otto solisti (cinque uomini e tre donne) di cui non si specifica il ruolo, una coppia di ballerini «fuori de' concerti». Vedi *ivi*, p. 4.

<sup>82</sup> *Ivi*, p. 32.

<sup>83</sup> Gli altri personaggi sono: la Regina, un Principe di Portogallo amico di Don Pietro, i confidenti della regina e di Ines, cui seguono prigionieri, «Grandi del regno», damigelle e cortigiani, guerrieri e guardie.

una sala di passaggio fra gli appartamenti reali e quello di Ines; la didascalia prevede due «porte praticabili» da cui entrano ed escono i personaggi principali. Il terzo atto è ambientato nelle carceri dove Ines viene rinchiusa e dove «alcune lampade sospese danno lume»<sup>84</sup>. Entrambi questi atti sembrano essere prevalentemente pantomimici, non leggiamo indicazioni specifiche che riguardano la danza ma ha luogo lo scontro delle passioni che animano i protagonisti e che portano avanti l'intreccio.

Nel quinto atto si ripresenta lo schema del primo. La scena è per metà libera e tutta la compagnia è impegnata insieme ai solisti per celebrare le nozze di Ines e Don Pietro: «terminata la cerimonia, l'assemblea tutta si move alle congratulazioni. La festa, e il giubilo è universale; le danze s'intrecciano»<sup>85</sup>. La celebrazione è interrotta dalla fine tragica di Ines e Don Pietro avvelenati dalla regina per vendetta:

Seguono tutte le espressioni, e le attitudini, che può cagionare l'affetto, il dolore, le confusioni, la commozione, e l'ira in una sì funesta, e tragica circostanza. Il re vedendo miseramente spirare gli sposi infelici, cieco, e furibondo per l'interna angoscia si scaglia furente con un pugnale alla regina, che intrepidamente sprezzante, e orgogliosa porge il suo seno. La disperata Costanza tenta in vano di impedire un colpo punitore, che giunge dal cielo, e varj gruppi espressivi danno termine al ballo<sup>86</sup>.

Nell'esposizione assumono un ruolo importante gli oggetti, che aiutano la narrazione mimica fungendo da intermediari fra i personaggi e caricandosi di significato per il pubblico<sup>87</sup>. Per esempio, nell'ultimo atto il ruolo della coppa nuziale. Siamo all'inizio dell'atto:

Esce la regina frettolosa seguita da D. Ferdinando. Ella dimostra sospetto, e timore d'esser veduta, guarda per ogni parte, si rassicura d'esser inosservata. Ordina a D. Ferdinando di porgerle la coppa nuziale, in cui dovranno bere gli sposi; egli obbedisce, ella infonde in

---

<sup>84</sup> *Ivi*, p. 35.

<sup>85</sup> *Ivi*, p. 41.

<sup>86</sup> *Ivi*, p. 42.

<sup>87</sup> Cfr. Edward Nye, *Mime, Music and Drama*, cit., pp. 149-150.

essa una polvere avvelenata, gli accenna di presentare quella agli sposi. Gli promette la sua protezione, e vedendo venire il re, cautamente entra<sup>88</sup>.

Quando la regina, nella scena successiva, offre la stessa coppa agli sposi, il pubblico può capire che sta solo fingendo benevolenza e che in realtà sta per attuare la sua vendetta. L'interazione con gli oggetti è, secondo Nye, una delle tecniche usate per risolvere le situazioni di dialogo, inevitabilmente presenti nelle trasposizioni pantomimo-danzate di un soggetto importato dalla letteratura o dal teatro di parola.

Nel 1776 Canziani si trova a Firenze per la stagione autunnale. Al teatro della Pergola va in scena il dramma giocoso *Le due contesse*. Tra i balli previsti c'è anche *Ines de Castro*. Come abbiamo detto, non è stato rintracciato alcun programma per il ballo, tuttavia la «Gazzetta Toscana» del 14 settembre ne dà notizia:

I balli d'invenzione del sig. Giovanni Canziani allievo del celebre sig. Noverre recano insieme meraviglia, e stupore, principalmente il primo che rappresenta la tragica istoria d'Ines de Castro, tratta dal terzo canto della Lusiade di Camovens rinomato poeta portoghese, e dalla tenera tragedia su questo argomento del Sig. de la Mothe, trasportata sulle italiane scene per la traduzione tanto stimata dagli intendenti fattane già dal defunto nostro letterato Patrizio Cav. Carlo Stendardi. Gli scenari lavorati dall'abile sig. Domenico Stagi, le decorazioni, l'illuminazione, e le figure espressive delle differenti operazioni de' ballerini formano tutt'insieme un colpo d'occhio che colpisce, e ferma ogni spettatore anche il più assuefatto a simili rappresentanze<sup>89</sup>.

Il ballo, secondo il recensore, sembra essere particolarmente spettacolare e ben riuscito: tutti i coefficienti scenici – luci, scenografie, gli stessi ballerini – concorrono a formare un insieme che colpisce lo spettatore. Dal libretto dell'opera *Le due contesse*, apprendiamo che la coppia di primi ballerini seri è sempre costituita da Giuseppe Canziani e Caterina Villeneuve (e ipotizziamo dunque che

---

<sup>88</sup> [Giuseppe Canziani], *Ines de Castro. Ballo tragico in cinque atti d'invenzione, ed esecuzione del Sig. Giuseppe Canziani*, in [Giovan Gualberto Bottarelli], *Il Demetrio. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di S. Benedetto nella fiera dell'ascensione dell'anno 1775*, cit., p. 40.

<sup>89</sup> «Gazzetta Toscana», n. 37, Firenze 14 settembre 1776, p. 145.

ricoprissero le stesse parti); l'unico nome che si ripete oltre ai loro è quello di Giuseppe Herdlitzka elencato come ballerino fuori dei concerti<sup>90</sup>.

Il *Pigmalione* è un ballo eroico e presenta, dunque, un argomento con un andamento e una struttura molto diversi rispetto all'*Ines de Castro*. Anche in questo caso possiamo risalire agli interpreti: Pigmalione «Re di Cipro e Scultore» è lo stesso Canziani, Galatea è Caterina Villeneuve, Venere è Anna Tantini, mentre Eufrosina, Talia e Aglaja sono rispettivamente interpretate da Livia Maffei, Marianna Franchi e Margarita Rossi; seguono le *Voluttà* e gli *Scherzi*<sup>91</sup>.

In questo libretto la suddivisione non è in atti bensì in scene e l'impressione è che non vi sia soluzione di continuità fra una scena e l'altra. Stando alle didascalie, infatti, la scenografia cambia a vista mostrando prima il laboratorio di scultura, poi la reggia di Venere, infine il tempio d'Amore e Imeneo<sup>92</sup>.

È il personaggio di Pigmalione, in particolare, a fermare la nostra attenzione. Tutta la prima scena è dedicata alla sua interiorità e si svolge nell'*atelier* di scultura dove si vedono «varj abbozzi di statue, e la statua di Galatea sopra un piedistallo posto all'altezza di qualche gradino»<sup>93</sup>. Sedia e tavolo con vari attrezzi occupano una parte della scena:

---

<sup>90</sup> Giuseppe Petrosellini, *Le due contesse. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel Teatro di via della Pergola nell'Autunno del 1776*, cit., p. 4.

<sup>91</sup> [Giuseppe Canziani], *Pigmalione. Ballo eroico pantomimo d'invenzione, ed esecuzione del sig. Giuseppe Canziani, rappresentato nel nobilissimo Teatro di Padova nel corso della fiera l'anno 1775*, cit., p. 28. I danzatori vengono definiti nell'elenco dei personaggi attori. La compagnia è composta da otto di solisti e una coppia di ballerini fuori de' concerti, i figuranti sono venti (dieci uomini e dieci donne). Da notare che la coppia di «fuori de' concerti» non balla in *Pigmalione*, che è il primo ballo, dobbiamo dunque supporre che fossero scritturati per il secondo di cui, però, non abbiamo che il titolo. Cfr. per l'elenco dei ballerini Giovanni de Gamerra, *Arsace. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Nuovo Teatro di Padova la fiera dell'anno 1775*, cit., p. 12.

<sup>92</sup> Per il primo cambio di scena leggiamo: «Cambiasi a vista prodigiosamente il Teatro, e rappresenta il delizioso e vago Palagio della Dea Venere. Ella è assisa nel centro di quello, ha le Grazie a' suoi piedi, ed un corteggio di Voluttà, e di Scherzi divisi in gruppi variati e intrecciati con ghirlande di mirto, e di rose». Anche per la terza scena è previsto «un nuovo prodigio improvviso fa cambiare a vista il Teatro». [Giuseppe Canziani], *Pigmalione. Ballo eroico pantomimo d'invenzione, ed esecuzione del Sig. Giuseppe Canziani, rappresentato nel nobilissimo Teatro di Padova nel corso della fiera l'anno 1775*, cit., pp. 32-33.

<sup>93</sup> *Ivi*, p. 31.



Pigmalione s'avanza pensieroso, mesto, inquieto. Leva il capo, volge lo sguardo alla statua di Galatea, la guarda fiso. Si scuote, sprezza il suo folle pensiero. Prende uno scalpello ed un maglio, sembra risoluto [*sic*] d'attendere a' lavori suoi. Passa da una parte, e dall'altra esaminando gl'abbozzi, dimostra di costringere se stesso a non guardare giammai Galatea. Comincia con fervore il lavoro in torno a un'abbozzo [*sic*]. I suoi primi colpi sono risoluti, [...]; i secondi colpi sono spossati i terzi sono debolissimi, e grado grado senza avvedersi sospende il lavoro, e si trova assorto, incantato, e in attitudine di rapimento verso la statua di Galatea. S'avvede, e dopo aver cavato dal seno un cocente sospiro, getta maglio, e scalpello, e si precipita nel sedile immerso nel dolore<sup>94</sup>.

Il programma sembra qui fornire indicazioni molto precise riguardo lo svolgersi della scena e i movimenti del protagonista. Il tormento di Pigmalione viene reso attraverso il continuo spostamento da una parte all'altra del palcoscenico, l'irrequietezza generata dal sentimento nei confronti della statua corrisponde ad una vera e propria agitazione, smania fisica che non gli permette di concentrarsi sul suo lavoro. Più avanti ancora Pigmalione «s'alza impetuoso [...], s'avvia coraggioso» con gli strumenti in mano per lavorare sulla statua di Galatea, ma «rallenta il passo, retrocede, s'anima, arriva a' gradini del simulacro, esita alquanto, sale i gradini»<sup>95</sup>. Infine, vinto dal tormento, si allontana dalla statua, «tremante e sbigottito», e implora in ginocchio l'intervento di Venere. Pigmalione è caratterizzato da un continuo cambio di ritmo: avanza deciso ma poi retrocede e rallenta; inizia a lavorare con convinzione ma poco alla volta i colpi di scalpello perdono forza. In tutta la prima scena si descrive un continuo alzarsi e sedersi, sospirare e gemere, rallegrarsi e temere di Pigmalione, che ora prende in mano gli strumenti per perfezionare e lavorare alla sua statua, ora li lascia cadere impossibilitato ad agire. L'azione fisica è specchio dei sentimenti che agitano il protagonista, leggibili anche attraverso gli oggetti – scalpello maglio e statua – con cui interagisce.

Per le successive scene veniamo trasportati in ben due luoghi diversi: il palazzo di Venere e il tempio d'Amore e d'Imeneo. Pigmalione, dopo aver creato la statua di Galatea, se ne innamora a tal punto da non poter più lavorare e, disperato,

---

<sup>94</sup> *Ivi*, pp. 31-32.

<sup>95</sup> *Ivi*, p. 32.

invoca l'aiuto di Venere. Così, mentre il povero scultore supplica la dea, «cambiasi a vista prodigiosamente il teatro, e rappresenta il delizioso e vago palagio della Dea Venere» circondata dalle Grazie con un «corteggio di Voluttà e di Scherzi»<sup>96</sup>. A lei Pigmalione implora la vita per la sua statua ed è lei che, dopo vari dinieghi, decide di esaudire il desiderio dello scultore: «odesi un tuono propizio, e allo splendore di molti lampi discende una fiammella celeste sopra alla statua che l'anima»<sup>97</sup>. Galatea vive ma, spaventata, fugge l'amore di Pigmalione. È il momento dell'ultimo cambio di scena. «Un nuovo prodigio improvviso fa cambiare a vista il teatro, che rappresenta il tempio d'Amore e d'Imeneo»<sup>98</sup>. Venere persuade Galatea della bontà dei sentimenti di Pigmalione e si celebrano finalmente le tanto sospirate nozze fra i due amanti.

Tornando alla seconda scena, a catturare il nostro interesse è il risveglio di Galatea:

Galatea ravivata discende vacillante dalla sua nicchia, e come stupida esamina tutti gl'oggetti che le sono presenti. Venere col suo corteggio la contempla ed esamina con giuliva compiacenza; Pigmalione la guarda con tutti i segni più vivi del giubilo, e del trasporto. Gli astanti formano intorno a Galatea molti passi, e molte attitudini, che sono da lei imitati, e replicati. Pigmalione non può più reprimere l'ardente amor suo, se le accosta, le spiega la sua interna ed estrema passione<sup>99</sup>.

La prima reazione di Galatea è di spavento e stupore. Solo successivamente, grazie all'intercessione di Venere, si trasforma in amore. La particolarità della scena sta proprio in questa imitazione di passi e attitudini e nelle descrizioni della resa scenica dei tormenti dei protagonisti, grazie a cui possiamo leggere, forse più chiaramente che altrove, l'intreccio di danza e pantomima che doveva caratterizzare questo tipo

---

<sup>96</sup> Ricordiamo brevemente che la personificazione di questo tipo di passioni viene condannata da Angiolini che la giudica nociva alla chiarezza e semplicità del linguaggio pantomimo, tale condanna viene espressa tanto nelle *Lettere a Monsieur Noverre* quanto nella *Dissertation*.

<sup>97</sup> [Giuseppe Canziani], *Pigmalione. Ballo eroico pantomimo d'invenzione, ed esecuzione del sig. Giuseppe Canziani, rappresentato nel nobilissimo Teatro di Padova nel corso della fiera l'anno 1775*, cit., p. 33.

<sup>98</sup> *Ivi*, p. 35.

<sup>99</sup> *Ivi*, p. 34.

di componimenti. Per capire meglio il senso della parola *attitudine*, che ricorre spesso nei libretti, leggiamo il trattato di Gennaro Magri. Il capitolo LVIII si intitola *Dell'attitudine*:

L'attitudine è un movimento di qualunque parte del nostro corpo; e non è solamente ristretta al solo moto delle braccia, come altri credono, ma si puole atteggiare con la testa, con gli occhi, con li piedi e con tutto ciò ch'è capace di gestire. La vera attitudine di teatro non consiste in un solo e semplice gesto, ma in un unione di più atteggi, dovendo essere un accompagnamento di braccia, di piedi, di testa, di occhi; che deve esprimere in qual stato di passione si trova la persona<sup>100</sup>.

L'attitudine in Magri sembra però avere due significati ben distinti. Se, stando a queste prime parole, si tratta di un atteggiamento espressivo in cui tutto il corpo è coinvolto e si modella secondo la passione richiesta all'interprete, più avanti l'autore prosegue offrendo una definizione tecnica più precisa che corrisponde, grosso modo, all'*attitude* della tecnica accademica di oggi:

Per far dunque questa attitudine teatrale a piè fermo fa mestiere mettersi in una delle posizioni e si comincia a piegar le ginocchia, e distendendo si rileva solo quel piede che resta in terra, sul quale si sosterrà tutto il corpo in equilibrio, e l'altro piede si solleva in aria, curvandolo nel ginocchio, ed il braccio del suo stesso lato si alza a mezzo cerchio con la palma della mano riguardante al petto, la vita che sia voltata per linea obliqua dalla parte opposta a quel piede che sta in aria, con la testa rivolta dalla parte corrispondente, ove pur gli occhi, che saranno parlanti ed esprimenti lo stato del ballante<sup>101</sup>.

La definizione più corrispondente al nostro caso sembra essere la prima, anche se non è possibile escludere che tra i «molti passi» che Galatea si trova ad imitare ci sia anche l'«attitudine teatrale a piè fermo».

La ricorrenza del termine *attitudine* come atteggiamento espressivo non crediamo sia casuale ma rimandi ad una caratteristica distintiva del nuovo genere di danza. Nell'altro trattato di danza stampato in Italia nel XVIII secolo, il *Trattato del*

---

<sup>100</sup> Gennaro Magri, *Trattato teorico-prattico di ballo*, cit., p. 195.

<sup>101</sup> *Ivi*, pp. 195-196.

*ballo nobile* di Dufort<sup>102</sup> del 1728, non ci sono corrispondenze per il termine *attitudine*; mentre nel *Trattato dell'arte della danza* di Blasis □ 1820 □ l'*attitude* corrisponde solo al passo tecnico che conosciamo ancora oggi<sup>103</sup>, anche se il testo non trascura le indicazioni di natura espressiva: «Mettete dell'espressione, dell'anima, dell'abbandono nelle vostre *attitudes*, nelle vostre *arabesques* e nei vostri gruppi»<sup>104</sup>.

Quanto Canziani intende dire quando parla di *attitudini* non è *attitude*: è, piuttosto, qualcosa di simile a quanto scrive Engel quando osserva la necessità, per l'attore, di esprimersi per mezzo del corpo intero:

Siccome alla contraffazione [imitazione] di un oggetto possono contribuire, occorrendo, ad un tratto tutte le membra del corpo, così parimente il possono alla espressione delle interne operazioni e sensazioni dell'anima. La sede dell'atteggiamento non è soltanto questo o quel membro, questa o quella parte del corpo; perciocché l'anima avendo impero sovra tutti i muscoli, opera sovra tutti in molti de' suoi impeti e delle sue passioni. [...]. All'atteggiamento contribuisce il volto principalissimamente. Le parti del volto le più parlanti sono gli occhi in prima, di poi le ciglia, la fronte, la bocca, il naso. E anche tutto 'l corpo, il collo, le mani, le spalle, i piedi, i cangiamenti di tutta la posatura della persona, in quanto gli uni movimenti non sono già coordinati cogli altri, tutti contribuiscono all'espressione<sup>105</sup>.

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

---

<sup>102</sup> Giambattista Dufort, *Trattato del ballo nobile*, cit., pp. 63-127.

<sup>103</sup> Carlo Blasis, *Trattato dell'arte della danza*, ed. critica a cura di Flavia Pappacena, trad. it. di Alessandra Alberti, Roma, Gremese, 2008, pp. 114-118.

<sup>104</sup> *Ivi*, p. 114. L'autore prosegue con la descrizione: «La particolare posizione che i danzatori chiamano *attitude* è la più bella posizione della danza, ma anche la più difficile nella sua esecuzione; si tratta, secondo me, di una specie di imitazione di quella che si può ammirare nel celebre *Mercurio* del Giambologna. Il danzatore che si comporrà bene nell'*attitude* sarà notato e proverà di aver acquisito le conoscenze necessarie alla sua arte».

<sup>105</sup> Johan Jacob Engel, *Lettere intorno alla mimica*, Milano, Presso Giovanni Pirotta in contrada Santa Radegonda, 1818 in Luciano Mariti (a cura di), *Lettere intorno alla mimica*, Roma, Editori & Associati, 1993, tomo I, Lettera VI, p. 40.

dovendo essere un accompagnamento di braccia, di piedi, di testa, di occhi; che deve esprimere in qual stato di passione si trova la persona». Ed è lo stesso Magri a citare la quinta lettera di Noverre:

Il disegno è troppo necessario ai balletti, perché coloro i quali li compongono non vi si applichino seriamente. Contribuirà al piacere delle forme; diffonderà novità e eleganza nelle figure, voluttà nei gruppi, grazia nelle posizioni del corpo, precisione e giustezza nelle *attitudes*<sup>106</sup>.

Tornando al *Pigmalione*, abbiamo visto come la prima scena sia quasi interamente pantomimica e abbia come unico protagonista Pigmalione. La danza subentra, sempre stando al *Programma*, nella seconda scena. Pigmalione, «estatico per il prodigio», incontra Venere che gli promette di esaudire il suo desiderio e animare Galatea. A quel punto la dea e lo scultore eseguono una «danza espressiva», presumibilmente una sorta di passo a due. Alla scena del risveglio di Galatea segue un'altra parte più pantomimica in cui Pigmalione cerca di dimostrare e spiegare i suoi sentimenti all'amata: «se le avvicina smanioso, le prende una mano, l'accosta la suo seno, le fa sentire i violenti palpiti del suo cuore, le spiega il suo affetto con tutta la svisceratezza. Ella è timorosa, è amante, è agitatissima»<sup>107</sup>. Finalmente Galatea viene persuasa da Venere della bontà dei sentimenti di Pigmalione e la scena conclusiva del ballo è interamente dedicata ad un intreccio di «varie danze nuzziali, e festive colle quali si dà termine al ballo»<sup>108</sup>.

L'azione del *Pigmalione* si svolge, dunque, essenzialmente fra tre personaggi: Pigmalione, Venere e Galatea, cui fanno seguito le tre grazie che “danzano” intorno a Galatea e condividono con lei la scena del risveglio. Solo l'ultima scena del ballo sembra essere corale e, dunque, lasciare spazio alle danze d'insieme. Inoltre,

---

<sup>106</sup> Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse*, cit., pp. 72-73. «Le Dessein est trop utile aux Ballets, pour que ceux qui les composent, ne s'y attachent pas sérieusement. Il contribuera à l'agrément des formes; il répandra de la nouveauté & de l'élégance dans les Figures, de la volupté dans les groupes, des graces dans le positions du corps, de la précision & de la justesse dans les attitudes».

<sup>107</sup> [Giuseppe Canziani], *Pigmalione. Ballo eroico pantomimo d'invenzione, ed esecuzione del sig. Giuseppe Canziani, rappresentato nel nobilissimo Teatro di Padova nel corso della fiera l'anno 1775*, cit., p. 34.

<sup>108</sup> *Ivi*, p. 35.

all'interno del ballo, si notano almeno due caratteristiche coreografico-compositive che avvicinano Canziani alla poetica noverriana. In primo luogo non viene rispettata l'unità di spazio e in secondo luogo, sin dall'elenco dei personaggi, notiamo come vi siano le personificazioni delle passioni che utilizza Noverre e che, al contrario, Angiolini condanna<sup>109</sup>.

### **Linceo**

Il *Linceo* va in scena al San Benedetto per la fiera dell'ascensione, nel 1776. Nell'*Argomento* Canziani informa il pubblico che si tratta di una rivisitazione del ballo *Ipermestra*, di cui, tuttavia, non abbiamo trovato traccia nelle biblioteche e negli archivi consultati.

Parve quest'argomento degno d'esser trattato in ballo tragico pantomimo in altro tempo, ma non ebbe tutto l'incontro, che si sperava. Ipermestra fu il suo titolo allora. Lo stesso argomento messo in esecuzione con un'apparecchio di circostanze alle volte non piace, ed esposto poi con differente disposizione riesce di pubblico gradimento<sup>110</sup>.

Il ballo viene dunque intitolato *Linceo* dal nome del suo protagonista.

Danao, re d'Argo, unisce in matrimonio le sue cinquanta figlie con altrettanti principi d'Egitto, figli di suo fratello. Una volta eseguiti gli sponsali, l'oracolo lo informa che egli stesso morirà per mano di un principe d'Egitto. Danao, allora, ordina alle figlie di uccidere i rispettivi mariti la prima notte di nozze. L'unica fra le sue figlie a mostrarsi riluttante è Ipermestra. Nell'ultimo atto si consuma la tragedia, Danao tenta invano di convincere anche Ipermestra a uccidere Linceo ma questi,

---

<sup>109</sup> Gasparo Angiolini, *Dissertation sur les ballets pantomimes des anciens*, cit., [p.] 20r (trad. it., in «Danza e ricerca», n. 0, ottobre 2009, p. 28). «Je ne puis m'empêcher de dire que tout sujet où l'on emploiera des personages allégoriques, ne reussira jamais au Théâtre. [...]. Il me semble fondé de croire qu'il est impossible d'émouvoir les passions avec des êtres fantastiques personifiés».

<sup>110</sup> [Giuseppe Canziani], *Linceo. Ballo tragico in cinque atti d'invenzione ed esecuzione del signor Giuseppe Canziani in occasione della fiera dell'ascensione dell'anno 1776 nel nobilissimo Teatro di S. Benedetto*, in Gaetano Roccaforte, *Antigona. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di San Benedetto per la fiera dell'ascensione dell'anno 1776*, Venezia, presso Modesto Fenzo, 1776, p. 28.

accortosi del tradimento e della morte degli altri suoi fratelli, avvera l'oracolo e uccide Danao.

Il lungo e dettagliato *Programma* è suddiviso in cinque atti con rispettive didascalie per ogni atto. Gli atti in cui la danza è presente, stando alla descrizione del *Programma*, sono il primo e il quarto, mentre il secondo, il terzo e il quinto sembrano prevalentemente pantomimici. Nel primo atto si festeggia l'arrivo dei principi d'Egitto con «liete danze» a cui partecipano Danao e tutta la corte<sup>111</sup>; nel quarto atto, durante il banchetto in onore degli sposi

i danzatori al suon di musicali stromenti festeggiano il convito. Cessano poi di danzare al levarsi che fa il re cogli sposi dalla mensa. Danao si fa innanzi coll'assemblea, finge gran contentezza, e invita ognuno alla danza. Segue una danza nella quale alcuna tra le principesse dinota sospensione ed orrore di quando in quando per l'assassinio stabilito<sup>112</sup>.

I restanti atti sembrano essenzialmente pantomimici e, al loro interno, riscontriamo alcuni delle procedure e degli espedienti del ballo pantomimo già incontrati. Per esempio nel secondo atto, quando l'annuncio dell'oracolo si propone secondo modalità già note:

improvvisamente il cielo s'oscura, lampeggia, e tuona; il fuoco sacro dell'ara si spegne, e ciascun si spaventa, e confonde. [...], appaiono allo splendore d'un lampo visibilmente incise a piedi del simulacro medesimo le parole seguenti:  
*Un de' generi tuoi tra feste e viva,  
Danao, di vita, e regno, oggi ti priva*<sup>113</sup>.

L'apparizione di scritte su mura, lapidi o statue sembra essere dunque una costante del ballo pantomimo secondo schemi ricorrenti. Attraverso questo espediente, le volontà divine si manifestano tanto agli attori quanto agli spettatori, facilitando tutti nel compito di leggere e interpretare l'azione in scena. Nell'*Idomeneo*, per esempio,

---

<sup>111</sup> *Ivi*, p. 30.

<sup>112</sup> *Ivi*, p. 35.

<sup>113</sup> *Ivi*, p. 30. Il corsivo è del testo.

Nettuno, dopo aver salvato il re Idomeneo dalla furia della tempesta, gli impone un sacrificio umano:

nell'atto, che apprestata l'ara si stà offrendo, appariscono sulla medesima  
a caratteri di luce i seguenti versi:  
*Sciolgasi il voto, e sia Nettuno placato:  
Sol di chi s'offre il primo, il sangue è grato*<sup>114</sup>.

Ancora riscontriamo in *Linceo*, come nell'*Ines de Castro*, l'uso simbolico di alcuni oggetti che aiutano lo spettatore a decifrare alcuni passaggi della narrazione. Nel primo atto, per esempio, l'innamoramento tra Linceo e Ipermestra viene esemplificato attraverso un ritratto. I due, infatti, prima guardano i reciproci ritratti, poi si riconoscono e si innamorano. Un gioco di sguardi che, supponiamo, diviene maggiormente intellegibile proprio grazie all'oggetto in questione: «celatamente Ipermestra trae il ritratto di Linceo, e questi rimira quello della principessa suddetta: si contemplan nel ritratto, e nell'originale. Mostrano grande sorpresa, sommo trasporto d'amore»<sup>115</sup>. Ancora nel secondo atto, Danao fa leggere alle figlie il responso dell'oracolo e le sue intenzioni divengono chiare, tanto al pubblico quanto alle figlie, quando entra in scena un bacile colmo di pugnali. «Il re prende il bacile, lo presenta alle figlie accennando loro, che per salvare la vita d'un padre devono quella notte tutte uccidere il loro rispettivo sposo»<sup>116</sup>. L'accennare di Danao è, probabilmente, più leggibile se un oggetto davanti agli occhi di tutti esemplifica chiaramente il senso dei suoi gesti.

Come scrive, significativamente, Edward Nye,

a giudicare dai programmi, una delle tecniche prevalenti era l'uso degli  
arredi scenici e oggetti in generale che agivano da intermediari tra i

---

<sup>114</sup> Giuseppe Canziani, *Il ritorno d'Idomeneo. Ballo tragico-eroico-pantomimico diviso in tre atti, d'invenzione, ed esecuzione del Signor Giuseppe Canziani e posto in scena nel Nuovo Pubblico Teatro di Bologna la primavera dell'anno 1778*, cit., p. 5.

<sup>115</sup> *Ivi*, p. 29.

<sup>116</sup> *Ivi*, p. 31.



partecipanti al dialogo che, in effetti, interagivano con l'oggetto in prima istanza, e solo indirettamente con il loro interlocutore<sup>117</sup>.

Esattamente ciò che accade nella prima scena del *Linceo*, con il ritratto di cui abbiamo parlato.

Da notare, infine, come la conclusione del ballo presenti la personificazione delle passioni cui abbiamo già fatto cenno. Una volta compiuto il massacro, le spose vengono perseguitate «da alcune furie dinotanti il Furore, il Tradimento, il Ferro, il Veleno [...]. *Il teatro si cambia e rappresenta un'Infernale*. Le spose omicide vengono dalle Furie Infernali tormentate, e con varj gruppi termina il ballo»<sup>118</sup>.

### **Coriolano**

Il ballo *Coriolano* merita qualche riflessione in più riguardo i possibili legami fra Giuseppe Canziani e Carlo Gozzi. All'interno dei manoscritti del Fondo Gozzi, infatti, sono presenti alcuni programmi per balli pantomimi che testimoniarebbero l'interesse dello scrittore veneziano anche per questo genere spettacolare. Tra di essi è presente un soggetto intitolato *Coriolano o sia La forza della Bellezza*<sup>119</sup>.

Come ricorda Andrea Fabiano<sup>120</sup>, a Venezia negli anni Settanta si alternano sulle scene del San Benedetto, oltre a Canziani, Charles Le Picq (tra il 1771 e il 1772, ma anche nel 1776), Francesco Clerico (a partire dalla fine del 1779) e soprattutto Gasparo Angiolini, che mette in scena alcuni dei suoi capolavori come,

---

<sup>117</sup> Edward Nye, *Mime, Music, and Drama*, cit., p. 149. «To judge from performance programmes, one of the most prevalent techniques was the use of stage props and objects in general which acted as an intermediary between participants in dialogue who effectively interacted with the object in the first instance, and only indirectly with their interlocutor». Nye prosegue portando l'esempio del balletto di Dauberval *Le ballet de la paille ou La fille mal gardée*, sottolinea come la sua lunga fortuna e il suo permanere nel repertorio del balletto fino ai nostri giorni è probabilmente dovuto a «the extensive use of props to provide a structure for encounters between protagonists».

<sup>118</sup> [Giuseppe Canziani], *Linceo. Ballo tragico in cinque atti d'invenzione ed esecuzione del signor Giuseppe Canziani in occasione della fiera dell'ascensione dell'anno 1776 nel nobilissimo Teatro di S. Benedetto*, cit., p. 39. Il corsivo è del testo.

<sup>119</sup> Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Gozzi, 10.6. Una cartellina di carta con il titolo *Coriolano ballo* comprende carte sciolte numerate da 2 a 5 che contengono il soggetto del ballo.

<sup>120</sup> Cfr. Andrea Fabiano, *Trame del corpo*, cit., pp. 172-173.

per esempio, *Didone abbandonata* e *Semiramide* (siamo nel 1773). Lo stesso Fabiano vede in Canziani «la figura di mediazione che stimola, invita o persuade Gozzi a dedicarsi alla scrittura dei libretti per ballo»<sup>121</sup>. Tuttavia lo studioso esclude che il soggetto intitolato da Gozzi *Coriolano* possa essere lo stesso utilizzato da Canziani per mettere in scena il ballo nel 1777. Le due fonti però – il manoscritto gozziano e l'*Argomento* del ballo di Canziani – meritano una disamina più attenta.

Il manoscritto gozziano è un vero e proprio *Programma* mutilo del finale, si interrompe alla fine del terzo atto con l'esilio di Coriolano. Non sappiamo dunque quale fosse il finale pensato da Gozzi. Si tratta di un testo molto descrittivo e dettagliato riguardo i movimenti dei personaggi e il tipo di passioni e di sentimenti che li agitano. All'inizio di ogni atto sono presenti le didascalie per le scenografie; compare l'elenco dei personaggi.

Nel libretto del ballo di Canziani, al contrario, non si riscontra un *Programma* ma solo l'*Argomento*, dunque una sintesi dell'azione senza alcuna suddivisione in atti; lo stesso coreografo avvisa il pubblico di astenersi dal «dare al pubblico la noja di leggere, oltre all'argomento un lungo programma»<sup>122</sup>.

Le differenze riguardano anche l'elenco dei personaggi. Nel manoscritto gozziano i personaggi sono: Coriolano, Aurelio «Senatore vecchio padre di Coriolano», Enio «amico di Coriolano», Vituria «moglie di Coriolano», Sabino, il re dei Sabini che minacciano Roma, cui seguono dame e senatori, cavalieri e soldati<sup>123</sup>. Nel ballo di Canziani, invece, sono i Volsci a minacciare Roma, Virginia, e non Vituria, è una dama romana amante di Coriolano, il re dei Volsci è Tulle.

Nonostante queste disuguaglianze, i due testi presentano diversi punti di tangenza.

Viturgia/Virginia irretiscono i soldati romani con sentimenti e affetti che li allontanano dal loro dovere verso la patria. Questo permette ai Volsci/Sabini di

---

<sup>121</sup> *Ivi*, p. 173.

<sup>122</sup> Giuseppe Canziani, *Coriolano. Ballo eroico pantomimo da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di S. Benedetto di Venezia il carnevale dell'anno 1777*, cit., p. 5.

<sup>123</sup> Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Gozzi, 10.6, carta 2r.

saccheggiare Roma. Solo il rimprovero di Aurelio sembra scuotere gli animi sia di Coriolano che di Vituria/Virginia e, in entrambi i testi, è l'amante/moglie a risvegliare in Coriolano la virtù sopita:

Vituria s'avanza con maestà rintuzza i gesti offensivi di Aurelio. Accenna fargli vedere la grandezza dell'animo suo. Piglia l'arme di Coriolano e l'adorna di quelle. Lo scuote, l'anima alla battaglia. Gli spiega che non sarà degno di lei se non tornerà vittorioso de' suoi nimici. Stimola l'altre donne a imitarla. Quelle si scagliano, prendono dell'arme, armano i loro amanti, gli accendono a rendersi degni del loro affetto colla vittoria<sup>124</sup>.

Nell'*Argomento* del ballo viene descritta un'azione simile:

Virginia in tale circostanza di nota virtù. Arma colle sue mani Coriolano, l'eccita a vendicare la patria per amor suo, ricusa le tenerezze dell'amante, gli proibisce di più vederla se non scaccia i Volsci di Roma, se non ritorna in trionfo coronato di lauro. Le altre dame romane imitano la sua magnanimità cogli amanti<sup>125</sup>.

I Volsci/Sabini respingono Coriolano sul Campidoglio e in entrambi i testi sono ancora una volta le donne a spronare e incitare gli uomini alla battaglia.

Scongiurato il pericolo, Aurelio decide di punire le donne romane per aver infiacchito l'animo dei soldati con le loro arti femminili. Il senato romano emana un decreto, inciso su una lapide, in cui si condannano le donne a spogliarsi della loro femminilità:

A cenni di Aurelio il Relatore fa innalzare la lapide dove si legge il decreto seguente.  
La muliebre baldanza, il lusso e l'arte  
Delle gale donnesche; innerti e molli  
Riducono i guerrieri spossati e vili,  
D'onde arditi i nimici a noi fan guerra  
Sia quel sesso orgoglioso ormai ridotto  
Privo d'adornamenti, umile e domo

---

<sup>124</sup> *Ivi*, carta 2v.

<sup>125</sup> Giuseppe Canziani, *Coriolano. Ballo eroico pantomimo da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di S. Benedetto di Venezia il carnevale dell'anno 1777*, cit., p. 6.

Del Senato di Roma è l'alta legge<sup>126</sup>.

Anche nel libretto del ballo leggiamo della lapide: «un'editto che priva le donne delle gale, e degl'adornamenti muliebri, giudicati perniziosi agl'animi de' guerrieri romani. Un tal editto viene innalzato in una lapide nel Campidoglio»<sup>127</sup>. Vituria/Virginia giura vendetta e chiama in soccorso Coriolano che distrugge la lapide. Per questo viene condannato prima a morte, poi la pena è commutata in esilio.

Tutto l'atto terzo del manoscritto gozziano si svolge nelle carceri dove è imprigionato Coriolano. A più riprese sia Enio che Vituria tentano di farlo fuggire ma senza successo. Di questa scena non sembra esserci traccia nell'*Argomento* del ballo, né possiamo fare un confronto sul finale dei due documenti in quanto, come anticipato, il manoscritto si interrompe sull'esilio dell'eroe romano.

Nonostante le differenze e le lacune del manoscritto, non ci sentiamo di escludere, tuttavia, una vicinanza del *Programma* di Gozzi all'*Argomento* del ballo effettivamente pubblicato. L'ipotesi che potremmo avanzare è la seguente: Gozzi redige, per il ballo di Canziani, il piano del soggetto elaborandone il *Programma*. Il coreografo, successivamente, opera dei cambiamenti e decide di non pubblicare il *Programma* lungo ma solo una sua sintesi.

Dobbiamo, infine, considerare un altro dato. Partendo dal presupposto che Gozzi scriva una riduzione del soggetto per danza, fra i balli messi in scena tra il 1770 e il 1820, ad un primo spoglio, solo l'*Argomento* del ballo di Canziani sembra seguire, pur con le differenze indicate, il programma redatto da Gozzi. Gli altri allestimenti rintracciati di balli sul soggetto del Coriolano sono tutti di Salvatore Viganò. Viganò compone *Cajo Marzio Coriolano* nel 1804 – Teatro Carcano di Torino, primavera – e lo riprende poi nel 1808 – Teatro Argentina di Roma, carnevale – e di nuovo a Torino nel 1810.

---

<sup>126</sup> Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Gozzi, 10.6, carta 3r.

<sup>127</sup> Giuseppe Canziani, *Coriolano. Ballo eroico pantomimo da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di S. Benedetto di Venezia il carnevale dell'anno 1777*, cit., p. 7.

Abbiamo consultato il libretto romano del 1808 e quello torinese del 1810 e il soggetto è strutturato in modo molto diverso rispetto al manoscritto gozziano. Non ci sono riferimenti a Calderón de la Barca, i personaggi sono più numerosi, e, soprattutto, la storia ruota attorno al contrasto tra Coriolano e la plebe, da lui ignorata e quasi disprezzata<sup>128</sup>.

L'ipotesi che sia Gozzi a redigere il *Programma* per il ballo di Canziani, in ogni caso, lascia aperti molti interrogativi. Per esempio, sul ruolo di Gozzi nella strutturazione del soggetto e nella sua trasposizione scenica, ma anche sulla funzione del programma come testo prescrittivo dell'azione.

### **Canziani coreografo per l'*Alceste* a Bologna**

Nel 1778 al Teatro Comunale di Bologna va in scena l'*Alceste* di Gluck<sup>129</sup>, una delle opere riformate create dal binomio Gluck-Calzabigi a Vienna nel 1767<sup>130</sup>.

Per la ripresa bolognese sono numerosi gli sforzi per garantire alla città un "autentico" allestimento dell'opera secondo i dettami della riforma gluckiana, tuttavia l'opera non ha il successo sperato<sup>131</sup>. Come scrive Rosy Candiani, padre

---

<sup>128</sup> Coriolano viene accusato di frode e condannato all'esilio, per vendicarsi si rifugia presso i Volsci e decide di attaccare Roma. La madre e la moglie di Coriolano riescono a farlo desistere e Coriolano, consapevole del suo tradimento, si uccide. Cfr. Salvatore Viganò, *Cajo Marzio Coriolano. Ballo eroico in sei atti di Salvatore Viganò da rappresentarsi nel nobile Teatro di Torre Argentina nel Carnevale 1808*, in Roma, si stampano e vendono nella Stamperia di Gioacchino Puccinelli vicino la Piazza di S. Andrea della Valle, [1807 o 1808]. I libretti del 1808 e del 1810 sono identici.

<sup>129</sup> Ranieri de' Calzabigi, *Alceste. Tragedia per musica da rappresentarsi in Bologna nel nuovo pubblico Teatro nella primavera dell'anno 1778*, in Bologna, nella Stamperia del Sassi, [1777 o 1778]. Presso la Biblioteca Universitaria di Bologna si trova un esemplare del libretto dell'*Alceste* che riporta delle annotazioni manoscritte sulla messa in scena dell'opera. Cfr. anche Lamberto Trezzini (a cura di), *Due secoli di vita musicale. Storia del Teatro Comunale di Bologna*, Cittadella (Pd), Nuova Alfa, 1987, vol. II, pp. XI-XII. Nel secondo volume si trova il *Repertorio Critico degli spettacoli e delle esecuzioni musicali dal 1763 al 1966* redatto da Sergio Paganelli; alle pp. 7-8 vengono riportate le notizie che riguardano l'allestimento dell'*Alceste*.

<sup>130</sup> Per l'allestimento viennese la danza è affidata a Noverre.

<sup>131</sup> Cfr. su questo Tito Gotti, *Bologna musicale del '700 e Cristoforo Gluck*, in *Due secoli di vita musicale. Storia del teatro Comunale di Bologna*, cit., pp. 45-78, in particolare le pp. 74-78 dedicate all'allestimento di *Alceste*. Più in generale, la ricezione delle opere riformate di Gluck e Calzabigi ha una fortuna controversa: da una parte l'apprezzamento delle élite aristocratiche e della critica, dall'altra il gusto e le aspettative del pubblico dei teatri immancabilmente delusi. Cfr. su questo Rosy

Martini e Antonio Montefani hanno un ruolo centrale «come mediatori tra le idee di Gluck e Calzabigi e le esigenze meramente commerciali espresse dagli organizzatori e amministratori del teatro»<sup>132</sup>. Il primo dialoga a Vienna con Giambattista Mancini<sup>133</sup>, suo ex-allievo, il secondo intrattiene una fitta corrispondenza con Calzabigi a Pisa, tra l'aprile e il luglio del 1778<sup>134</sup>. È soprattutto attraverso le loro parole, e grazie ai documenti relativi alla messa in scena pubblicati nel volume di Corrado Ricci, che è possibile tracciare l'allestimento dell'*Alceste* bolognese, allestimento all'interno del quale i balli, e il suo coreografo, giocano un ruolo non indifferente:

Bisogna dir la verità; questi sigg. Associati spenderanno sicuramente una grossa somma di denaro per il bel scenario, vestiario, ballerini, gran numero di comparse; ma poi guardano a cento cinquanta zecchini di più che avrebbero importata la venuta di Gluck; e non pensano che dall'esecuzione della musica dipende il tutto<sup>135</sup>.

Martini e Mancini, infatti, si adoperano per avere a Bologna Gluck in persona a dirigere l'opera, scontrandosi, tuttavia, con l'amministrazione del teatro e con le esigenze e il gusto del pubblico bolognese.

Il ruolo dei balli, in questa vicenda, è significativo in più di un senso, esemplificando sia il nuovo bisogno di autonomia dello spettacolo coreutico e la ricerca di un'identità propria al genere spettacolare, sia il nuovo ruolo e i mutamenti

---

Candiani, *La fortuna della "riforma" di Calzabigi e Gluck sulle scene italiane settecentesche*, in Federico Marri – Francesco Paolo Russo (a cura di), *Ranieri Calzabigi tra Vienna e Napoli. Atti del convegno di studi (Livorno, 23-24 settembre 1996)*, Lucca, LIM, 1997, pp. 57-84.

<sup>132</sup> Rosy Candiani, *La fortuna della "riforma" di Calzabigi e Gluck sulle scene italiane settecentesche*, cit., p. 76.

<sup>133</sup> Le lettere sono conservate presso il Museo Internazionale e Biblioteca della musica di Bologna e vanno dal mese di marzo al mese di luglio 1778; sono ora consultabili on-line attraverso la ricerca nel catalogo Gaspari.

<sup>134</sup> Le lettere sono pubblicate in Corrado Ricci, *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII. Storia aneddotica*, Bologna, successori Monti Editori, 1888, pp. 631-644.

<sup>135</sup> Lettera di Gianbattista Mancini a padre Martini, Vienna 30 Marzo 1778, cit. in Corrado Ricci, *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII. Storia aneddotica*, Bologna, successori Monti, 1888, p. 210.

nella figura del compositore dei balli che, come in questo caso, pretende una nuova autonomia<sup>136</sup>.

L'ideale di messa in scena di Calzabigi è destinato a scontrarsi, anche per i balli, con il protagonismo del coreografo che, a quanto sembra, si mostra geloso dei suoi interpreti e del suo talento compositivo. Canziani – scrive Montefani – «non ha voluto formar spettacolo, né far vedere i suoi ballerini fuorché nella sua grande operazione terminata l'opera»<sup>137</sup>.

L'*Alceste* prevede diverse azioni danzate nel corso del suo svolgimento, nonché il coinvolgimento espressivo dei ballerini, secondo quanto lo stesso Calzabigi si premura di far sapere nelle *Istruzioni per la messa in scena*:

Quanto a ballerini operanti ne' balli e pantomimi annessi all'*Alceste* il Direttore che vidde la recita di Vienna sa benissimo che il suo corpo di ballo deve coprire i *coristi*, e far per loro i gesti richiesti dalle parole<sup>138</sup>.

È quanto previsto nei cori della prima, seconda e quarta scena del primo atto. Nel secondo atto, invece, durante la seconda scena, quando compaiono i «Numi Infernali» per trascinare con loro Alceste che si sacrifica per Admeto «gli altri del suo seguito devono esser ballerini che circondano, e poi accompagnano fuori *Alceste* con atti di meraviglia»<sup>139</sup>. Le istruzioni proseguono dettagliate. Nella quarta scena del secondo atto, ancora durante il coro,

devono intervenir le ballerine per decentemente fare i gesti esprimenti compassione per *Alceste*; [...] e finalmente nella scena seconda del terzo atto in figura di *Numi Infernali* secondando co' gesti quelle parole del Nume Cantore «Vieni Alceste; il tuo voto rammenta  
E quelle

---

<sup>136</sup> Le opere di Gluck hanno, in Italia, una fortuna controversa giocata – come ricorda Candiani – sulla dicotomia fra l'ideale della riforma e il gusto di un pubblico appartenente a un circuito commerciale (rispetto all'ambiente in cui nascono e si sviluppano). Cfr. Rosy Candiani, *La fortuna della "riforma" di Calzabigi e Gluck sulle scene italiane settecentesche*, cit., pp. 78-80.

<sup>137</sup> Lettera di Antonio Montefani a Ranieri Calzabigi, Bologna 8 maggio 1778, cit. in Corrado Ricci, *I teatri di Bologna*, cit., p. 641.

<sup>138</sup> [Ranieri de' Calzabigi], *Altre istruzioni per la messa in scena*, cit., in Corrado Ricci, *I teatri di Bologna*, cit., p. 629.

<sup>139</sup> *Ibidem*.

«Perché ti trattiene  
E quelle  
«Non è più permesso  
E poi per decentemente condurla via; e nella scena terza ne' lamenti che  
fanno i *coristi* tutti per la morte d'*Alceste* in quei versi.  
«Piangi o patria o Tessaglia<sup>140</sup>.

Dunque i ballerini doppiano in scena il coro e ne interpretano le parole attraverso i loro gesti. Questo tipo di pratica viene messa a punto da Noverre e Gluck per la prima dell'*Alceste* a Vienna, valendo al coreografo francese un successo immediato e la stima del musicista. Come spiega Sybille Dahms, Gluck non era soddisfatto dell'interpretazione del coro e «Noverre ebbe l'idea geniale di mettere in azione sulla scena il suo corpo di ballo, mentre il coro era relegato nelle quinte. Questo procedimento doveva far scuola in seguito»<sup>141</sup>. Indubbiamente la danza assume, all'interno delle opere riformate, un ruolo ben più significativo del mero *divertissement* debolmente collegato alla trama dell'opera. Più avanti, nelle *Altre Istruzioni per la messa in scena dell'Alceste*, infatti, leggiamo:

Nel ballo introdotto nel tempio [...]; Il sig. compositore avvertirà di non troppo divagarsi con aggiungere al pantomimo lunghe operazioni per desiderio di ballare e condescendenza di lasciar ballare; E questa l'avrà molto per que' tali ballerini chiamati grotteschi, i quali in detti luoghi non devono intervenire. Al fine della tragedia si può fare un ballo qualunque, ove avran campo di sfogarsi que' virtuosi, spiacendomi di vederli già scritturati ed insinuati nel cartello, poiché è una superflua spesa e serviranno (se non erro) più d'imbarazzo che di comodo. Per questa specie di spettacoli i soli seri, e mezzi caratteri sono opportuni<sup>142</sup>.

Dunque una danza nobile, propria dello stile serio, perfettamente integrata all'azione. Come i cantanti devono lasciar da parte i loro virtuosismi rinunciando all'esibizione belcantistica fine a se stessa, così anche i ballerini devono limitarsi

---

<sup>140</sup> *Ibidem*.

<sup>141</sup> Cfr. Sybille Dahms, *Noverre à Vienne (1767-1774, 1776): entre désastre et triomphe*, in Marie-Thérèse Mourey – Laurine Quetin (dir. par), *Jean Georges Noverre (1727-1810). Danseur, chorégraphe, théoricien de la danse et du ballet*, cit., pp. 173-181. «Noverre eut l'idée géniale de faire jouer sur scène son corps de ballet, tandis que le chœur était relégué dans les coulisses. Ce procédé devait faire école par la suite».

<sup>142</sup> [Ranieri de' Calzabigi], *Altre istruzioni per la messa in scena*, in Corrado Ricci, *I teatri di Bologna*, cit., p. 630.



alle azioni collegate al dramma, senza aggiunte di sorta. Questo il motivo per cui – sottolinea Calzabigi – sono da escludere i danzatori grotteschi, caratterizzati dal virtuosismo tecnico quasi acrobatico e quindi poco adatto alle scene in questione<sup>143</sup>. Solo due i momenti di pura danza previsti dal libretto: nel primo atto durante la scena del tempio, quando vengono presentati doni al nume per invocare la guarigione di Admeto; nel secondo atto, durante la festa di corte<sup>144</sup>.

Giuseppe Canziani, anche in virtù dell'apprendistato noverriano, sembra in un primo momento la persona adatta al compito, e lo stesso Calzabigi si dichiara soddisfatto della scelta:

L'espressione di cui si vale per caratterizzare il sig. Canziani a me notissimo di cui mi dice che ha dell'anima, bastar può sola a dichiararla intieramente idoneo a quanto conviene a questo nuovo genere di Dramma da me introdotto [...]. Il M.<sup>o</sup> de' balli è un onesto giovane che vuol farsi onore, pieno di buona volontà e di non comuni talenti<sup>145</sup>.

Tuttavia le cose non vanno come Montefani e Calzabigi hanno, in un primo momento, sperato e ricreare le medesime condizioni di collaborazione fra danza e musica si rivela un'impresa fallimentare. Nonostante la danza sia considerata come parte integrante dell'azione e non come semplice dispiegamento di virtuosismi, Canziani non si piega alle direttive di Calzabigi. In una lettera di appena qualche settimana più tardi, il tono del poeta nei confronti di Canziani è già mutato:

Già mi figuravo che per i balli si sarebbe stentato a rendere l'Alceste, come dovrebbe essere. Fuori che nel sig. Angiolini, in tutti gli altri

---

<sup>143</sup> Cfr. Gennaro Magri, *Trattato teorico-prattico*, cit., p. 197. «Chi è capace del serio a quel genere si dona tutto. Il grottesco si aggira nel suo specifico, e non calza il coturno. Il mezzo carattere li si lambicca sempre: le gavottine, i tempi brillanti sono tuttora il suo continuo esercizio». Anche Angiolini e Noverre forniscono le note suddivisioni fra danzatori seri, di mezzo carattere e grotteschi. Cfr. Jean Georges Noverre, *Lettres sur la danse*, cit., pp. 227-233; Gasparo Angiolini, *Dissertation*, cit., [pp.] 21r-25.

<sup>144</sup> Scrive Calzabigi a Montefani «Ma il Signor Canziani può fare due Balli leggiadri in Alceste; [...] con avvertire che ambedue devono esser nel genere Serio e mezzo carattere, e puri Balli di ballo, senza azione né generale né particolare, e senza significato. Così furono fatti originariamente dal Noverre sulla Musica dello stesso Sig. Gluck che si trova nello spartito». Lettera di Ranieri Calzabigi a Antonio Montefani, Pisa 17 aprile 1778, cit. in Corrado Ricci, *I Teatri di Bologna*, cit., p. 632.

<sup>145</sup> *Ivi*, pp. 631-632.

maestri di ballo, o così detti ho incontrate le spine che pungono adesso Lei. Costoro suppongono che riuscendo il dramma non rimanga appaluso per le loro assurde azioni in pantomimo [...]. L'espedito che può riuscire è lo scritturare un compositore docile, ma l'infalibile è il prenderne due. Uno per fare (se si vogliono) que' loro balli istoriati, l'altro per comporre que' pantomimi annessi al dramma obbligando nelle scritture tutto il corpo ballante all'uno e all'altro<sup>146</sup>.

La complementarità fra poesia, musica e danza che aveva caratterizzato il «lavoro in *équipe*»<sup>147</sup> del cenacolo artistico viennese negli anni Sessanta non si ripete a Bologna. Qui, al contrario, il coreografo sembra egoisticamente concentrarsi sui suoi «balli istoriati» alla fine dell'opera, considerando poco e male la danza all'interno del melodramma. A un giorno dalla prima ecco cosa scrive Montefani:

Lo spettacolo va in scena non *digerito* e non *preciso* in nessuna delle sue parti, e in alcuna di esse, appena *abbozzato* [...]. I *balletti* e *pantomimi* sono tutti o miseri, o insignificanti, o affatto sbagliati nell'intenzione. [...] I due primi nella piazza non sono mal serviti in quanto all'intenzione, ma sono miseri di numero attesa l'immensità della scena. Avverta che si poteva all'alzar della tenda presentare allo spettatore un colpo d'occhio veramente *eblouissant* perché erano già fatti trentasei abiti per i soli ballerini, dodici dei quali sono restati inutili, perché il sig. Canziani ad onta delle replicate rimostranze non ha voluto dare più di ventiquattro figuranti, per tema di far troppo spettacolo<sup>148</sup>.

La descrizione procede impietosa su questi toni, lamentando la scarsa cura con cui i ballerini si inseriscono nell'azione del dramma e facendo trasparire un quadro d'insieme tutt'altro che lusinghiero. Canziani sembra interessarsi solo ed esclusivamente alle sorti dei suoi balli, destina all'opera «gli infimi fra i ballerini»<sup>149</sup>, evita *tableaux* d'effetto con tutta la compagnia in scena, per non

---

<sup>146</sup> Lettera di Ranieri Calzabigi a Antonio Montefani, Pisa 1 maggio 1778 cit. in Corrado Ricci, *I teatri di Bologna*, cit., p. 634.

<sup>147</sup> Anna Laura Bellina, *Ranieri Calzabigi: teoria e prassi melodrammatica tra Parigi e Vienna*, in «Lettere italiane», anno XXXVI, n. 1, 1984, p. 34. Sembra utile riportare tutta la citazione: «Dunque il tentativo reale di riforma riguarda tanto le scelte estetiche quanto l'organizzazione del lavoro in *équipe*, dove tutto deve fondersi, collegarsi e funzionare, dove si riconoscono competenze diverse ma complementari, dove ogni cosa si incastra e si sostiene».

<sup>148</sup> Lettera di Antonio Montefani a Ranieri Calzabigi, Bologna 8 maggio 1778, cit. in Corrado Ricci, *I teatri di Bologna*, cit., p. 641.

<sup>149</sup> *Ivi*, p. 643. «Le feste dei cortigiani sono insulsissime, ed eseguite da gli infimi fra i Ballerini».

privare il ballo dell'effetto sorpresa. Nella medesima lettera Montefani prosegue così:

Già le scrissi, che m'era riuscito di far smontare i signori direttori dalla gotica idea di interrompere l'Alceste con due balli istoriati intermedii, e che però *tutto il corpo danzante avrebbe servito nella tragedia*. Questa lusinga svanì appena nata e la rappresentazione mi resta in braccio a una sola porzione di quei molti figuranti che sono nel cartello perché il sig. Canziani non ha voluto formar lo spettacolo, né far vedere i suoi ballerini fuorchè nella sua grande operazione terminata l'opera<sup>150</sup>.

Questo passaggio rappresenta una testimonianza ulteriore non solo della fortuna del ballo pantomimo sulle scene italiane di fine Settecento, ma anche del “potere” e dell'autorità di cui gode il coreografo. Canziani, stando alle testimonianze fin qui addotte, decide sui suoi interpreti e su ciò che pertiene alla danza in piena autonomia, scalzando l'idea iniziale, per la messa in scena dell'opera, portata avanti da Calzibigi e Montefani. Non solo. Lo stesso Montefani aggiunge qualcosa in più sull'atteggiamento del coreografo:

realmente si poteva render l'Alceste uno spettacolo senza esempio ma che bisognava lasciarsi regolare da lui [da Canziani]. Che egli allora fra il primo e il second'atto ci avrebbe introdotto in ballo tutta la favola d'Alceste [...]. Fra il secondo e il terzo, avrebbe *verbi gratia* posta in scena la discesa d'Enea agli Elisi e terminata poi la tragedia, giacché Apollo si trovava sulla scena avrebbe chiuso lo spettacolo cogli amori di questa Divinità etc. etc. Cose tutte al parer suo, tanto analoghe, e adattate al nostro bisogno, che non potevano a meno di non contribuire moltissimo al maggior interesse della azione principale<sup>151</sup>.

Insomma al coreografo non viene concessa, per l'opera, alcuna autonomia creativa e di conseguenza si dedica solo ed esclusivamente ai balli pantomimi all'interno dei quali sembra avere, al contrario, maggior potere decisionale.

I tanto discussi balli dalla cui preparazione Canziani viene completamente assorbito sono *Il ritorno d'Idomeneo in Creta*, definito «ballo tragico-eroico-

---

<sup>150</sup> *Ivi*, pp. 641.

<sup>151</sup> *Ivi*, p. 644.

pantomimico» e *L'Amante abbandonata*, di cui non è presente alcuna descrizione<sup>152</sup>. La compagnia scritturata per l'occasione prevede una coppia di primi ballerini seri (Giuseppe Canziani e Catterina Curz)<sup>153</sup>, una coppia di primi ballerini grotteschi (Gertrude Paccini Grisostomi e Gregorio Grisostomi), una coppia di seri «fuori de' concerti» (Antonia Torri e Michele Fabiani), tre ballerini di mezzo carattere (Marianna Feracaccia, Anna Agostini, Giuseppe Bartolomei, Giuseppe Hedlitzka e Esusebio Luzzi), per un totale di nove solisti; seguono otto non meglio precisati «altri ballerini» e ventiquattro figuranti. Quando Montefani parla di trentasei ballerini per la prima scena dell'opera, si riferisce, dunque, a tutta la compagnia; ne deduciamo, allora, che Canziani decide di non impegnare i solisti per l'opera, riservandoli solo ai balli.

Il libretto del ballo, stampato a parte, comprende l'*Argomento* e il *Programma*. Nell'*Argomento* si avvisa il pubblico dei cambiamenti introdotti per rendere la rappresentazione dell'azione più adatta all'espressività del linguaggio pantomimico.

Confessa l'inventore del seguente ballo, avere di molto alterata la favola nella sua pantomimica rappresentazione. Egli ha voluto dal voto d'Idomeneo tutte trarre quelle circostanze, che poteano all'opera sua il maggior sentimento, e la più viva passione somministrare: ed ha creduto di dover risparmiare la vita ad Idamante per non funestare troppo gli spettatori<sup>154</sup>.

---

<sup>152</sup> Giuseppe Canziani, *Il ritorno d'Idomeneo in Creta. Ballo tragico-eroico-pantomimico diviso in tre atti d'invenzione, ed esecuzione del signor Giuseppe Canziani e posto in scena nel Nuovo Pubblico Teatro di Bologna la primavera dell'anno 1778*, cit., a p. 12 è indicato il titolo del secondo ballo. Il libretto non reca un avviso agli spettatori ed è scritto in terza persona.

<sup>153</sup> Era previsto che Canziani ballasse con la moglie, tuttavia Maria Canziani, incinta, venne sostituita da Caterina Curz. Cfr. *Rendimento di conto di tutto il provento e spesa nel dramma per musica intitolato L'Alceste, comprensivi li due balli eroici e quattro veglioni rappresentatosi nel pubblico Teatro di Bologna la primavera dell'anno 1778*, in Corrado Ricci, *I teatri di Bologna*, cit., p. 658. Nel rendiconto vengono riportati gli onorari dei ballerini: «Alli Jugali Canziani primi virtuosi L. 4612,10. Alla Curz in luogo della Canziani per essere incinta L. 1025». Nel libretto del dramma l'elenco dei ballerini riporta già il nome di Caterina Curz.

<sup>154</sup> Giuseppe Canziani, *Il ritorno d'Idomeneo in Creta. Ballo tragico-eroico-pantomimico diviso in tre atti, d'invenzione, ed esecuzione del signor Giuseppe Canziani e posto in scena nel Nuovo Pubblico Teatro di Bologna la primavera dell'anno 1778*, cit., p. 3.

Idomeneo, re di Creta, rientrando in patria dopo la guerra di Troia, viene sorpreso insieme alle sue navi da una tempesta. Per salvarsi giura a Nettuno di sacrificare la prima persona in cui si sarebbe imbattuto al suo sbarco sull'isola. Il re si salva ma è il figlio ad accoglierlo per primo allo sbarco. Lo scontro fra le passioni è innescato: Idomeneo e Idamante si dibattono fra l'amore (fra padre e figlio ma anche fra Idomeneo e la sua sposa) e il dovere nei confronti del voto fatto al dio. Nel momento in cui Idomeneo sta per compiere il sacrificio, compare Nettuno in persona a sciogliere il re dalla terribile promessa, pago della fedeltà dimostratagli.

La descrizione dettagliata è suddivisa in tre atti; scarse le didascalie anche se vengono indicati i nomi degli scenografi: Raimondo Compagnini per il primo ballo e Vincenzo Martin per il secondo, entrambi bolognesi. Nel primo atto «il teatro rappresenta il porto»<sup>155</sup>; il secondo si svolge nella reggia d'Idomeneo; nel terzo leggiamo «tempio di Nettuno sulla spiaggia del mare»<sup>156</sup>.

Nelle gazzette bolognesi del periodo sono rare le notizie sugli spettacoli del Teatro Comunale<sup>157</sup> e, ancora una volta, sono i carteggi a regalarci qualche informazione in più. Mancini scrive al suo mentore a Bologna per avere notizie precise sulla messa in scena dell'*Alceste*:

Per le varie notizie qui corse per la riuscita dell'*Alceste* andato in scena in cotesta città la sera del 9 maggio; il sig. Cavaliere Gluck, col quale pranzai ieri in città, voglioso di saperle da me, me ne domandò le vere novelle. Non potei in ciò soddisfarlo, perché non ne ho ricevute. [...] Qui dunque si è detto, che Il sig.<sup>f</sup> Tibaldi caduto infermo, non potesse recitare le prime sere, e che in vece sua fu costituito un altro. Che gl'intrecci dei balli riuscissero confusi e non'adattati; ma poi cambiati, che siano riusciti. Infine qui si sono propelate [*sic*] un confuso ammasso di notizie, che non si sa a qual partito appigliarsi<sup>158</sup>.

---

<sup>155</sup> *Ivi*, p. 5.

<sup>156</sup> *Ivi*, p. 10.

<sup>157</sup> Cfr. su questo Marina Calore, *L'informazione teatrale. pubblico e spettacolo nella stampa periodica tra Settecento e Ottocento*, in «Strenna Storica Bolognese», anno XXXVIII, 1988, pp. 87-108.

<sup>158</sup> Lettera di Giambattista Mancini a Giambattista Martini, Scönbrun 22 giugno 1778.

Martini dopo qualche settimana soddisfa la curiosità di Gluck e del suo discepolo:

La bellezza de balli non consisteva che nel numero de ballarini e ballerine, mà né gl'uni né le altre hanno fatto piacere, e per la sciocca invenzione de balli, e per la poca abilità degl'esecutori. Il vestiario sarà stato bello da vicino, mà par la cattiva scielta [*sic*] dei colori, non faceva in distanza quell'effetto che richiedeasi. Le scene sono state ben dipinte, ed universalmente piaccute [*sic*]; alcune decorazioni l'avrebbero dovuto fare con maggiore proprietà, come tant'altre cose che mancavano a causa dell'economia, o per dir meglio avarizia degl'impresarj<sup>159</sup>.

Nel complesso i balli di Canziani sembrano essere una delusione dal punto di vista sia tecnico che espressivo. Mancherebbe, inoltre, allo spettacolo quell'accordo di colori tanto necessario a realizzare quadri d'insieme efficaci e verisimili, anche se non è chiaro dalla lettera se Martini, parlando del vestiario, faccia riferimento a quello del ballo, a quello dell'opera o ad entrambi. In ogni caso, il quadro d'insieme non è lusinghiero e tanto l'opera quanto il ballo non sembrano soddisfare le aspettative dei nostri interlocutori.

---

<sup>159</sup> Lettera di Giambattista Martini a Giambattista Mancini, [1778]. La lettera, una stesura in brutta copia, non ha data tuttavia sappiamo che il padre scrisse il quattro luglio a Mancini, scusandosi di non essere ancora riuscito a rispondere alle sue richieste.

## CAPITOLO II

### ANTONIO MUZZARELLI

#### La biografia artistica

Antonio Muzzarelli nasce nel 1744 a Bologna<sup>1</sup>, ma le prime notizie della sua attività artistica all'interno delle fonti librettistiche risalgono agli anni Sessanta del secolo. Nel carnevale 1764 risulta fra i ballerini del San Cassiano di Venezia, sotto la direzione di Giuseppe Salomoni<sup>2</sup>; nel carnevale 1766 danza al Teatro Formagliari di Bologna, sua città natale<sup>3</sup>. Il suo debutto, dunque, sembrerebbe piuttosto tardivo se consideriamo che, solitamente, i ballerini iniziano a calcare le scene sin da giovanissimi (già a partire dai quindici anni se non prima), completando così a teatro la loro formazione artistica.

Successivamente, Muzzarelli danza sotto la direzione di Giuseppe Fabiani, a Firenze nel 1772 (Teatro di via del Cocomero)<sup>4</sup> e a Roma (Teatro di Torre Argentina) nel 1773<sup>5</sup>, e di Jean Favier al San Benedetto di Venezia per la stagione di carnevale 1774. Quest'ultimo ingaggio è particolarmente significativo in quanto Muzzarelli, scritturato come «ballerino fuori de' concerti», lavora a diretto contatto con un esponente della scuola noverriana, Favier appunto<sup>6</sup>, danzando

---

<sup>1</sup> Cfr. John A. Rice *Emperor and impresario: Leopold II and the transformation of Viennese musical theatre, 1790-1792*, Ph.D, University of California, Berkley, 1987, p. 204, nota 39.

<sup>2</sup> Cfr. *Un almanacco drammatico. L'indice de' Teatrali spettacoli*, cit., p. 10.

<sup>3</sup> Spesso nei libretti il nome di Antonio Muzzarelli è accompagnato dall'aggettivo «bolognese», inoltre *L'indice dei teatrali spettacoli* lo cita come «Antonio Muzzarelli di Bologna». Cfr. *Ivi*, p. 187.

<sup>4</sup> Cfr. *Ivi*, p. 71. In questa occasione sembra già avere un ruolo da solista essendo elencato insieme allo stesso Fabiani.

<sup>5</sup> Cfr. Giovanni Bertati, *Armida. Dramma per musica, da rappresentarsi nel nobil Teatro a Torre Argentina, nel carnevale dell'anno 1773*, in Roma, nella Stamperia di Lorenzo Capponi e Gio. Bartolomicchi al Corso, [1772 o 1773] e Pietro Metastasio, *Demofonte. Dramma per musica, da rappresentarsi nel nobil Teatro a Torre Argentina, nel carnevale dell'anno 1773*, in Roma, nella Stamperia di Lorenzo Capponi e Gio. Bartolomicchi al Corso, [1772 o 1773], entrambi cit. in Mario Rinaldi, *Due secoli di musica al Teatro Argentina*, cit., pp. 196-199.

<sup>6</sup> Favier è fra i ballerini di Noverre a Stoccarda nel 1764. Cfr. *Un almanacco drammatico. L'Indice de' teatrali spettacoli*, cit., p. 9.

nell'allestimento dell'*Ipermestra o Le Danaidi*, chiaramente tratto, se non “copiato”, dall'omonimo ballo di Noverre<sup>7</sup>.

Il suo debutto come coreografo sembra risalire al 1776 a Cremona per la stagione di carnevale<sup>8</sup>. A questo esordio segue una serie intermittente di spostamenti nell'Italia centro-settentrionale. Dopo il carnevale a Cremona, si sposta a Bologna per la stagione di primavera e ad Alessandria in ottobre. Nel 1777 viene ingaggiato per la primavera a Livorno, per l'estate a Siena e per l'autunno nuovamente a Bologna, mentre nel 1778 è a Mantova per la stagione di carnevale. Nel 1779 è a Trieste per il carnevale e alla Pergola di Firenze per la primavera. Arriva, infine, un ingaggio milanese: dall'agosto all'autunno 1779 si occupa della composizione e direzione dei balli alla Canobiana<sup>9</sup>. Con questi ultimi due ingaggi – Firenze e Milano – si chiude, idealmente, la prima parte della carriera di Muzzarelli, caratterizzata soprattutto dalla circuitazione in piazze e città periferiche. L'unica eccezione è Firenze, piazza teatrale presente sin dagli esordi della sua carriera coreografica. È nella città toscana, inoltre, che il coreografo conosce, nel 1779, Antonia Vulcani che diviene sua *partner* fissa sulle scene e nella vita<sup>10</sup>. La Vulcani rappresenta, anche, un ulteriore tramite (dopo l'esperienza con Favier) fra

---

<sup>7</sup> [Jean Favier], *L'Ipermestra o Le Danaidi. Ballo tragico pantomimo d'invenzione e composizione di monsieur Giovanni Favier*, in Pietro Metastasio, *L'Olimpiade. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di S. Benedetto il Carnovale dell'anno 1774*, in Venezia, 1774, p. 4 per le indicazioni sui ballerini, pp. 21-30 per il programma del ballo. Muzzarelli interpreta la parte di Linceo, sposo di Ipermestra, mentre Jean Favier è Danao. Per il libretto di Noverre vedi Jean-Georges Noverre, *Programmi dei balletti*, cit., pp. 64-70.

<sup>8</sup> Cfr. Pietro Metastasio, *Didone abbandonata. Dramma per musica da rappresentarsi in Cremona nel Teatro Nazari il carnovale dell'anno 1776*, in Cremona, presso Lorenzo Manini e comp., [1775 o 1776].

<sup>9</sup> Cfr. Gio. Gastone Boccherini, *La Fiera di Venezia. Commedia per musica da rappresentarsi in Milano nel nuovo Teatro alla Canobiana per la solenne occasione della sua apertura, in agosto dell'anno 1779*, in Milano, appresso Gio. Batista Bianchi, [1779], p. 13, i balli sono *La sconfitta delle amazzoni* e *Le avventure d'Ircana*; Carlo Goldoni, *Il Talismano. Commedia per musica da rappresentarsi in Milano nel nuovo Teatro alla Canobiana per la solenne occasione della sua prima apertura l'autunno dell'anno 1779*, in Milano, appresso Gio. Batista Bianchi, [1779], p. 13, i balli sono *L'Adelasia* e *Le avventure d'Ircana*.

<sup>10</sup> Il primo libretto in cui Antonia Vulcani compare col doppio cognome – Vulcani Muzzarelli – risale al 1782. Tuttavia, dato il silenzio documentario tra il 1780 e il 1782, non possiamo escludere che i due ballerini si siano sposati prima. Cfr. Ferdinando Casari, *Mesenzio re D'Etruria. Dramma per musica da rappresentarsi nel regio Teatro di via della Pergola nell'autunno del 1782*, in Firenze, si vende da Giovanni Risaliti Stampatore dirimpetto ai PP. Filippini, 1782, p. 4.



Muzzarelli e la poetica noverriana. Antonia infatti è fra le allieve di Noverre a Vienna tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta<sup>11</sup>.

A partire dagli anni Ottanta si apre una seconda fase nella carriera di Muzzarelli che lo vede finalmente protagonista in teatri prestigiosi e gli garantisce maggiore continuità negli ingaggi in una stessa città. Tra il 1780 e il 1781 Muzzarelli si sposta a Palermo dove è scritturato, secondo *L'Indice de' teatrali spettacoli*, per le stagioni di carnevale 1780 e 1781 al Teatro Santa Cecilia<sup>12</sup>. Dall'autunno del 1782 al carnevale del 1784 è alla Pergola di Firenze, con una breve interruzione nell'estate del 1783 quando si sposta a Senigallia per allestire i balli in occasione della fiera di agosto. Tra il 1784 e il 1785 tocca Lucca (autunno), Genova (carnevale) e infine approda a Venezia (fiera dell'ascensione al teatro San Benedetto). Si tratta della prima scrittura veneziana in qualità di compositore dei balli<sup>13</sup>.

Nella città lagunare Muzzarelli risiede per qualche tempo spostandosi fra il San Benedetto (ascensione 1785, carnevale 1786 e ascensione 1787) e il San Samuele (autunno 1786 e carnevale 1787). Dopo questa serie di ingaggi veneziani riprendono i viaggi attraverso l'Italia centro settentrionale: Mantova (primavera 1786), Brescia (estate 1786), Vicenza (estate 1787), Verona (carnevale 1788), Faenza (primavera 1788 in occasione dell'inaugurazione del Nuovo Teatro), Firenze (autunno 1788), Parma (carnevale 1789), Novara (primavera 1789), Milano (autunno 1789 e 1791), Roma (carnevale 1790)<sup>14</sup>, Torino (autunno 1790)<sup>15</sup>.

---

<sup>11</sup> Cfr. Marian-Hannah Winter, *The Pre-Romantic Ballet*, cit., p. 119.

<sup>12</sup> Cfr. *Un almanacco drammatico. L'indice de' teatrali spettacoli*, p. 391 e p. 423.

<sup>13</sup> Cfr. Francesco Silvani, *Ricimerio. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di San Benedetto la fiera dell'ascensione dell'anno 1785*, in Venezia, presso Modesto Fenzo, 1785, p. 6.

<sup>14</sup> Del passaggio di Muzzarelli a Roma resta traccia in un sonetto a lui dedicato – «Al merito del Signor Antonio Muzzarelli celebre inventore di balli» – in cui l'autore testimonia il successo del coreografo sulle pur difficili scene romane. Sono grata al professor José Sasportes per avermi fornito questa notizia e il testo del sonetto conservato presso la Civica Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli" di Milano, cart. 3040.

<sup>15</sup> Tutte le notizie relative a questi spostamenti sono state attinte dai libretti di ballo. Per i riferimenti bibliografici si rimanda spoglio dei libretti di Antonio Muzzarelli presente in Appendice.

Dopo l'ultima stagione autunnale a Milano, nel 1791, Muzzarelli prosegue la sua carriera a Vienna, dove viene chiamato dall'imperatore Leopoldo II per dirigere la neo-riorganizzata compagnia di ballo<sup>16</sup>.

Leopoldo, Granduca di Toscana dal 1765 al 1790, succede al fratello sul trono viennese nel 1790. Durante il suo breve regno (1790-1792) importa sulle scene austriache le tradizioni musicali e coreutiche italiane, rinnovando e facendo rifiorire il balletto viennese che, sotto il regno del fratello, aveva vissuto un periodo di forte declino<sup>17</sup>. Punte di diamante della compagnia di ballo sono: Muzzarelli, che Leopoldo aveva avuto modo di apprezzare a Firenze durante gli anni del suo Granducato e che viene scritturato come maestro di ballo, Antonia Vulcani Muzzarelli e Andrea Vulcani, fratello di quest'ultima. Inoltre il nucleo della compagnia di ballo, fino alla morte dell'Imperatore, annovera numerosi solisti e figuranti italiani<sup>18</sup>.

Muzzarelli a Vienna ripropone sulle scene del Burgtheater la maggior parte dei titoli già collaudati nei teatri italiani, suscitando le lodi e l'ammirazione del pubblico viennese che, in lui, vede rinascere il gusto e lo stile noverriano. Come sottolinea John Rice, Muzzarelli preserva, nei suoi balletti, lo spirito noverriano di cui la platea viennese conserva ancora vivo il ricordo, coniugandolo con una più che ventennale pratica scenica italiana<sup>19</sup>.

Muzzarelli e la moglie rimangono a Vienna fino al 1796, affiancati negli ultimi anni da altri coreografi e ballerini italiani quali, per esempio, Salvatore e Maria Medina Viganò, Francesco Clerico e Giuseppe Traffieri.

Gli ultimi anni della carriera di Muzzarelli sono fra i più incerti e nebulosi. Le fonti tacciono fino al 1802, quando egli ricompare a Vienna per un'unica produzione durante l'estate<sup>20</sup>. Nel 1804 torna alla Pergola di Firenze come compositore dei balli per il carnevale e al Teatro Comunale di Bologna in estate. Lo ritroviamo poi nel

---

<sup>16</sup> Cfr. John A. Rice, *Muzzarelli, Koželuh e La ritrovata figlia di Ottone II (1794)*, cit., pp. 1-46.

<sup>17</sup> Cfr. *ivi*, pp. 1-12.

<sup>18</sup> Cfr. *ivi*, pp. 34-36 dove vengono riportati i nomi e i compensi dei componenti della compagnia di ballo viennese durante il regno di Leopoldo II.

<sup>19</sup> Cfr. *ivi*, pp. 3-4.

<sup>20</sup> Cfr. *ivi*, p. 42.

1807 a Torino (carnevale) e, più di un anno dopo, a Padova per la fiera del Santo nel 1808. L'ultima tappa italiana della sua carriera sembra Venezia. Alla Fenice è inventore e direttore dei balli per le due opere della stagione di carnevale nel 1810.

Il coreografo bolognese trascorre gli ultimi anni di vita a Vienna dove, secondo Rice, muore nel 1821 più che settantenne<sup>21</sup>.

### **Stagioni e ballerini**

Muzzarelli danza fino all'età di quarant'anni circa. Le prime indicazioni riscontrate nei libretti lo classificano come semplice ballerino (Bologna 1766 e Roma 1773)<sup>22</sup> o «ballerino fuori de' concerti» (Firenze 1771 e Venezia 1774)<sup>23</sup>. Successivamente risulta sempre compositore e interprete principale dei balli anche se solo a partire dal 1779 viene indicato come «primo ballerino serio» insieme ad Antonia Vulcani. Oltre che con la moglie, Muzzarelli danza con Maria Viglioli a Bologna nel 1776 e nel 1777, con Giuseppa San-romèrs a Mantova nel 1778 e con Teresa Sermet a Trieste nel 1779.

La sua carriera di danzatore si interrompe nel 1790 a Torino dove, per l'ultima volta, compare fra i ballerini seri insieme alla moglie<sup>24</sup>. A partire dal 1791 Antonia Vulcani Muzzarelli prosegue invece la carriera al fianco del fratello, Andrea Vulcani. La coppia è scritturata a Vienna per le prime parti serie sotto la direzione di Muzzarelli.

---

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 12.

<sup>22</sup> A Bologna nel 1766 è fra i «ballerini»; a Roma nel 1773 è citato come «ballerino uomo». Cfr. Niccolò Tassi, *L'olandese in Italia. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel Teatro Formagliari nel carnevale dell'anno 1766*, cit., p. 6; per Roma cfr. Giovanni Bertati, *Armida. Dramma per musica, da rappresentarsi nel nobil Teatro a Torre Argentina nel carnevale dell'anno 1773*, cit., p. 197.

<sup>23</sup> Per la notizia fiorentina vedi la voce curata da Rita Zambon per il *Dizionario Biografico degli Italiani*. Per Venezia cfr. Pietro Metastasio, *L'Olimpiade. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo teatro di San Benedetto il carnevale dell'anno 1774*, in Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1774, p. 4.

<sup>24</sup> I balli presentati all'interno delle due opere della stagione autunnale al Teatro del Principe di Carignano sono: *La capricciosa ai bagni* e *Le amazzoni moderne*. Cfr. *Le due gemelle. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel teatro di S. A. Serenissima il signor Principe di Carignano nell'autunno dell'anno 1790*, in Torino, presso Onorato Derossi, [1790], p. III per l'elenco dei ballerini, p. IV per i titoli dei balli.

Come abbiamo visto, la carriera di Muzzarelli è caratterizzata da una grande mobilità fra le città italiane e solo a partire dagli anni Ottanta il coreografo può vantare una certa continuità negli ingaggi in uno stesso teatro.

La città che gioca un ruolo chiave nella sua carriera è Firenze. Al teatro di via della Pergola il coreografo bolognese lavora per la prima volta nel 1779 e vi ritorna con una certa continuità tra il 1782 e il 1784, quando presenta, tra gli altri titoli, una serie di balli encomiastici della dinastia asburgica. I tre balli *La guerra del 1683 fra turchi e austriaci*, *Assedio e liberazione di Vienna*, *La presa di Buda* vengono dati a turno sulle scene della Pergola tra il carnevale 1783 e il carnevale 1784<sup>25</sup>. Muzzarelli ha così modo di farsi apprezzare dal pubblico fiorentino e soprattutto dal Granduca Leopoldo che, nel 1791, lo chiama a dirigere la compagnia di ballo a Vienna. A Firenze Muzzarelli torna nel 1788 (autunno) e nel 1804 (carnevale).

Tra il 1785 e il 1787 è molto presente a Venezia e nei territori limitrofi (Brescia, Vicenza, Verona), mentre sono appena tre le tappe milanesi. Nel 1779 viene ingaggiato alla Canobiana per due stagioni consecutive, l'estate e l'autunno; nel 1789 e nel 1791 è alla Scala solo per la stagione autunnale. Cura appena tre stagioni anche a Bologna, dove lavora nel 1776 in primavera, nel 1777 in autunno e nel 1804 in estate. Le tappe torinesi sono solo due: autunno 1790 e carnevale 1807. A Mantova è presente nel carnevale 1778 e nella primavera 1786.

Segue una costellazione di teatri che Muzzarelli frequenta solo per una stagione: Alessandria (autunno 1776), Siena (estate 1777), Trieste (carnevale 1779), Senigallia (estate 1783), Lucca (autunno 1784), Genova (carnevale 1785), Brescia (estate 1786), Vicenza (estate 1787), Verona (autunno 1788), Faenza (primavera

---

<sup>25</sup> Cfr. Pietro Metastasio, *Artaserse. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di via della Pergola nel carnevale del 1783*, in Firenze, si vende da Giovanni Risaliti stampatore dirimpetto ai pp. Filippini, [1782 o 1783], p. 19 primo ballo, p. 39 secondo ballo; Gioacchino Pizzi, *Creso re di Lidia. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di via della Pergola nel carnevale 1784*, in Firenze, si vende da Gio. Risaliti dirimpetto ai PP. Filippini, 1784, p. 4 e Conte de Salvioli – Ranieri de Calzabigi, *Aristo e Temira ed Orfeo ed Euridice. Drammi per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di via della Pergola nel carnevale 1784*, in Firenze, si vende da Gio. Risaliti dirimpetto ai PP. Filippini, 1784, p. 18 e pp. 36-38.

1788), Parma (carnevale 1789), Novara (primavera 1789), Roma (carnevale 1790), Padova (fiera del santo 1808).

Un'ulteriore considerazione meritano gli ingaggi di Muzzarelli rispetto alle stagioni teatrali. Per il carnevale, tradizionalmente il momento più atteso e riservato ai drammi seri, non viene mai scritturato a Milano. A Venezia, invece, può vantare tre scritture per il carnevale: al San Benedetto nel 1786, al San Samuele nel 1787 e alla Fenice nel 1810. La prima e unica stagione di carnevale a Roma è nel 1790. A Torino la scrittura per il carnevale arriva molto più tardi, nel 1807. Firenze è l'unica eccezione: viene scritturato per il carnevale già dal 1783 e, poi, nel 1784 e nel 1810.

### *I figuranti e i solisti*

Analizzando gli elenchi dei ballerini con cui Muzzarelli lavora nel corso della carriera, si constata che le ricorrenze sono molto meno frequenti rispetto, per esempio, a Canziani. La causa è da ricercarsi nell'estrema discontinuità che ne caratterizza il percorso professionale: molte città ricorrono un'unica volta fra le piazze da lui visitate, mentre in altre ritorna in più occasioni, ma a distanza di diversi anni.

In linea di massima anche in questo caso le scritture dei figuranti (talvolta indicati anche come «altri ballerini») sono legate al teatro, mentre riscontriamo una maggiore mobilità fra i solisti. Nel caso di stagioni contigue in uno stesso teatro, quasi sempre la compagnia si replica pressoché identica. È il caso di Milano, al Teatro alla Canobiana, tra l'agosto e l'autunno 1779 o di Venezia, al Teatro San Samuele, tra l'autunno 1786 e il carnevale 1787. Al San Benedetto, invece, dove Muzzarelli lavora nel 1785 per l'ascensione e nel 1786 per il carnevale, riscontriamo alcune diversità.

Nel 1785 la compagnia è composta da una trentina di elementi (in tutto i ballerini elencati sono trentatré ma non vi è distinzione di ruolo fatta eccezione per i «primi ballerini di mezzo carattere, fuori de' concerti»). Qualche mese dopo, per il

carnevale 1786, la compagnia è suddivisa più chiaramente: trenta figuranti, tre primi seri, una coppia di primi grotteschi, una «prima ballerina di mezzo carattere fuori de' concerti» e una coppia di «altri ballerini fuori de' concerti». Tra le file dei figuranti sono undici i nomi che si ripetono: Giovanni Marten, Giovanni Capra, Giovanni Banchetti, Paolo Tosoni, Vincenzo Ghetti, Pietro Nolli, Giovanna, Samaritana e Giuditta Serafini, Geltruda Serandei, Cattarina Saifogher; gli unici solisti che si ripetono sono, invece, il coreografo e la moglie<sup>26</sup>. Da notare come Muzzarelli in questi anni si alterni tra questi due teatri di Venezia – San Benedetto e San Samuele – portando in scena balli diversi con una compagnia diversa a seconda del teatro.

Non accade la stessa cosa tra il 1777 e il 1778, quando Muzzarelli presenta la stessa serie di balli a Bologna prima (autunno 1777), e a Mantova poi (carnevale 1778). In questo caso, infatti, sia tra i figuranti che tra i solisti, diversi nomi si ripetono: oltre allo stesso Muzzarelli ritroviamo Maria Maddalena Mej, Marco Tortori, Francesco Pasini, Domenica Bollini e Pietro Zucchelli, Giuseppe Galli. Mentre a Mantova la compagnia è ridotta al numero di sedici ballerini in tutto, a Bologna è molto più articolata.

L'elenco bolognese presenta sei ballerini (certamente primi ballerini dato che vi è elencato anche Muzzarelli) tra cui Maddalena Mej, una coppia di grotteschi fuori dei concerti (Marco Tortori e Anna Ghedini), una coppia di mezzi caratteri fuori dei concerti (Giuseppe Galli e Anna Muzzarelli), quattro altri ballerini (tra di essi Domenica Bollini) e otto figuranti (tra cui si spostano anche a Mantova Francesco Pasini e Pietro Zucchelli), per un totale di ventitré ballerini<sup>27</sup>. La compagnia mantovana, al contrario, non presenta alcuna suddivisione in ruoli ma,

---

<sup>26</sup> Francesco Silvani, *Ricimero. Drama per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di San Benedetto la fiera dell'ascensione dell'anno 1785*, cit., p. 6 e Benedetto Pasqualigo, *Ifigenia in Tauride. Drama per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di S. Benedetto il carnevale dell'anno 1786*, in Venezia, presso Modesto Fenzo, 1786, p. 7.

<sup>27</sup> Cfr. Giovanni Bertati, *Lo zotico incivilito. Drama giocoso per musica da rappresentarsi nel Teatro Zagnoni di Bologna l'autunno dell'anno 1777*, in Bologna, nella Stamperia del Sassi, [1777], p. 6. L'altra opera della stagione bolognese è *La bizzarria degli umori*, da cui deduciamo anche i titoli dei balli: il primo ballo è *L'Adelasia o sia lo scoprimento della figlia di Ottone imperatore*, mentre il secondo è *L'Ircana in Julfa*. Cfr. *La bizzarria degli umori. Drama giocoso per musica da rappresentarsi in Bologna nel Teatro Zagnoni l'autunno dell'anno 1777*, in Bologna, nella Stamperia del Sassi, [1777], p. 37 e p. 70.

seguendo la grafica secondo cui sono disposti i nomi, deduciamo che i solisti sono otto: Antonio Muzzarelli in coppia con Giuseppa San-romèrs, Marco Tortori e Maddalena Mej, cui seguono su una stessa riga altri quattro ballerini (Giacomo Ostici, Rosalia Monti, Francesca Pallavicino e Marta Scala). I figuranti sembrano essere solo sei (Francesco Pasini, Domenica Bollini, Emanuel Ferrari, Clementina Milani, Pietro Zucchelli, Camilla Bollini)<sup>28</sup>.

Muzzarelli mette in scena in entrambe le città *L'Adelasia*, come primo ballo per entrambe le opere, e *L'Ircana in Julfa* come secondo ballo solo per una delle due opere (*Il Creso*). Si può supporre che il coreografo, dovendo rimontare gli stessi balli a distanza di breve tempo, porti con sé alcuni dei ballerini che già conoscono il pezzo e che possono, verosimilmente, ricoprire a Mantova la parte già interpretata a Bologna. Il lavoro del coreografo verrebbe in questo modo facilitato e notevolmente velocizzato a tutto vantaggio dello spettacolo. Ballerini già rodati su uno o più titoli offrono al coreografo maggiore affiatamento dal punto di vista sia tecnico che espressivo. Purtroppo i libretti non forniscono tutte le informazioni di cui avremmo bisogno per confermare queste ipotesi; nel caso dei libretti bolognesi mancano del tutto le descrizioni dei balli, mentre nel caso dei libretti mantovani abbiamo il *Programma* dell'*Adelasia* e dell'*Ircana in Julfa*, ma non sappiamo quali fossero le parti dei ballerini all'interno del ballo, né siamo sicuri dei loro ruoli.

Per quel che concerne i solisti sono molti gli incroci e le possibili strategie di lettura offerte dalle fonti. Per esempio, confrontando gli elenchi, notiamo che tra il 1786 e il 1788 Muzzarelli lavora con alcuni componenti della famiglia Franchi.

---

<sup>28</sup> *Il Solimano. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio-Ducal Teatro Vecchio di Mantova il carnevale dell'anno 1778*, in Mantova, per l'Erede di Alberto Pazzoni, [1777 o 1778], p. 7. Il primo ballo è *L'Adelasia o sia Lo scoprimento della figlia di Ottone Imperatore*, mentre il secondo è *Candido all'eldorado*. L'altra opera della stagione è Gioacchino Pizzi, *Il Creso. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio-Ducal Teatro Vecchio di Mantova il carnevale dell'anno 1778*, in Mantova, per l'Erede di Alberto Pazzoni, [1777 o 1778]. Il primo ballo è sempre *L'Adelasia* (di cui è presente il l'*Argomento* e il *Programma* alle pp. 41-47), il secondo ballo è *L'Ircana in Julfa* (pp. 47-48).

Marianna Franchi è prima grottesca a Mantova nella primavera del 1786<sup>29</sup>; a Faenza, in occasione dell'inaugurazione del Teatro nella primavera 1788, è fra i «primi grotteschi a perfetta vicenda estratti a sorte per i rispettivi posti»; Pietro Franchi, probabilmente il fratello, è «primo grottesco fuori de' concerti»<sup>30</sup>; Anna Franchi danza a Firenze nell'autunno del 1788 come prima grottesca<sup>31</sup>.

Altra famiglia molto presente nella carriera di Muzzarelli è quella dei Venturini. Filippo Venturini danza con Muzzarelli a Roma nel 1773<sup>32</sup> come «ballerino da uomo», ad Alessandria nel 1776<sup>33</sup> fra i «primi ballerini senza ulteriori distinzioni» e, infine, a Faenza nel 1788 come ballerino di mezzo carattere<sup>34</sup>. Sembrano esserci almeno tre sorelle di Filippo: Margherita, danza sia ad Alessandria, fra i primi ballerini, che a Faenza fra i «primi grotteschi a perfetta vicenda estratti a sorte per le parti»; Marianna è ballerina di mezzo carattere a Faenza<sup>35</sup>; Isabella, danza sotto la direzione di Muzzarelli a Novara nel 1789<sup>36</sup> e a Milano nel 1791, in entrambi i casi come «prima grottesca a perfetta vicenda»<sup>37</sup>.

Le sorelle Monti sono tre: Rosalia, Maria o Anna e Caterina. È Rosalia che sembra fare carriera sotto la direzione di Muzzarelli: la incontriamo per la prima

---

<sup>29</sup> Pietro Metastasio, *Antigono. Dramma per musica dell'incomparabile signor abate Pietro Metastasio poeta cesareo da rappresentarsi in questo Regio-Ducal Teatro Nuovo la primavera dell'anno 1786*, in Mantova, per l'erede di Alberto Pazzoni, Regio Ducale Stampatore, [1786], p. 8.

<sup>30</sup> Eustachio Manfredi, *Cajo Ostilio. Dramma serio per musica di Eustachio Manfredi bolognese, da rappresentarsi nella primavera dell'anno 1788 in occasione dell'apertura del Nuovo Teatro di Faenza*, in Faenza, nella Stamperia dell'Archi, 1788, pp. 8-9.

<sup>31</sup> Mario Ballani, *Agésilao re di Sparta. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di via della Pergola l'autunno del 1788*, in Firenze, nella stamperia Albizziniana di S. M. in Campo, 1788, p. 5.

<sup>32</sup> Giovanni Bertati, *Armida. Dramma per musica, da rappresentarsi nel nobil Teatro a Torre Argentina nel carnevale dell'anno 1773*, cit., p. 197.

<sup>33</sup> Pietro Metastasio, *Demofonte. Dramma per musica da rappresentarsi nel Nuovo Teatro della città di Alessandria in occasione della solita fiera d'ottobre 1776*, in Alessandria, per Ignazio Vimercati Stampatore della Società de' Signori Cavalieri, [1776], p. 10.

<sup>34</sup> Eustachio Manfredi, *Cajo Ostilio. Dramma serio per musica di Eustachio Manfredi bolognese da rappresentarsi nella primavera dell'anno 1788 in occasione dell'apertura del Nuovo Teatro di Faenza*, cit., pp. 8-9.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> Vincenzo de Stefano, *Enea e Lavinia. Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro di Novara la primavera dell'anno 1789*, in Novara, per Gio. Angelo Caccia, [1789], p. VII.

<sup>37</sup> Cfr. *La donna di spirito. Dramma giocoso da rappresentarsi nel Teatro alla Scala l'autunno dell'anno 1791*, in Milano, per Gio. Batista Bianchi Regio Stampatore, [1791], p. VII e Giuseppe Palomba, *Le gare generose. Dramma giocoso da rappresentarsi nel Teatro alla Scala l'autunno dell'anno 1791*, in Milano, per Gio. Batista Bianchi Regio Stampatore, [1791], p. VII.



volta come figurante nel 1776 ad Alessandria<sup>38</sup>, poi come solista (anche se non sappiamo esattamente il ruolo) a Mantova nel 1778<sup>39</sup> e infine come ballerina di mezzo carattere a Trieste nel 1779<sup>40</sup>. La sorella Anna o Maria danza nel 1781 a Palermo<sup>41</sup> insieme al marito – Antonio Papini – come seconda grottesca, mentre a Firenze nel 1782<sup>42</sup> è passata a prima grottesca. Caterina ricorre solo una volta in questi elenchi: a Novara nel 1789 viene scritturata come ballerina di mezzo carattere.

Anche Antonio Papini, che troviamo sempre indicato come «ballerino fuori de' concerti», segue Muzzarelli per un certo periodo danzando con il coreografo a Trieste nel 1779, a Palermo nel 1781 e a Firenze nel 1782.

A mantenersi compatto per tutto il corso della carriera del coreografo è il tridente formato da Muzzarelli, Antonia Vulcani e il fratello di lei, Andrea Vulcani. I resoconti all'interno delle gazzette mettono in luce non solo la bravura tecnica di questi interpreti, ma anche la forza espressiva che li caratterizza:

Il ballo di *Maometto*, o sia il *Fanatismo*, composto dal sig. Muzzarelli non poteva rendersi più intelligibile nell'arte pantomima. I bravi soggetti, che lo rappresentano sono universalmente applauditi, oltre il compositore del medesimo. La Vulcani di lui consorte, ed il Vulcani suo fratello con la propria espressione uniscono un'esecuzione la più vaga, e la più possibilmente perfetta della ben concertata danza<sup>43</sup>.

O ancora, in occasione dei balli dati a Lucca nell'estate del 1784, leggiamo che «non meno applauso riscuotono i balli composti dal sig. Muzzarelli,

---

<sup>38</sup> Pietro Metastasio, *Demofonte. Dramma per musica da rappresentarsi nel Nuovo Teatro della città di Alessandria in occasione della solita fiera d'ottobre 1776*, cit., p. 10.

<sup>39</sup> *Il Solimano. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio-Ducal Teatro Vecchio di Mantova il carnevale dell'anno 1778*, cit., p. 7.

<sup>40</sup> Giovanni Bertati, *La Vendemmia. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel Teatro di Trieste per il carnevale 1779*, in Udine, per li fratelli Gallici, [1778 o 1779], cit. in Carlo Curiel, *Il Teatro S. Pietro di Trieste 1690-1801*, Archetipografia di Milano, 1937, pp. 121-122, nota 38.

<sup>41</sup> Cfr. *Un almanacco drammatico. L'Indice de' Teatrali spettacoli*, cit., p. 423.

<sup>42</sup> Ferdinando Casari, *Mesenzio Re d'Etruria. Dramma per musica da rappresentarsi nel regio Teatro di via della Pergola nell'autunno del 1782*, cit., p. 4.

<sup>43</sup> «Gazzetta Toscana», n. 36, 1788, Firenze 6 settembre, pp. 142-143.

particolarmente il primo, dove la sig. Vulcani si distingue superiormente tanto nell'azione, quanto nell'esecuzione della danza»<sup>44</sup>.

In occasione di uno degli allestimenti del ballo *Adelasia* leggiamo che «la prima ballerina consorte dell'inventore e primo ballerino in un a solo accompagnato dal violino ha riscossi ogni sera grandissimi applausi fino al segno di doverlo ripetere allo strepito delle replicate acclamazioni»<sup>45</sup>.

### **I balli italiani: prime osservazioni**

Per offrire un'idea del "repertorio" del coreografo abbiamo riunito i titoli dei balli di Muzzarelli in una tabella (tabella 14). Come per Canziani, la tabella riporta: il titolo del ballo, l'anno della sua messa in scena con la sigla indicante la stagione e la sua collocazione nel primo o nel secondo intervallo dell'opera; offre poi la definizione del genere, secondo la dicitura riscontrata nel libretto, nonché la fonte da cui è tratto il soggetto.

In primo luogo notiamo come la voce della tabella che riguarda il genere si riempia con una certa continuità a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta del Settecento, ovvero a partire dagli ingaggi prolungati a Venezia. Inoltre è bene precisare che sino agli anni Ottanta gli unici libretti che al loro interno riportano indicazioni sui balli, oltre al titolo e all'elenco dei ballerini, sono solo due *Programmi* dell'*Adelasia*: il primo è stampato in occasione della stagione di carnevale 1778 a Mantova<sup>46</sup>, mentre il secondo in occasione della stagione autunnale 1782 a Firenze<sup>47</sup>. Il libretto del 1778, inoltre, contiene anche la descrizione del ballo *Ircana in Julfa*<sup>48</sup>. Di tutti gli altri balli riportati in tabella dal

---

<sup>44</sup> «Gazzetta Toscana», n. 35, 1784, Pisa 25 agosto, p. 140.

<sup>45</sup> «Gazzetta Toscana», n. 37, 1782, Firenze 14 settembre, p. 147.

<sup>46</sup> Gioacchino Pizzi, *Il Cresco. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio-Ducal Teatro Vecchio di Mantova il carnevale dell'anno 1778*, cit., pp. 41-47.

<sup>47</sup> Ferdinando Casari, *Mesenzio Re d'Etruria. Dramma per musica da rappresentarsi nel regio Teatro di via della Pergola nell'autunno del 1782*, cit., pp. 4-8.

<sup>48</sup> Gioacchino Pizzi, *Il Cresco. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio-Ducal Teatro Vecchio di Mantova il carnevale dell'anno 1778*, cit., pp. 47-48.

1776 al 1783 possediamo solo il titolo senza alcun testo di accompagnamento al ballo (*Avviso, Argomento o Programma*). A partire dal 1784, invece, i libretti dei balli divengono più consistenti presentando, spesso, l'*Avviso*, l'*Argomento* o il *Programma*.

Possiamo individuare tre generi principali a cui se ne aggiungono due che, tuttavia, ricorrono solo una volta. I balli si suddividono in eroici o eroico pantomimi, tragici pantomimi, comici, eroico tragici e di mezzo carattere.

I balli eroici sono i più numerosi; ne contiamo otto: *L'Adelasia, Gli amori di Igor primo zar di Moscovia, Le nozze di Peleo e Teti, La generosità di Scipione, Le nozze di Ciro e Cassandane, Il ratto d'Elena, Hildegard e Alceste*. Per tutti i balli eroici è sempre presente il libretto. Le considerazioni compiute in precedenza a proposito di questo genere per i balli di Canziani sono valide anche per quelli di Muzzarelli. Nei balli definiti eroici le peripezie riguardano non solo le vicissitudini dei personaggi ma anche la loro interiorità. L'indole virtuosa del protagonista maschile o femminile intacca i sentimenti d'odio o di vendetta che animano l'antagonista garantendo, così, il lieto fine. Non ci sono sacrifici di morte per nessuno dei protagonisti e il ballo, quasi sempre, si conclude con festeggiamenti e danze.

I balli tragici sono quattro: *Il Gonzalvo, L'impostore punito, Il Beverlei e Il fanatismo o sia Maometto*. Nessuno di questi balli è accompagnato da un *Programma*, tre di essi sono accompagnati da un *Avviso*, mentre solo *L'impostore punito* presenta l'*Argomento* con una breve descrizione dell'azione. La ragione è presto spiegata: *Il Gonzalvo, Il Beverlei e Il fanatismo* sono balli tratti da opere teatrali pre-esistenti che lo stesso coreografo si premura di indicare come fonti del ballo nell'*Avviso*. L'omonimo dramma per musica di Giovanni de Gamerra offre lo spunto per *Il Gonzalvo* insieme al racconto di Jean-François Marmontel *Gli Incas*; *Il Beverlei* prende spunto dalla tragedia borghese *Béverlei* di Bernard Saurin; *Il fanatismo o sia Maometto* ricalca l'omonima *pièce* di Voltaire. Si tratta dunque di testi molto noti all'epoca perché tradotti e messi in scena anche in Italia e,

soprattutto, a Venezia<sup>49</sup>. *L'impostore punito*, invece, è un «argomento niente storico, e di sola fantastica immaginazione»<sup>50</sup> e, per questo motivo, il coreografo ne fornisce una breve sinossi nell'*Argomento*. Non solo. Quando nel 1791 Muzzarelli allestisce lo stesso ballo a Milano con un diverso titolo, *Il falso profeta*, all'*Argomento* aggiunge anche un lungo e dettagliato *Programma* in cinque atti<sup>51</sup>.

Nei balli tragici vengono condannate le passioni e i sentimenti che portano, in senso metaforico o materiale, alla rovina o alla decadenza. Nell'*Impostore punito* l'aver prestato fede a un falso profeta conduce alla morte di Tarif, re d'Oriente, e di suo figlio Selimo. Nel *Gonzalvo* la crudeltà di Davila nei confronti degli indiani viene contrapposta alla virtù di Gonzalvo. Il *Beverlei* narra le vicissitudini che una famiglia borghese è costretta a subire a causa del vizio e del gioco e, infine, nel ballo tratto da Voltaire si condanna, come nella tragedia omonima, ogni forma di fanatismo.

Unico ballo eroico tragico è *Ino e Temisto*, di cui abbiamo sia l'*Argomento* che il *Programma*.

I cinque balli comici (*Il Capitano Cook*, *La capricciosa umiliata*, *Le baruffe chiozzotte*, *L'amante del studio* e *I volontarj*) sono tutti secondi balli, così come l'unico ballo di mezzo carattere, *L'amazzone moderna*. Di essi il libretto riporta solo il titolo; l'unica eccezione è rappresentata dal *Capitano Cook*, di cui viene riportato un breve *Argomento*.

Muzzarelli dimostra di ispirarsi alla sua contemporaneità sfruttando i soggetti di *pièces* teatrali o drammi per musica già molto noti (Voltaire come Goldoni) o

---

<sup>49</sup> Lo stesso Muzzarelli nell'*Avviso* del *Gonzalvo* si esprime con le seguenti parole: «Gl'Incas del Signor Marmontel, e l'Opera teatrale fortunata col titolo del Gonzalvo composta dal Signor Gamera, tante volte replicata, e applaudita nel Teatro in S. Luca, servono di base al mio Ballo Pantomimo». Antonio Muzzarelli, *Il Gonzalvo. Ballo tragico pantomimo*, in Filippo Livigni, *Le gelosie fortunate. Dramma giocoso per musica di Filippo Livigni da rappresentarsi nel nobile teatro di San Samuele l'autunno dell'anno 1786*, in Venezia, 1786, appresso Modesto Fenzo, p. 45.

<sup>50</sup> [Antonio Muzzarelli], *L'impostore punito ballo tragico pantomimo composto ed eseguito dal signor Antonio Muzzarelli*, in Giovanni Greppi, *Castrini padre e figlio. Dramma giocoso per musica di Florimondo Ermionè P.A. da rappresentarsi nel nobile teatro di San Samuele il carnevale dell'anno 1787*, in Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1787, p. 49.

<sup>51</sup> Antonio Muzzarelli, *Il falso profeta. Ballo tragico pantomimo da rappresentarsi nel Teatro grande alla Scala l'autunno 1791 inventato e diretto dal sig. Antonio Muzzarelli*, cit., pp. 69-80.

ispirandosi ai viaggi del celebre esploratore James Cook. Attinge a fatti storici quando, a Firenze, celebra la casata asburgica con una serie di balli che si ispirano all'assedio turco a Vienna nel 1683. Anche il mito o la storia antica sono fonti di ispirazione correnti, anche se non prevalenti.

Tra i suoi titoli più fortunati spicca indubbiamente l'*Adelasia*, riproposta sulle scene italiane per sei anni consecutivi, tra il 1777 e il 1782, e poi a Vienna nel 1794. Altrettanta fortuna ha *L'Ircana in Julfa* proposta nel 1777 a Bologna, in autunno, e per il carnevale successivo a Mantova, a Milano tra l'estate e l'autunno 1779 e, infine, a Palermo nel 1780. Anche le vicende ispirate ai viaggi di Cook vengono riprese in più di un'occasione; tra il 1786 e il 1790 si contano almeno sei allestimenti. Appena due, secondo quanto fin qui riscontrato nelle fonti, gli allestimenti di *Ino e Temisto* (Vicenza, estate 1787, e Parma, carnevale 1789) e degli *Amori di Igor primo Zar di Moscovia* (Venezia, carnevale 1786, e Milano, autunno, 1789). Diversi i balli ispirati a vicende di amazzoni: *Le amazzoni*, Firenze, primavera 1779; *La sconfitta delle amazzoni*, Milano, estate 1779; *L'amazzone moderna*, Brescia, per la fiera del 1786. Non avendo alcuna indicazione sul soggetto, tuttavia, possiamo solo ipotizzare si tratti dello stesso ballo presentato sotto titoli diversi. Infine *La locandiera vivace* e *Le baruffe chiozzotte* potrebbero essere balli ispirati alle opere di Goldoni, ma nessun indizio viene in tal senso dalle fonti.

In sintesi il "repertorio" di Muzzarelli si configura in maniera abbastanza originale, tocca – come sottolinea Rita Zambon – «temi insoliti ed esotici»<sup>52</sup>, lascia in secondo piano gli eroi delle tragedie classiche.

---

<sup>52</sup> Rita Zambon, *Antonio Muzzarelli*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXXVII.

**Tabella 14 – I balli italiani di Muzzarelli**

La tabella sintetizza il repertorio italiano di Muzzarelli. Le fonti usate per redigerla sono principalmente i libretti. L'elenco dei titoli segue l'andamento cronologico delle stagioni teatrali. Dove nel libretto non viene indicata la fonte d'ispirazione è stata fatta a volte un'ipotesi, tra parentesi quadra, basata sul titolo e quando presente sull'*Argomento* del libretto. Per unico ballo si intende che nel libretto del melodramma è presente un unico titolo.

Accanto all'anno della rappresentazione è presente l'indicazione della stagione teatrale secondo le seguenti abbreviazioni: C = carnevale; ASC = fiera dell'ascensione; P = primavera; E = estate; A = autunno.

TITOLO	ANNO	TIPO	GENERE	FONTI
<i>Adelasia riconosciuta</i>	1782 A	Primo ballo	—	Matteo Bandello, <i>Novelle</i> , (1554) seconda parte, novella XXVII.
"	1782 A	Primo ballo	—	Matteo Bandello, <i>Novelle</i> , (1554) seconda parte, novella XXVII.
<i>Alceste</i>	1810 C	[Unico ballo]	Eroico	Stazio e altri.
<i>Assedio e liberazione di Vienna</i>	1783 C (per due opere)	Secondo ballo	—	[Argomento storico]
<i>Candido all'Eldorado</i>	1778 C	Secondo ballo	—	—
<i>Castore e Polluce</i>	1788 P	Primo ballo	—	[Mitologia]

<i>Di paesani</i>	1779 P	Secondo ballo	—	—
<i>Ercole e Jole</i>	1783 E	Primo ballo	—	—
<i>Festa di ballo in teatro</i>	1791 A	Secondo ballo	—	—
<i>Gli amori di Igor primo zar di Moscovia</i>	1786 C	Primo ballo	Eroico pantomimo	Nestore, <i>Cronache</i> , XII secolo <sup>53</sup> e Pierre Charles Levesque, <i>Storia di Russia</i> , Venezia, 1784 <sup>54</sup> .
"	1789 A	Primo ballo	—	Nestore, <i>Cronache</i> , XII secolo e Pierre Charles Levesque, <i>Storia di Russia</i> , Venezia, 1784.
<i>Igor I zar di Moscovia</i>	1804 C	Primo ballo	Eroico	—
"	1789 A (per due opere)	Primo ballo «da farsi alternativamente»	—	Nestore, <i>Cronache</i> , XII secolo e Pierre Charles Levesque, <i>Storia di Russia</i> , Venezia, 1784.
<i>Gli scozzesi fra i selvaggi</i>	1780 C	Secondo ballo	—	—
<i>Hildegard</i>	1807 C	[Unico ballo]	Eroico	—

<sup>53</sup> Si tratta di un manoscritto del XII secolo intitolato *Cronache degli anni passati* che tratta la storia russa dalle origini al 1116 e il cui principale compilatore fu un monaco, Nestore, vissuto tra il 1056 e il 1114. L'ipotesi è che ne circolasse una vulgata o che Muzzarelli riporti la fonte citata da, per esempio, Levesque. Il manoscritto nestoriano esiste in edizione italiana curata da Alda Giambelluca Kossova: Nestor, *Cronaca degli anni passati: XI e XII secolo*, Cinisello Balsamo, San Paolo, 2005.

<sup>54</sup> Riportiamo il riferimento bibliografico completo: Charles Pierre Levesque, *Storia di Russia tratta da cronache originali, da monumenti autentici e da più illustri storici della nazione. Opera tradotta dall'original francese di M. Levesque*, Venezia, presso Domenico Costantini, 1784.

<i>I falsi minori, o sieno I divertimenti</i>	1783 E	Secondo ballo	—	—
<i>I solitarj</i>	1787 E (per due opere)	Secondo ballo	Comico pantomimo	—
<i>I volontarj</i>	1789 P	Secondo ballo	Comico	«Rappresentazione d'un fatto immaginario».
<i>Il barbiere di Siviglia</i>	1780 o 1781	Primo ballo	—	—
<i>Il Beverlei o sia Il Giuocatore punito</i>	1787 C	Primo ballo	Tragico pantomimo	Bernard Joseph Saurin, <i>Béverlei tragédie bourgeoise en cinq actes</i> , 1768 <sup>55</sup> .
<i>Il capitano Cook all'isola degli Ottaiti</i>	1786 C	Secondo ballo	Comico pantomimo	Ispirato ai viaggi dell'esploratore britannico James Cook.
<i>Lo sbarco del Capitano Cook</i>	1789 C (per due opere)	Secondo ballo	Comico	Ispirato ai viaggi dell'esploratore britannico James Cook.
<i>Il capitano Cook all'isola degli Ottaiti</i>	1789 A	Secondo ballo	Comico pantomimo	"
"	1790 C	Secondo Ballo	Comico Pantomimo	"
<i>Il disertore francese</i>	1780 o 1781	Secondo ballo	—	—

<sup>55</sup> L'opera andata in scena per la prima volta nel 1768 viene prestissimo tradotta anche in italiano e rappresentata sulle scene teatrali veneziane. Muzzarelli nell'*Avviso* la definisce infatti «composizione notissima».



<i>Il falso profeta</i>	1791 A	Primo ballo	Tragico pantomimo	—
<i>Il falso zelante</i>	1785 ASC	[secondo ballo]	—	—
<i>Il fanatismo o sia Maometto</i>	1788 A	Primo ballo	Tragico pantomimo	Voltaire, <i>Il fanatismo o sia Maometto</i> , 1736.
<i>Il feudatario</i>	1782 A	Secondo ballo	—	—
<i>Il Gonzalvo</i>	1786 A	Primo ballo	Tragico pantomimo	Giovanni De Gamerra, <i>Il Gonzalvo o sia Gli Americani</i> , 1778 e Jean-François Marmontel, <i>Gli Incas</i> , 1778.
<i>Il ratto d'Elena</i>	1804 E	[Unico ballo]	Eroico	[Mitologia]
<i>Il ratto delle sabine</i>	1780 o 1781	Primo ballo	—	—
<i>Il seguito delle vittorie austriache o sia La presa di Buda</i>	1784 C	Secondo ballo	—	[Argomento storico]
<i>Il selvaggio in Finlandia</i>	1785 ASC	Secondo ballo	—	—
"	1786 P	Secondo ballo	—	—
<i>Il valor dove men si crede</i>	1780 o 1781	Secondo ballo	—	—
<i>Ines de Castro</i>	1786 P	Primo ballo	—	—

<i>Ino e Temisto</i>	1787 E (per due opere)	Primo ballo	Eroico tragico pantomimo	[Mitologia]
"	1789 C (per due opere)	Primo ballo	Eroico-tragico pantomimo	[Mitologia]
<i>L'Adelasia</i>	1777 A (per due opere)	Primo ballo	—	Matteo Bandello, <i>Novelle</i> , (1554) seconda parte, novella XXVII.
<i>L'Adelasia</i> <sup>56</sup> (nell'estate del 1779 semplicemente <i>Adelasia</i> )	1777 E	[Primo ballo]	—	Matteo Bandello, <i>Novelle</i> , (1554) seconda parte, novella XXVII <sup>57</sup> .
"	1779 C	Primo ballo	—	Matteo Bandello, <i>Novelle</i> , (1554) seconda parte, novella XXVII.
"	1779 E	Primo ballo	Eroico-pantomimo	Matteo Bandello, <i>Novelle</i> , (1554) seconda parte, novella XXVII.
<i>L'Adelasia in Italia</i>	1786 fiera	Primo ballo	Eroico Pantomimo	Matteo Bandello, <i>Novelle</i> , (1554) seconda parte, novella XXVII.
<i>L'Adelasia o sia Lo scoprimento della</i>	1778 C	Primo ballo	—	Matteo Bandello, <i>Novelle</i> , (1554) seconda parte,

<sup>56</sup> *L'Adelasia* viene messo in scena al Teatro dell'Accademia degli Intronati di Siena nel corso dell'estate. Per la stagione sono previsti due drammi giocosi – *La virtuosa alla moda* e *Il principe del Lago nero* –, tuttavia l'unico riferimento riscontrato è in Sartori. Cfr. *Ivi*, 25038 e 19104.

<sup>57</sup> Il primo libretto in cui Muzzarelli rende note le sue fonti per il ballo *Adelasia* è quello del 1785. «Da una novella di Bandello, e da un'altra di Morandi si raccoglie con qualche diversità, che il Padre destinatala Sposa ad un Re d'Ungheria; questa invaghitasi d'Alerame Principe Sassone deluse le mire Paternali con un celato Matrimonio, e se ne fuggì in Italia». Non siamo tuttavia riusciti a risalire al riferimento bibliografico relativo a Morandi.

<i>figlia di Ottone Imperatore</i>				novella XXVII <sup>58</sup> .
<i>L'Adelasia o sia Lo scoprimiento della figlia di Ottone Imperatore</i>	1778 C	Primo ballo	Eroico- pantomimo	Matteo Bandello, <i>Novelle</i> , (1554) seconda parte, novella XXVII.
<i>L'Adelasia riconosciuta (o Adelasia riconosciuta)</i>	1780 <sup>59</sup> C	Primo ballo	—	Matteo Bandello, <i>Novelle</i> , (1554) seconda parte, novella XXVII.
"	1782 A (per due opere)	Primo ballo	—	Matteo Bandello, <i>Novelle</i> , (1554) seconda parte, novella XXVII.
"	1790 A	Primo ballo	—	Matteo Bandello, <i>Novelle</i> , (1554) seconda parte, novella XXVII.
<i>L'amante del studio</i>	1787 ASC	Secondo ballo	Ballo comico	—
<i>L'amazzone moderna</i>	1786 fiera	Secondo ballo	Mezzo carattere	—
<i>L'amore artigiano</i>	1776 A	Unico ballo	—	—
"	1776 C	[secondo ballo]	—	—
"	1779 C	Secondo ballo	—	—

<sup>58</sup> In questo libretto Muzzarelli fa riferimento a della «novelle galanti» che si costituiscono come fonte d'ispirazione per questo ballo.

<sup>59</sup> Per tutti i balli delle stagioni 1780 e 1781 cfr. *Un almanacco drammatico. L'indice de' teatrali spettacoli*, p. 391 e p. 423.

<i>L'impostore punito</i>	1787 C	Primo ballo	Tragico pantomimo	«Argomento niente storico, e di sola fantastica immaginazione»
<i>L'ipocrita o sia Il pirlone burlato</i>	1790 A	Secondo ballo	—	—
<i>L'Ircana in Julfa</i> (dal 1779 <i>Le avventure d'Ircana</i> ; nel 1780 <i>Le sventure d'Ircana</i> )	1777 A (per due opere)	Secondo ballo	—	Carlo Goldoni, <i>Ircana in Julfa</i> , 1764.
"	1778 C	Secondo ballo	—	"
"	1779 E	Secondo ballo	—	"
"	1779 E	Secondo ballo	—	"
"	1780 C	Primo ballo	—	"
<i>La capricciosa ai bagni</i>	1790 A (per due opere)	Primo ballo	—	—
<i>La capricciosa umiliata</i>	1786 A	Secondo ballo	Comico	—
"	1788 A	Secondo ballo	—	—
<i>La contadina impertinente</i>	1780 C	Secondo ballo	—	—
<i>La forza del bel sesso</i>	1788 P	Secondo ballo	—	—

<i>La generosità di Scipione</i>	1790 C	Primo ballo	Eroico pantomimo	Tito Livio, <i>Storia di Roma</i> e Plutarco, <i>Le vite</i> .
"	1810 C	[Unico ballo]	Eroico pantomimo	Tito Livio, <i>Storia di Roma</i> e Plutarco, <i>Le vite</i> .
<i>La guerra del 1683 fra turchi e austriaci</i>	1783 C (per due opere)	Primo ballo	—	[Argomento storico]
<i>La letteraria fanatica</i>	1789 A (per due opere)	Secondo ballo	—	—
<i>La liberazione di Vienna</i>	1784 C	Da darsi alternativamente	—	[Argomento storico]
<i>La liberazione di Vienna: le feste in Vienna</i>	1784 C	Primo ballo	—	[Argomento storico]
<i>La locandiera vivace</i>	1787 C	Secondo ballo	—	—
<i>La Marianne</i>	1780 o 1781	Primo ballo	—	—
<i>La mascherata</i> <sup>60</sup>	1779 C	Secondo ballo	—	—
<i>La Merope</i> <sup>61</sup>	1776 C	[primo ballo]	—	—
"	1779 C <sup>62</sup>	Primo ballo	—	—

<sup>60</sup> *Ibidem*.

<sup>61</sup> Sia per *La Merope* che per *L'Amore artigiano* l'unico riferimento che abbiamo riscontrato è nel catalogo di Claudio Sartori. Cfr. Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, cit., 7562 e 7741.

<sup>62</sup> Riferimento riscontrato in Carlo Curiel, *Il Teatro S. Pietro di Trieste 1690-1801*, cit., pp. 111-112.

<i>La presa di Buda</i>	1784 C	Da darsi alternativamente	—	[Argomento storico]
"	1784 C	Secondo ballo	—	[Argomento storico]
<i>La sconfitta delle amazzone</i>	1779 E	Primo ballo	—	—
<i>La vedova del Malabar</i>	1785 ASC	[primo ballo]	—	—
<i>Le amazzone</i>	1779 P	Primo ballo	—	—
<i>Le amazzone moderne</i>	1790 A (per due opere)	Secondo ballo	—	—
"	1790 C	Secondo ballo	—	—
<i>Le avventure teatrali</i>	1780 o 1781	Secondo ballo	—	—
<i>Le baruffe chiozzotte</i>	1787 C	Secondo ballo	Ballo comico	[Carlo Goldoni?]
<i>Le feste di Vienna</i>	1784 C	Da darsi alternativamente	—	[Argomento storico]
"	1784 C	Primo ballo	—	[Argomento storico]
<i>Le nozze di Ciro e Cassandane</i>	1789 P	Primo ballo	Eroico	André Michel Ramsay, <i>Les voyages de Cyrus</i> , 1728 <sup>63</sup> .

<sup>63</sup> Riportiamo la citazione completa: André Michel Ramsay, *Les voyages de Cyrus, avec un discours sur la mythologie. Par m. Ramsay*, A Luxembourg, chez André Chevalier, 1728, 2 voll. L'opera viene tradotta in italiano già nel 1729 a Venezia e nel 1753 a Napoli.

<i>Le nozze di Peleo e Teti</i>	1790 C	Primo ballo	Eroico pantomimo	[Mitologia]
<i>Lo sbarco del Capitano Cook</i>	1789 C (per due opere)	Secondo ballo	Comico	Ispirato ai viaggi dell'esploratore britannico James Cook.
<i>Lo spazzacamino principe</i>	1791 A	Primo ballo	—	—
<i>Olimpiade</i>	1776 A	[primo ballo]	—	—
<i>Ottone II Imperatore d'Alemagna</i>	1785 ASC	Primo ballo	Eroico pantomimo	Matteo Bandello, <i>Novelle</i> , (1554) seconda parte, novella XXVII.
<i>Sposalizio di Groenlandesi</i>	1782 A	Terzo ballo	—	—
<i>Ulisse al monte Etna</i>	1787 ASC	Primo ballo	—	Omero, <i>Odissea</i> , libro IX.
<i>Un divertimento</i>	1791 A	Secondo ballo	—	—

### **L'«interesse delle più naturali passioni»: una poetica della semplicità?**

In occasione della rappresentazione del ballo *Igor primo Zar di Moscovia* al San Benedetto di Venezia nel corso del carnevale 1786, Muzzarelli scrive:

la semplicità del medemo [ballo] m'ha fatto esitare qualche poco sulla scelta. Privo di spettacolose morti, dello squallore delle carceri, di furie, e strepitosi avvenimenti, ho dubitato, che si scostasse dal consueto. Rammentandomi per altro, che l'esponevo ad un pubblico illuminato, e sensibile, ho creduto più opportuno eccitare i moti dell'anima coll'interesse delle più naturali passioni, che sorprenderlo cogli eccessi del furore, e della barbarie<sup>64</sup>.

In questo *Avviso* Muzzarelli fissa due caratteri distintivi della sua poetica. Il primo è la ricerca di soggetti semplici. Non si tratta, in questo come in altri casi, di vicende costellate di «strepitosi avvenimenti», bensì di un'azione semplice ispirata ai «diritti del cuore umano, congiunti a quelli della Grandezza, e della virtù» e che poco si presta ad una messa in scena spettacolare o alla presenza di personaggi ultraterreni come furie e demoni. Un tratto, questo, che contraddistingue Muzzarelli allontanandolo – scrive Rita Zambon – dai «*clichés* dei coevi balli pantomimi»<sup>65</sup> o quantomeno, sembrerebbe, dalle messe in scena di stampo noverriano. Coerentemente col primo aspetto a ispirare il coreografo sono le passioni «più naturali» ossia quelle passioni con valenza universale in cui tutte le platee si possono riconoscere. Il ballo narra, infatti, dell'amore sincero di Igor, Zar di Moscovia, per l'umile barcarola Olga di cui vengono messe in luce la bellezza e la virtù. Il coraggio, l'onestà e la bontà d'animo di Olga superano le differenze di ceto e garantiscono il lieto fine alla vicenda.

---

<sup>64</sup> Antonio Muzzarelli, *Gli amori d'Igor Primo Zar di Moscovia. Ballo eroico pantomimo d'invenzione, e direzione del signor Antonio Muzzarelli esposto per la prima volta nel nobilissimo Teatro di San Benedetto*, in Benedetto Pasqualigo, *Ifigenia in Tauride. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di S. Benedetto il carnovale dell'anno 1786*, cit., p. 26.

<sup>65</sup> Rita Zambon, *Antonio Muzzarelli*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit.



Muzzarelli, dunque, dichiara e dimostra di preferire vicende ispirate da sentimenti universalmente riconoscibili, vicende comuni in cui il pubblico può riconoscersi. Così accade anche per il ballo tratto dalla tragedia borghese di Saurin, *Il Beverlei o sia Il gioucatore inglese*.

Credo indispensabile prevenire questo ossequiato pubblico, che con tanta clemenza ha favorite le mie pantomimiche Rappresentazioni anteriori, che il Beverlei tragedia semplice urbana, non è suscettibile d'un assessorio di decorazioni grandiose come furono i miei trascorsi balli. Lo specchio esemplare degli avvenimenti lagrimevoli a' quali è ridotta una infelice privata famiglia, dal vizio, dalle circuizioni, e seduzioni de' falsi amici al capo di quella, non può avere l'adornamento d'un apparato scenico magnifico che incanti la vista degli Spettatori. In questa tragica rappresentazione pantomimica, la mia lusinga è appoggiata non ad una malia degli sguardi, ma alla sensibilità de' cuori veneti da me conosciuta<sup>66</sup>.

Anche in questo caso Muzzarelli non intende ammaliare lo sguardo degli spettatori con apparati scenotecnici spettacolari e articolati, ma colpire la sensibilità del pubblico attraverso una vicenda comune: gli «avvenimenti lagrimevoli a' quali è ridotta una infelice privata famiglia». Data la tematica scelta – prosegue il coreografo – il ballo non si presta a scenografie sfarzose o *coups de théâtre* di particolare effetto. Il coreografo opta, in questo caso, per un allestimento meno ricco e spettacolare rispetto ad altri suoi balli, in modo che risulti in sintonia e coerenza con le vicende quotidiane scelte per la narrazione pantomima.

Muzzarelli, tuttavia, se da un lato sembra prediligere soggetti semplici e vicende comuni, dall'altro dichiara di non essere estraneo a balli che prevedono «decorazioni grandiose» e allestimenti spettacolari, come del resto la stessa analisi dei libretti mette in luce<sup>67</sup>.

---

<sup>66</sup> Antonio Muzzarelli, *Il Beverlei o sia Il gioucatore inglese*, in *Il nuovo convitato di pietra. Dramma tragicomico da rappresentarsi nel nobile teatro di San Samuele il carnevale dell'anno 1787*, in Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1787, p. 38.

<sup>67</sup> Cfr. per esempio il ballo *Castore e Polluce*, andato in scena a Faenza nel 1788 e che prevede macchine volanti e scenografie particolarmente complesse. [Antonio Muzzarelli], *Castore e Polluce*, in Eustachio Manfredi, *Cajo Ostilio. Dramma serio per musica di Eustachio Manfredi bolognese, da rappresentarsi nella primavera dell'anno 1788 in occasione dell'apertura del Nuovo Teatro di Faenza*, cit., pp. 47-52.

«Richiamare colle voci della natura il core umano» e «l'interessarlo con la vivacità degli Spettacoli» – scrive Muzzarelli nell'*Avviso* di una delle versioni dell'*Adelasia*<sup>68</sup> – si costituiscono come caratteristiche pregnanti della poetica del coreografo che, in effetti, spazia molto nella scelta dei soggetti, misurandosi con fonti di ispirazione sempre nuove e suscitando entusiastiche reazioni, per esempio, nella «Gazzetta Toscana». Di Muzzarelli vengono lodate in più di un'occasione l'abilità nell'orchestrare sulla scena lo sviluppo della storia, amalgamando con competenza tutti i coefficienti scenici.

In occasione della prima rappresentazione dell'*Adelasia* a Siena nell'estate del 1777, leggiamo che il ballo «per la forza dell'espressione, vivezza dei quadri, ed aggiustatezza di decorazione richiama singolarmente l'attenzione di coloro che intendono la bellezza dell'arte mimica»<sup>69</sup>. Ancora una volta la scenografia si adatta perfettamente al soggetto prescelto.

A proposito del ballo *Le amazzoni*, i toni si accendono:

Venerdì della decorsa settimana fu eseguito in via della Pergola un nuovo ballo eroico pantomimo, rappresentante la favola delle Amazzoni d'invenzione di eccellente maestro, che in altri luoghi ha dato saggio di somma abilità. Il vestiario, l'esecuzione, la disposizione delle figure, l'armonia, e lo scenario del sig. Domenico Stagi hanno incontrata la pubblica approvazione, e gli spettatori tutti mostrarono con gl'incessanti applausi quanto fossero contenti di uno spettacolo ripieno di novità, bellezza, e magnificenza<sup>70</sup>.

Anche in occasione dei balli encomiastici della dinastia asburgica – *La guerra del 1683 fra turchi ed austriaci* e *Assedio e liberazione di Vienna*, dati sempre alla Pergola nel carnevale 1783 – vengono messe in luce le stesse qualità:

Il primo ballerino, che ha inventata e diretta una tal rappresentanza, non ha lasciato di porre in vaga forma tuttociò dovea conferire allo sviluppo dello spettacolo, essendo esso eseguito con la massima precisione e con

---

<sup>68</sup> Antonio Muzzarelli, *Ottone II Imperatore d'Alemagna. Ballo eroico pantomimo*, in Francesco Salvini, *Il Ricimero. Drama per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di San Benedetto la fiera dell'Ascensione dell'anno 1785*, cit., p. 23.

<sup>69</sup> «Gazzetta Toscana», n. 30, 1777, Siena 19 luglio, p. 119.

<sup>70</sup> «Gazzetta Toscana», n. 18, 1779, Firenze 1 maggio, p. 71.

tutti quelli abbellimenti, e varietà di scena, che facilmente s'insinuano, ed appagano, perché vivamente colpiscono la fantasia degli spettatori<sup>71</sup>.

Se da un lato Muzzarelli sembra discostarsi dalla poetica noverriana nella scelta dei soggetti, storie semplici prive di personaggi soprannaturali (avvicinandosi forse di più a quanto professato da Angiolini)<sup>72</sup>, dall'altro dimostra di aver assimilato la lezione del maestro francese nel loro trattamento sulla scena. I resoconti citati mettono in luce come il coreografo si dedichi con successo all'armonizzazione in scena di tutti i coefficienti scenici. Nel ballo *Le amazzoni* «il vestiario, l'esecuzione, la disposizione delle figure, l'armonia, e lo scenario» suscitano tanta ammirazione da produrre incessanti applausi. Il ballo viene percepito per l'insieme dei coefficienti che il coreografo ha saputo gestire bene sulla scena «ripieno di bellezza e magnificenza». Per i balli dati alla Pergola nel 1783 viene lodata la capacità del coreografo di saper costruire lo sviluppo dell'azione che risulta dinamica nel suo svolgimento, ma allo stesso tempo ben eseguita e precisa («non ha lasciato di porre in vaga forma tuttociò dovea conferire allo sviluppo dello spettacolo, essendo esso eseguito con la massima precisione e con tutti quelli abbellimenti, e varietà di scena»). Muzzarelli è in grado, stando ai resoconti, di armonizzare sulla scena tutti i coefficienti scenici e di costruire l'azione in modo chiaro e interessante allo stesso tempo.

Anche il recensore della «Gazzetta Urbana Veneta» riconosce a Muzzarelli qualità “registiche” di primo piano. In occasione dei balli allestiti al Teatro Nuovo di Vicenza nell'estate del 1787, leggiamo che

---

<sup>71</sup> «Gazzetta Toscana», n. 1, 1783, Firenze 4 gennaio, p. 2.

<sup>72</sup> Nelle *Lettere a Monsieur Noverre* Angiolini a proposito della personificazione delle passioni e dei personaggi inventati scrive: «i personaggi fantastici saranno sempre inferiori ai naturali; ch'essi non porteranno mai un interesse generale, né delicato; perché la maggior parte del pubblico non li conosce, e un'altra parte non li crede; che le belle arti essendo un nobile sollievo alla nostra ragione ascendono al sublime per la via del cuore, e non mai per la via dello spirito, e che Monsieur Ro[u]sseau ha veramente ragione quando dice che non sapendo né far parlare, né fare agire gli uomini, si ricorre ai venti, ai diavoli, ai tritoni, agli dei, per sorprendere con questi almeno lo spirito, in difetto di non saper commovere il nostro cuore». Gasparo Angiolini, *Lettera a Monsieur Noverre*, cit., p. 79.

il primo ballo ebbe un esito felicissimo, e il signor *Muzzarelli* che lo compose, fu chiamato fuori a ricevere i meriti applausi, unitamente alle signore *Volcani e Pitrot*, che rappresentarono in esso le prime parti con tutta la bravura possibile. Scene, vestiario, decorazione, tutto corrisponde al bello essenziale dello spettacolo, ed alla magnificenza di chi presiede alla sua direzione<sup>73</sup>.

L'idea del balletto come di un insieme coerente, in cui ogni parte viene messa in relazione con il tutto, che percorre le *Lettres* noverriane, sembra trovare un chiaro riscontro nei resoconti che accompagnano i balli di Muzzarelli. D'altra parte lo stesso coreografo, nell'*Avviso* che precede l'allestimento milanese dei balli *Igor I Zar di Moscovia* e *Il Capitano Cook agli Ottaiti* (autunno 1789), dichiara di aver fatto della «varietà sulle scene» un vero e proprio capriccio, intendendo con queste parole presumibilmente affermare di essere riuscito non solo a variare nella scelta dei soggetti da allestire, ma anche a sviluppare l'azione in modo vivace e interessante.

Il gusto squisito di questo rispettabilissimo pubblico in ogni genere di spettacoli teatrali, reso sempre più dilicato dalla eccellenza de' maestri, che ebbero l'onore di sottoporgli le produzioni felici del loro genio, deve sgomentare non poco chi è dal suo dovere impegnato a presentargliene de' nuovi. Questa difficoltà raddoppiata dalla conoscenza de' miei talenti mi ha ispirato il capriccio della varietà sulle scene di [sì?] spesso benignamente accolta<sup>74</sup>.

Noverre nelle *Lettres* a questo proposito scrive: «una delle parti essenziali nei balletti è, senza dubbio, la varietà; gli episodi e i quadri che ne risultano devono susseguirsi con rapidità»<sup>75</sup>.

Un'ulteriore conferma dell'assimilazione del gusto e dello stile noverriano da parte del coreografo bolognese viene da quanto afferma il conte Zinzendorf dopo aver assistito, nel dicembre 1791 a Vienna, al ballo di Muzzarelli *Ines de Castro*:

---

<sup>73</sup> «Gazzetta Urbana Veneta», n. 9, sabato 30 giugno 1790, pp. 5-6.

<sup>74</sup> Antonio Muzzarelli, *Igor I Zar di Moscovia. Primo ballo da rappresentarsi nel Teatro Grande alla Scala di Milano l'autunno dell'anno 1789 composto dal sig. Antonio Muzzarelli*, cit., p. 63.

<sup>75</sup> Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse, et les ballets*, cit., pp. 24-25. «Une des parties essentielles au Ballet, est sans contredit, la variété; les incidents & les tableaux qui en résultent doivent se succéder avec rapidité».

«quest'ultimo è nel gusto dei balli di Noverre, i costumi sono magnifici, belle le scenografie»<sup>76</sup>.

L'*Avviso* che accompagna il ballo *Il ratto d'Elena*, dato a Bologna nell'estate del 1804, ne fornisce una prova ulteriore. La cura fin nei minimi dettagli delle soluzioni scenografiche adottate traspare chiaramente dalle seguenti parole:

Le scene principali possono dirsi tratte dal vero: e nella scelta, e distribuzione degli edifizj, dei tempi, delle statue, dei monumenti, si è preso per isorta *Pausania*; benché lontano assai dal regno di Tindaro, sotto cui Sparta non era ancor salita a tanta grandezza. Un pittor teatrale non poteva esser contento di quell'antica semplicità, e ruvidezza, né doveva trovarsi costretto di lavorare a capriccio, ingolfandosi fra quella oscurità<sup>77</sup>.

Dovendo fornire al pittore le indicazioni da seguire per la realizzazione delle scenografie, il coreografo si affida al celebre *Viaggio in Grecia* di Pausania per suggerire dei modelli, se non aderenti alla realtà, quantomeno verosimili.

Il maestro francese, tuttavia, non è l'unico punto di riferimento teorico. Una questione su cui Muzzarelli sembra rifarsi ad Angiolini, è quella dei programmi. Nell'*Avviso* del *Gonzalvo*, ballo tragico messo in scena a Venezia nell'autunno del 1786, Muzzarelli scrive:

temerei di annojare un pubblico tanto da me rispettato dandogli da leggere un lungo programma sull'argomento del *Gonzalvo* ch'io prendo a trattare nel mio spettacolo pantomimo. Tutti i miei maestri m'assicurano, che se nelle pantomi[mi]che rappresentazioni non v'è chiarezza naturale d'innesto, cento estesi programmi non servono a nulla per renderli chiari, e grati, e le mie osservazioni m'assicurano di queste verità<sup>78</sup>.

---

<sup>76</sup> Vienna, Haus-, Hof-, und Staatsarchiv, *Diario del Conte Zinzendorf*, 15 e 19 novembre 1791, cit. in John A. Rice, *Muzzarelli, Koželuh e La ritrovata figlia di Ottone II*, cit., p. 11. «Ce dernier est dans le gout des ballets de Noverre, les habillemens magnifiques, les decorations belles».

<sup>77</sup> Antonio Muzzarelli, *Il ratto d'Elena. Ballo eroico in cinque atti di prima invenzione, e composizione di Antonio Muzzarelli*, in Ferdinando Moretti, *Il conte di Saldagna. Dramma serio per musica da rappresentarsi in Bologna nel Teatro della Comune nel corrente estate dell'anno 1804. Terzo della Rep. Italiana*, Bologna, per le Stamperie del Sassi, [1804], p. 26.

<sup>78</sup> Antonio Muzzarelli, *Il Gonzalvo. Ballo tragico pantomimo*, in Filippo Livigni, *Le gelosie fortunate. Dramma giocoso per musica di Filippo Livigni da rappresentarsi nel nobile teatro di San Samuele l'autunno dell'anno 1786*, cit., p. 45.

Analogamente per il ballo *Il fanatismo o sia Maometto* (Firenze, autunno 1788), il coreografo non offre alcun *Programma*.

È troppo conosciuta l'inimitabil tragedia del sig. Voltaire intitolata il Fanatismo, o sia il Maometto pseudo-profeta; perch'io debba prevenire questo rispettabile, ed illuminato pubblico con un esteso, e forse seccante programma<sup>79</sup>.

Muzzarelli dimostra, in teoria ed in pratica, di seguire la dottrina angioliniana. Non solo sceglie soggetti molto noti e che il pubblico può facilmente seguire perché ne conosce già la trama, ma rimane fedele all'assunto esposto nell'*Avviso*.

Infine gli ultimi due punti teorici che emergono dagli *Avvisi* dei balli di Muzzarelli riguardano due questioni strettamente collegate e alla base della riforma del ballo pantomimo: la questione della verosimiglianza e quella dell'arbitrio poetico.

Nelle *Lettere a Monsieur Noverre* Angiolini indica nel «verosimile», nella «semplicità» e nella «varietà» gli ingredienti fondamentali per arrivare al sublime nell'arte, aggiungendo che «la massima difficoltà delle bell'arti è l'imitazione della semplice natura, e non già gli ammassi capricciosi che una mente infocata produce senza ritegno»<sup>80</sup>. Analogamente Noverre sostiene che è compito del compositore scegliere i soggetti più adatti e, se necessario, modificarli al fine di rendere la rappresentazione interessante e verosimile<sup>81</sup>. Così Muzzarelli, seguendo le orme dei maestri, puntella i suoi *Avvisi* di continue osservazioni sulla necessità di intervenire sui soggetti scelti come fonte d'ispirazione, tagliando e modificandone la struttura per adattarla alla rappresentazione pantomimica e renderla, allo stesso tempo, credibile.

Del resto Angiolini nelle *Riflessioni sopra l'uso dei programmi nei balli pantomimi* scrive:

---

<sup>79</sup> Antonio Muzzarelli, *Il fanatismo o sia Il Maometto*, in Mario Ballani, *Agésilao re di Sparta. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di via della Pergola l'autunno del 1788*, cit., p. 6.

<sup>80</sup> Gasparo Angiolini, *Lettere a Monsieur Noverre*, cit., p. 79 ma cfr. pp. 78-79.

<sup>81</sup> Cfr. Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse, et sur les ballets*, cit., pp. 15-25.

ogni arte, nell'imitar la natura, ha i propri suoi mezzi per farsi intendere. [...] La pantomima come arte imitatrice ha ella pure i suoi mezzi, e questi sono i gesti che la natura ha dati all'uomo<sup>82</sup>.

È necessario per i coreografi del ballo pantomimo riconoscere e ribadire la specificità del linguaggio pantomimo-danzato per affermare la sua identità e la legittimità di genere.

Presentando un riallestimento del ballo *Adelasia*, Muzzarelli si giustifica così nell'*Avviso*: «Questo è il punto d'appoggio del presente ballo, l'essersi scostato in parte dalla storia e l'aver introdotto il re destinato sposo dal padre, è per rendere più chiara ed interessante l'azione, prevalendosi di quella libertà che egualmente compete ai tragici ed ai drammatici; che agli inventori di danze pantomime»<sup>83</sup>.

Analogamente nel *Gonzalvo*, dopo aver dichiarato le fonti d'ispirazione, scrive: «mi si perdonerà qualche arbitrio, qualche episodio, e qualche antefatto da me aggiunto al mio intreccio, e si donerà al desiderio ch'ebbi di rendere chiaro e grandioso al possibile il mio spettacolo»<sup>84</sup>.

Viene ribadita, dunque, anche in Muzzarelli, la specificità del linguaggio pantomimo che necessita di un trattamento *ad hoc* sulla scena e di regole proprie. «Da questo capo d'opera del teatro francese – scrive Muzzarelli nell'*Avviso* del *Fanatismo o sia Il Maometto* – ho tirato il mio ballo tragico-pantomimo non senza per altro il soccorso di qualche verisimile episodio troppo necessario in un'azione, cui mancando l'aiuto della loquela, non può ne deve esprimere le varie passioni che col solo gesto e col viso»<sup>85</sup>. Anche per *Ulisse al Monte Etna*, dato a Venezia per l'ascensione 1787, Muzzarelli giustifica il suo operato:

---

<sup>82</sup> Gasparo Angiolini, *Riflessioni sopra l'uso dei programmi nei balli pantomimi*, cit., p. 118.

<sup>83</sup> Antonio Muzzarelli, *Ottone II Imperatore d'Alemagna. Ballo eroico pantomimo*, in Francesco Salvini, *Il Ricimero. Drama per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di San Benedetto la fiera dell'Ascensione dell'anno 1785*, cit., p. 24.

<sup>84</sup> Antonio Muzzarelli, *Il Gonzalvo. Ballo tragico pantomimo*, in Filippo Livigni, *Le gelosie fortunate. Drama giocoso per musica di Filippo Livigni da rappresentarsi nel nobile teatro di San Samuele l'autunno dell'anno 1786*, cit., p. 45.

<sup>85</sup> Antonio Muzzarelli, *Il fanatismo o sia Il Maometto*, in Mario Ballani, *Agésilao re di Sparta. Drama per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di via della Pergola l'autunno del 1788*, cit., p. 6.

Lo sbarco d'Ulisse al monte Etna, con l'accecamento di Polifemo, semplicemente presi dall'Odissea d'Omero, non avrebbero potuto servire d'appoggio al picciolo ballo da me divisato senza qualche introduzione inventata. È perciò ch'io presi bensì quel punto di favola, ma per introdurvi, e innestarvi con poetica libertà, quanto ho creduto necessario a comporre un intreccio di breve spettacolo con qualche aspetto nuovo<sup>86</sup>.

La vicenda di Ulisse e Polifemo necessita di qualche modifica per essere trasposta in danza, altrimenti il soggetto risulterebbe poco interessante e fondamentalmente noioso. Per questi motivi il coreografo, al pari di altri autori, deve avvalersi di quella «poetica libertà» invocata con tanta insistenza nel corso degli *Avvisi*.

### Un titolo di successo: *L'Adelasia*

Il primo ballo eroico pantomimo, nel quale con felice invenzione del sig. Antonio Muzzarelli si rappresenta il fatto d'Adelasia figlia d'Ottone, per la forza dell'espressione, vivezza dei quadri, ed aggiustatezza di decorazione richiama singolarmente l'attenzione di coloro, che intendono la bellezza dell'arte mimica. Rassembra insomma, che il gusto delle teatrali rappresentanze sia ormai giunto alla perfezione, e che in questo i moderni non abbiano più nulla da invidiare a quanto ci dice Ateneo degli spettacoli, e della danza dell'antica Grecia<sup>87</sup>.

Nell'estate del 1777 debutta al teatro dell'Accademia degli Intronati di Siena il ballo forse più longevo di Muzzarelli. *L'Adelasia* rimane nel repertorio del coreografo bolognese per circa sei anni, dal 1777 al 1782, venendo allestita nelle diverse città con qualche variante sia nel *Programma* che nel titolo. Della prima rappresentazione senese non possediamo alcuna descrizione e l'unica fonte rimane il citato resoconto della «Gazzetta Toscana». Analogo destino incontra l'allestimento bolognese dell'autunno 1777: nessun *Programma* accompagna i balli di Muzzarelli. Il primo libretto dell'*Adelasia* che abbiamo rintracciato risale al 1778. All'interno delle due opere in musica previste per la stagione di carnevale Muzzarelli allestisce tre balli: *L'Adelasia*, primo ballo per entrambe le opere, e due secondi balli *Candido*

---

<sup>86</sup> Antonio Muzzarelli, *Ulisse al Monte Etna*, in *L'Orfano cinese. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di S. Benedetto la fiera dell'ascensione dell'anno 1787*, in Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1787, pp. 33-34.

<sup>87</sup> «Gazzetta Toscana», n. 30, 1777, Siena 19 luglio, p. 119.



*all'Eldorado* (previsto per l'opera *Il Solimano*), *L'Ircana in Julfa* (previsto per l'opera *Il Creso*)<sup>88</sup>.

In questa prima versione del ballo l'azione viene suddivisa in tre atti e ruota attorno a tre personaggi principali: l'imperatore Ottone, sua figlia Adelasia e il capitano scozzese di cui Adelasia si innamora, Degenardo (che nei successivi allestimenti prenderà il nome di Alerame). La storia è semplice ed è preceduta da un antefatto di cui lo spettatore ha notizia solo leggendo il libretto: la giovane Adelasia si è innamorata del capitano al servizio delle truppe imperiali. L'amore non è approvato da Ottone e così i due sono fuggiti in gran segreto e hanno trovato rifugio in Italia. Nelle campagne vicino Savona si sono costruiti una nuova vita, felice ma umile. Si sono sposati e hanno avuto dei figli. Qui inizia il ballo. Quando l'idillio sembra ormai compiuto vengono scoperti dalle truppe dell'Imperatore accampate nelle vicinanze del loro villaggio. I due vengono arrestati e Degenardo viene condannato a morte. Adelasia, disposta a morire insieme al marito, dimostra al padre la sincerità e la bontà del loro sentimento d'amore e così i due vengono perdonati e accolti nuovamente alla corte di Sassonia.

L'azione del ballo, dunque, prende le mosse dall'idillio campestre dei due sposi. Il primo atto infatti si apre su «Degenardo, ed Adelasia con diversi contadini distribuiti a' lavori rusticali»<sup>89</sup>. La scena prosegue con una serie di danze fra contadini interrotte da una tempesta che funge da presagio all'imminente catastrofe. I soldati accampati nelle vicinanze riconoscono Adelasia e conducono i due sposi all'accampamento militare.

Nel secondo atto, che si apre quindi sull'accampamento militare di Ottone dove con una «gioiosa danza»<sup>90</sup> si festeggiano le recenti vittorie, è soprattutto il

---

<sup>88</sup> Cfr. *Il Solimano. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio-Ducal Teatro Vecchio di Mantova il carnevale dell'anno 1778*, cit., p. 7. Il libretto del *Solimano* riporta solo il titolo dei balli. Per il *Programma* di entrambi i balli cfr. Gioacchino Pizzi, *Il Creso. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio-Ducal Teatro Vecchio di Mantova il carnevale dell'anno 1778*, cit., pp. 41-48.

<sup>89</sup> Antonio Muzzarelli, *L'Adelasia*, in Gioacchino Pizzi, *Il Creso. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio-Ducal Teatro Vecchio di Mantova il carnevale dell'anno 1778*, cit., p. 43.

<sup>90</sup> *Ivi*, p. 44.

personaggio di Ottone a campeggiare. Il suo personaggio si delinea con forza e intensità espressiva. Al sopraggiungere di Adelasia le danze si interrompono e il mutamento nei sentimenti dell'Imperatore alla vista della figlia viene messo particolarmente in risalto.

A tal vista rimane l'Imperatore confuso, attonito, e si sente ferito nel più vivo dell'anima. Molti contrarj affetti gli fanno un'aspra guerra, in fine torvo in viso, e pien d'ira si rivolge alla figlia, e caricandola di rimproveri mostra, che non è neppur degna d'un di lui sguardo<sup>91</sup>.

O ancora poco più avanti: «Ottone spumante furore da ogni lato, qua e là con agitazione si aggira, né a calmarlo giovano i prieghi degli innocenti bambini, che genuflessi, ed innalzando le pargolette braccia implorano pietà, e soccorso»<sup>92</sup>.

A più riprese i due sposi tentano di intenerire il cuore paterno.

Nell'ardor delle sue smanie giugne Ottone, e tosto al di lui piè prostrati cadono i due sposi, implorando pietà; ma in vano, poich'egli invaso dal sentimento dell'offesa sua grandezza, furibondo, e adirato si sfoga contro il suo genero, ed ischernendolo, e minacciandolo ordina, che sia condotto a morire. La figlia palpitante, i desolati nipoti, gli sbigottiti contadini, tutti piagnendo, tentano la compassione dell'Imperadore<sup>93</sup>.

Nella versione viennese del balletto la furia e l'odio di Ottone vengono rafforzati anche dalla partitura musicale che, riprendendo i temi della tempesta del primo atto, «aiuta il pubblico a identificare Ottone con la tempesta, e con la violenza distruttiva della natura»<sup>94</sup>. Così come il momento in cui l'imperatore si trova davanti i due sposi viene sottolineato da un improvviso cambiamento tematico, da «instabilità tonale e asimmetria nella sua struttura frasale»<sup>95</sup>.

Il terzo e ultimo atto è ambientato in una «piazza coll'imperial seggio, adorno di militari insegne e trofei»<sup>96</sup>. Ottone è ancora caratterizzato in senso negativo,

---

<sup>91</sup> *Ibidem.*

<sup>92</sup> *Ibidem.*

<sup>93</sup> *Ivi*, p. 45.

<sup>94</sup> John A. Rice, *Muzzarelli, Koželuh e La ritrovata figlia di Ottone II*, cit., p. 28.

<sup>95</sup> *Ivi*, p. 24.

<sup>96</sup> Antonio Muzzarelli, *L'Adelasia*, in Gioacchino Pizzi, *Il Cresco. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio-Ducal Teatro Vecchio di Mantova il carnevale dell'anno 1778*, cit., p. 46.

l'odio nei confronti di Degenardo non si è spento e brama vendetta, tanto che entra in scena «al funebre suono di lugubre marcia». Seguono le milizie che circondano Degenardo condannato a morte. Irrompe a questo punto Adelasia che, «attraversando furibonda le ordinate fila de' soldati, gittasi impetuosamente appiè del trono paterno»<sup>97</sup>. La corsa disperata di Adelasia attraverso le fila dei soldati diviene un elemento ricorrente e comune a quasi tutte le versioni dell'allestimento dell'*Adelasia*. Evidentemente una scena di grande effetto a cui il coreografo non rinuncia nonostante le varie modifiche operate sul soggetto<sup>98</sup>.

Solo quando Adelasia dimostra di essere pronta a sacrificarsi e uccidersi insieme al marito l'Imperatore, finalmente, si commuove:

A tanta virtù, a tanta costanza più non potendo resistere Ottone, assolve Degenardo, lo accoglie, e lo abbraccia in un colla figlia, e i nipoti, dandogli contrassegni della maggior tenerezza. I Grandi tutti onorano con omaggi l'imperial famiglia, ed intrecciano un allegro ballo. Quindi pomposamente vestiti ricompariscono i due sposi, e danzano con quel brio, e con quella vivezza, che suole esser propria di chi da un'estrema disperazione passi allo stato di un'estrema contentezza<sup>99</sup>.

Le successive versioni dell'allestimento del ballo prendono le mosse da questa versione "originaria", che supponiamo si avvicini molto anche agli allestimenti del 1777 di cui non possediamo alcuna descrizione.

---

<sup>97</sup> *Ibidem*.

<sup>98</sup> Nel libretto del 1782 «Alerame al suono mesto di militari strumenti è condotto nel centro del campo. Adelasia coi figli, e Rodegunda in lontananza che fuggono. Il figlio maggiore accenna alla madre Alerame presso al supplizio. Ella s'arresta, poi, precipitosamente corre verso il campo». Antonio Muzzarelli, *Adelasia riconosciuta*, in Ferdinando Casari, *Mesenzio Re d'Etruria. Dramma per musica da rappresentarsi nel regio Teatro di via della Pergola nell'autunno del 1782*, cit., p. 8. Nella versione Viennese la corsa precipitosa è descritta con maggiore sintesi ma eguale efficacia: «Adelasia rompe impetuosa le file dei soldati, e si getta ai piedi dell'Imperatore». Antonio Muzzarelli, *La ritrovata figlia di Otton II Imperatore di Alemagna. Ballo eroico in cinque atti, da rappresentarsi nelli Imperiali Teatri di Vienna composto da Antonio Muzzarelli, maestro di ballo in attual servizio di S.M.I.R.*, Vienna, [s.n.], 1794, p. 16.

<sup>99</sup> Antonio Muzzarelli, *L'Adelasia*, in Gioacchino Pizzi, *Il Cresco. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio-Ducal Teatro Vecchio di Mantova il carnevale dell'anno 1778*, cit., p. 47.

I cambiamenti principali vengono introdotti nella versione del 1782, intitolata *Adelasia riconosciuta*, allestita per la scena fiorentina del Teatro della Pergola<sup>100</sup>. L'azione si dilata, essendo suddivisa in cinque scene, e si aggiungono altri due personaggi. Oltre ad Adelasia e Aleramo (Degenardo nel 1778), compare un'altra coppia di amanti: la sorella di Adelasia, Rodegunda, e il fratello di Aleramo, Evandro. La prima e la seconda scena corrispondono al primo e secondo atto del libretto del 1778; le differenze sono lievi<sup>101</sup>. La terza e la quarta scena, nuove rispetto alla versione precedente, si svolgono rispettivamente in un esterno da cui è possibile vedere la «fortezza a destra, e a sinistra la porta della città con esercito attendato»<sup>102</sup> e nelle carceri. Nella terza scena fa il suo ingresso trionfante Evandro che riprende la danza di sapore militaresco espunta dalla seconda scena del libretto del 1778: «al suono di maestosa marcia arriva, si ferma nel centro dell'esercito, e dà moto a una festosa danza co' suoi seguaci»<sup>103</sup>. Il capitano si accorge di Adelasia, Aleramo e i loro figli in catene e, insieme a Rodegunda, prova ad intercedere per il fratello. Nella terza scena la nuova coppia di amanti tenta senza successo di far fuggire gli sposi e, infine, la quinta scena riprende il terzo atto della versione precedente con il lieto epilogo.

Anche in questo caso il personaggio di Ottone spicca nella caratterizzazione delle passioni che lo animano. Il furore dell'Imperatore viene fomentato dalla vista di Adelasia e della sua famiglia in un crescendo emotivo scandito dagli sguardi:

Viene Ottone con impero: getta rapidamente gli sguardi su i delinquenti;  
gli ravvisa; retrocede con orrore; osserva i frutti de' loro amplessi freme

---

<sup>100</sup> Antonio Muzzarelli, *Adelasia riconosciuta*, in Ferdinando Casari, *Mesenzio Re d'Etruria. Dramma per musica da rappresentarsi nel regio Teatro di via della Pergola nell'autunno del 1782*, cit., pp. 4-8.

<sup>101</sup> Viene eliminata la scena della tempesta e non sembra esserci spazio per le danze di contadini presenti nel libretto precedente, mentre all'inizio della seconda scena viene introdotta una danza in cui si chiarisce il legame tra i due nuovi personaggi. «Ottone mostra alla figlia il ritratto dello sposo; ella modestamente l'osserva: Ottone gliel lascia a parte. Rodegunda contemplando l'effigie di Evandro è trasportata da gioja, e intreccia una Danza».

<sup>102</sup> Antonio Muzzarelli, *Adelasia riconosciuta*, in Ferdinando Casari, *Mesenzio Re d'Etruria. Dramma per musica da rappresentarsi nel regio Teatro di via della Pergola nell'autunno del 1782*, cit., p. 6.

<sup>103</sup> *Ibidem*.

orribilmente di collera; contempla a vicenda i padri, e i figli; gli minaccia di tutto il suo sdegno<sup>104</sup>.

E ancora nell'ultima scena Ottone, davanti l'estremo sacrificio a cui Adelasia sembra disposta, «esprime nel volto, e nei moti del corpo il furore d'un monarca offeso, e d'un padre irritato»<sup>105</sup> prima di lasciarsi commuovere e perdonare tutti.

In entrambi i *programmi* liete danze e balli allegri a cui tutti i personaggi partecipano celebrano l'avvenuta riconciliazione.

Questa nuova versione sembra riscuotere successo grazie, anche, alla bravura degli interpreti, ossia Muzzarelli stesso e la moglie, Antonia Vulcani.

Il ballo *l'Adelasia in Italia* incontrò molto anch'esso il genio del pubblico per la chiarezza, buon senso, e spiegazione della storia. La prima ballerina consorte dell'inventore e primo ballerino in un a solo accompagnato dal violino ha riscossi ogni sera grandissimi applausi fino al segno di doverlo ripetere allo strepito delle replicate acclamazioni<sup>106</sup>.

Nel 1785 il personaggio di Ottone sembra essere dominante, tanto che il ballo va in scena, a Venezia, con un titolo completamente stravolto: *Ottone II Imperatore d'Alemagna*<sup>107</sup>. Anche l'azione, ambientata in Sassonia e non in Italia, sembrerebbe ruotare attorno all'Imperatore, ma le poche righe che il coreografo scrive nell'*Argomento* non permettono un confronto puntuale: «il ritorno d'Ottone col destinato sposo, lo scoprimento dell'occulto matrimonio, il risentimento d'Ottone la grazia fatta a intercessione quanto del re, come di tutta la corte, forma l'azione del presente ballo»<sup>108</sup>.

In ogni caso questa versione non sembra convincere troppo il coreografo. Quando infatti Muzzarelli ripropone il ballo sulle scene viennesi, nel redigere il *Programma* segue la traccia degli allestimenti del 1778 e del 1782. Il ballo intitolato

---

<sup>104</sup> *Ibidem*.

<sup>105</sup> *Ivi*, p. 8.

<sup>106</sup> «Gazzetta Toscana», n. 37, Firenze 14 settembre 1782, p. 147.

<sup>107</sup> Antonio Muzzarelli, *Ottone II Imperatore d'Alemagna. Ballo eroico pantomimo*, in Francesco Salvini, *Il Ricimero. Drama per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di San Benedetto la fiera dell'ascensione dell'anno 1785*, cit., pp. 23-24.

<sup>108</sup> *Ivi*, p. 25.

*La ritrovata figlia di Otton II Imperatore di Alemagna*<sup>109</sup> si presenta come una sintesi delle due versioni citate con qualche variante. Fra i personaggi compare la moglie di Ottone, Teofania; nel primo atto viene ripresa la scena della tempesta, mentre nel terzo viene aggiunta una scena onirica: Aleramo in carcere «oppresso dalla stanchezza si abbandona al sonno. Varie immagini or funeste, or liete se gli presentano dormendo»<sup>110</sup>. Aleramo sogna la visita di Adelasia e il tentativo di fuga ad opera del fratello Evandro.

Tutta l'azione si risolve poi nel quarto atto, mentre il quinto è interamente destinato a un *divertissement* in cui con una «danza festiva e generale» si celebra l'avvenuta riconciliazione<sup>111</sup>.

Per la versione viennese, l'analisi della partitura condotta da Rice evidenzia, inoltre, l'uso di *Leitmotiven* tematici associati ai diversi personaggi o a particolari momenti della narrazione<sup>112</sup>.

### ***Il Capitano Cook all'isola degli Ottaiti e altri balli***

Replicati elogj, che tuttora si pubblicano di quest'illustre navigatore, oltre la dettagliata istoria de' suoi viaggi, fan note abbastanza le sue vicende, senza diffondersi maggiormente sulle diverse circostanze, che lo accompagnarono nell'isola degli Ottaiti. È rimarchevole, fra le altre, la bizzarria di Potatouw, uno dei capi di quella nazione, che per bagatelle di chiodi, vetri, penne ec. accordava tutti i favori del bel sesso alla gente di marina, obbligò il sig. Cook a far uso talvolta del rigore, per porre in freno il libertinaggio dei marinari. Le minute circostanze, ed il festivo incontro delle due nazioni formano il soggetto del mio secondo ballo<sup>113</sup>.

A Venezia nel carnevale del 1786 va per la prima volta in scena il ballo ispirato ai viaggi di James Cook. Quello veneziano è solo il primo di una serie di

---

<sup>109</sup> Antonio Muzzarelli, *La ritrovata figlia di Otton II Imperatore di Alemagna. Ballo eroico in cinque atti, da rappresentarsi nelli Imperiali Teatri di Vienna composto da Antonio Muzzarelli, maestro di ballo in attual servizio si S.M.I.R.*, Vienna, 1794.

<sup>110</sup> *Ivi*, p. 14.

<sup>111</sup> *Ivi*, p. 18.

<sup>112</sup> Cfr. John A. Rice, *Muzzarelli, Koželuh e la ritrovata figlia di Ottone II*, cit., pp. 20-32.

<sup>113</sup> Antonio Muzzarelli, *Il capitano Cook all'isola degli Ottaiti. Ballo secondo comico pantomimo*, in Benedetto Pasqualigo, *Ifigenia in Tauride. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di S. Benedetto il carnovale dell'anno 1786*, cit., p. 48.

allestimenti. Il ballo viene ripreso nel 1788 a Verona, per il carnevale<sup>114</sup>, e a Firenze in autunno<sup>115</sup>; nel 1789 va in scena a Parma per il carnevale<sup>116</sup> e a Milano per l'autunno<sup>117</sup> e, infine, nel 1790 viene allestito sulle scene romane<sup>118</sup>.

Le ragioni della fortuna di questo ballo risiedono, probabilmente, nella novità dell'allestimento e nella capacità, da parte del coreografo, di orchestrare sulla scena danze d'insieme di particolare effetto. Se infatti l'*Argomento* del ballo non offre molti elementi alla nostra analisi, le recensioni all'interno delle gazzette risultano ricche di particolari, testimoniando il successo del ballo.

All'indomani della prima rappresentazione veronese, nel carnevale del 1788, nella «Gazzetta Urbana Veneta» leggiamo che

il valoroso Muzzarelli inventore de' due balli *Tito e Berenice* il primo, ed il *Capitano Cook all'isole degli Ottaiti* il secondo, ha incontrato l'universale applauso. La sua moglie eccellente ballerina ha aggiunto colla sua esecuzione il merito all'invenzione de' balli corredati di bravi grotteschi, di belle decorazioni, e d'un vestiario così così. Quello che chiude con istupore i balli è una contraddanza finale eseguita con tutti i ballerini, e da 24 così detti sanzenati vestiti da soldati, i quali facendo varie evoluzioni militari con bravura ed esattezza al tocco d'un tamburro danno colle varie figure luogo ad un intreccio di ballo inventato dal genio fecondo del Muzzarelli, ed eseguito a meraviglia<sup>119</sup>.

Il recensore sottolinea non solo il merito di Muzzarelli nell'ideazione e direzione del ballo, ma anche la bravura degli interpreti, i «bravi grotteschi» che in un soggetto di questo tipo hanno modo di spiccare al meglio delle loro qualità, e la bellezza delle scenografie. Per questo allestimento veronese non abbiamo rintracciato alcun

---

<sup>114</sup> Ne dà notizia la «Gazzetta Urbana Veneta», n. 1, mercoledì 2 gennaio 1788, pp. 3-4.

<sup>115</sup> Anche in questo caso la fonte è un periodico, la «Gazzetta Toscana», n. 44, 1788, Firenze 1° novembre, pp. 175-176.

<sup>116</sup> Cfr. Antonio Muzzarelli, *Il capitano Cook all'isola degli Ottaiti*, in Lorenzo Da Ponte, *Una cosa rara o sia bellezza ed onestà. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi in Parma nel R. D. Teatro di Corte il carnevale dell'anno 1789*, Parma, Filippo Carmignani, [1789], p. 72.

<sup>117</sup> Cfr. Antonio Muzzarelli, *Il capitano Cook all'isola degli Ottaiti*, in Saverio Zini, *La pastorella nobile. Commedia per musica da rappresentarsi nel Teatro alla Scala l'autunno 1789*, in Milano, per Gio. Batista Bianchi Regio Stampatore, [1789], cit., p. 67.

<sup>118</sup> Antonio Muzzarelli, *Il capitano Cook all'isola degli Ottaiti*, in Antonio Salvi, *Attalo re di Bitinia. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobile Teatro di Torre Argentina il carnevale dell'anno 1790*, in Roma, nella Stamperia di Gioacchino Puccinelli posta in strada papale, vicino S. Andrea della valle, [1789 o 1790], p. 14.

<sup>119</sup> «Gazzetta Urbana Veneta», n. 1, mercoledì 2 gennaio 1788, pp. 3-4.

libretto, tuttavia i libretti del 1789 (Parma e Milano) riportano anche le «mutazioni di scene». Il ballo è diviso in tre scene: la prima si svolge su una spiaggia dell'isola, la seconda all'interno delle capanne degli abitanti del villaggio, la terza nella spiaggia di prima<sup>120</sup>.

Ciò che colpisce maggiormente il recensore veronese è la contraddanza finale eseguita da tutti i ballerini a cui si uniscono i ventiquattro sanzenati (presumiamo gli abitanti di San Zeno, comune della provincia di Trento). Una scena decisamente affollata che tuttavia risulta d'effetto e ben diretta dal «genio fecondo» di Muzzarelli.

In autunno è la «Gazzetta Toscana» a recensire il ballo portato sulle scene del Teatro della Pergola:

Nella sera del 24 fu posto in scena nel R. Teatro della Pergola un nuovo ballo diretto dal sig. Muzzarelli, che incontrò l'universal aggradimento del pubblico. L'idea del medesimo è del tutto nuova, le scene son bizzarre, d'un ridicolo sostenuto, ed ottimamente eseguite. Rappresenta il ballo l'arrivo del Capitano Cook nell'isola degli Ottaiti<sup>121</sup>.

Dopo aver riportato l'*Argomento* del ballo, pressoché identico a quello proposto dai libretti, il recensore prosegue dicendo che «l'estro ha corrisposto alla promessa, perché non si può vedere cosa tanto ben ideata, e meglio eseguita. La bravura dei ballerini, il vestiario, le scene tutto corrisponde alla vaghezza dello spettacolo»<sup>122</sup>.

Lo spettacolo piace per la sua novità e per le soluzioni originali adottate da Muzzarelli nell'invenzione e nella trasposizione scenica. Un segno ulteriore delle capacità direttive di Muzzarelli.

---

<sup>120</sup> Cfr. Lorenzo Da Ponte, *Una cosa rara o sia bellezza ed onestà. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi in Parma nel R. D. Teatro di Corte il carnevale dell'anno 1789*, cit., p. VIII, per Parma (lo scenografo è Carlo Caccianiga) e Saverio Zini, *La pastorella nobile. Commedia per musica da rappresentarsi nel Teatro alla Scala l'autunno 1789*, cit., p. 8 per Milano (lo scenografo è Pietro Gonzaga). In entrambi i libretti le indicazioni per le scenografie sono identiche.

<sup>121</sup> «Gazzetta Toscana», n. 44, 1788, Firenze 1° novembre, p. 175.

<sup>122</sup> *Ivi*, p. 176.



Muzzarelli, tuttavia, si cimenta anche con soggetti più tradizionali e, alla pari dei suoi colleghi, utilizza soluzioni ed espedienti comuni ai coreografi del ballo pantomimo.

Come abbiamo già visto in Canziani, anche Muzzarelli ricorre in più di un'occasione alle iscrizioni che appaiono sulla scena per chiarire il senso di una determinata azione o il volere degli dei. L'espedito viene usato soprattutto nei balli tratti da argomenti mitologici e in cui, talvolta, l'insieme di relazioni che lega i personaggi è troppo complesso per essere spiegato solamente tramite il gesto danzato.

In *Ino e Temisto* l'azione prende le mosse dalla disperazione di Ino che, ripudiata dal marito a causa dell'intrigo tessuto dall'ambiziosa Temisto, sembra rassegnarsi al suicidio. Per fornire allo spettatore la chiave d'accesso alla storia, la scena si apre proprio su un sepolcro che la stessa Ino sta costruendo per sé e che reca un'iscrizione:

Ino in Tebe regina,  
A torto ripudiata,  
Lunge dal caro figlio  
Raminga invendicata;  
Di sua man si compiacque  
Formar la tomba, e di sua man qui giacque<sup>123</sup>.

Il pubblico viene così messo a parte dell'antefatto ed è in grado di comprendere l'azione che vede il progressivo riscatto di Ino e del figlio e il definitivo smascheramento di Temisto. Interessante notare come, mentre altrove la comparsa dell'iscrizione viene inserita nell'azione tramite un artificio soprannaturale, una sorta di *deus ex machina*, in questo ballo il coreografo riesce a innestarla in maniera realistica all'interno dell'azione: è assolutamente credibile che Ino abbia inciso di sua mano l'iscrizione, tanto più che l'apertura del sipario la sorprende davanti il sepolcro «eretto di rozzi sassi»<sup>124</sup> mentre sta per uccidersi.

---

<sup>123</sup> Cfr. [Antonio Muzzarelli], *Ino e Temisto. Ballo eroico tragico pantomimo*, in *La Didone. Dramma serio per musica da rappresentarsi in Vicenza nel Nuovo Teatro l'estate dell'anno 1787*, cit., p. 23.

<sup>124</sup> *Ibidem*.

Ben diverso l'uso dell'iscrizione in *Castore e Polluce*. Siamo nella terza scena e Castore è morto, tutta la corte è in lutto quando «scende dal cielo una nuvola con Mercurio, che fa comparire sulla tomba la seguente iscrizione: *Se per Castore alcun meco discende agli antri Stigi, a lui la vita ei rende*»<sup>125</sup>. Per rendere noto e spiegare il volere degli dei è necessario un *deus ex machina*. Così Polluce decide di sacrificarsi per il fratello e le sue successive azioni risulteranno più chiare al pubblico proprio grazie all'iscrizione<sup>126</sup>.

Anche nelle *Nozze di Peleo e Teti* la scena del primo atto si apre su un'iscrizione divina, in cui Giove manifesta il suo volere a Peleo: «*Per decreto del ciel Teti vezzosa di Peleo sia la fida amante e sposa*»<sup>127</sup>. Così il fine ultimo dell'azione del ballo è chiarito e Peleo può partire alla ricerca della sua Teti, che troverà non prima di aver attraversato tutte le peripezie del caso.

Analogo è l'uso simbolico degli oggetti che fungono da intermediari, in prima battuta, tra i danzatori coinvolti nella scena e, in seconda battuta, tra il pubblico e la narrazione pantomima. Tanto nel ballo *La generosità di Scipione* quanto nel *Falso profeta*, la presenza di una coppa che viene avvelenata e, successivamente, offerta al malcapitato di turno è fondamentale per la comprensione dell'azione<sup>128</sup>, così come il ritratto di Evandro che Ottone dona alla figlia Rodegunda – *Adelasia* 1782 – è

---

<sup>125</sup> [Antonio Muzzarelli], *Castore e Polluce*, in Eustachio Manfredi, *Cajo Ostilio. Dramma serio per musica di Eustachio Manfredi bolognese, da rappresentarsi nella primavera dell'anno 1788 in occasione dell'apertura del Nuovo Teatro di Faenza*, cit., p. 51.

<sup>126</sup> Del tutto analogo il senso dell'iscrizione presente nel primo atto del ballo *Alceste* rappresentato alla Fenice nel carnevale del 1810. Cfr. [Antonio Muzzarelli], *Alceste. Ballo eroico in cinque atti d'invenzione e direzione del sig. Antonio Muzzarelli da rappresentarsi nel Gran Teatro La Fenice il carnevale dell'anno 1810*, in Gaetano Rossi, *Attila. Melo-dramma eroico da rappresentarsi al gran teatro La Fenice nel carnevale 1810*, in Venezia, nella Stamperia Rizzi, [1809 o 1810], p. 31.

<sup>127</sup> Antonio Muzzarelli, *Le nozze di Peleo, e Teti. Ballo eroico pantomimo d'invenzione e direzione del signor Antonio Muzzarelli da rappresentarsi per la prima volta nel nobil Teatro di Torre Argentina il carnevale dell'anno 1790*, cit., p. 7.

<sup>128</sup> Antonio Muzzarelli, *La generosità di Scipione. Ballo eroico-pantomimo da rappresentarsi nel nobil Teatro di Torre Argentina il carnevale dell'anno 1790*, cit., p. 12 e Antonio Muzzarelli, *Il falso profeta. Ballo tragico pantomimo da rappresentarsi nel Teatro grande alla Scala l'autunno 1791 inventato e diretto dal sig. Antonio Muzzarelli*, cit., p. 76.

l'oggetto chiave che permette al pubblico di capire che Evandro e Rodegunda sono l'altra coppia di amanti del ballo<sup>129</sup>.

Infine, nonostante Muzzarelli dichiarò di non prediligere i personaggi legati al soprannaturale o le personificazioni delle passioni, vediamo come tali personaggi ricorrano in più di un ballo.

Tanto in *Castore e Polluce* quanto nelle *Nozze di Peleo e Teti* vengono introdotte furie e ombre. In *Castore e Polluce* le furie e le ombre dei Campi Elisi sono protagoniste, rispettivamente, del IV e del V atto. Il ballo, inoltre, scostandosi dalla poetica della semplicità di Muzzarelli, prevede un apparato scenotecnico spettacolare<sup>130</sup>. L'apparizione degli dei avviene infatti su carri che ascendono al cielo o discendono agli inferi. Del resto l'occasione, ovvero l'inaugurazione del nuovo teatro di Faenza, si prestava ad una messa in scena solenne e fuori dagli schemi ordinari.

Anche nel ballo presentato a Roma per la stagione di carnevale 1790, *Le nozze di Peleo e Teti*, compaiono le personificazioni delle passioni. Nel IV atto Proteo, alla vista della felicità di Peleo e Teti ricongiunti da Amore, brama vendetta e «chiama l'Odio, il Furore, la Vendetta, e la Disperazione, acciò lacerino l'alme de' due amanti»<sup>131</sup>. Amore, tuttavia, riesce a contrastare gli assalti delle furie scatenate da Proteo e «dopo varj *tableaux* esperimenti li sforzi delle Furie contro gli amanti la disperazione di Proteo, e la difesa di Amore, veggonsi per volere de' numi disperse le Furie, e trasportati i due amanti con Amore, e Proteo stesso innanzi al trono di Giove nella sua reggia»<sup>132</sup>. Il dio intima a Proteo di abbandonare i propositi di vendetta e così il ballo può terminare con le tanto sospirate nozze e con «una danza

---

<sup>129</sup> Cfr. Antonio Muzzarelli, *Adelasia Riconosciuta*, in Ferdinando Casari, *Mesenzio Re d'Etruria. Dramma per musica da rappresentarsi nel regio Teatro di via della Pergola nell'autunno del 1782*, cit., p. 6. Si tratta dell'inizio della seconda scena.

<sup>130</sup> Cfr. Eustachio Manfredi, *Cajo Ostilio. Dramma serio per musica di Eustachio Manfredi bolognese, da rappresentarsi nella primavera dell'anno 1788 in occasione dell'apertura del Nuovo Teatro di Faenza*, cit., p. 9. Nella pagina dedicata ai ballerini leggiamo che «le grandiose Decorazioni, Macchine Volanti, e Meccanismo de' Balli sono del suddetto sig. Francesco Sangiorgi faentino».

<sup>131</sup> Antonio Muzzarelli, *Le nozze di Peleo e Teti. Ballo eroico pantomimo da rappresentarsi per la prima volta nel nobil Teatro di Torre Argentina il carnevale dell'anno 1790*, cit., pp. 11-12.

<sup>132</sup> *Ivi*, p. 12.

in cui si esprime l'allegrezza, la gratitudine, ed il comun consenso degli Dei, concorsi a tale imeneo».

## CAPITOLO III

### ONORATO VIGANÒ

#### **La biografia artistica**

Onorato Viganò nasce nel 1739 a Scandiano, un piccolo centro vicino Reggio Emilia. A darne notizia è Carlo Ritorni nei *Commentarii* sulla vita e le opere di Salvatore Viganò, il più celebre della longeva famiglia di danzatori<sup>1</sup>.

Secondo quanto scrive Ritorni, il debutto di Onorato Viganò avviene a tredici anni, nel 1752, sulle scene romane<sup>2</sup>, ma i primi riferimenti che abbiamo sono di qualche anno più tardi. Nel 1754 e nel 1756 Viganò lavora sulle scene del Teatro di Torre Argentina a Roma sotto la direzione di Luigi Biscioni, prima, e Vincenzo Sabbioni, poi<sup>3</sup>. In entrambi i casi è elencato fra i «ballarini da donna», a testimonianza della sua ancora giovane età. Essendo le scene romane interdette alle donne, era infatti fra le consuetudini del tempo che fossero i ballerini più giovani a interpretare le parti femminili (entrambi i figli di Onorato, Giulio e Salvatore, debuttano esattamente come il padre in parti femminili).

La formazione del giovane Viganò sembra avvenire sotto la direzione dei Salomoni e, in particolare, di Giuseppe Salomoni. Nei libretti romani del 1754 e del 1756, probabilmente per questo, Viganò viene detto «Salomoncino»<sup>4</sup>. È possibile che l'appellativo derivi da un suo apprendistato con Giuseppe Salomoni, nei libretti

---

<sup>1</sup> Carlo Ritorni, *Commentarii*, cit., pp. 16-18. Ritorni precisa che i Viganò, in realtà, provengono dalla famiglia Braglia. Onorato, infatti, avrebbe acquisito il cognome della madre (Giuseppa Viganò) a partire dal 1754 a causa di non meglio precisate «vicende del padre in Reggio».

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 20.

<sup>3</sup> Cfr. Gioacchino Pizzi, *Eumene. Dramma per musica da rappresentarsi in Roma nel nobil Teatro di Torre Argentina nel corrente carnevale dell'anno 1754*, in Roma, si vendono da Fausto Amidei libraro al Corso sotto il palazzo dell'imm.mo sig. Marchese Raggi, cit. in Mario Rinaldi, *Due secoli di musica al teatro Argentina*, cit., pp. 86-87 e [De Rossi], *Idomeneo. Dramma per musica da rappresentarsi in Roma nel nobil Teatro di Torre Argentina nel carnevale dell'anno 1756*, in Roma, si vendono da Fausto Amidei libraro al Corso sotto il palazzo dell'imm.mo sig. Marchese Raggi, [1755 o 1756], p. 8.

<sup>4</sup> Cfr. *ibidem*.

citato come «detto di Vienna o – per l'appunto – Salomoncino»<sup>5</sup>. L'ipotesi assume maggiore concretezza dal momento che nel 1757, a Reggio Emilia, Viganò lavora sotto la direzione dello stesso Giuseppe Salomoni e di Antoine Pitrot, rispettivamente compositori del secondo e del primo ballo. Anche in questo caso, fra i ballerini elencati nel libretto dell'opera, leggiamo «Onorato Viganò detto Salomoncino»<sup>6</sup>. L'anno successivo, nel 1758, Viganò calca nuovamente le scene del Teatro di Torre Argentina, questa volta come ballerino «da uomo», sotto la direzione di un altro Salomoni: Francesco, secondo la Winter il capostipite della famiglia di ballerini<sup>7</sup>.

I Salomoni furono attivi, sin dagli anni Trenta del Settecento, in tutta Europa e naturalmente anche a Vienna, dove, nel 1754, il Conte Durazzo li chiamò, insieme ad altri maestri di ballo – tra i quali Antoine Pitrot – in appoggio a Hilverding, direttore del ballo tanto al Burgtheater che al Kärntnertheater<sup>8</sup>. La Winter sottolinea l'importanza del lavoro svolto dai collaboratori di Hilverding: «è certo –

---

<sup>5</sup> Giuseppe Salomoni fa parte di una folta famiglia di ballerini che furono molto attivi in Italia e all'estero (Londra, Lisbona, Vienna, Mosca) sin dai primi anni quaranta del XVIII. Cfr. Marian Hannah Winter, *The Pre-Romantic Ballet*, in particolare le pp. 92-94. La grafia usata per il cognome Salomoni, e relativi diminutivi, oscilla nei libretti tra Salomoni, Salamoni o Salamon, per uniformità abbiamo scelto la prima occorrenza – Salomoni – come compare nei testi qui citati. Per «Giuseppe Salomoni detto di Vienna o Salomoncino» vedi, per esempio, *Cleante. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobil Teatro di Torre Argentina nel corrente carnevale dell'anno 1752*, in Roma, si vendono da Fausto Amidei libraro al Corso sotto il palazzo dell'imm.mo sig. Marchese Raggi, [1751 o 1752], p. 7.

<sup>6</sup> Pietro Metastasio, *La Nitteti. Ultimo dramma per musica del signor Abate Pietro Metastasio, poeta cesareo da rappresentarsi nel Teatro dell'illustrissimo pubblico di Reggio per la fiera dell'anno 1757*, in Reggio, per Giuseppe Davolio, [1757], p. 5. Pitrot è «compositore e direttore del primo ballo», mentre Salomoni del secondo. È possibile, tuttavia, che si tratti del figlio di Giuseppe Salomoni, la Winter infatti ci informa che Giuseppe Senior e Giuseppe Junior si trovano entrambi a Vienna nel 1756 e che successivamente il figlio di Giuseppe Salomoni di Vienna si sposta a Milano dove viene ingaggiato come maestro di ballo. Nel libretto leggiamo «inventore e direttore del secondo ballo sarà il Sig. Giuseppe Salomoni, detto Giuseppetto di Vienna, maestro di ballo all'attual servizio del Collegio Imperiale di Milano».

<sup>7</sup> Cfr. Marian Hannah Winter, *The Pre-Romantic Ballet*, cit., p. 93.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 92. Riportiamo per maggiore chiarezza il paragrafo da cui abbiamo estrapolato la citazione. «In 1752, the two theatres were placed under a common management and Hilverding continued as *maître des ballets* for both. In addition to a nightly ballet for each theatre, many others were given for the court in the theatres of the Laxenbourg and Schonbrunn places. Count Giacomo Durazzo [...] became manager of both the court theatre in 1754 and employed a series of foreign ballets masters to assist Hilverding with this heavy schedule: among them were Giuseppe Salomoni; his son Giuseppe II Salomoni; Antoine Pitrot and Jean Favier...».

afferma la studiosa – che esisteva uno stile “Hilverding” o “Viennese” che caratterizzava il gruppo che aveva lavorato sotto di lui, e anche con Giuseppe I Salomoni»<sup>9</sup>. Ai Salomoni e a Giuseppe *senior* in particolare, dunque, spetta una parte nell’affermazione sulle scene tanto austriache quanto italiane del nuovo ballo pantomimo. Inoltre, nel 1755, approda a Vienna anche Gasparo Angiolini, alla cui produzione del *Trionfo di Clelia*, nel 1762, lo stesso Onorato Viganò partecipa<sup>10</sup>.

Sebbene non sia stato possibile stabilire con precisione quali e quanti siano stati i passaggi di Viganò a Vienna, indubbiamente i suoi contatti tanto con i Salomoni quanto con Antoine Pitrot e Gasparo Angiolini sono significativi per più di una ragione. Viganò si inserisce, in tal modo, nella linea di sviluppo italo-austriaca del ballo pantomimo<sup>11</sup>, tra i cui fautori si potrebbero far rientrare non solo Hilverding e Angiolini, ma anche gli stessi Salomoni. Si tratta di una linea di sviluppo “autonoma” dalla scuola francese-noverriana e animata da importanti e numerosi coreografi finora rimasti all’ombra dei grandi maestri. In Italia, tale linea di sviluppo si colora di sfumature locali, mescolando i dettami poetici “alti” della riforma coreutica settecentesca con le pratiche teatrali legate tanto al gusto delle platee italiane quanto alla tecnica specifica dei suoi ballerini.

Viganò sembra essere da questo punto di vista un caso esemplare coniugando l’apprendistato italo-austriaco con le abilità proprie della scuola italiana. Carlo Ritorni lo definisce, infatti, «danzatore, particolarmente nel genere grottesco applauditissimo e pantomimico attore»<sup>12</sup>.

Nel 1766 – dopo il soggiorno viennese interrotto da una breve tappa a Bologna per l’inaugurazione del Teatro Comunale nel 1763 – lo ritroviamo a Roma come «primo grottesco da uomo»; l’inventore dei balli è, ancora una volta, Francesco Salomoni. L’anno successivo, per la stagione di carnevale, viene diretto a Torino da

---

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 93. «It is certain that there was a “Hilverding” or “Vienna” style which characterized the group which had worked under him, and also with Giuseppe I Salomoni».

<sup>10</sup> Cfr. Pietro Metastasio, *Il trionfo di Clelia. Dramma per musica da rappresentarsi in occasione del felicissimo parto di S.A.R l’Arciduchessa Isabella*, in Vienna, l’anno 1762, pp. [87]-[89].

<sup>11</sup> Cfr. su questo Flavia Pappacena, *La danza classica. Le origini*, Bari, Laterza, 2009, pp. 83-88.

<sup>12</sup> Carlo Ritorni, *Commentarii*, cit., p. 20.

Vincenzo Galeotti, mentre, sempre nel 1767, si sposta a Napoli sotto la direzione di Giuseppe Salomoni detto di Portogallo<sup>13</sup>.

Il suo debutto come coreografo è segnalato al San Cassiano di Venezia nell'autunno del 1766, dove, oltre a ballare con la moglie Maria Ester Boccherini Viganò (sorella del compositore Luigi Boccherini, incontrata e sposata a Vienna), compone il secondo ballo<sup>14</sup>; ma è solo a partire dal 1768 che la sua carriera di coreografo spicca il volo.

Dall'estate del 1768 fino al gennaio del 1773 Viganò lavora al Teatro San Carlo di Napoli; si allontana dalla città partenopea solo in due occasioni: nel 1769 cura i balli per la stagione di primavera al Teatro della Pergola di Firenze, e nel 1772 è al Teatro di Torre Argentina a Roma per la stagione di carnevale, dove compone solo i secondi balli (inventore e compositore del primo ballo è Giuseppe Canziani).

A partire dal 1773 Viganò sembra cambiare decisamente circuito spostandosi nell'Italia centro-orientale, tra Venezia e Roma. Dall'autunno 1773 al carnevale 1774 è al San Samuele di Venezia<sup>15</sup>. Nel maggio 1774 torna a Napoli dove lavora al fianco di Charles Le Picq fino al gennaio 1775.

In queste ultime stagioni napoletane, mentre Le Picq, compositore del primo ballo, ripropone sulle scene partenopee i titoli di successo di Noverre – *Adele di Ponthieu* nell'agosto del 1774, *Medea e Giasone* nel gennaio del 1775 – Onorato, a cui restano da comporre i secondi balli, propone al contrario titoli che, almeno

---

<sup>13</sup> Sembra che Giuseppe Salomoni di Vienna e Giuseppe Salomoni di Portogallo siano la stessa persona. Cfr. Winter, *The Pre-Romantic ballet*, cit., p. 93. Sulla presenza di ballerini e coreografi italiani in Portogallo cfr. José Sasportes, *Il Settecento portoghese rivisitato all'italiana*, cit., pp. 137-174.

<sup>14</sup> Giovanni Ambrogio Migliavacca, *Solimano. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro Tron di S. Cassano l'autunno dell'anno 1766*, in Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1766, p. 8. Compositore del primo ballo è Bartolomeo Cambi.

<sup>15</sup> Sono gli anni in cui anche Angiolini lavora a Venezia al San Benedetto. Tuttavia Onorato è al San Samuele a partire dall'autunno, mentre Angiolini lavora nella prima parte del 1773 dal carnevale all'ascensione, per poi spostarsi a Milano, al Regio Ducale, per l'estate. Non è escluso però che i due coreografi si siano incontrati, tanto più che nel gennaio del 1775 Onorato rappresenta sulle scene napoletane *La caccia d'Enrico IV*, un titolo di Angiolini messo in scena a Venezia due anni prima. È possibile che Onorato abbia assistito a qualche recita dell'*Enrico IV* o che abbia recuperato il *Programma*, dallo stesso Angiolini.



apparentemente, sembrano appartenere al repertorio di Angiolini: *Solimano secondo* e *La felice metamorfosi* nel 1774, *La caccia di Enrico IV* nel 1775.

Nell'autunno del 1775 torna a Venezia, al San Samuele, dove, oltre a curare i balli per la stagione, diviene anche impresario del teatro. Vi resta fino alla fiera dell'ascensione, per poi spostarsi a Padova in giugno e, infine, approdare a Roma, sempre all'Argentina, per preparare i balli della stagione di carnevale 1777.

Dopo la tappa romana, Viganò torna a Venezia, al San Moisè, per la fiera dell'ascensione, poi si sposta a Firenze per le stagioni di primavera e autunno al Teatro del Cocomero. Nel 1778 tocca Bologna (carnevale al Teatro Zagnoni), Mestre (autunno nel Teatro di casa Balbi), Brescia (Accademia degli erranti). Qui lo troviamo elencato per la prima volta come primo serio; infine è nuovamente a Venezia per la fiera dell'ascensione, ma questa volta al San Benedetto.

Il passaggio del coreografo e ballerino dallo stile grottesco a quello serio è testimoniato da un carteggio presente negli archivi del Teatro Regio di Torino. La società dei Cavalieri intende proporre per la stagione di carnevale 1778-79:

Il sig. Onorato Viganò il quale avendo lasciato il carattere di grottesco, si era dato al serio in cui è riuscito felicemente in vari teatri e singolarmente nel mezzo carattere, come pure nella composizione dei Balli [...]. Trattarlo per primo ballerino e compositore de' balli nel carnevale 1778 in 1779 [...]. Onorario: gigliati 500<sup>16</sup>.

L'ingaggio torinese, però, non va in porto perché nel carnevale del 1779 Viganò è a Roma, al Teatro delle Dame. Si sposta poi per la primavera a Novara, e per l'autunno al Teatro degli Intrepidi di Firenze.

Tra il 1780 e il 1781 sembra stabilirsi a Roma, dove lavora sia al Teatro di Torre Argentina (carnevale 1780 e 1781) che al Teatro delle Dame (primavera 1780).

---

<sup>16</sup> Archivio Storico Comunale di Torino, *Ordinati*, vol. 9, c. 174 citato in Marie-Thérèse Bouquet, *Il teatro di Corte*, cit., p. 383, nota 262.

Dall'autunno 1781 al carnevale 1782 è al San Samuele di Venezia; in estate si sposta al Teatro Sant'Agostino di Genova dove debutta, in veste di «Amorino», il figlio Salvatore<sup>17</sup>; in autunno è nuovamente al San Samuele.

A partire dal 1783 per sei anni Viganò si stabilisce a Roma, dove non solo cura i balli per tutte le stagioni di carnevale, ma è anche a capo dell'impresa del Teatro Argentina (dal 1783 al 1788).

Dopo l'ultimo carnevale romano nel 1788, Viganò si sposta al San Samuele di Venezia per la fiera dell'ascensione e a Treviso per la stagione autunnale. Per il carnevale 1789, invece, è al Teatro della Pergola di Firenze.

A partire dall'autunno 1789 Viganò lavora principalmente a Venezia, al San Samuele, e, a partire dalla sua inaugurazione, alla Fenice, toccando occasionalmente anche altre città di zone limitrofe: Treviso (Teatro Astori, per le fiere del 1790 e del 1792), Brescia (Teatro Riccardi, per le fiere del 1792 e del 1793), Bologna (primavera 1796), Bergamo (agosto 1796) e, infine, Padova per la fiera del Santo nel 1809. Gli ultimi anni di attività, tuttavia, non sembrano essere di particolare successo per Onorato, il cui astro è in fase discendente e, probabilmente, viene superato dai talenti del figlio, che incarna il nuovo che avanza. Ad offrircene la conferma è la «Gazzetta Urbana Veneta». Nel periodico assistiamo ad una vera e propria *escalation* della fama e del successo di Onorato Viganò, i cui balli piacciono e vengono seguiti con passione dal gazzettiere per tutti gli anni Ottanta e i primi anni Novanta.

Nel febbraio del 1792, in occasione del ballo *Angelica e Medoro*, leggiamo che Onorato

sebbene in un'età lontana dal vigor giovanile ha saputo piegar le membra  
ad un nuovo genere di Ballo, tratto di docilità rarissimo in quelle persone

---

<sup>17</sup> Cfr. *Giunio Bruto. Drame tragico per musica da rappresentarsi nel Teatro da S. Agostino l'estate dell'anno 1782*, Genova, Stamperia Gesiniana, [1782], p. 5. Ritorni colloca il debutto di Salvatore a Roma nel 1783 all'età di quattordici anni, lo spoglio del libretto genovese conservato presso la Library of Congress di Washington, tuttavia, retrodata di almeno un anno il debutto del promettente Viganò che, probabilmente, aveva appena tredici anni.

che avendo invecchiato con molta lode di bravura nella loro scuola difficilmente poi si risolvono ad abbandonarla per un'altra migliore<sup>18</sup>.

Il coreografo si è misurato, quindi, con un nuovo genere mettendo in discussione in tal modo la fama e il successo ormai consolidati da tempo. Non solo, il recensore prosegue affermando che

i ballerini finalmente vanno a conoscere la vera scienza del ballo che non consiste già come si è finora creduto dal volgo nel meccanismo de' piedi, nell'agilità delle gambe, e nel disordinato movimento del corpo, ma nel saper far parlare il viso, e le braccia, nell'eccitare le passioni colla muta eloquenza de' gesti, e nell'interessar finalmente non gli occhi, ma il cuore de' spettatori<sup>19</sup>.

A distanza di cinque anni, però, il tono cambia radicalmente. Nel giugno 1797 viene recensito il secondo ballo del San Benedetto, *Il matrimonio cagionato da un ridicolo accidente*:

Questo spettacolo ebbe alla prima recita una tempesta d'urli e di fischj mossa da un universale disgusto il quale si accrebbe al vedere, non solo per capo di Balli, ma per primo Ballerino *Onorato Viganò*. E quando mai, Cittadino *Viganò*, crederete voi d'aver finito? Quando vi persuaderete che siete stato, e non siete più? Senza esser Impresario non sareste, né alla testa, né alla coda de' Ballo. Il Pubblico ve lo ha detto tante volte in prima, ora ve lo dice il Popolo, che colla sua democratica autorità non vuol più soffrire le ostinazioni del vostro amor proprio<sup>20</sup>.

Come si dice in gergo, una vera e propria stroncatura nei confronti del coreografo che si ostina, evidentemente con scarso successo, a calcare le scene nonostante l'età. Dobbiamo inoltre tener presente che a cambiare radicalmente, in quegli anni, è la situazione politica e sociale: Viganò è probabilmente percepito come appartenente ad un mondo i cui valori sembrano ormai superati.

A partire dal 1809 Onorato Viganò si ritira dalle scene. La sua morte avviene qualche anno più tardi, nel 1811, «in una sua veneta villa, ove vivevasi a riposo,

---

<sup>18</sup> «Gazzetta Urbana Veneta», n. 15, 28 febbraio 1792, p. 116.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> «Gazzetta Urbana Veneta», n. 44, sabato 3 giugno 1797, p. 351.

lunge dalle abbandonate arti teatrali»<sup>21</sup>. La sua numerosa famiglia, al contrario, rimane attiva almeno fino alla prima metà dell'Ottocento.

Oltre che coreografo e ballerino Onorato Viganò è anche impresario. Non era raro, infatti, che ballerini, coreografi, musicisti o cantanti esercitassero, in proprio o associandosi fra loro, il mestiere di impresari parallelamente o in alternativa alla loro attività artistica.

Sebbene l'attività di impresario di Viganò non sia molto documentata, risulta comunque di un certo rilievo. L'incarico più lungo e, quindi, più impegnativo è il contratto stipulato con il Teatro di Torre Argentina a Roma nel 1783 per un periodo di cinque anni<sup>22</sup>. In realtà non è il primo. Nel 1775 Viganò sembrerebbe a capo dell'impresa del Teatro San Samuele dal momento che la dedica dell'impresario, posta a inizio del libretto dell'opera, porta la sua firma<sup>23</sup>. Certamente l'anno successivo, per la fiera del Santo, Viganò stipula un contratto con il Teatro Nuovo di Padova<sup>24</sup>. Sebbene ogni teatro e ogni città, in Italia, facciano caso a sé, il contratto, conservato presso l'Archivio del teatro Verdi di Padova, mette a fuoco alcuni dei compiti di un impresario:

Dovrà l'Impresario nella scelta dell'Opera Seria servirsi di nuovo libretto: ed avrà obbligo di trovare per le prime parti principali una buona Prima Donna, se si può non sentita, così un buon Primo Uomo, un buon Tenor, ed una sufficiente Seconda Donna, e tre prime dubbie<sup>25</sup> di Ballerini li più riputati, accrescendo il numero de' Figuranti, delli quali Personaggi tutti dovranno prima essere intesi li Nobili Signori Presidenti suddetti. Il Maestro per la Musica tutta nuova dovrà essere de' più accreditati. Il Vestiario, e Balli tutti nuovi, ed addattati alla Nobiltà del Teatro<sup>26</sup>.

---

<sup>21</sup> Carlo Ritorni, *Commentarii*, cit., p. 86.

<sup>22</sup> Cfr. Mario Rinaldi, *Due secoli di musica al Teatro Argentina*, cit., p. 1463.

<sup>23</sup> Carlo Goldoni, *La sposa persiana. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel nobile Teatro di San Samuele nell'autunno dell'anno 1775*, in Venezia, Stamperia Carcani, [1775], p. 3.

<sup>24</sup> Archivio di Stato di Padova, Archivio del Teatro Verdi, fascio 75, carte 21-22.

<sup>25</sup> Tra i significati secondari del termine "dubbio" il Tommaseo pone anche quello di «accoppiamenti di nomi». È possibile allora che, in questo caso, per «tre prime dubbie di ballerini» si intenda tre prime coppie di ballerini. Cfr. Niccolò Tommaseo, *Dizionario della lingua italiana*, alla voce *Dubbio*.

<sup>26</sup> Archivio di Stato di Padova, Archivio del Teatro Verdi, fascio 75, carta 21.

L'impresario si fa dunque carico del cartellone del teatro, dovendo reperire sia i titoli che gli interpreti. La novità, tanto dei libretti che della musica e degli artisti, sembra essere la preoccupazione maggiore dei «Nobili Signori Presidenti del Nuovo Teatro»<sup>27</sup>. L'impresario si sobbarca non solo l'impegno delle scelte artistiche, ma si fa carico anche degli aspetti organizzativi ed economici dell'impresa teatrale<sup>28</sup>. Dal contratto di Viganò apprendiamo infatti che, sebbene al termine dell'impresa fosse previsto un «regalo» di lire 7.000, di fatto l'impresario doveva anticipare le spese vive «occorrenti di sera in sera», nonché provvedere alle scritte degli artisti, dei musicisti, alle mance per la «Milizia», per il «Cancelliere» e per il «Fattore»<sup>29</sup>. Inoltre,

tutti li Mobili del Teatro, che sono in essere saranno consegnati al sopradetto Sig.<sup>f</sup> Impresario, con obbligo di doverli restituire in qualità, e quantità, facendo rimettere e accomodare tutti quelli fossero stati pregiudicati, così pure tutti quelli venissero fatti di nuovo, sì di scene, che di decorazioni dovranno restar a beneficio del Teatro senza niuna spesa immaginabile della cassa dello stesso<sup>30</sup>.

Gli utili provenienti dalla vendita dei biglietti, dei palchi, dei libretti, degli sgabelli e dagli affitti dei botteghini spettano all'impresario.

John Rosselli sottolinea come il mestiere dell'impresario sia ad alto rischio: se la stagione fa fiasco, è quest'ultimo, infatti, a subirne tutte le conseguenze<sup>31</sup> e stando alle parole di Ritorni, Viganò non riesce particolarmente nell'attività impresariale: «in queste Imprese non fu fortunato quant'onesto; né dovrebbe mai chi ha onor ed utilità come attore in teatro commetter sua sorte in simil vicende»<sup>32</sup>.

---

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> Cfr. su questo John Rosselli, *L'Impresario d'opera*, Torino, EDT, 1985, in particolare le pp. 98-135.

<sup>29</sup> Qui il termine *fattore* è utilizzato nel senso di amministratore. Cfr. Niccolò Tommaseo, *Dizionario della lingua italiana*, alla voce *Fattore*.

<sup>30</sup> Archivio di Stato di Padova, Archivio del Teatro Verdi, fascio 75, carta 22.

<sup>31</sup> Fra i coreografi impresari Rosselli individua, oltre Onorato Viganò, Lorenzo Panziera, Livio Morosini e Domenico Ranzani. In ogni caso si tratta di un «mestiere aperto» a cui avevano accesso diverse categorie sociali; gli impresari potevano provenire dal mondo teatrale (coreografi, ex cantanti, scenografi o proprietari di sartorie teatrali), dal ceto aristocratico o da quello borghese (commercianti, agenti e giornalisti ecc.). Cfr. John Rosselli, *L'Impresario d'opera*, cit., pp. 15-36.

<sup>32</sup> Carlo Ritorni, *Commentarii*, cit., p. 21.

Troviamo ancora tracce dell'attività di Viganò come impresario nell'autunno 1789 e nel carnevale 1790 al teatro San Samuele di Venezia<sup>33</sup>; nell'autunno del 1790 al teatro Astori di Treviso<sup>34</sup>; nel 1794 alla Fenice di Venezia<sup>35</sup>; nel 1796 a Bologna in primavera<sup>36</sup> e a Bergamo in agosto<sup>37</sup> e, infine, ancora a Padova per la fiera del Santo nel 1806 e nel 1809<sup>38</sup>.

### Stagioni e ballerini

La carriera di ballerino e coreografo di Onorato Viganò è alquanto articolata. Indubbiamente le città che giocano un ruolo da protagonista sono Napoli, Venezia e Roma.

La prima parte della carriera di Viganò si sviluppa, quasi interamente, a Napoli, dove il coreografo risiede fra il 1769 e il 1775, anche se a partire dal 1773 si alternerà fra Venezia (tra il 1773 e il 1775) e Roma (1772). A Napoli nascono, presumibilmente tra il 1769 e il 1775, i figli Salvatore, Giulio e, forse, anche Celestina e Vincenzina. In questi anni, infatti, la moglie di Onorato, Maria Ester

<sup>33</sup> Cfr. *ivi*, p. 25. Vedi anche Giovanni de Gamerra, *Erifile. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di San Samuele l'autunno dell'anno 1789*, cit., pp. 3-4.

<sup>34</sup> Cfr. *La morte di Giulio Cesare. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobile Teatro Astori in Treviso la fiera dell'autunno dell'anno 1790*, in Venezia, presso Modesto Fenzo, [1790], pp. 3-4 dove si trova la dedica firmata da Onorato Viganò.

<sup>35</sup> Cfr. Giovanni Salvioli, *La Fenice gran teatro di Venezia. Serie degli spettacoli dalla Primavera 1792 a tutto il Carnevale 1876*, Milano, edizioni Ricordi, [1878], s.p. [p. 18]. All'interno del dramma per musica non c'è traccia della dedica dell'impresario. Cfr. Pietro Metastasio, *Antigono. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro La Fenice la fiera dell'ascensione dell'anno 1794*, in Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1794.

<sup>36</sup> Cfr. Mattia Butturini, *La Merope. Dramma serio per musica da rappresentarsi in Bologna nel nobilissimo pubblico Teatro la primavera dell'anno 1796*, Bologna, per le Stampe Camerali, [1796], pp. 3-4.

<sup>37</sup> Cfr. *Ines de Castro. Dramma per musica da rappresentarsi nel nob. Teatro Riccardi di Bergamo nel settembre dell'anno 1796*, in Bergamo, l'erede Rossi, [1796]. Nel libretto non sono presenti indicazioni sui balli né su ballerini e coreografi, ma Onorato Viganò risulta come impresario.

<sup>38</sup> È Rosselli a segnalare Viganò come impresario a Padova nel giugno del 1806. Cfr. John Rosselli, *L'Impresario d'opera*, cit., p. 214. Per il 1809 cfr. Francesco Gonella, *La Lodoiska. Azione eroica per musica da rappresentarsi come secondo spettacolo nel nuovo Teatro di Padova la fiera del Santo dell'anno 1809*, Per li Penada, [1809], pp. 3-4 e Giovanni Schmidt, *Gli americani. Dramma serio per musica da rappresentarsi nel nuovo Teatro di Padova la fiera del Santo dell'anno 1809*, per li Penada, [1809], pp. 3-4. Ricordiamo, inoltre, che la «Gazzetta Urbana Veneta» lo segnala impresario al San Benedetto nel giugno del 1797. Cfr. «Gazzetta Urbana Veneta», n. 44, sabato 3 giugno 1797, p. 351.

Boccherini Viganò, scompare dalle scene. Un'assenza tanto prolungata lascia supporre che abbia dato alla luce non solo il più noto dei Viganò, ma anche Giulio<sup>39</sup>, di pochi anni più giovane del fratello (considerando che debutta a Roma qualche anno dopo Salvatore, nel 1784).

A partire dalla seconda metà degli anni Settanta, inizia un nuovo corso per Onorato Viganò, che lo vede protagonista a Roma e a Venezia. Al Teatro Argentina cura le stagioni di carnevale dal 1780 al 1788 e, a partire dal 1783, ne è anche impresario. Nella città lagunare è al San Samuele dal 1773 al 1776 e dal 1781 al 1792, alternandosi tra le stagioni di carnevale, quaresima e autunno. A Venezia, inoltre, lavora anche al San Moisé (ascensione 1777 e primavera 1804) e al San Benedetto (ascensione 1778, autunno 1796 e 1798, carnevale 1798).

Nel 1792 è protagonista, insieme ai figli, dell'inaugurazione del Teatro La Fenice, dove lavora sino al 1795 (sia per il carnevale che per l'autunno), e poi nel 1799 (carnevale).

Poche le tappe a Firenze, città dove opera saltuariamente toccando un po' tutti i teatri: cura, a distanza di vent'anni l'una dall'altra, due stagioni alla Pergola (primavera 1769 e carnevale 1789), una stagione al teatro del Cocomero (primavera 1777) e una al teatro dell'Accademia degli Intrepidi (autunno 1779).

Sembra invece più costante la sua presenza a Treviso, città che, dal punto di vista teatrale, orbita nel circuito veneziano e che ospita l'opera seria, e dunque i balli, in occasione della fiera autunnale. Al teatro di questa città si reca nel 1766, appena dopo il debutto sulle scene del San Cassiano, nel 1788, nel 1790 e nel 1792.

Sporadica la presenza di Viganò come coreografo in altri centri. A Bologna lavora appena due volte nel 1778 (Teatro Zagnoni) e nel 1796 (Teatro Comunale), così pure a Bergamo (in occasione della fiera d'agosto nel 1793 e nel 1796), a Brescia (1778 e 1792, sempre per la fiera annuale della città) e a Padova (fiera del Santo, nel 1776 e nel 1809). Le altre città che ricorrono appena una volta sono:

---

<sup>39</sup> Nel 1777 Giulio Viganò interpreta il piccolo Astianatte nell'*Andromaca in Epiro* messa in scena al Teatro del Cocomero di Firenze. La «Gazzetta Toscana» informa i suoi lettori che il piccolo Viganò ha appena cinque anni. Giulio, quindi, nasce nel 1773. Cfr. «Gazzetta Toscana», n. 36, 6 settembre 1777, p. 143.

Novara (dove nel 1779 viene ingaggiato per l'inaugurazione del nuovo teatro cittadino), Mestre (autunno 1778), Genova (estate 1782) e Alessandria (nella primavera del 1784).

Come abbiamo detto, Viganò esordisce in giovane età, in parti femminili, sulle scene romane. Successivamente lo ritroviamo come primo grottesco almeno fino alla prima metà degli anni Settanta e, a partire dal 1776 circa, passa di ruolo divenendo primo serio<sup>40</sup>. Risulta attivo come interprete dei suoi lavori fino alla fine del secolo<sup>41</sup>.

Contrariamente a quanto avviene con i coreografi finora presi in considerazione, i coniugi Viganò non si costituiscono come coppia fissa dal punto di vista artistico e, sebbene Maria Ester danzi in molte delle produzioni del marito, entrambi cambiano spesso *partner*. Il motivo sembra dipendere dai ruoli dei coniugi: Maria Ester, infatti, è elencata sempre come prima seria e prima seria fuori dei concerti, mentre Onorato è, come abbiamo detto, un grottesco. Danzano insieme solo a partire dal 1777 e fino al 1782, data in cui la Boccherini sembra ritirarsi dalle scene.

Le *partners* “fisse” di Viganò sono: Colomba Beccari con cui danza come grottesco dal 1767 al 1775 soprattutto a Napoli (ma sono insieme anche a Torino nel 1767 come ballerini fuori dei concerti, diretti da Vincenzo Galeotti e a Firenze nella primavera del 1779), Teresa Tizzoni con cui danza, probabilmente già come primo serio, tra il 1775 e il 1776 al San Samuele di Venezia e nel 1778 al Teatro Zagnoni di Bologna; Carolina Pitrot, con cui danza a Venezia tra il 1789 e il 1790. Altri i nomi occasionali che ricorrono solo una volta nei libretti consultati: Anna Goresi (1757 Reggio Emilia), Giustina Bianchi (1773, stagione autunnale a Venezia),

---

<sup>40</sup> Il primo libretto in cui Viganò è elencato come primo ballerino serio risale al 1776. Cfr. Antonio Maria Lucchini, *Farnace. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobile Teatro di San Samuele la fiera dell'ascensione dell'anno 1776*, in Venezia, 1776, Appresso Gio. Battista Casali, p. 5; il coreografo balla con Teresa Tizzoni. Non è escluso, tuttavia, che il passaggio di ruolo fosse già avvenuto poiché nei libretti precedenti i ballerini non sempre vengono elencati secondo i loro rispettivi ruoli.

<sup>41</sup> L'ultimo libretto in cui è sia coreografo che interprete risale al 1797. Cfr. Francesco Gonella, *Il ritorno di Serse. Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro Venier di San Benedetto l'Ascensione dell'anno 1797, primo della libertà*, dalle stampe del cittadino Modesto Fenzo, p. 4.



Camilla Dupetit (1777, primavera a Firenze), Francesca Coppini (1797, San Benedetto, per la fiera dell'ascensione).

Viganò danza con assiduità fino al 1792 e, a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta, viene affiancato dai figli. Tra il 1792 e il 1793 si riserva il ruolo di «primo ballerino fuori de' concerti», interpretando parti meno impegnative – per esempio Nino nella *Figlia dell'aria* messa in scena al San Samuele nel 1792<sup>42</sup>, Tito generale dell'esercito romano in *Giulio Sabino* messo in scena sempre nel 1792 alla Fenice<sup>43</sup>, o Oronte Re di Tracia in *Serena principessa ereditaria di Tebe*, Fenice 1793<sup>44</sup> – e lasciando a Giulio o Salvatore le parti da protagonista. Dal 1794 al 1796 non compare, come ballerino, in nessuna delle sue produzioni. La sua ultima interpretazione sembra quella dell'ascensione 1797 al San Benedetto, dove, in coppia con Francesca Coppini, presenta i balli: *Il Convitato di Pietra* – primo ballo – e *Il matrimonio cagionato da un ridicolo accidente* – secondo ballo – di cui però non possediamo né il *Programma* né l'elenco dei personaggi. È tuttavia probabile che anche qui Viganò interpreti ruoli più pantomimici che danzati, data la sua età. Posto il debutto nel 1754 all'età di tredici anni, come afferma Ritorni<sup>45</sup>, nel 1797 Onorato ha cinquantasei anni.

### ***La famiglia Viganò***

Sebbene non sia oggetto specifico della nostra indagine, intendiamo rintracciare, limitatamente ai libretti consultati, parte delle carriere dei diversi

---

<sup>42</sup> Cfr. [Onorato Viganò-Carlo Gozzi?], *Ballo primo. La figlia dell'aria ossia l'innalzamento di Semiramide da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di San Samuele il carnevale dell'anno 1792 composto e diretto dal sig. Onorato Viganò*, in *La Vendetta di Medea. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di San Samuele il carnevale dell'anno 1792*, in Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1791, p. 26.

<sup>43</sup> Cfr. Onorato Viganò, *Ballo primo Giulio Sabino da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro La Fenice l'autunno dell'anno 1792 composto e diretto dal signor Onorato Viganò*, in Pietro Metastasio, *Alessandro nell'Indie. Dramma per musica da rappresentarsi nel nuovo e nobilissimo teatro detto La Fenice l'autunno dell'anno 1792*, in Venezia, Appresso Modesto Fenzo, 1792, p. 32.

<sup>44</sup> Cfr. Onorato Viganò, *Ballo primo. Serena principessa ereditaria di Tebe o sia La contraria a' consigli. Ballo eroico pantomimo da rappresentarsi nel nobilissimo teatro La Fenice il carnevale dell'anno 1793 composto e diretto dal signor Onorato Viganò*, p. 7.

<sup>45</sup> Cfr. Carlo Ritorni, *Commentarii*, cit., p. 20.

componenti della famiglia Viganò. Tralasciamo Salvatore, il più celebre dei Viganò, le cui vicende meriterebbero una ricerca specifica.

È ancora una volta Ritorni a fornire alcuni dettagli sulla famiglia di Onorato.

Non è da tacere com'ebbe tre fratelli e tre sorelle, due de' quali, cioè Giovanni e Lilla, buoni danzatori. Gli nacquer poi parecchi figli, e sopravvivono Giulio ballerino, compositor di balli, e di musica specialmente coreografica, di cui umilmente giovossi lo stesso gran Fratello: Severina, e Celeste danzatrice e nelle parti di carattere e giuocose particolarmente pantomima eccellente<sup>46</sup>.

Si tratta di un vero e proprio *clan* che, a partire dagli anni Ottanta, affianca il capostipite Onorato in una vera e propria impresa coreografica famigliare.

Rispetto ai libretti consultati siamo riusciti a individuare due delle sorelle di Viganò: Alfonsa ed Elisabetta che danzano con il fratello a Venezia nel 1766<sup>47</sup>; il libretto non riporta i ruoli dei ballerini e la compagnia è composta da quattordici elementi, tra i quali altri due membri della famiglia: Antonio e Giovanni Viganò, fratelli del coreografo.

Antonio Viganò danza in coppia con il fratello Onorato nel 1766 a Roma. Entrambi sono diretti da Francesco Salomoni di Vienna e danzano come primi grotteschi: Onorato da uomo, e Antonio da donna. Ritroviamo Antonio nel 1795 per la stagione di carnevale alla Fenice di Venezia dove interpreta Sennacherib, capitano di Evilmerodacco, in *Evilmerodacco re tiranno di Babilonia*<sup>48</sup>.

Più costante, invece, la presenza di Giovanni Viganò, la cui carriera segue da vicino quella di Onorato. Oltre alla tappa veneziana sopra citata, Giovanni danza fra i primi ballerini a Napoli nel 1769 (anche in questo caso non sappiamo esattamente

---

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 21.

<sup>47</sup> Cfr. Giovanni Ambrogio Migliavacca, *Solimano. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro Tron di S. Cassano l'autunno dell'anno 1766*, cit., p. 8.

<sup>48</sup> Cfr. Giovanni de Gamera, *Pirro. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro La Fenice il carnevale dell'anno 1795*, in Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1795, p. 48. Il libretto dell'opera non riporta l'elenco dei ballerini e deduciamo i nomi dei solisti solo dall'elenco dei personaggi presente nel libretto del ballo.

quale fosse il suo ruolo)<sup>49</sup>; nel 1772 è a Roma fra i ballerini «da uomo» nel secondo ballo, composto e interpretato dal fratello<sup>50</sup>; balla a Venezia, al San Samuele in diverse occasioni: nell'autunno del 1773, del 1775<sup>51</sup> e del 1782<sup>52</sup>, per il carnevale<sup>53</sup> e per l'ascensione nel 1776, dove risulta tra i «ballerini fuori de' concerti» insieme a Rosa Minarelli<sup>54</sup>.

A partire dal 1778 lo incontriamo come primo grottesco a Brescia nel 1778<sup>55</sup> e di nuovo a Venezia nel 1783 (dove viene diretto da Giuseppe Scalese su balli di Onorato Viganò)<sup>56</sup>. Infine nel 1784, a Roma, è fra i ballerini fuori di concerto come «primo mezzo carattere»<sup>57</sup>.

Secondo Ritorni, a Giovanni Viganò Onorato affida le cure del più promettente fra i suoi figli: «proseguendo la sua carriera [Salvatore], affidato allo zio Giovanni, andò in Ispagna, ad aver parte ne' spettacoli dati a Madrid per l'incoronazione di Carlo IV. [...] Nel 1790 tornò a veder l'Italia per ballare nel teatro di S. Samuele ove Onorato era impresario»<sup>58</sup>.

In realtà, l'informazione di Ritorni non è del tutto esatta dal momento che tra il 1782 e il 1789 Salvatore danza in tutte le produzioni paterne. È proprio nel 1790 che

---

<sup>49</sup> Cfr. Pietro Metastasio, *L'Olimpiade. Dramma per musica da rappresentarsi nel Real Teatro di San Carlo a 12 gennaio dell'anno 1769 festeggiandosi la nascita della S.M.R. Ferdinando IV nostro amabilissimo sovrano*, in Napoli, per Francesco Morelli, 1769, p. IX.

<sup>50</sup> Cfr. Pietro Metastasio, *Alessandro nell'Indie. Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro di Torre Argentina nel carnevale dell'anno 1772*, cit., p. 9.

<sup>51</sup> Cfr. Filippo Livigni, *La serva per amore. Dramma giocoso per musica di Filippo Livigni da rappresentarsi nel Teatro di San Samuele l'autunno dell'anno 1773*, in Venezia, presso Modesto Fenzo, 1773, p. 6 e Carlo Goldoni, *La sposa persiana. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel nobile Teatro di San Samuele nell'autunno dell'anno 1775*, cit., p. 6.

<sup>52</sup> Cfr. Giuseppe Manolessi, *Amor per oro. Dramma giocoso per musica di Cerilio Orcomeno P.A. da rappresentarsi nel nobile teatro in San Samuele l'autunno dell'anno 1782*, cit., p. 6.

<sup>53</sup> Cfr. i due drammi giocosi della stagione, *Il Baron di terra asciutta e Don Salterio Civetta*, nello spoglio dei libretti di Onorato Viganò in Appendice.

<sup>54</sup> Antonio Maria Lucchini, *Il Farnace. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobile Teatro di San Samuele la fiera dell'ascensione dell'anno 1776*, cit., p. 5.

<sup>55</sup> Cfr. *La vedova scaltra. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel Teatro dell'Accademia degli erranti di Brescia per la fiera dell'anno 1778*, in Brescia, per Francesco Ragnoli, 1778, p. 7.

<sup>56</sup> Cfr. Caterino Mazzolà, *La scuola de' gelosi. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel nobile Teatro in San Samuele il carnevale dell'anno 1783*, in Venezia, presso Modesto Fenzo, 1783, p. 4.

<sup>57</sup> Cfr. *Andromeda e Perseo. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobile Teatro di Torre Argentina il carnevale dell'anno 1784*, in Roma, per il Cannetti, all'Arco della Ciambella, 1783, p. 5.

<sup>58</sup> Carlo Ritorni, *Commentarii*, cit., p. 25.

Salvatore si reca a Madrid, dove, oltre a conoscere e sposare Maria Medina Viganò, incontra anche Jean Dauberval, con cui poi lavora a Bordeaux<sup>59</sup>. Torna a danzare con il padre per il carnevale 1792 al San Samuele.

Poche le notizie relative a Giovanni, di cui perdiamo le tracce tra il 1785 e il 1788. Nell'autunno del 1788 compare fra i «primi ballerini assoluti fuori dei concerti» a Treviso<sup>60</sup> e, successivamente, viene ingaggiato per il carnevale del 1789 alla Pergola di Firenze come «ballerino fuori de' concerti»<sup>61</sup>. È probabile che dopo quest'ultimo ingaggio torni in Spagna. In ogni caso, non danza più nelle produzioni del fratello<sup>62</sup>.

Vincenzina (o Vincenza), Celestina (o Celeste) e Severina sono le tre figlie di Viganò. Le prime due sviluppano la loro carriera di prime serie a partire dagli anni Ottanta; Severina, invece, sembra lavorare con il padre solo in occasione della fiera del Santo del 1809 a Padova<sup>63</sup>.

Incontriamo per la prima volta Vincenzina come «prima ballerina fuori de' concerti» a Venezia nell'autunno del 1782 e nel carnevale successivo, in coppia con Giuseppe Scalese<sup>64</sup>. Non sappiamo dove Vincenzina abbia debuttato.

A partire dal 1798 compare sempre come «prima seria» o «prima seria fuori de' concerti». Danza a Firenze per il carnevale 1789<sup>65</sup> e al San Samuele di Venezia

---

<sup>59</sup> Cfr. Xoan M. Carreira, *La ricezione del ballet d'action nella penisola iberica (1789-1801)*, cit., p. 180. Su Salvatore Viganò cfr. Ezio Raimondi (a cura di), *Il sogno del coreodramma. Salvatore Viganò poeta muto*, Bologna, Il Mulino, 1984, in particolare il saggio di Ezio Raimondi alle pp. 11-43 e il *Regesto biografico* alle pp. 347-350.

<sup>60</sup> Cfr. Eustachio Manfredi, *Cajo Ostilio. Dramma serio per musica da rappresentarsi nel Teatro Astori l'autunno dell'anno 1788*, in Treviso, per Giulio Trento, [1788], p. 6.

<sup>61</sup> Cfr. Eustachio Manfredi, *Alciade e Telesia. Dramma per musica da rappresentarsi nel regio Teatro di via della Pergola nel Carnevale del 1789*, cit., p. 4.

<sup>62</sup> Cfr. Xoan M. Carreira, *La ricezione del ballet d'action nella penisola iberica*, cit., pp. 184-185.

<sup>63</sup> Cfr. Giovanni Schmidt, *Gli americani. Dramma serio per musica da rappresentarsi nel Nuovo Teatro di Padova la fiera del Santo dell'anno 1809*, cit., p. 26.

<sup>64</sup> Cfr. Giuseppe Manolessi, *Amor per oro. Dramma giocoso per musica di Cerilio Orcomeno P.A. da rappresentarsi nel nobile teatro in San Samuele l'autunno dell'anno 1782*, cit., p. 6 e Caterino Mazzolà, *La scuola de' gelosi. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel nobile Teatro in San Samuele il carnevale dell'anno 1783*, cit., p. 4.

<sup>65</sup> Cfr. Eustachio Manfredi, *Alciade e Telesia. Dramma per musica da rappresentarsi nel regio Teatro di via della Pergola nel Carnevale del 1789*, cit., p. 4.

per l'autunno dello stesso anno<sup>66</sup>; nel 1790 è ancora al San Samuele per il carnevale e per l'ascensione<sup>67</sup>, mentre in autunno è a Treviso<sup>68</sup>, per poi tornare al San Samuele per la stagione di carnevale del 1791<sup>69</sup>. Del suo passaggio a Treviso resta una traccia nella «Gazzetta Urbana Veneta»: «la Sig. Vincenzina [...] ha dell'anima, e dell'elastico, e ci scommetto che verrà una delle brave ballerine»<sup>70</sup>. La ritroviamo nell'autunno del 1797 e nel carnevale del 1798 al San Benedetto di Venezia, indicata come Vincenza Viganò Mombelli, prima seria in coppia con Domenico Serpos<sup>71</sup>.

Celestina compare per la prima volta nelle produzioni paterne nel carnevale 1789 alla Pergola di Firenze fra i ballerini fuori dei concerti<sup>72</sup>. Fra l'autunno 1789 e il carnevale 1790 balla al San Samuele di Venezia fra i «primi mezzi caratteri fuori de' concerti»<sup>73</sup>, mentre per l'ascensione dello stesso anno è indicata come «ballerina fuori de' concerti»<sup>74</sup>. A partire dall'autunno 1790, a Treviso, viene indicata come prima seria<sup>75</sup>. Balla ancora nelle produzioni del padre nel carnevale 1792 a Venezia<sup>76</sup> e nel giugno 1809 a Padova<sup>77</sup>. Tra il 1811 e il 1828 danza alla Scala di Milano.

---

<sup>66</sup> Cfr. Giovanni de Gamerra, *Erifile. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di San Samuele l'autunno dell'anno 1789*, cit., p. 7.

<sup>67</sup> Cfr. Antonio Salvi, *Andromaca. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di San Samuele il carnevale dell'anno 1790*, in Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1790, p. 5.

<sup>68</sup> Cfr. *La morte di Giulio Cesare. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobile Teatro Astori in Treviso la fiera dell'autunno dell'anno 1790*, cit., p. 7.

<sup>69</sup> Cfr. *Erifile. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di San Samuele il carnevale dell'anno 1791*, in Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1791, p. 5.

<sup>70</sup> «Gazzetta Urbana Veneta», n. 88, mercoledì 3 novembre 1790, p. 703.

<sup>71</sup> Cfr. rispettivamente *Seldano Duce degli svedesi. Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro di San Benedetto l'autunno dell'anno 1797*, in Venezia anno primo della libertà italiana, dalle stampe del cittadino Modesto Fenzo, 1797, p. 7 e Fernando Tarducci, *Fernando nel Messico. Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro Venier in San Benedetto il carnevale dell'anno 1798*, Venezia, dalle stampe di Modesto Fenzo, 1798, p. 8.

<sup>72</sup> Cfr. Eustachio Manfredi, *Alciade e Telesia. Dramma per musica da rappresentarsi nel regio Teatro di via della Pergola nel Carnevale del 1789*, cit., p. 4.

<sup>73</sup> Cfr. Giovanni de Gamerra, *Erifile. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di San Samuele l'autunno dell'anno 1789*, cit., p. 7.

<sup>74</sup> Cfr. [Ferdinando Moretti?], *Arminio. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro in San Samuele la fiera dell'ascensione dell'anno 1790*, in Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1790, p. 5.

<sup>75</sup> Cfr. *La morte di Giulio Cesare. Dramma per musica da rappresentarsi nel Nobile Teatro Astori in Treviso la fiera dell'autunno dell'anno 1790*, cit., p. 7.

<sup>76</sup> Cfr. *La vendetta di Medea. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di San Samuele il carnevale dell'anno 1792*, cit., p. 26.

Giulio Viganò debutta qualche anno dopo Salvatore a Roma. Nel carnevale del 1784 e del 1785 è scritturato fra i terzi ballerini «da donna»<sup>78</sup>. Nel 1788 (per l'ascensione al San Samuele di Venezia) è ancora fra i terzi ballerini, mentre nell'autunno dello stesso anno, a Treviso, assume il ruolo di «primo ballerino assoluto fuori de' concerti» insieme a Luigia Banchetti e Giovanni Viganò.

Nel 1789 è, come quasi tutti gli altri componenti della sua famiglia, alla Pergola di Firenze come ballerino fuori dei concerti; a partire dall'autunno dello stesso anno, a Venezia, viene scritturato come primo serio<sup>79</sup>. In questo ruolo balla al San Samuele di Venezia dal carnevale 1790 al carnevale 1792, partecipando anche alle produzioni previste per la fiera dell'ascensione 1790, e a Treviso nell'autunno del 1790<sup>80</sup>.

Tra il 1792 e il 1793 Giulio figura solo come compositore delle musiche dei balli messi in scena da Onorato e ricompare fra i solisti per l'ascensione del 1794 a Venezia.

Secondo il *Dizionario della musica e dei musicisti*, che dedica una voce alla famiglia Viganò, Giulio si sposta a Vienna per poi affiancare il fratello Salvatore, a Milano, a partire dal 1817<sup>81</sup>.

---

<sup>77</sup> Giovanni Schmidt, *Gli Americani. Dramma serio per musica da rappresentarsi nel Nuovo Teatro di Padova la fiera del Santo dell'anno 1809*, cit., p. 26.

<sup>78</sup> Cfr. *Andromeda e Perseo. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobile Teatro di Torre Argentina il carnevale dell'anno 1784*, cit., p. 5, e Giovanni de Gamera, *Erifile. Dramma in musica da rappresentarsi nel nobile Teatro di Torre Argentina il carnevale dell'anno 1785*, in Roma, per il Cannetti all'Arco della Ciambella, 1784, p. 6.

<sup>79</sup> Cfr. Giovanni de Gamera, *Erifile. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di San Samuele l'autunno dell'anno 1789*, cit., p. 7.

<sup>80</sup> Vedi lo spoglio di libretti di Onorato Viganò in *Appendice*.

<sup>81</sup> Cfr. *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, diretto da Alberto Basso, Torino, UTET, 1983-2005, vol. VIII, p. 240. Il *Dizionario* individua altri componenti della famiglia Viganò. Rosa Viganò-Dupen «attiva come terza ballerina al T. Regio di Torino nel 1778-79 e nel 1798 alla Scala tra i primi grotteschi a perfetta vicenda; *Santina*, attiva alla Scala tra il 1802 e il 1807 come prima ballerina di mezzo carattere; [...] *Edoardo Ernesto*, Capo Corifeo al Regio di Torino nel 1824-25 e primo ballerino di mezzo carattere alla Scala tra il 1826 e il 1834; *Davide*, primo ballerino di mezzo carattere alla Scala tra il 1828 e il 1842; *Giulia*, prima ballerina di mezzo carattere alla Scala tra il 1838 e il 1849».

## I balli italiani: prime osservazioni

Abbiamo elencato i titoli dei balli di Viganò nella tabella 15. Come per gli altri coreografi, la tabella riporta: il titolo del ballo, l'anno della sua messa in scena con la sigla relativa alla stagione e la sua collocazione nel primo o nel secondo intervallo dell'opera; offre poi la definizione del genere, secondo la dicitura riscontrata nel libretto, nonché, quando indicata, la fonte da cui è tratto il soggetto.

Per i balli messi in scena da Viganò all'inizio della carriera (dal 1766 al 1773 circa), abbiamo solo l'indicazione del titolo senza alcun *Argomento* o *Programma* che sintetizzi o spieghi il ballo. I titoli, tuttavia, rimandano a soggetti prevalentemente comici o, in alcuni casi, collegati al dramma per musica. Per esempio, il ballo intitolato *Popoli sudditi d'Artaserse che festeggiano la sua esaltazione al trono di Persia* è indicato come terzo ballo e, verosimilmente, chiude il dramma per musica *Artaserse*; il ballo di «Pastori e Pastorelle che unisone al coro della scena IV dell'Atto primo, intrecceranno allegra danza» è elencato come terzo ballo per *L'Olimpiade* ed ha luogo nella IV scena del primo atto, così come «Popoli della Tracia, che con allegra contradanza, festeggiano le nozze di Creusa e Cherinto, vero figlio di Demofonte» è il terzo ballo per l'opera *Demofonte*. Si tratta chiaramente di balli inframezzati all'azione del dramma per musica.

In altri casi leggiamo titoli che lasciano intuire scene comiche o “folkloristiche”. Per esempio, *I vecchi delusi ne' loro sponsali per virtù d'un libro magico*<sup>82</sup>, *La vedova di spirito*, *Li sposi gelosi* o *Il tavernaio geloso*, o ancora i diversi balli dedicati ai Morlacchi (*Il passaggio de' mercatanti Morlacchi* del 1770 che viene ripreso una decina d'anni dopo con il titolo *La carovana de' Morlacchi*), ai Panduri (*Di Panduri* del 1772, ripreso poi nel 1783 con il titolo *I Panduri assediati*), o ancora il *Ballo di mori e catalani*, il *Ballo inglese*, *La fiera d'Olanda*.

Tra i titoli di questa prima parte della carriera di Viganò riscuote particolare successo il ballo intitolato *Il Sofì tradito*. Viene allestito due volte a Napoli,

---

<sup>82</sup> Il ballo va in scena nel novembre del 1768 a Napoli e viene replicato la primavera dell'anno successivo sempre a Napoli con un titolo leggermente diverso: *Gli sposi delusi per virtù d'un libro magico*.

nell'agosto del 1768 e nella primavera del 1769, poi ripreso a Venezia nel 1776, a Roma nel 1777 e a Bologna nel 1778. Il seguito di tale ballo, intitolato *Il Sofì pietoso*, viene messo in scena solo una volta a Napoli nel maggio del 1771.

Infine tre balli vengono consacrati alle maschere della Commedia dell'arte: *La nascita di Arlecchino o sia il matrimonio fatto per forza magica*, *Pulcinella disertore che preso e condannato a morte, per virtù di una vecchia maga vien liberato* e *Il re pastore o sia Pulcinella re in sogno*. Non dimentichiamo che Viganò, essendo un danzatore grottesco, ha un repertorio tecnico particolarmente congeniale a questo tipo di soggetti<sup>83</sup>.

A partire dal 1773 i libretti dei balli divengono più corposi includendo non solo il titolo del ballo, ma anche indicazioni in più come, per esempio, il genere, il *Programma*, l'*Avviso* o l'*Argomento*.

Individuiamo cinque generi principali: tragico, eroico, favoloso, pastorale e comico o semicomico. A questi si aggiunge tutta una serie di sotto generi tra cui non è semplice fare chiarezza: favoloso tragico, eroico tragico, eroicomico, favoloso eroico, drammatico favoloso.

I balli tragici sono cinque: *Oreste o sia La morte di Clitennestra* (messo in scena nel carnevale 1776, nella primavera 1779, nel carnevale 1787 e per l'ascensione 1794 con un diverso titolo, *La morte d'Egisto o sia Le furie d'Oreste*), *Andromaca in Epiro* (messo in scena nell'ascensione 1776, nell'autunno 1777<sup>84</sup> e nel carnevale 1784), *Orizia e Borea* (carnevale 1788), *Evilmerodacco re tiranno di Babilonia* (carnevale 1795), *La morte d'Ettore* (autunno 1796). Il ballo *L'eroico amor d'Alceste sposa d'Ammeto re di Tessaglia* sembrerebbe, invece, a metà fra due

---

<sup>83</sup> Viganò, inoltre, dimostra attenzione ai ruoli dei grotteschi preoccupandosi di inserirli anche in balli di carattere tragico. Nel giugno del 1809 mette in scena il ballo eroico tragico *Giasone e Medea*, nell'*argomento* scrive: «Principia il ballo dal ritorno di Giasone trionfante de' ribelli del re di Corinto, portando i tre capi della ribellione incatenati a piè del trono di detto monarca, episodio creduto necessario per introdurvi li grotteschi». Giovanni Schmidt, *Gli Americani. Dramma serio per musica da rappresentarsi nel Nuovo Teatro di Padova la fiera del Santo dell'anno 1809*, cit., p. 26.

<sup>84</sup> In questa occasione il ballo viene definito eroico tragico ma l'*argomento* e il *programma* contenuti nel libretto sono identici all'allestimento del 1776.



generi: nel 1773 viene definito nell'*Argomento* «ballo tragico di lieto fine»<sup>85</sup>, mentre, nelle successive riprese (*Alceste* nel 1785<sup>86</sup> e *La discesa d'Ercole all'averno* del 1791<sup>87</sup>), cambia di genere divenendo un ballo favoloso eroico e perdendo del tutto l'accezione di tragico. I *Programmi* del 1773 e del 1785 sono pressoché identici, mentre per la ripresa del 1791 abbiamo solo l'*Argomento* del ballo che, tuttavia, è uguale agli altri due.

I balli di genere tragico sono caratterizzati dall'agitarsi di passioni violente che conducono i protagonisti alla morte o alla disperazione. Unica eccezione, forse, è rappresentata dal ballo *Orizia e Borea*, in cui, contrariamente a tutti gli altri, non sembra morire nessuno: Borea, «con tutti i venti suoi fratelli», vedendosi rifiutata Orizia in sposa, la rapisce e distrugge il tempio dove si sarebbe dovuto celebrare il matrimonio tra Polidoro e Orizia.

I balli tragici, come peraltro anche gli altri appartenenti alle altre tipologie, non presentano inoltre la suddivisione in tre o cinque atti auspicata da Angiolini e da Noverre, ma si suddividono in numerose scene. *Evilmerodacco* e *La morte d'Ettore* sono suddivisi in sei scene, *Andromaca in Epiro* ne presenta sette, *Orizia e Borea* è il più breve, appena quattro scene, mentre *Oreste* è il ballo più lungo e intricato essendo suddiviso in ben quattordici scene. I libretti dell'*Andromaca in Epiro* e di *Oreste o sia La morte di Clitennestra* si ripetono uguali da un allestimento all'altro, anche a distanza di diversi anni.

I balli definiti eroici sono otto: *Diana sorpresa* (messo in scena nel carnevale 1774 e poi ripreso come *Diana ed Endimione* nelle stagioni di carnevale 1780 e

---

<sup>85</sup> [Onorato Viganò], *L'eroico amor d'Alceste sposa d'Ammeto re di Tessaglia. Ballo tragico di lieto fine*, in Giambattista Lorenzi, *Don Anchise campanone. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel Teatro di San Samuele l'autunno dell'anno 1773*, in Venezia, presso Modesto Fenzo, [1773], p. 32.

<sup>86</sup> [Onorato Viganò], *Alceste. Ballo favoloso eroico pantomimo d'invenzione e direzione del signor Onorato Viganò da rappresentarsi nel nobile Teatro di Torre Argentina il carnevale dell'anno 1785*, in Roma, per il Casaletti nel Palazzo Massimi, [1784 o 1785].

<sup>87</sup> [Onorato Viganò], *La discesa d'Ercole all'averno. Ballo favoloso eroico pantomimo d'invenzione e direzione del signor Onorato Viganò da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di San Samuele il carnevale dell'anno 1791*, in *Erifile. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di San Samuele il carnevale dell'anno 1791*, cit., pp. 19-23.

1795<sup>88</sup>), *Arianna abbandonata da Teseo e soccorsa da Bacco*, *Minosse re di Creta o sia La fuga di Arianna e Fedra*, *Andromeda e Perseo*, *Achille in Sciro*, *Rinaldo e Armida o sia La conquista di Sionne*, *La fata Urgella*, *Serena principessa ereditaria di Tebe o sia La contraria a' consigli*.

I balli che hanno per tema le vicende di *Arianna* sono diversi. Nel carnevale 1772, a Roma, va in scena *Lo sposalizio di Bacco con Arianna abbandonata da Teseo*, di cui però non possediamo alcun *Programma* né l'indicazione di genere. Nel 1774 riprende lo stesso tema intitolando il ballo *Arianna abbandonata da Teseo e soccorsa da Bacco* e accompagnandolo con una breve descrizione dell'azione. Questo tema non è del tutto nuovo a Viganò. Nel 1767, infatti, danza nel ballo *Arianna abbandonata da Teseo* composto da Giuseppe Salomoni. Non possediamo il libretto del ballo di Salomoni; è possibile però che il giovane Viganò si sia ispirato al ballo del suo maestro per costruire il proprio e lo abbia poi ampliato fino a rappresentare tutta la vicenda del mito. Nel carnevale 1783, infatti, Viganò compone *Minosse re di Creta ossia La fuga di Arianna e Fedra* cui fa seguire *Il trionfo di Arianna o sia Arianna abbandonata da Teseo e soccorsa da Bacco* (ricordiamo che si tratta dei balli inventati da Onorato Viganò ma diretti da Giuseppe Scalese a Venezia). Lo stesso ballo *Minosse re di Creta* viene allestito e interpretato da Onorato Viganò a Roma nella medesima stagione di carnevale 1783. Entrambi i libretti riportano solo l'*Argomento* del ballo: quello veneziano è più sintetico, mentre quello romano leggermente più lungo. Nel 1789 viene riallestito *Minosse re di Creta* con lo stesso *Argomento* dell'allestimento romano del 1783.

*Andromeda e Perseo* viene allestito da Viganò nell'autunno 1775 a Venezia e poi ripreso nel 1777 a Roma per il carnevale e a Firenze per la primavera. L'ultimo allestimento è del 1794 a Venezia. Il *Programma* del ballo, suddiviso in tre parti, si ripete identico per tutti gli allestimenti (per la messa in scena fiorentina non abbiamo né l'*Argomento* né il *Programma*).

---

<sup>88</sup> Di questi tre allestimenti solo nel 1774 viene pubblicato una breve descrizione del ballo. [Onorato Viganò], *Descrizione del primo ballo Diana sorpresa. Ballo eroico pantomimo*, in *Il tutore ingannato. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel Teatro di San Samuele il carnevale dell'anno 1774*, in Venezia, presso Modesto Fenzo, 1774, pp. 28-29.

L'*Achille in Sciro* viene ripreso, con lo stesso *Programma*, tre volte: nel 1787 a Roma per il carnevale, nel 1790 a Venezia per l'autunno e nel 1792 a Brescia in occasione della fiera annuale<sup>89</sup>. I balli *La fata Urgella* e *Serena principessa ereditaria di Tebe* vengono allestiti una sola volta: per la fiera dell'ascensione 1790, il primo, e per il carnevale 1793, il secondo, entrambi a Venezia.

Un caso a parte costituiscono i balli ispirati alle vicende di Rinaldo e Armida. Nel 1778 (fiera dell'ascensione a Venezia) va in scena *Il Rinaldo*, ballo definito «eroico tragico» e suddiviso in sei scene; per gli allestimenti successivi (carnevale 1788 al Teatro di Torre Argentina a Roma e carnevale 1790 a Venezia), Viganò adotta un'altra tattica: mantiene intatta la struttura del ballo e la sua fonte d'ispirazione (il poema del Tasso) in modo che inizio e fine coincidano, ma dilata il ballo aggiungendovi diverse scene e lo rappresenta in tre sere diverse. Prima degli allestimenti romani e veneziani, Viganò rappresenta *Rinaldo e Armida* altre due volte: al Teatro delle Dame di Roma nella primavera 1780 e al Teatro Sant'Agostino di Genova nell'estate 1782. Tuttavia, di questi due allestimenti non siamo riusciti a rintracciare alcun libretto e non sappiamo se Viganò avesse già adottato la versione lunga del ballo.

I balli eroici sono tutti accomunati dal lieto fine per le coppie protagoniste, che, dopo varie vicissitudini nelle quali gli eroi protagonisti hanno modo di dimostrare il loro valore, si riuniscono e possono celebrare il loro amore.

Potremmo definire i balli eroico tragici una sorta di via di mezzo tra i due generi (eroico e tragico). Esclusi i due già menzionati, ovvero *Andromaca in Epiro* e *Il Rinaldo*, si tratta di sei balli: *La morte d'Agamennone*, il cui unico allestimento sembra quello dell'ascensione 1777 a Venezia ma di cui non siamo riusciti a rintracciare il libretto; *Cefalo e Procri*, che va in scena nell'autunno del 1778 e nel carnevale del 1786; *Ninias tiranno di Babilonia o sia Piramo e Tisbe*, allestito nell'autunno del 1781 e nel carnevale del 1785; *La morte di Geta* (carnevale 1799) e

---

<sup>89</sup> Non siamo riusciti a rintracciare il libretto del ballo allestito nel 1792 a Brescia, tuttavia per i primi due allestimenti il libretto si ripete identico e supponiamo che sia lo stesso anche nel caso dell'allestimento bresciano.

*Giasone e Medea in Corinto* (giugno 1809). Non è sempre chiara la distinzione tra i balli eroico tragici e quelli tragici. Di questi sei balli, *Cefalo e Procri* e *Piramo e Tisbe* sembrano essere una via di mezzo tra i due generi: prevedono infatti la morte o l'annientamento del cattivo e la riconciliazione dei due amanti (una riconciliazione ultraterrena nel caso di *Cefalo e Procri*); il primo e gli ultimi due, al contrario, hanno una connotazione decisamente tragica. Non è dunque chiaro l'uso del termine eroico per definirli.

I balli definiti favolosi sono solo due: *Diana al bagno* (autunno 1782), di cui abbiamo solo il titolo, e *Il Meleagro*. Quest'ultimo ballo, tuttavia, è un caso un po' particolare essendo definito anche «favoloso tragico» e «favoloso eroico». Gli allestimenti del *Meleagro* sono cinque: Firenze autunno 1779, Roma carnevale 1784, Treviso autunno 1788, Venezia autunno 1789 e infine Bergamo agosto 1796. Per il primo allestimento del 1779 possediamo solo l'*argomento* del ballo, per quello del 1784 abbiamo solo il titolo, mentre per gli altri il libretto prevede il *programma* che si presenta identico. Tuttavia il ballo viene definito «favoloso» nel 1788, «favoloso tragico» nel 1784 e nel 1796, «favoloso eroico» nel 1789. La vicenda, però, non subisce alcuna variazione e si connota come decisamente tragica: Meleagro, dopo aver ucciso il cinghiale che infesta le campagne, si trova costretto a uccidere in duello i suoi zii; la madre di Meleagro per vendicarsi lo uccide a sua volta e si toglie la vita. Non è dunque chiaro il motivo per cui il ballo venga definito anche come favoloso ed eroico, oltre che tragico.

Unico ballo definito «drammatico favoloso» è *Le amarezze negl'amori o sia I contrattempi di Venere*. Rappresentato solo in un'occasione, racconta le vicende degli amori di Venere prima con Adone e dopo con Marte.

I balli comici o semicomici sono, invece, quattro: *Solimano secondo*, messo in scena a Napoli nel 1774 come secondo ballo e a Roma nel 1781 con il titolo *Le nozze di Solimano secondo* come primo ballo; *La caccia d' Enrico IV* o *Enrico IV*, allestito a Napoli nel 1775 come secondo ballo, a Roma nella primavera 1780 e a Firenze nel carnevale 1789 come primo ballo; *Il giocatore*, un secondo ballo che

vanta ben cinque riprese: autunno 1775 e 1777, carnevale 1778 e 1779, primavera 1779.

Di questi quattro balli possediamo il *Programma del Solimano secondo* e dell'*Enrico IV*. Il primo è suddiviso in tre scene e racconta di come l'astuta Roselane riesca a farsi sposare dal sultano Solimano; il secondo, invece, si compone di cinque scene in cui, dopo una serie di equivoci, l'amore tra Riccardo e Agata vince sulle mire del marchese di Conchiny grazie all'intercessione di Enrico IV<sup>90</sup>.

Unico ballo definito eroicomico è *La dolce vendetta*, andato in scena a Roma nel carnevale 1783. L'esile trama è tutta volta a dimostrare il potere di Amore sugli altri uomini e l'accezione di eroico deriva, forse, dalla presenza di Cupido e dal richiamo dunque al soggetto mitologico.

Unico ballo di genere pastorale è *La favola d'Acì e Galatea* ripreso da Viganò quattro volte: nell'autunno 1779<sup>91</sup>, nelle stagioni di carnevale 1780 e 1782 come ballo pastorale, mentre nell'allestimento dell'estate 1782 viene definito «semitragico pastorale».

---

<sup>90</sup> Angiolini nel 1773 compone due balli sullo stesso soggetto: *La caccia d'Enrico IV*, tratto da Collé, e il *Solimano II*, tratto dalle *Novelle morali* di Marmontel. Dei balli di Angiolini, tuttavia, non possediamo alcun *programma*. Non è escluso che Viganò abbia tratto i suoi balli, se non copiato, da quelli di Angiolini, tanto più che le fonti di ispirazione sono identiche.

<sup>91</sup> Secondo quanto Viganò riferisce nel libretto del 1782 il ballo ha avuto anche un allestimento fiorentino nel 1779, di cui però non abbiamo trovato traccia nei libretti consultati.

**Tabella 15 – I balli italiani di Viganò**

La tabella sintetizza il repertorio italiano di Viganò. Le fonti usate per redigerla sono principalmente i libretti. L'elenco dei titoli segue l'andamento cronologico delle stagioni teatrali. Dove nel libretto non viene indicata la fonte d'ispirazione è stata fatta a volte un'ipotesi, tra parentesi quadra, basata sul titolo e quando presente sull'*Argomento* del libretto. Per unico ballo si intende che nel libretto del melodramma è presente un unico titolo. Accanto all'anno della rappresentazione è presente l'indicazione della stagione teatrale secondo le seguenti abbreviazioni: C = carnevale; ASC = fiera dell'ascensione; P = primavera; E = estate; A = autunno.

TITOLO	ANNO	TIPO	GENERE	FONTE
<i>Achille in Sciro</i>	1787 C	Primo ballo	Eroico pantomim o	[dramma per musica di Metastasio?]
"	1790 A	Primo ballo	Eroico pantomim o	"
"	1792	Primo ballo	Eroico pantomim o	"
<i>Adelaide</i>	1798 C	Primo ballo	—	—
<i>L'eroico amor d'Alceste sposa d'Ammetore di Tessaglia</i>	1773 A	Primo ballo	Tragico	Philippe Quinault, <i>Alceste ou Le triomphe d'Alcide. Tragédie représentée par l'Académie Royale de musique</i> , 1674.
<i>Alceste</i>	1785 C	Primo ballo	Favoloso eroico pantomim o	"

<i>La discesa d'Ercole nell'Averno</i>	1791 C (per due opere)	Primo ballo	Favoloso eroico pantomimo	"
<i>Alcide negli orti esperidi</i>	1786 C	Primo ballo	Favoloso eroico pantomimo	[Mitologia] <sup>92</sup>
<i>Amor trionfator della magia</i>	1774 C	Secondo ballo	—	—
<i>Amore e magia</i>	1798 C	Secondo ballo	—	—
<i>Amore e Psiche</i>	1792 ASC	Primo ballo	—	[Apuleio, <i>Le metamorfosi?</i> ]
<i>Andromaca in Epiro</i>	1776 ASC	Primo ballo	Tragico pantomimo	Jean Racine, <i>Andromaque</i> , 1667.
"	1777 A	Primo ballo	Eroico tragico pantomimo	"
"	1784 C	Primo ballo	—	"
<i>Andromeda e Perseo</i>	1775 A	Primo ballo	Eroico pantomimo	Ovidio, <i>Metamorfosi</i> .
"	1777 C	Primo ballo	Eroico pantomimo	"
"	1777 P	Primo ballo	—	"
"	1794 A	Primo ballo	Eroico pantomimo	"

<sup>92</sup> Segnaliamo il dramma per musica con lo stesso titolo: Marco Coltellini, *Alcide negli orti esperidi. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro privilegiato vicino alla Corte l'anno 1764*, Vienna Ghelen, [1764].

<i>Antiocheni, e Parti che festeggiano</i>	1769 novembre	Terzo ballo	—	—
<i>Arianna abbandonata da Teseo e soccorsa da Bacco</i>	1774 C	Primo ballo	Eroico pantomim o	[Mitologia]
<i>Il trionfo di Arianna o sia Arianna abbandonata da Teseo e soccorsa da Bacco</i>	1783 C	Secondo ballo	—	[Mitologia]
"	1783 C	Primo ballo	—	[Mitologia]
<i>Bacco nell'isola di Nasso</i>	1804 P	Unico ballo	—	—
<i>Ballo cinese</i>	1784 C	Secondo ballo	—	—
<i>Ballo d'olandesi</i>	1785 C	Secondo ballo	—	—
<i>Ballo de' popoli tributari del re d'Argo</i>	1768 agosto	Primo ballo	—	—
<i>Ballo di mori e catalani</i>	1769 P	Secondo ballo	—	—
<i>Ballo di scultori</i>	1768 agosto	Secondo ballo	—	—
<i>Ballo inglese</i>	1769 P	Primo ballo	—	—
<i>Ballo pastorale</i>	1778 ASC	Secondo ballo	—	—
<i>Carovana di Morlacchi</i>	1780 C	Secondo ballo	—	—
<i>Castore e Polluce</i>	1776 giugno	Primo ballo	Favoloso tragico pantomim o	Jean-Philippe Rameau, <i>Castor et Pollux</i> , 1737 <sup>93</sup> .

<sup>93</sup> Viganò nell'*argomento* fa riferimento ad uno spettacolo dato nel «teatro della Grand'opera di Parigi». È verosimile che si riferisca alla tragedia composto da Rameau.



<i>Cefalo e Procri</i>	1778 A	Primo ballo	Eroico tragico pantomimico	[Mitologia]
"	1786 C	Primo ballo	Eroico tragico pantomimico	"
<i>D'Alessandro e Rossana</i>	1772 agosto	Primo ballo	—	—
<i>Di Panduri</i>	1772 maggio	Primo ballo	—	—
<i>Diana al bagno</i>	1782 A	Primo ballo	Favoloso	[Mitologia]
<i>Diana ed Endimione</i>	1780 C	Primo ballo	—	[Mitologia]
"	1795 C	Secondo ballo	Eroico pantomimico	"
<i>Diana sorpresa</i>	1774 C	Primo ballo	Eroico pantomimico	[Mitologia]
<i>Divertimento campestre</i>	1792 ASC	Secondo ballo	—	—
<i>Enrico IV</i>	1789 C	Primo ballo	Semicomico pantomimico	Charles Collé, <i>La partie de chasse de Henri IV. comédie en trois actes et en prose par M. Collé, Paris, 1767.</i>
<i>Evilmerodacco re tiranno di Babilonia</i>	1795 C	Primo ballo	Tragico	—
<i>Felex e Urraca</i>	1797 A	Secondo ballo	—	—
<i>Festa di ballo inglese</i>	1769 P	Primo ballo	—	—
<i>Gelosia per gelosia</i>	1787 C	Secondo ballo	—	—

"	1789 A	Secondo ballo	—	—
<i>Giasone e Medea in Corinto</i>	1809 giugno	Unico ballo	Eroico tragico pantomim o	[Noverre?]
<i>Giulio Sabino</i>	1792 A	Primo ballo	—	[Storia romana] <sup>94</sup>
<i>Gli accidenti giornalieri</i>	1772 agosto	Secondo ballo	—	—
<i>Gli avvenimenti campestri</i>	1780 P	Secondo ballo	—	—
<i>Gli impertinenti puniti</i>	1777 ASC	Secondo ballo	—	—
<i>Gli sposi delusi per virtù d'un libro magico</i>	1769 P	Secondo ballo	—	—
<i>I baccanali</i>	1797 A	Primo ballo	—	—
<i>I Panduri assediati</i>	1783 C	Secondo ballo	—	—
<i>I petits maitres burlati</i>	1776 C	Secondo ballo	—	—
<i>I vecchi delusi per virtù magica</i>	1776 giugno	Secondo ballo	—	—
<i>Il convitato di pietra (dal 1769 Il convitato di pietra o sia D. Giovanni Tenorio)</i>	1784 C	Secondo ballo	—	—
"	1797 ASC	Primo ballo	—	—
"	1769 gennaio	Secondo ballo	—	—
"	1769 P	Secondo ballo	—	—

<sup>94</sup> Ricordiamo l'opera musicata da Giuseppe Sarti con lo stesso titolo: Pietro Giovannini, *Giulio Sabino. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di San Benedetto il carnevale dell'anno 1781*, in Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1781.

<i>Il convito de' villani</i>	1783 C	Secondo ballo	—	—
<i>Il disertore</i>	1781 C	Secondo ballo	—	—
"	1795 C	Secondo ballo	—	—
<i>Il disertor per amore o sia il soldato per disperazione</i>	1788 C	Secondo ballo	—	—
<i>Il disertor riconosciuto</i>	1788 A	Secondo ballo	—	—
<i>Il disertore</i>	1795 C	Secondo ballo	—	—
<i>Il famoso ciarlatano</i>	1771 gennaio	Secondo ballo	—	—
"	1776 C	Secondo ballo	—	—
<i>Il filosofo di campagna</i>	1777 P	Secondo ballo	—	—
<i>Il geloso per equivoco</i>	1785 C	Secondo ballo	—	—
<i>Il geloso per errore</i>	1781 A	Secondo ballo	—	—
<i>Il giocatore</i>	1775 A	Secondo ballo	—	—
"	1777 A	Secondo ballo	[Comico pantomim o]	—
"	1777 A	Secondo ballo	Comico pantomim o	—
"	1778 C	Secondo ballo	[Comico pantomim o]	—

"	1779 C (per due opere)	Secondo ballo	—	—
"	1779 P	Secondo ballo	—	—
<i>Il matrimonio cagionato da un ridicolo accidente</i>	1797 ASC	Secondo ballo	—	—
<i>Il Meleagro</i>	1779 A (per due opere)	Primo ballo	—	Ovidio, <i>Metamorfosi</i> , VIII libro.
"	1784 C	Primo ballo	Favoloso tragico pantomimico	"
"	1789 A	Primo ballo	Favoloso eroico pantomimico	"
<i>Il misantropo o Il poter delle donne</i>	1782 E	Secondo ballo	—	—
<i>Il passaggio de' mercatanti Morlacchi</i>	1770 agosto	Secondo ballo	—	—
<i>Il re de' ciarlatani</i>	1783 C	Secondo ballo	—	—
<i>Il re pastore o sia Pulcinella re in sogno</i>	1786 C	Secondo ballo	—	—
<i>Il Rinaldo</i>	1778 ASC	Primo ballo	Tragico eroico pantomimico	Torquato Tasso, <i>Gerusalemme liberata</i> , V, X, XIV, XVII-XVIII, XX canto, 1581.
<i>Rinaldo e Armida</i>	1780 P	Primo ballo	—	"
<i>Armida e Rinaldo</i>	1782 E	Primo ballo	—	"
<i>Rinaldo e Armida o sia la conquista di Sionne</i>	1788 C	Primo ballo	Eroico pantomimico	"

"	1790 C	Ballo suddiviso in tre parti	Eroico pantomim o	"
<i>Armida abbandonata</i>	1793 A	Primo ballo	—	[Tasso, <i>Gerusalemme abbandonata</i> ]
<i>Il soccorso improvviso</i>	1773 A	Primo ballo	—	—
<i>Il Sofì tradito</i>	1768 agosto	Terzo ballo	—	—
"	1776 C	Primo ballo	—	—
"	1777 C	Primo ballo	—	—
"	1778 C	Primo ballo	—	—
<i>Il Sofì pietoso</i> [proseguimento del <i>Sofì tradito</i> ]	1771 maggio	Secondo ballo	—	—
<i>Il tavernaio geloso</i>	1770 agosto	Primo ballo	—	—
<i>Il traffico dei Masnadieri co' mercanti Turchi</i>	1787 C	Secondo ballo	—	—
<i>Il trionfo d'amore</i>	1792	Secondo ballo	—	—
<i>Il Vaux-Hall Garden o sia giardino di divertimento in tempo di notte</i>	1770 novembr e	Secondo ballo	—	—
<i>L'amor e la magia</i>	1779 C (per due opere)	Primo ballo	—	—
<i>L'amore vendicato</i>	1793 ASC	Secondo ballo	—	—
<i>L'equivoco delli due amanti</i>	1796 A	Secondo ballo	—	—

<i>L'Icaro moderno</i>	1790 ASC	Secondo ballo	—	—
<i>L'isola disabitata</i>	1770 novembre	Primo ballo	—	—
<i>L'ottobre</i>	1782 C	Unico ballo	—	—
<i>La caccia d' Enrico IV</i>	1775 gennaio	Secondo ballo	Semicomico pantomim o	Charles Collé, <i>La partie de chasse de Henri IV.comédie en trois actes et en prose par M. Collé, Paris, 1767.</i>
"	1780 P	Primo ballo	—	"
<i>La capanna incantata</i>	1782 A	Secondo ballo	—	—
"	1783 C	Secondo ballo	—	—
"	1784 P	Primo ballo	—	—
<i>La conversazione improvvisa in Casa di Pancrazio, con Il Matrimonio inaspettato tra Madamusella sua figliola col Maestro di Scuola</i>	1771 maggio	Primo ballo	—	—
<i>La discesa d' Ercole nel tartaro</i>	1778 C	Primo ballo	—	—
<i>La dolce vendetta</i>	1783 C	Primo ballo	Eroicomico pantomim o	[Mitologia]
<i>La donna di spirito</i>	1786 C	Secondo ballo	—	—
<i>La donna difficile</i>	1774 C	Secondo ballo	—	—
"	1779 C	Secondo ballo	—	—
<i>La donna incostante</i>	1788 C	Secondo ballo	—	—

<i>La donna infedele, o sia l'infedeltà punita</i>	1769 novembre	Secondo ballo	—	—
<i>La fata Urgella</i>	1790 ASC	Primo ballo	Eroico pantomim o	Voltaire, <i>La fée Urgèle ou Ce qui plait aux dames. Comédie en quatre actes</i> , Paris, 1765.
<i>La favola di Aci e Galatea</i>	1780 C	Primo ballo	Pastorale	[Mitologia]
"	1782 C	Unico ballo	Pastorale	[Mitologia]
"	1782 E	Primo ballo	Pantomimo semitragic o pastorale	[Mitologia]
<i>La felice metamorfosi o siano i Petits maitres burlati</i>	1774 novembre	Secondo ballo	—	—
<i>La fiera d'Amsterdam</i>	1793 C	Secondo ballo	—	—
<i>La fiera d'Olanda</i>	1772 novembre	Secondo ballo	—	—
<i>La figlia dell'aria ossia l'innalzamento di Semiramide</i>	1792 C	Primo ballo	Favoloso allegorico	Carlo Gozzi, <i>La figlia dell'aria ossia l'innalzamento di Semiramide. Dramma favoloso allegorico in tre atti</i> , in Venezia, appresso Gio. Antonio Curti, 1791.
<i>La figlia mal custodita</i>	1793 C	Secondo ballo	—	Jean Dauberval, <i>Le Ballet de la paille ou Il n'y a qu'un pas du mal au bien</i> , 1789.
<i>La finta zoppa</i>	1779 C	Primo ballo	—	—
<i>La follia e la saggezza</i>	1792 A	Secondo ballo	—	—
<i>La forza dell'amore</i>	1770 maggio	Primo ballo	—	—

"	1793 A	Secondo ballo	—	—
<i>La forza della magia</i>	1781 C	Secondo ballo	—	—
<i>La gelosia per poco</i>	1790 A	Secondo ballo	—	—
<i>La morte d'Agamennone</i>	1777 ASC	Primo ballo	Eroico tragico pantomim o	—
<i>La morte d'Egisto o sia Le furie d'Oreste</i>	1794 ASC	Primo ballo	Tragico pantomim o	Gasparo Gozzi, <i>Elettra. Tragedia da rappresentarsi nel teatro Grimani di S. Samuele</i> , in Venezia, appresso Simon Occhi, 1743.
<i>La morte d'Ettore</i>	1796 A	Primo ballo	Tragico pantomim o	[Omero, <i>Iliade</i> ]
<i>La morte di Geta</i>	1799 C	Unico ballo	Eroico tragico pantomim o	[Storia romana] <sup>95</sup>
<i>La nascita di Arlecchino o sia il matrimonio fatto per forza magica</i>	1771 gennaio	Primo ballo	Pantomimo	—
<i>La pastorella impertinente</i>	1773 A	Secondo ballo	—	—
"	1777 A	Primo ballo	—	—
"	1778 A	Secondo ballo	—	—
"	1780 C	Secondo ballo	—	—
"	1784 P	Secondo ballo	—	—
<i>La vedova di spirito</i>	1770 maggio	Secondo ballo	—	—

<sup>95</sup> Il coreografo dichiara che gli episodi narrati nel ballo sono, in parte, di sua invenzione.



<i>La vendemmia</i>	1769 novembre	Primo ballo	—	—
<i>La vendemmia o sia La pastorella impertinente</i>	1782 E	Secondo ballo	—	—
<i>La villeggiatura</i>	1790 ASC	Secondo ballo	—	—
"	1792	Secondo ballo	—	—
<i>La villeggiatura o sia la donna furba, o astuta</i>	1769 agosto	Primo ballo	—	—
<i>Le amarezze degli amori o sia La vendetta di Cupido</i>	1781 C	Primo ballo	—	—
<i>Le amarezze negl'amori o sia I contrattempi di Venere</i>	1775 A	Unico ballo	Drammatico favoloso	[Mitologia]
<i>Le amazzoni</i>	1795 C	Primo ballo	Eroico pantomim o favoloso	«base di pura immaginazione favolosa, allegorica e poetica»
<i>Le avventure di Milord Wilver e di Miledi sua sposa</i>	1793 C	Primo ballo	—	—
<i>Le finte statue</i>	1791 C (per due opere)	Secondo ballo	—	—
<i>Le mesentropes italiens ou le pouvoir des femmes</i>	1777 C	Secondo ballo	—	—
"	1778 C	Secondo ballo	—	—

<i>Le nozze di Solimano secondo</i>	1781 C	Primo ballo	—	Jean-François Marmontel, <i>Contes Moraux</i> , 1755-1759 <sup>96</sup> .
<i>Les Petits maitres burlati</i>	1777 C	Secondo ballo	—	—
<i>Li orti esperidi</i>	1769 agosto	Secondo ballo	—	—
<i>Li sposi gelosi</i>	1773 A	Secondo ballo	—	—
<i>Li sposi perseguitati e difesi da Tigrane fiero corsaro e difesi da Amore</i>	1772 novembre	Primo ballo	—	—
<i>Li sposi ridicoli burlati</i>	1781 A	Secondo ballo	—	—
<i>Li sposi ridicoli per virtù magica</i>	1780 C	Secondo ballo	—	—
<i>Marcia d'Ongharese al campo, o sia la figlia fuggita di casa per Amore</i>	1776 ASC	Secondo ballo	—	—
<i>Meleagro</i>	1788 A	Primo ballo	Favoloso	Ovidio, <i>Metamorfosi</i> , VIII libro.
"	1796 agosto	Unico ballo	Favoloso tragico pantomimico	Ovidio, <i>Metamorfosi</i> , VIII libro.
<i>Minosse re di Creta o sia la fuga di Arianna</i>	1782 A	Primo ballo	—	[Mitologia]
<i>Minosse re di Creta</i>	1783 C	Primo ballo	[Eroico]	[Mitologia]
<i>Minosse re di Creta o sia La fuga d'Arianna e di Fedra</i>	1783 C	Primo ballo	[Eroico]	[Mitologia]

<sup>96</sup> Una traduzione in italiano dei *Contes moraux* esce a Venezia a cura di Gasparo Gozzi. Cfr. Jean-François Marmontel, *Novelle morali del Signor Marmontel tradotte dal francese da Gasparo Gozzi*, in Venezia, appresso Bartolommeo Occhi, 1778.

<i>Minosse re di Creta ossia La fuga di Arianna e di Fedra</i>	1783 C	Primo ballo	Eroico	Ovidio, Virgilio, Plutarco
<i>Minosse re di Creta o sia La partenza d'Arianna, e Fedra con Teseo</i>	1789 C	Primo ballo	Eroico	[Mitologia]
<i>Minosse re di Creta</i>	1790 A	Primo ballo	Eroico	[Mitologia]
"	1792	Primo ballo	Eroico	—
"	1799 C	Primo ballo	Eroico pantomimico	[Mitologia]
<i>Ninias tiranno di Babilonia punito da Zoroastro o sia Piramo e Tisbe</i>	1781 A	Primo ballo	Eroico tragico pantomimico	Ovidio, <i>Metamorfosi</i> , IV libro.
"	1781 A	Primo ballo	Eroico tragico pantomimico	Ovidio, <i>Metamorfosi</i> , IV libro.
<i>Oreste o sia La morte di Clitennestra</i>	1776 C	Primo ballo	Tragico pantomimico	Gasparo Gozzi, <i>Elettra. Tragedia da rappresentarsi nel teatro Grimani di S. Samuele</i> , in Venezia, appresso Simon Occhi, 1743.
"	1787 C	Primo ballo	Tragico pantomimico	Gasparo Gozzi, <i>Elettra. Tragedia da rappresentarsi nel teatro Grimani di S. Samuele</i> , in Venezia, appresso Simon Occhi, 1743.
"	1779 P	Primo ballo	—	Gasparo Gozzi, <i>Elettra. Tragedia da rappresentarsi nel teatro Grimani di S. Samuele</i> , in Venezia, appresso Simon Occhi, 1743.
<i>Orizia e Borea</i>	1788 C	Primo ballo	Tragico pantomimico	Ovidio, <i>Le Metamorfosi</i>

<i>Passaggio di alcune truppe Moscovite</i>	1768 novembre	Primo ballo	—	—
<i>Pastori e Pastorelle che unisone al coro della scena IV dell'Atto primo, intrecceranno allegra danza</i>	1769 gennaio	Terzo ballo	—	—
<i>Piramo e Tisbe</i>	1785 C	Primo ballo	Eroico tragico pantomimo	Ovidio, <i>Metamorfosi</i> , IV libro.
<i>Popoli della Tracia, che con allegra contradanza, festeggiano le nozze di Creusa e Cherinto, vero figlio di Demofonte</i>	1770 novembre	Terzo ballo	—	—
<i>Popoli di Sebastia che con allegro, e festevol ballo, festeggiano la libertà d'Eumene e Artemisia, e le di lor succedute nozze</i>	1771 gennaio	Terzo ballo	—	—
<i>Popoli di Tessalonica che intrecciano lieto ballo per gli sponsali di Demetrio e Berenice</i>	1770 agosto	Terzo ballo	—	—
<i>Popoli sudditi d'Artaserse che festeggiano la sua esaltazione al trono di Persia</i>	1768 novembre	Terzo ballo	—	—
<i>Pulcinella disertore che preso e condannato a morte, per virtù di una vecchia maga vien liberato</i>	1772 C	Secondo ballo	—	—
<i>Ritorno di alcuni Montagnari alle di loro capanne ed abitazioni rurali</i>	1769 gennaio	Primo ballo	—	—
<i>Serena Principessa ereditaria di Tebe o sia La contraria a' consigli</i>	1793 C	Primo ballo	Eroico pantomim o	«pura invenzione immaginata favolosa poetica»
<i>Sofi di Persia tradito</i>	1769 P	Primo ballo	—	—

<i>Solimano secondo</i>	1774 maggio	Secondo ballo	Semicomico pantomimico	Jean-François Marmontel, <i>Contes Moraux</i> , 1755-1759 <sup>97</sup> .
<i>Sponsali di Zeffiro e Flora</i>	1772 maggio	Secondo ballo	—	—
<i>Sposalizio di Bacco con Arianna abbandonata da Teseo</i>	1772 C	Primo ballo	—	—
<i>Un divertimento</i>	1794 A	Secondo ballo	—	—
<i>Un matrimonio villereccio</i>	1799 C	Secondo ballo	—	—
<i>Vecchi delusi nei loro sponsali per virtù d'un libro magico</i>	1768 novembre	Secondo ballo	—	—

---

<sup>97</sup> Una traduzione in italiano dei *Contes moraux* esce a Venezia a cura di Gasparo Gozzi. Cfr. Jean-François Marmontel, *Novelle morali del Signor Marmontel tradotte dal francese da Gasparo Gozzi*, in Venezia, appresso Bartolommeo Occhi, 1778.

### «Quella del piacere è la regola delle regole»: la poetica di Viganò

Rispetto alla quantità dei suoi balli, Viganò non sembra un coreografo particolarmente preoccupato di affermare e ribadire, attraverso gli *Avvisi* agli spettatori, i capisaldi della nuova poetica del ballo pantomimo. Gli *Avvisi* che analizziamo in questo paragrafo sono relativamente pochi rispetto alla mole dei balli; al loro interno, inoltre, non riscontriamo la stessa premura nel giustificare il proprio operato incontrata in Canziani o in Muzzarelli. I due coreografi citati, infatti, ribadiscono in più occasioni i punti forti della loro “poetica” e del nuovo modo di mettere in scena la danza, ritornando più di una volta sullo stesso concetto. Gli *Avvisi* di Viganò sono molto più sintetici, talvolta quasi sbrigativi, e si concentrano, soprattutto, tra gli anni Settanta e Ottanta del secolo.

Cionondimeno è possibile tracciare alcuni punti interessanti che offrono la possibilità di capire meglio l’arte del coreografo.

La sua attenzione ai gusti delle platee è sottolineata in più di un’occasione. Le regole drammatiche e compositive valgono fino a un certo punto – sembra dire Viganò – perché il pubblico e il suo piacere sono sovrani.

Nel 1775, in occasione del ballo *Le amarezze negl’amori o sia I contrattempi di Venere*, dato al San Samuele di Venezia nel corso della stagione autunnale, Viganò scrive che

se il ballo seguente averà la fortuna di piacere ad un pubblico rispettabile, ogni censura sarà inconcludente e spossata, e s’egli avrà la sciagura di dispiacere, la critica sarà vigorosa ma superflua. Si sa che la regola principale, e migliore ne’ spettacoli di teatro, è quella di dar piacere. Serbiamo adunque le nostre apologie a’ successi del ballo, e preghiamo il cielo di non aver mestiere d’adoperarle, perché sarebbero molto infelici<sup>98</sup>.

---

<sup>98</sup> [Onorato Viganò], *Le amarezze negl’amori o sia I contrattempi di Venere. Ballo drammatico favoloso d’invenzione, ed espressione del sig. Onorato Viganò*, in Carlo Goldoni, *La sposa persiana. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel nobile Teatro di San Samuele nell’autunno dell’anno 1775*, cit., p. 29.

Il giudizio finale spetta al pubblico. L'applauso decreta il successo su tutto e su tutti. Se invece il ballo non piace, nessuna scusa o difesa sarà sufficiente a risollevarne le sorti.

Anche nel 1781, in occasione di *Ninias tiranno di Babilonia punito da Zoroastro o sia Piramo e Tisbe* messo in scena sempre al San Samuele in autunno, Viganò ribadisce il concetto: «se il duplicato titolo ch'io do al mio innesto non giova a giustificare la immaginata opera mia, un'evento propizio d'essa, ch'io non so sperare, potrebbe servire d'un apologia fortissima, sapendosi che ne' teatrali spettacoli, quella del piacere è la regola delle regole»<sup>99</sup>. Ancora una volta, se il ballo non piace al pubblico non ci sono scuse che tengano.

Viganò dimostra di essere un coreografo attento e ben consapevole dei pregi e dei difetti dell'arte pantomimica, i cui limiti non tenta di nascondere. La pantomima ha bisogno di grandi avvenimenti e sentimenti universalmente riconoscibili per riuscire nel suo intento.

L'eloquenza de' gesti a poco s'estende, e se i grand'avvenimenti non soccorressero l'espressione de' pantomimi, si estenderebbe ancor meno una muta comunicativa. Le infinite semplici belle tragedie, che si leggono da' professori di ballo per comporre tragedie a cenni, e che sono da quelli rifiutate come inesequibili, provano una tale infallibile verità. Si vorrebbe vedere, e per esaltazione dell'arte tragica, pantomimica, e perché fosse appagato il rispettabile pubblico genio, rappresentare minutamente in pantomima un'intera semplice bella tragedia in una sola scena stabile con chiarezza, e con diletto de' spettatori. Noi non vedremo giammai questo miracolo dell'arte, e una tragedia mutilata, o una scelta de' suoi avvenimenti più rimarcabili strozzati con delle aggiunte, e l'abbaglio d'una splendida, e variata decorazione di vestiario, e di scene, saranno sempre la base maggiore d'una seria pantomimica rappresentazione<sup>100</sup>.

---

<sup>99</sup> Onorato Viganò, *Ninias tiranno di Babilonia o sia Piramo e Tisbe. Ballo eroico tragico pantomimo. Composto ed eseguito dal signor Onorato Viganò per il nobile teatro in S. Samuele l'autunno dell'anno 1781*, in Carlo Lanfranchi Rossi, *Gli amanti canuti. Dramma giocoso per musica del nobile signore Carlo Lanfranchi Rossi gentiluomo toscano fra gli arcadi Egisippo Argolide, da rappresentarsi nel nobile teatro di San Samuele l'autunno dell'anno 1781*, in Venezia, presso Modesto Fenzo, 1781, pp. 40-41.

<sup>100</sup> [Onorato Viganò], *Andromaca in Epiro. Ballo eroico tragico pantomimo*, in Antonio Maria Lucchini, *Farnace. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobile Teatro di San Samuele la Fiera dell'Ascensione dell'anno 1776*, cit., p. 24.

Il coreografo riconosce qui all'arte pantomimica la sua specificità di linguaggio con prerogative e caratteristiche proprie, difficilmente mutuabili con il linguaggio parlato. L'arte del gesto – scrive Viganò – «a poco s'estende», ossia non può rappresentare minuziosamente una storia in tutti i suoi dettagli e in tutte le sue sfumature, ha bisogno quindi di «grand'avvenimenti», ovvero di episodi importanti e, in un certo senso, clamorosi, riconoscibili. Il linguaggio dei gesti è sintetico rispetto alla parola e non ne può ricalcare la complessità. Per questo motivo il coreografo si trova costretto, nel mettere in scena una rappresentazione tragica, a scegliere solo gli episodi principali variando, dove occorre, affinché il soggetto risulti coerente nell'insieme e supplendo alle mancanze del ballo con «l'abbaglio d'una splendida, e variata decorazione», tanto nelle scene quanto nei costumi. Per la sua *Andromaca in Epiro*, dunque, dichiara di essersi ispirato per la «condotta del ballo» alle «maggiori e più forti circostanze» dell'*Andromaca* di Racine, salvo poi introdurre alcune varianti necessarie alla trasposizione pantomimo-danzata: «Egli [Viganò] considera che i delicati, e nobili sentimenti vocali possano dar forza a un picciolo, e semplice intreccio d'una tragedia, ma che la mancanza de' gran successi faccia sempre l'intreccio d'una lunga tragedia rappresentata da' soli gesti, impossibile da eseguirsi, o noioso, ed oscuro»<sup>101</sup>.

Nel già citato *Avviso di Piramo e Tisbe*, Viganò ritorna su questo punto ribadendo che il ballo pantomimo ha bisogno, per svilupparsi, di avvenimenti grandi, portatori di valori e sentimenti universali, facilmente riconoscibili e quindi più semplici da rappresentare.

Essendomi io prefisso di dare a questo nobilissimo pubblico un ballo eroico tragico pantomimo appoggiato a quella favola [quella di Piramo e Tisbe narrata da Ovidio], non ho trovato in essa tanti punti scenici, e tanti visibili accidenti, che possano essere bastanti a formare uno spettacolo pantomimo di quella grandezza a cui oggidì sono avvezzi gli spettatori, massime essendo nella mia professione, gl'occhi nostri, le faccie, le braccia, e le gambe nostre lontanissime dall'eloquenza d'Ovidio.

---

<sup>101</sup> *Ivi*, p. 23.



E per ciò, per ingrandire il mio spettacolo di colpi teatrali, e d'accidenti, mi presi l'arbitrio d'introdurre de' nuovi intrecci, e tanti personaggi de' tempi di que' due amanti infelici<sup>102</sup>.

Questo tipo di operazione, ossia l'aggiunta di «accidenti» o personaggi, è ricorrente nei soggetti dei balli di Viganò. Così per *Il Rinaldo*, andato in scena a Venezia per la fiera dell'ascensione 1778, il coreografo dichiara di aver introdotta, rispetto alla vicenda narrata dal Tasso, «qualche immaginazione poetica, diversità nel finale del ballo, e qualche piccola introduzione per far cadere a proposito delle circostanze di ballo, e perché de' personaggi di merito non restino legati alla sola azione, e inoperosi alla danza»<sup>103</sup>. In occasione della messa in scena di *Cefalo e Procri*, nell'*Avviso* leggiamo che la vicenda originaria è «trattata con qualche arbitrio, per troncare delle lungaggini pericolose, e delle oscurità impossibili da sviluppare in una pantomimica azione»<sup>104</sup>. Analoghi riferimenti, anche se meno dettagliati, si riscontrano negli *Avvisi* dei balli di *Andromeda e Perseo* (Venezia, autunno 1775)<sup>105</sup>, *Oreste o sia La morte di Clitennestra* (Venezia, carnevale 1776)<sup>106</sup>, *Castore e Polluce* (Padova, giugno 1776)<sup>107</sup>, *Meleagro* (Firenze, autunno

---

<sup>102</sup> Onorato Viganò, *Ninias tiranno di Babilonia punito da Zoroastro o sia Piramo e Tisbe. Ballo eroico tragico pantomimo. Composto ed eseguito dal signor Onorato Viganò per il nobile teatro in S. Samuele l'autunno dell'anno 1781*, cit., p. 40.

<sup>103</sup> Onorato Viganò, *Il Rinaldo. Ballo tragico eroico pantomimo di lieto fine per il nobilissimo teatro di S. Benedetto nella fiera dell'ascensione l'anno 1778*, in [Pietro Metastasio], *Alessandro nell'Indie. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di S. Benedetto la fiera dell'Ascensione dell'anno 1778*, Venezia, presso Modesto Fenzo, 1778, p. 29.

<sup>104</sup> Onorato Viganò, *Cefalo e Procri. Ballo eroico-tragico pantomimo composto, eseguito, e d'invenzione del signor Onorato Viganò*, in Eugenio Giunti, *Scipione. Dramma per musica da rappresentarsi nel nuovissimo, e nobilissimo Teatro dell'eccellentissima Casa Balbi in Mestre, l'autunno dell'anno 1778*, cit., p. 25.

<sup>105</sup> [Onorato Viganò], *Andromeda e Perseo. Ballo Eroico Pantomimo d'invenzione, ed esecuzione del signor Onorato Viganò*, in Francesco Cerloni, *Le astuzie amorose. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel nobile Teatro di San Samuele nell'autunno dell'anno 1775*, cit., p. 31. «Quell'arbitrio, che specialmente è concesso nelle rappresentazioni Teatrali favolose, fa anche arbitrare nel Ballo seguente, in cui è seguita più la traccia d'Ovidio, che d'altro mitologico scrittore».

<sup>106</sup> [Onorato Viganò], *Oreste o sia La morte di Clitennestra. Ballo tragico pantomimo d'invenzione e composizione del signor Onorato Viganò*, in *Il baron di terra asciuta. Dramma giocoso da rappresentarsi nel nobile Teatro di San Samuele il carnovale dell'anno 1776*, cit., pp. 29-40.

<sup>107</sup> Onorato Viganò, *Castore e Polluce. Ballo favoloso tragico pantomimo d'invenzione ed esecuzione del signor Onorato Viganò da esso rappresentato nel nobile Teatro di Padova la fiera di giugno dell'anno 1776*, in Venezia, [1776], p. 5. «La grandezza di quel spettacolo di Parigi, adoperato pure con qualche nuovo arbitrio di circostanze e di nomi, sembra bastante a trarne un ballo tragico pantomimo».

1779)<sup>108</sup> e di *Orizia e Borea* (Roma, carnevale 1788), dove si specifica che le variazioni introdotte servono a «meglio tesserne l'intreccio, ed aprir largo campo alle gelosie, e agli altri affetti»<sup>109</sup>.

Viganò interviene, indirettamente, su una questione molto dibattuta fra Angiolini e Noverre: quella del rispetto o meno delle unità aristoteliche. La sua posizione sembra più noverriana che angioliniana.

Nell'*Avviso delle Amarezze negl'amori*, al fine di rendere la trama più vivace e più gradita agli spettatori, riunisce in un solo ballo due episodi che hanno in comune le vicende amorose di Venere:

La morte d'Adone funesta, e la preda in una rete di due amanti rallegra un'assemblea di spettatori; giovano questi due effetti a un compositore di balli. Le azioni pantomimiche non vanno guardate coll'occhio austero e regolare d'un poeta tragico o drammatico nella semplicità e unità del loro argomento<sup>110</sup>.

Nell'*Avviso del Rinaldo* Viganò è ancora più esplicito.

Per giustificare i molti fatti da me adoperati in una sola rappresentazione, e i molti luoghi, ne' quali si succedono gli accidenti dello spettacolo, io non farò certamente l'odiosità d'esaminare, se molte rappresentazioni di questo genere che piacciono al pubblico, stieno in bilancia colle leggi austere d'una sola azione, e dell'unità. Il pubblico indulgente, a cui servo colla più sommessa gratitudine, mi farà il dono di credere, che noi siamo spesso in necessità di scegliere degli argomenti adattabili a quelle circostanze, nelle quali si [ci] troviamo; e quanto alla lontananza del castello d'Armida dal campo di Goffredo, potrà usar la clemenza d'immaginarsi, che l'arte magica posseduta da Hidraote Zio d'Armida, e

---

<sup>108</sup> [Onorato Viganò], *Argomento del primo ballo Il Meleagro*, in Apostolo Zeno, *Mitridate a Sinope. Dramma per musica da rappresentarsi in Firenze nel Regio Teatro degl'Intrepidi detto della Palla a Corda dai fondamenti eretto e aperto per la prima volta nell'autunno 1779*, [in Firenze], per Anton Giuseppe Pagani, [1779], p. X. «Quell'arbitrio che specialmente è concesso nelle Rappresentazioni Teatrali favolose fa sì, che si possa arbitrare anche in un Ballo, che pure è favoloso, ed in cui seguitano le tracce d'Ovidio più che di qualunque altro mitologo».

<sup>109</sup> Onorato Viganò, *Orizia e Borea. Ballo tragico pantomimo inventato ed eseguito dal signor Onorato Viganò nel nobil Teatro di Torre Argentina nel carnevale dell'anno 1788*, in Roma, nella stamperia di Michele Puccinelli posta a Tor Sanguigna, [1787 o 1788], p. IV.

<sup>110</sup> [Onorato Viganò], *Le amarezze negl'amori o sia I contrattempi di Venere. Ballo drammatico favoloso d'invenzione, ed espressione del sig. Onorato Viganò*, in Carlo Goldoni, *La sposa persiana. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel nobile Teatro di San Samuele nell'autunno dell'anno 1775*, cit., p. 29.

da Armida medesima, può averlo edificato non molto lontano da quello<sup>111</sup>.

Il compositore dei balli si trova ad agire in circostanze diverse dal poeta tragico e la costruzione della sua composizione segue necessariamente altre logiche. Per questo motivo le unità di tempo, luogo e azione non sono necessarie al ballo, la loro austerità non si addice all'arte dei gesti che agisce su un altro piano rispetto a quella drammatica. Viganò, del resto, in molti dei suoi balli taglia, avvicina e aggiunge a suo piacimento, preoccupandosi solo del gusto del pubblico e della chiarezza e comprensibilità della sua azione. Nell'*Achille in Sciro*, andato in scena a Roma nel carnevale 1787, inserisce «episodici adornamenti in parte veri, e in parte aggiunti per maggior comodità, chiarezza, e risalto della scena»<sup>112</sup>, così come fa nell'*Enrico IV*:

Il compositore di questo ballo, Onorato Viganò, è stato costretto per renderlo intelligibile, di rappresentare in un sol giorno tutto ciò che in quella si legge esser seguito nel corso di sei settimane; e di variare in parte qualche episodio per meglio adattarla alla ristrettissima eloquenza de' gesti che compongono il linguaggio pantomimo; ma in tutto quello ch'è stato possibile ha voluto fedelmente tradurre la composizione del suddetto monsieur Collè<sup>113</sup>.

La questione sull'utilità dei programmi, infine, sembra non preoccupare particolarmente Viganò che, peraltro, ne fornisce di lunghi e dettagliati laddove lo ritiene necessario. Gli unici riferimenti a questo argomento si trovano, ancora una volta, nel libretto di *Ninias tiranno di Babilonia (Piramo e Tisbe)*:

Non ho mai veduto giovare – scrive Viganò nell'*Avviso* – alla chiarezza d'un'azione pantomima degli anteriori lunghi programmi, s'elle è oscura per se medesima. Se il mio ballo non riesce intelligibile, avrò un delitto

---

<sup>111</sup> Onorato Viganò, *Il Rinaldo. Ballo tragico eroico pantomimo di lieto fine per il nobilissimo teatro di S. Benedetto nella fiera dell'ascensione l'anno 1778*, cit., pp. 29-30.

<sup>112</sup> [Onorato Viganò], *Achille in Sciro. Ballo eroico pantomimo d'invenzione e composizione del Signor Onorato Viganò da rappresentarsi nel nobil Teatro di Torre Argentina nel carnevale nell'anno 1787*, in Roma, per il Casaletti nel Palazzo Massimi, [1786 o 1787], p. 3.

<sup>113</sup> [Onorato Viganò], *Primo ballo. Enrico IV*, in *Fernando Cortes conquistator del Messico. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di via della Pergola il carnevale del 1789*, in Firenze, nella Stamperia Albizziniana da S. M. in Campo, 1789, p. 4.

solo col pubblico. Annojandolo prima sulla lettura d'otto o dieci pagine d'un programma infruttuoso, avrei due delitti<sup>114</sup>.

Ricalcando le convinzioni di Angiolini, Viganò ritiene che il ballo si debba spiegare da sé, e qualora non riuscisse chiaro, leggere il *Programma* non può certo risollevarne le sorti. Così il coreografo si limita a fornire solo un breve *Argomento* in cui vengono esposti gli antefatti e la trama generale del ballo. Analogamente in occasione della rappresentazione della *Figlia dell'aria ossia L'innalzamento di Semiramide* tratta dall'opera di Gozzi (Venezia, carnevale 1792), Viganò fornisce solo l'*Argomento* e ritiene superfluo il *Programma* perché si tratta di un soggetto molto noto e più volte rappresentato<sup>115</sup>.

### ***Alceste, Venere e Arianna: tre balli a Venezia***

Tra i primi titoli accompagnati da un *Programma* dettagliato incontriamo il ballo ispirato alle vicende di Alceste e Admeto, che va in scena nell'autunno del 1773 al teatro San Samuele di Venezia. La vicenda è tratta dalla tragedia di Philippe Quinault, *Alceste ou Le triomphe d'Alcide*.

In questa lirica tragedia il giorno dello spozalizio d'Ammeto, e d'Alceste, a cui si trova Ercole, Licomede Re di Sciro con un tradimento rapisce Alceste, e le sue damigelle, e fugge con una nave a Sciro. Ammeto, e l'amico Ercole lo seguono con un'armata per vendicare il ratto, e per ricuperare Alceste. Il ballo ha principio dallo sbarco di Licomede in Sciro con Alceste, e le damigelle.

Tutti gl'avvenimenti funesti, lieti, e prodigiosi di questa rappresentazione, saranno espressi da' personaggi, da' movimenti, e dalle decorazioni che seguono<sup>116</sup>.

---

<sup>114</sup> Onorato Viganò, *Ninias tiranno di Babilonia punito da Zoroastro o sia Piramo e Tisbe. Ballo eroico tragico pantomimo. Composto ed eseguito dal signor Onorato Viganò per il nobile teatro in S. Samuele l'autunno dell'anno 1781*, cit., p. 41.

<sup>115</sup> [Onorato Viganò-Carlo Gozzi?], *Ballo primo. La figlia dell'aria ossia l'innalzamento di Semiramide da rappresentarsi nel nobilissimo teatro di San Samuele il carnevale dell'anno 1792*, cit., pp. 23-25.

<sup>116</sup> [Onorato Viganò], *L'eroico amor d'Alceste sposa d'Ammeto re di Tessaglia. Ballo tragico di lieto fine*, in Giambattista Lorenzi, *Don Anchise campanone. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel Teatro di San Samuele l'autunno dell'anno 1773*, cit., p. 33.

La base della tragedia di Quinault offre a Viganò l'occasione di dispiegare un complesso apparato scenotecnico. Nella prima scena, infatti, Ammeto ed Ercole sbarcano a Sciro per dare battaglia a Licomede e riprendersi Alceste. Le «mutazioni di scene» presenti nel libretto dell'opera prevedono diversi elementi praticabili e perfino un *deus ex machina*.

Porto di mare nell'isola di Sciro, con veduta di questa città contornata di bastioni praticabili, atti a sostenere un'assalto con porta della città parimente praticabile a chiudersi e aprirsi. Vascello di Sciro, già arrivato al porto, praticabile per lo sbarco di chi vi sarà dentro, dopo di che si ritirerà dietro alla città come se andasse a prender luogo altrove<sup>117</sup>.

Il *programma* del ballo descrive lo sbarco della «desolata Alceste», seguita dalle damigelle che cercano di consolarla: «ella dimostra tutto il dolore per la perdita dello Sposo, e tutto l'abborrimento, e lo sdegno verso al suo rapitore»<sup>118</sup>.

L'arrivo di Ercole e Ammeto è ancora più complesso dal punto di vista scenografico in quanto, oltre ai due e al seguito di soldati, sbarcano anche alcune macchine militari: «altro vascello tessalonico, che arriva la porto suddetto, e fa il suo sbarco, il quale consiste, oltre le persone, in macchine militari all'uso antico per superare le mura della città, ed entrarvi dentro»<sup>119</sup>.

Naturalmente Ercole e Ammeto hanno la meglio su Licomede ma, nella battaglia che occupa gran parte della prima scena, Ammeto viene ferito a morte. Mentre tutti esprimono il più vivo cordoglio ed Ercole sta per sacrificare Licomede,

balena l'aria, odesi un tuono, indi una flebile armonia. Ercole sospende il colpo. Tutti volgono le faccie al cielo, e rimangono sorpresi. Discende Apollo in una nuvola risplendente. Commisera Ammeto, la sposa, gli astanti. Tutti sono verso di lui supplichevoli. Apollo con un dardo scrive sopra al muro della città i seguenti tre versi  
Se un suddito d'Ammeto  
Volontario s'uccide  
Salva il suo re. De' numi ecco il decreto.

---

<sup>117</sup> *Ivi*, p. 5.

<sup>118</sup> *Ivi*, p. 34.

<sup>119</sup> *Ivi*, p. 5.

Apollo addita il decreto, accenna con afflizione sostenuta che più non può fare, e ritorna al cielo<sup>120</sup>.

Come da copione, è Alceste a sacrificarsi per Ammeto «dopo aver dimostrati tutti i movimenti d'amore e d'afflizione verso lo sposo»<sup>121</sup>. La scena termina con il risveglio di Ammeto e la decisione di Ercole di andare a riprendere Alceste nell'Ade.

La seconda scena è molto breve e rappresenta la battaglia fra Cerbero ed Ercole per entrare negli inferi. La scenografia viene descritta così: «Riva del fiume Stige con barca di Caronte in lontano; di qua dal fiume. Ingresso e porta del regno di Plutone, guardato dal cane Cerbero, questa scena deve essere orrida, e spaventosa. Dopo un lungo contrasto, superato l'ingresso si muta la scena»<sup>122</sup>.

Ercole, dopo aver affrontato Cerbero e un gruppo di Furie, entra nel regno di Plutone.

Fin qui nessun riferimento esplicito alla danza. Tuttavia, non possiamo escludere che il combattimento di Ercole con Cerbero e le Furie o che parte della battaglia della prima scena non siano state in qualche modo coreografate.

In ogni caso il primo esplicito riferimento alla danza compare all'inizio della terza scena.

Plutone e Proserpina col seguito loro infernale festeggiano con una danza l'arrivo dell'ombra d'Alceste eroina. Promettono a questa con affabilità in premio della sua virtù il più dolce riposo. Questi corresi<sup>123</sup> movimenti sono interrotti dalle Furie fuggitive inquisite da Ercole<sup>124</sup>.

---

<sup>120</sup> *Ivi*, p. 35. Nelle «mutazioni di scene» la comparsa di Apollo viene descritta così: «al rumore d'un tuono e lampo comparirà una Nuvola, ove vi starà Apollo dentro, e sceso in terra farà una descrizione [sic]Trasparente su la Muraglia: indi se ne ritornerà via». Cfr. *ivi*, p. 5.

<sup>121</sup> *Ivi*, p. 35.

<sup>122</sup> *Ivi*, p. 5.

<sup>123</sup> Supponiamo che il termine *corresi* sia da intendersi come “resi insieme”. In altre parole, Plutone e Proserpina compiono insieme una serie di gesti e movimenti promettendo ad Alceste il «dolce riposo» nei campi elisi.

<sup>124</sup> [Onorato Viganò], *L'eroico amor d'Alceste sposa d'Ammeto re di Tessaglia. Ballo tragico di lieto fine*, in Giambattista Lorenzi, *Don Anchise campanone. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel Teatro di San Samuele l'autunno dell'anno 1773*, cit., p. 37.

La scena è molto ben caratterizzata e il «seguito infernale» viene descritto nel dettaglio nelle didascalie che riguardano la scenografia.

Reggia di Plutone adornata di tutte le ricchezze e tesori di questo dio, e di tutti i Vizj, e Deità infernali, la tediosa Fatica, il Sonno mortifero, la furibonda Discordia che tiene involuppati i suoi crini fatti di vipere con le bende sanguigne, i Centauri e due Sille orrende; il mostro orribile; cioè l'Idra, la Chimera armata di fiamme. Le Gorgoni, l'Arpie, e Gerione ch'ha la forma di tre corpi. Il gigante Briareo che ha 50 teste e cento braccia<sup>125</sup>.

Possiamo dunque immaginare una danza molto articolata a cui, verosimilmente, ognuno di questi personaggi partecipa nella misura e nel carattere che gli è proprio, rendendo vivace e d'effetto il quadro d'insieme. Un'azione nelle corde dei danzatori grotteschi. Dall'elenco dei personaggi, infatti, apprendiamo che a interpretare Plutone è Giovanni Viganò, danzatore grottesco e, successivamente, di mezzo carattere, che dunque doveva possedere un bagaglio tecnico-espressivo adeguato a questo tipo di personaggi.

Segue una scena in cui Ercole, Plutone e Proserpina si fronteggiano in un contrappunto espressivo molto serrato: «Ercole si presenta intrepido a Plutone, spiega che non lo molesterà, ma che vuole Alceste. Plutone gliela nega. Ercole va in furore. Proserpina si frappone, esorta Ercole alla pazienza, e pregando e accarezzando Plutone, ottiene la vita d'Alceste»<sup>126</sup>. Così Ercole esce di scena per andare a prendere Alceste e, nel frattempo, si svolge un altro duetto danzato fra Plutone e Proserpina. La scena si chiude con un ultimo breve passo a due fra Plutone e Proserpina dopo che il carro infernale ha portato via Ercole e Alceste.

La quarta scena è di passaggio. Ammetto è chiuso nel suo dolore, «piange, smania, si dispera», quando Ercole giunge con Alceste. A questo punto Apollo «batte col dardo in terra, e la scena si cambia a vista».

---

<sup>125</sup> *Ivi*, p. 5.

<sup>126</sup> *Ivi*, p. 37.

L'ultima scena è decisamente trionfale e rappresenta una «piazza superbamente addobbata. Tempio d'Apollo nel mezzo. Popolo che festeggia il trionfo d'Ercole e l'arrivo della regina»<sup>127</sup>.

Ercole e Alceste entrano, infatti, sul carro di Plutone e vengono acclamati dal popolo e da Ammeto. Tutti ringraziano Apollo e «abbandonandosi alla gioia, all'amore, alla gratitudine, intrecciano allegrissime danze, al fine delle quali entrano solennemente nel tempio per rendere le grazie dovute all'autore della comune salvezza, e termina il ballo»<sup>128</sup>.

Dal punto di vista drammaturgico, il ballo, è molto ben bilanciato presentando un'alternanza di scene ricche e danzate ad altre più pantomimiche. La prima, la terza e l'ultima scena sono infatti contraddistinte da scenografie particolarmente articolate, da danze molto caratterizzate (come quella del seguito infernale di Plutone) e da momenti corali in cui tutta la compagnia è impegnata; la seconda e la quarta scena sono al contrario molto più intime: rappresentano la lotta di Ercole per entrare nel regno di Plutone e il dolore di Ammeto sulla tomba di Alceste.

Il ballo, ripreso nel carnevale del 1791 sempre al San Samuele, viene lodato «perché di maggior intreccio, e di soggetto che presenta delle situazioni interessanti [...] tanto che alla fine [...] è chiamato fuori il signor Viganò a ricevere i pubblici attestati d'una piena soddisfazione»<sup>129</sup>.

La struttura del ballo ricalca molto da vicino quella di *The Loves of Mars and Venus* di John Weaver, il cui modello compositivo, evidentemente, resta valido per tutto il secolo.

*Le amarezze negl'amori o sia I contrattempi di Venere*, che va in scena sempre al San Samuele nell'autunno 1775, in parte riprende lo stesso soggetto di *The Loves of Mars and Venus*. Viganò infatti riunisce in un'unica azione la vicenda dell'amore fra Venere e Adone, che termina con la morte di quest'ultimo, e quella

---

<sup>127</sup> *Ivi*, p. 38.

<sup>128</sup> *Ivi*, pp. 38-39.

<sup>129</sup> «Gazzetta Urbana Veneta», n. 8 mercoledì 26 gennaio 1791, p. 58.



degli amori fra Venere e Marte, che termina con la cattura degli amanti da parte di Vulcano.

Gl'accidenti inopportuni all'amore di questo ballo nascono dalla persona di Venere ch'è sempre la medesima. La donna viziata negl'amori non modera il suo difetto per un'accidente spiacevole, che s'attraversa alle sue inclinazioni, ma seguendo il suo vizio, v'è ciecamente incontro a nuovi amari accidenti. Perché dunque la morte d'Adone, e la preda di Vulcano, casi avvenuti tutti e due alla stessa Venere, non possono essere successivi, e oggetto d'una sola rappresentazione?<sup>130</sup>

Viganò guarda all'effetto finale, giudicando il successo di pubblico l'unica vera regola da seguire e ignorando le unità aristoteliche che davano tanto da fare ad Angiolini, divide il suo ballo in due parti e rappresenta in un'unica azione due vicende solitamente tenute distinte.

Il ballo, definito drammatico favoloso, ha un andamento più agile del precedente, pochi e meno complessi i cambi di scenografia, molto più presente la danza.

All'alzarsi del sipario Adone è già in scena a riposare sopra un sasso, entra Venere e insieme «intrecciano amorosa breve danza»<sup>131</sup>. Marte sorprende i due amanti e decide di vendicarsi trasformandosi in un cinghiale. Alla vista del cinghiale, Adone e i suoi compagni iniziano la caccia. Dopo un susseguirsi di rincorse da un lato all'altro del palcoscenico, il cinghiale ferisce a morte Adone; Venere allora, per nascondere alla vista di Marte, lo trasforma in un'anemone.

L'ingresso di Marte viene sottolineato da una marcia: «comparisce Marte con i suoi, mostra di non sapere nulla dell'accaduto, le chiede che faccia. Venere accenna che sta fiutando quel fiore, e simulando ella il dolore, ed egli il piacer d'essersi vendicato intrecciano amorosa danza»<sup>132</sup>.

---

<sup>130</sup> [Onorato Viganò], *Le amarezze negl'amori o sia I contrattempi di Venere. Ballo drammatico favoloso d'invenzione, ed espressione del sig. Onorato Viganò*, in Carlo Goldoni, *La sposa persiana. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel nobile Teatro di San Samuele nell'autunno dell'anno 1775*, cit., pp. 28-29.

<sup>131</sup> *Ivi*, p. 31.

<sup>132</sup> *Ivi*, p. 32.

Questa volta, però, è Vulcano a sorprendere i due amanti. La seconda scena si apre allora nella fucina di Vulcano dove il dio «fa lavorare da' suoi Ciclopi una rete per cogliere la sua moglie in errore quando meno ella non se lo aspetta. Dopo molte espressioni d'ira, essendo fermato il lavoro, lo fa ingegnosamente tendere intorno ad un canapé»<sup>133</sup>.

Segue un duetto pantomimo danzato in cui Venere e Vulcano, simulando i rispettivi sentimenti, «si fanno reciproche tenere accoglienze, formando una breve danza»<sup>134</sup> al termine della quale Vulcano esce.

Sentendosi al sicuro, Venere, manda a chiamare Marte ed «intrecciano tenera ed espressiva danza, al fine della quale vanno a sedersi sul canapé e restano presi nella rete»<sup>135</sup>. La vendetta di Vulcano è di breve durata: viene infatti deriso da tutti gli dei che, invece, perdonano i due amanti e si fanno beffe del povero Vulcano.

Il ballo si conclude con l'immane «danza universale» a cui prende parte tutta la compagnia.

Nel carnevale del 1774 Viganò mette in scena al San Samuele *Arianna abbandonata da Teseo e soccorsa da Bacco*, un titolo che viene successivamente ripreso e ampliato. La breve descrizione del ballo che funge da *Programma* è particolarmente interessante.

La scena si svolge quasi interamente su una spiaggia da cui è visibile una nave da una parte e, sul lato opposto, un padiglione<sup>136</sup>.

L'azione entra subito nel vivo con la presentazione del personaggio di Teseo che espone al pubblico i sentimenti che lo turbano.

Dopo breve danza nella quale spiega Teseo il finto e stanco amore per Arianna, ed il nascente fuoco per la di lei sorella Fedra; vien egli avvisato da un seguace esser il tutto pronto al riposo, al che fa Teseo incamminare

---

<sup>133</sup> *Ibidem*.

<sup>134</sup> *Ivi*, p. 33.

<sup>135</sup> *Ibidem*.

<sup>136</sup> Cfr. [Onorato Viganò], *Arianna abbandonata da Teseo e soccorsa da Bacco. Ballo eroico pantomimo*, in *L'idolo cinese. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel Teatro di San Samuele il carnevale dell'anno 1774*, cit., p. 30.

Arianna, mentre la detta (non figurandosi alcun tradimento) parte, Teseo seduce Fedra a partir seco al tempo opportuno<sup>137</sup>.

La danza, in questo caso, sembrerebbe già di per sé espressiva. Possiamo ipotizzare quindi che danza e pantomima siano, qui, simultanee: Teseo spiega i suoi sentimenti attraverso la danza, ossia eseguendo determinati passi e rendendoli espressivi con un particolare atteggiamento del busto, delle braccia e del volto. Il pubblico viene subito coinvolto nella vicenda dal momento che Teseo ha già deciso: sta per abbandonare Arianna e fuggire con Fedra.

Dopo aver preparato tutto alla partenza e aver istruito Fedra, Teseo finge di addormentarsi al fianco di Arianna e, non appena questa si è realmente addormentata, esce dal padiglione e fugge con Fedra.

Dopo di che sentesi lontana musicale armonia, quale avvicinatasi dinota esser questo il trionfo di Bacco vincitor delle Indie. I festosi Baccanti seguirebbero il loro strepito, se Sileno accortosi della bella Arianna che dorme, non ordinasse loro di tacere per non destarla, e delibera d'andare ad avvertire subito Bacco<sup>138</sup>.

Arianna al risveglio si accorge di essere stata abbandonata sia dall'amato che dalla sorella, s'imbatte in Bacco che cerca di consolarla e le offre il suo amore.

Arianna sdegnata a tale offerta, si stacca a forza da lui, corre precipitosamente sullo scoglio, e disperata si lancia in mare. In quel punto Bacco fa mutare la scena nella sua reggia, e fa ritrovare Arianna sopra un carro. Ella colta dalla gratitudine verso questo dio, cede a' di lui favori, e gli si dona in isposa. Il che colma tutti d'inesplicabile letizia, e per ordine di Bacco s'intreccia giuliva danza<sup>139</sup>.

### **Viganò al Teatro del Cocomero**

Nella primavera del 1777 Viganò viene scritturato al teatro del Cocomero di Firenze dove mette in scena due primi balli già consolidati sulle scene veneziane del

---

<sup>137</sup> *Ibidem*.

<sup>138</sup> *Ivi*, p. 31.

<sup>139</sup> *Ivi*, p. 32.

San Samuele: *Andromeda e Perseo*, ballo eroico allestito nell'autunno del 1775, e *Andromaca in Epiro*, ballo tragico messo in scena per la fiera dell'ascensione del 1776. I secondi balli previsti per le due opere della stagione sono *Il filosofo di campagna* e *Il giocatore*.

*Andromeda e Perseo* racconta di come Perseo riesce a liberare Andromeda dal mostro marino a cui è stata condannata ottenendola in sposa. Il ballo è suddiviso in tre parti.

La prima parte si svolge rapidamente. Il regno di Ceseo è afflitto da un mostro marino che si placherà solo con il sacrificio di Andromeda, figlia di Ceseo e Cassiope. Nessuno osa affrontare il mostro; perfino Fineo, promesso sposo di Andromeda, fugge e abbandona la fanciulla al suo destino:

Il popolo in tumulto chiede Andromeda da esporre sullo scoglio. Ceseo disperato la nega. Seguono tutti i trasporti di pianto e di tenerezza tra i genitori e la figlia. Il mostro con maggior fragore si fa vedere e minaccia rovine<sup>140</sup>.

Andromeda viene legata allo scoglio e tutti fuggono impauriti dal mostro. Giunge a salvarla Perseo, che sconfigge il mostro mostrando la testa di Medusa nascosta in un sacco.

La seconda parte del ballo si svolge all'interno del palazzo reale. Ceseo e Cassiope sono affranti dalla perdita della figlia, ma la loro disperazione si tramuta in gioia quando Andromeda giunge insieme al suo salvatore Perseo che, innamorato, chiede in sposa Andromeda. A impedire il lieto fine si intromette Fineo che pretende Andromeda ora che è stata liberata dal mostro.

La terza parte del ballo si svolge nel tempio in cui si celebrano le nozze fra Andromeda e Perseo. Le danze di festeggiamento sono interrotte da Fineo che con i suoi seguaci ingaggia una battaglia contro Perseo. Quest'ultimo, vedendosi perso, ordina ai suoi di chiudere gli occhi e tira fuori dal suo sacco la testa di Medusa,

---

<sup>140</sup> [Onorato Viganò], *Andromeda e Perseo. Ballo eroico pantomimo d'invenzione ed esecuzione del Signor Onorato Viganò*, in Francesco Cerlone, *Le astuzie amorose. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel nobile Teatro di San Samuele nell'autunno dell'anno 1775*, in Venezia, Stamperia Carcani, [1775], p. 32.

tramutando tutti gli astanti in statue di marmo. Scampato il pericolo, Perseo richiama le donne e «alla scoperta de' simulacri in diverse attitudini tutti restano meravigliati, e termina il ballo»<sup>141</sup>.

La «Gazzetta Toscana» che dà notizia del ballo non scende in dettagli particolari:

Il primo ballo rappresenta la favola d'Andromeda, e Perseo, e il secondo un Filosofo di campagna. Essi sono diretti dal famoso sig. Onorato Viganò il di cui nome, egualmente che l'altro prelodato sig. Antonio Pitrot sono superiori entrambi nel loro diverso genere a qualunque elogio che possa farsi dalla penna la più parziale [...]. Il sig. Domenico Chelli che ci ha dato delle prove grandi delle sue cognizioni in genere di prospettiva, ci ha fatto vedere in questo ballo un superbo tempio, o sia panteon che forma l'ammirazione di tutti gl'intendenti, e del pubblico, che trova in esso verità e magnificenza<sup>142</sup>.

Apprendiamo qualche notizia in più sul ballo da Fernández de Moratín, che ha occasione di vedere una ripresa dell'*Andromeda e Perseo* alla Fenice di Venezia nell'autunno del 1794<sup>143</sup>:

Il primo ballo *Andromeda e Perseo* si sostenne grazie al gran lusso e specialmente perché i due primi ballerini ballarono con molta eleganza; il finale del tutto ridicolo. Perseo vedendosi circondato da nemici, e per sbarazzarsene rapidamente, mostrava loro la testa di Medusa convertendoli in statue; ma questa trasformazione non si verificava alla presenza del pubblico, bensì uscivano di tra le quinte, a tutta corsa, trenta o quaranta attori infarinati, che si ammucchiavano sulla scena, in corrispondenza con delle figure dipinte su cartoni; il tutto mal disposto, mal eseguito e stravagante<sup>144</sup>.

I primi ballerini lodati da Moratín sono Michele Fabiani, che interpreta Perseo, e Luigia Zerbi nella parte di Andromeda.

---

<sup>141</sup> *Ivi*, p. 35.

<sup>142</sup> «Gazzetta toscana», n. 14, 5 aprile 1777, p. 54.

<sup>143</sup> Cfr. [Onorato Viganò], *Andromeda e Perseo. Ballo eroico pantomimo d'invenzione e composizione del Signor Onorato Viganò*, in Pietro Metastasio, *Achille in Sciro. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro La Fenice l'autunno dell'anno 1794*, in Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1794, pp. 26-33. Il libretto del ballo è identico a quello fiorentino del 1777.

<sup>144</sup> Angela Mariutti De Sanchez Rivero, *Quattro spagnoli in Venezia*, Venezia, F. Ongania, 1957, p. 188 cit. in Maria Girardi, *I balli di Onorato Viganò a Venezia*, cit., pp. 103-104.

Nell'autunno del 1777, Viganò propone sulle scene del Teatro del Cocomero il ballo eroico tragico pantomimo *Andromaca in Epiro*. La «Gazzetta Toscana» informa i suoi lettori sul *cast* del ballo:

il sig. Onorato Viganò pure che nel solo mese d'aprile si fece ammirare nel ballo, ha per ora messo in scena un ballo eroico tragico pantomimo dal medesimo inventato *Andromaca in Epiro* [...]. Vi operarono in questo fra i molti ballerini anco la sig. Maria Ester Viganò sua moglie con un loro piccolo figlio d'anni cinque la sig. Antonia Vulcani, e sig. Giuseppe Scalesi fuori dei concerti, e i sigg. Antonio Berti, e Marianna Signorini grotteschi<sup>145</sup>.

Maria Ester compare nella parte di Andromaca, mentre il piccolo Astianatte è Giulio Viganò; la Vulcani e Scalesi interpretano rispettivamente Ermione e Oreste (innamorati l'uno dell'altra), mentre i due grotteschi sono Pilade, amico di Oreste, e Cleone, confidente di Andromaca; Pirro è Onorato Viganò.

Il sipario si apre su una grande piazza in cui fa il suo ingresso trionfale Pirro con tutto il seguito di schiavi troiani, tra cui Andromaca e Astianatte. Ermione e le sue dame vanno incontro a Pirro; a lei il condottiero dona tutte le sue conquiste riservando per sé solo Andromaca e Astianatte. La scena termina con «danze festive» a cui partecipano anche Pirro ed Ermione.

Nella seconda scena si consuma il dramma dei tre protagonisti: Andromaca, Pirro ed Ermione si fronteggiano nei loro rispettivi e contrastanti sentimenti:

Pirro se le presenta [ad Andromaca] con passione di caldo amante, ed ella lo riceve con sussiego modesto, e in un rispettoso, come padrone indulgente. Pirro non pago d'una generale riconoscenza, con vivaci gesti d'affetto le chiede amore. Andromaca mostrandosi sempre ritrosa intreccia con Pirro una danza. Esce Ermione non veduta, ed osserva. Nell'atto che Pirro è per inginocchiarsi ad Andromaca con trasporto d'amore, Ermione spinta da geloso furore se gli presenta d'innanzi. Pirro sorpreso ma sostenuto, le chiede la causa della sua venuta. Ermione accenna che brama di rimaner sola con lui, gettando un dispettoso

---

<sup>145</sup> «Gazzetta Toscana», n. 36, 6 settembre 1777, p. 143.

sguardo sopra di Andromaca, e questa rispettosamente si ritira in disparte, indi tutti e tre spiegano in particolare l'affanno dei loro cuori<sup>146</sup>.

La scena scorre velocemente e danza e pantomima sembrano intrecciarsi simultaneamente, almeno nel primo duetto tra Andromaca e Pirro.

La terza scena è nuovamente corale. Oreste arriva con i suoi seguaci e chiede il sacrificio di Astianatte; Pirro promette di difenderlo solo se Andromaca accetterà di diventare sua sposa, ma Andromaca rifiuta. Pirro, allora, prende con sé Astianatte e si prepara a sposare Ermione. Andromaca, non vedendo altra via d'uscita, accetta infine la proposta di Pirro.

A questo punto Ermione, in seguito al rifiuto e all'offesa di Pirro, decide di vendicarsi:

Ermione accesa dalla inaspettata ingiuria che le fa Pirro, Oreste, Pilade e Cleone procurano indarno di calmar i sdegnosi trasporti dell'offesa Ermione. Ella pretende da Oreste, in prova dell'amore che le ha protestato, ch'egli la vendichi, trae un pugnale, glie lo presenta, e l'eccita a trucidar Pirro nel tempio<sup>147</sup>.

Il pugnale che Ermione presenta ad Oreste è l'oggetto chiave che chiarisce agli spettatori il senso della richiesta che Ermione fa ad Oreste.

La quinta scena si svolge all'interno del tempio («trono da un lato, e nel mezzo ara accesa») e inizia con un «intreccio di danza del popolo giubilante, nella quale si frammischiano Pirro, ed Andromaca, grati alla gioja comune»<sup>148</sup>. Non appena Andromaca viene incoronata regina, Oreste scatena i suoi soldati contro Pirro che «cade a' piedi dell'ara trucidato»<sup>149</sup>.

Nella scena che segue, Ermione, «smaniosa tra l'ira, l'amore, e i rimorsi, dimostra pentimento dell'ordine dato ad Oreste» e quando quest'ultimo giunge con

---

<sup>146</sup> [Onorato Viganò], *Andromaca in Epiro. Ballo eroico tragico pantomimo*, in Niccolò Tassi, *Il Cavalier magnifico. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi in Firenze nel Teatro di via del Cocomero nell'autunno dell'anno 1777*, Firenze, Appresso Anton-Giuseppe Pagani Librajo dalle Scalere di Badia, 1777, p. 8.

<sup>147</sup> *Ivi*, p. 12.

<sup>148</sup> *Ibidem*.

<sup>149</sup> *Ivi*, p. 13.

il pugnale ancora in mano per condurla via con sé lo ripudia. Oreste viene trascinato via dall'amico Pilade.

L'ultima scena è molto concitata. Le spoglie di Pirro vengono portate al tempio: «Ermione forsennata l'incontra, si scaglia sopra del cadavere, si condanna come autrice della di lui morte, e disperatamente s'immerge un pugnale nel seno, e cade morta appresso l'amante»<sup>150</sup>. La morte di Ermione scatena una battaglia per impedire a Oreste di fuggire. Nel trambusto Andromaca, dopo aver eccitato il popolo contro i greci, riesce a riprendersi Astianatte e fugge dando termine al ballo.

Lo spettacolo viene bene accolto dalla «Gazzetta Toscana»: «l'invenzione è magnifica, l'esecuzione in un Teatro tanto limitato non può esser migliore, e tutti operano da bravi professori»<sup>151</sup>. Vengono inoltre lodati i costumi e la scenografia di Domenico Chelli.

A suscitare grande aspettativa nel recensore della gazzetta è il secondo ballo previsto per la stagione: «si prepara frattanto il predetto eccellente professore a darne un altro nel suo quasi insuperabile carattere di grottesco, che sarà *Il giocatore*, ballo comico pantomimo»<sup>152</sup>.

*Il giocatore* è un titolo di successo per Viganò, tanto che fra il 1775 e il 1779 vanta ben cinque riprese. Ancora una volta a fornire maggiori dettagli sul ballo è la «Gazzetta Toscana»:

Martedì sera nel Teatro di via del Cocomero fu messo in scena dal celebre sig. Onorato Viganò un ballo Comico-Pantomimo rappresentante il *Giocatore disperato*, che sorpassò per vero dire la pubblica aspettativa, avendo in questo fatto vedere l'eccellente professore la somma abilità sua nel ballo, e particolarmente in quel che riguarda il grottesco. La felice esecuzione, la musica dilettevole ed espressiva, il vestiario di ottimo gusto, e l'accompagnamento della sig. Ester Viganò, consorte del prelodato professore, che con tre piccoli figli esprime mirabilmente a quali effetti di disperazione conduce l'abominevole vizio del gioco, ritrassero l'universale replicato applauso di tutti gli spettatori che

---

<sup>150</sup> *Ivi*, p. 14.

<sup>151</sup> «Gazzetta Toscana», n. 36, 6 settembre 1777, p. 143.

<sup>152</sup> *Ibidem*.



restarono al sommo contenti di uno spettacolo che diverte, alletta, e non tedia<sup>153</sup>.

Viganò, in questo ballo, ha dato il meglio di sé potendosi esprimere nel genere grottesco, a lui particolarmente congeniale. Il ballo, tuttavia, non è riservato esclusivamente ai grotteschi in quanto vi danza anche Maria Ester Viganò che, come sappiamo, è una ballerina seria. L'esecuzione è ben riuscita, la musica accompagna l'espressività pantomimo-danzata risultando piacevole, i costumi sono di «ottimo gusto» e, soprattutto, l'espressività della prima ballerina desta l'ammirazione della platea.

Questa “recensione”, oltre a testimoniare il successo personale del coreografo, testimonia anche un altro dato. A partire dalla seconda metà del Settecento, il ruolo del danzatore grottesco non si limita più a personaggi relegati ad un'espressività stereotipata e caratterizzati dall'esibizione virtuosistica di salti e capriole, ma cambia e si trasforma in un ruolo, in un certo senso, più raffinato in grado di continuare a sostenere parti tecnicamente impegnative, ma allo stesso tempo espressive e maggiormente sfaccettate dal punto di vista psicologico. Il ruolo del grottesco, allora, viene ad assumere un'importanza ancora maggiore divenendo più versatile e quindi in grado di coprire un numero più ampio di personaggi.

### **Le fortune di *Rinaldo e Armida***

Nel 1778, per la fiera dell'ascensione al San Benedetto di Venezia, Onorato Viganò mette in scena *Il Rinaldo*, un ballo tragico eroico pantomimo ispirato alle vicende di Rinaldo e Armida come raccontate da Tasso nella *Gerusalemme Liberata*<sup>154</sup>. L'azione viene suddivisa in sei parti e all'inizio di ogni parte il coreografo propone i versi del poema del Tasso che hanno ispirato la scena.

---

<sup>153</sup> «Gazzetta Toscana», n. 38, 20 settembre 1777, pp. 149-150.

<sup>154</sup> Onorato Viganò, *Il Rinaldo. Ballo tragico eroico pantomimo di lieto fine per il nobilissimo teatro di S. Benedetto nella fiera dell'ascensione l'anno 1778, composto ed eseguito dal signor Onorato Viganò*, cit., pp. 27-40.

Il sipario si apre sul campo di Goffredo dove si deve eleggere un nuovo comandante. La scelta cade su Rinaldo, ma Gernando, invidioso, lo sfida a duello. Segue una battaglia in cui Gernando viene ucciso e Rinaldo condotto via dai suoi amici. Goffredo, venuto a sapere dell'accaduto, ordina che Rinaldo venga preso e arrestato.

Nel frattempo giunge Armida che lo zio, il mago Hidraote, manda nel campo dei crociati perché ne catturi il più possibile (questo è dato come antefatto nell'*Argomento*). La maga chiede a Goffredo dieci soldati come scorta. Dopo varie reticenze avviene l'estrazione: «i dieci cavalieri estratti dall'urna si fanno recare l'armi loro. Seguono Armida, la quale con vezzi, e sguardi seducenti verso tutti gl'altri, procura d'indurli a seguirla, e parte»<sup>155</sup>.

La seconda parte si svolge nel castello di Armida, dove la maga si rivela ai soldati e ordina loro di lasciare Goffredo e combattere per lei. Solo Rambaldo accetta, mentre tutti gli altri vengono condotti via in catene. Il cavaliere viene accolto nel lusso del castello e vestito all'orientale:

Armida l'accoglie con compiacenza, e lo presenta al zio che l'accetta amichevolmente, e gli dona una delle sue favorite. Rambaldo si mostra riconoscente. Armida commette una danza per allegrezza della sua impresa alle damigelle. Si frammischiano in quella Hidraote, Rambaldo, le due favorite, e Armida medesima. Al terminar della danza si ritirano tutti<sup>156</sup>.

La terza scena è alquanto lunga e complessa, presentando ben tre cambi di scenografia a vista. La prima parte della scena si svolge nel bosco intorno al castello. I soldati fatti prigionieri da Armida vengono condotti fuori dal castello da soldati turchi. Rinaldo li vede, li riconosce e dopo aver messo in fuga e ucciso molti turchi, li libera. Armida, richiamata dai turchi scappati, decide di difendersi da Rinaldo con la magia: «scuote la verga, e si cambia la decorazione. Il teatro rappresenta una fiamma, un fiume, una barchetta, e una collina». Sopra la collina compare

---

<sup>155</sup> *Ivi*, p. 32.

<sup>156</sup> *Ivi*, p. 34.

un'iscrizione che invita il cavaliere a visitare le meraviglie dell'isola. Rinaldo cade nel tranello di Armida e varca il fiume.

Sbarcato sull'altra riva, ode una soave armonia che l'invita al riposo; si leva l'elmo, e la corazza, s'addormenta sopra un sedile di verdura. Esce Armida accompagnata dall'Odio, dalla Vendetta, e dal Ferro, che le presenta un pugnale<sup>157</sup>.

Armida sta per uccidere Rinaldo quando compare Amore che impedisce il colpo e ferisce la maga con una delle sue frecce:

Ella resta immobile, e sospesa. Amore si vanta co' tre mostri vincitore, e commette loro di partire. I tre mostri si scagliano ad Armida, e tentano d'ispirarle il loro furore. Cupido con diverse attitudini si frappa, e addita ad Armida Rinaldo. Armida scaccia i tre mostri, e fa trasformare la scena in un palagio magnifico<sup>158</sup>.

Inizia a questo punto una serie di danze: Rinaldo si risveglia tra le ninfe e con loro inizia a danzare finché non ricompare Armida. Cupido ferisce anche Rinaldo e i due eseguono «un padedù esprimente affetti, nel fine del quale, si frammischiano nella danza le Ninfe, indi entrano tutti»<sup>159</sup>.

Entrano a questo punto due amici di Rinaldo – Ubaldo e il Danese – che due ninfe tentano di sedurli con la danza. Successivamente rientrano Rinaldo e Armida: si esibiscono in «una danza espressiva, e si pavoneggiano in uno specchio che tengono con mollezza e in varj atteggiamenti»<sup>160</sup>. Da notare che in tutte queste danze l'espressività, la pantomima, sembra far parte della danza stessa. Il primo «padedù» è destinato ad esprimere i sentimenti che legano i due amanti, mentre il secondo sembra connotato da atteggiamenti più lascivi a cui contribuisce la presenza dello specchio in cui i due amanti possono ammirarsi nei loro nuovi atteggiamenti e nelle loro nuove vesti (ricordiamo che Rinaldo si è spogliato dei paramenti militari e Armida dall'odio è passata all'amore). Non appena Rinaldo viene lasciato solo, i due

---

<sup>157</sup> *Ivi*, p. 35.

<sup>158</sup> *Ibidem*.

<sup>159</sup> *Ivi*, p. 36.

<sup>160</sup> *Ibidem*.

amici si palesano e lo convincono a venir via con loro. Armida, ritrovandosi abbandonata, è nuovamente invasa dall'odio e dalla vendetta, che si manifestano sulla scena nei personaggi di prima, e, «agitata da tali Larve, chiama le furie, fa precipitare il palagio; ascende su un carro condotto da due dragoni, e s'invola per l'aria»<sup>161</sup>.

Nella scena successiva Rinaldo viene perdonato e nuovamente accolto nell'esercito di Goffredo e, dopo una danza che sancisce questo momento di giubilo, lo stesso comandante comanda a Rinaldo di distruggere la selva incantata di Armida, evento che occupa tutta la quinta scena.

Infine nella sesta parte l'esercito di Goffredo assalta ed espugna la città di Gerusalemme. Armida a questo punto tenta di uccidersi, ma viene fermata da Rinaldo che le giura di divenire suo sposo a condizione che abbandoni la magia e segua l'esercito cristiano. Armida accetta, i due ottengono il consenso di Goffredo e il ballo termina con la consueta danza d'insieme che sancisce il lieto fine.

*Il Rinaldo* si presenta come un ballo complesso in cui l'assalto della città di Gerusalemme sembra quasi un pretesto per introdurre l'episodio di Armida e Rinaldo, che doveva costituire la vera attrazione dello spettacolo, sia per i cambi di scena che per i diversi momenti danzati. Le unità aristoteliche non vengono minimamente rispettate, come del resto il coreografo dichiara nell'*Avviso*, e Viganò utilizza la personificazione delle passioni, condannata da Angiolini ma utilizzata ampiamente da Noverre, per connotare ulteriormente il personaggio di Armida.

Quando, a distanza di una decina d'anni, Viganò riprende il ballo in occasione del carnevale 1788 al Teatro di Torre Argentina di Roma<sup>162</sup>, ritiene necessario

---

<sup>161</sup> *Ivi*, p. 37.

<sup>162</sup> Onorato Viganò, *Rinaldo e Armida o sia La conquista di Sionne. Ballo eroico pantomimo diviso in tre parti inventato ed eseguito dal sig. Onorato Viganò nel nobil Teatro di Torre Argentina, nel carnevale dell'anno 1788*, in Roma, nella stamperia di Michele Puccinelli posta a Tor Sanguigna, [1787 o 1788]. Come abbiamo già ricordato il ballo viene ripreso anche nella primavera del 1780 al Teatro delle Dame di Roma e nell'estate del 1782 al teatro Sant'Agostino di Genova con il titolo *Rinaldo e Armida*, tuttavia non abbiamo rintracciato alcun libretto del ballo per questi due allestimenti. Quanto afferma Viganò nell'*avviso* del libretto del 1788, lascia credere che le versioni precedenti si rifacessero al libretto del 1778. «Fin da quell'anno, che da me fu posto in iscena nel

introdurre alcuni cambiamenti e dilatare ulteriormente l'azione, tanto che il ballo viene suddiviso in tre parti rappresentate in tre serate consecutive.

La prima parte del ballo corrisponde alle prime due scene del libretto del 1778; la terza parte comprende tutta la terza scena, ossia tutto l'episodio nel palazzo incantato e, infine, la terza parte comprende le ultime tre scene, vale a dire la sezione che comincia da quando Rinaldo viene accolto nuovamente nell'esercito cristiano e che finisce con la presa di Gerusalemme. In questo modo l'azione militare diviene più consistente occupando diverse scene dell'ultima parte del ballo che assume, così, maggiore coerenza dal punto di vista drammaturgico.

Sebbene la trama rimanga pressoché uguale, l'azione viene dilatata e il coreografo aggiunge qualche episodio cambiando leggermente l'ordine degli eventi.

La prima scena della prima parte, per esempio, si apre su Armida che chiede a Goffredo i dieci soldati in sua difesa; segue l'elezione del nuovo comandante con l'uccisione di Gernando da parte di Rinaldo e, successivamente, ricompare Armida per reclamare i soldati in sua difesa.

La seconda scena è di passaggio e rappresenta Armida che si allontana dall'accampamento militare seguita dai suoi dieci cavalieri a cui si aggiungono, in questa versione, altri volontari.

L'ingresso dei soldati nel castello di Armida viene descritto, in questo libretto, con maggiori dettagli:

Dopo breve danza formata dalle damigelle di Armida, al giunger, ch'ella fa comanda, che si disarmino i cavalieri; quelle danzando intorno ad essi loro tolgono corazza, ed elmo; o d'ogni cosa trasportano altrove; mentre Armida co' detti guerrieri intreccia leggiadra danza<sup>163</sup>.

Dopo che i cavalieri si sono ristorati ad una tavola sontuosamente imbandita, Armida palesa il suo potere magico: «s'oscura l'aria, tuona, balena» e i cavalieri vengono trasformati in «diverse maniere» prima di tornare ad assumere l'aspetto

---

Teatro delle Dame il ballo intitolato l'Armida, varj Personaggi illustri mi si mostrarono volenterosi, ch'io proseguissi da poi il nobile soggetto».

<sup>163</sup> *Ivi*, p. XIII.

umano. Non sappiamo come questa trasformazione abbia luogo. È verosimile ritenere che l'oscuramento della scena e i cambi di luce servissero proprio a tali metamorfosi.

La seconda parte del ballo viene suddivisa in due scene, ma ricalca la versione veneziana del 1778. Il libretto romano, tuttavia, risulta più ricco di dettagli. Quando, per esempio, Armida ricompare davanti a Rinaldo ormai innamorata del cavaliere, è «adorna soltanto e coperta di una bianca veste fregiata a fiori, in compagnia di molto Amorini»<sup>164</sup>; o quando i due amici di Rinaldo – che in questa versione si chiamano Carlo e Ubaldo – accorrono a cercarlo e vengono irretiti dalle ninfe, l'azione viene descritta minutamente:

giungono nel tempo stesso Carlo, ed Ubaldo, a' quali si presentano due Ninfe, che con festevole danza, con suoni di melodia ripieni, e di dolcezza a tutta lor possa si sforzano d'invaghirli, e con arte maestra, si studiano, di togliere ad essi l'arme di dosso, loro mostrando e limpide fonti di liquido cristallo, e imbandite mense con delicati cibi esquisiti, e quant'altro all'occhio altrui presenta quel magico soggiorno<sup>165</sup>.

Infine la terza parte, suddivisa in sette scene, presenta alcune aggiunte. La prima scena è del tutto nuova, rappresentando tutto il dispiegamento militare dell'esercito turco che si prepara all'assalto da parte dei Franchi. Dopo l'elezione del comandante, «al suono di altri militari strumenti, accompagnati da festevole danza»<sup>166</sup>, fa il suo ingresso Armida che,

spiegando in alto una bandiera in essa fa leggere a caratteri d'oro impressi i seguenti versi tolti, e insiem raccolti da diverse stanze del suddetto canto:  
chi sia Rinaldo è noto...  
Or se alcun sia, che al barbaro inumano  
Tronchi il capo odioso, e mel presenti  
Me d'un Tesor dotata...  
In moglie avrà...  
Or s'alcuno è che stimi i premi nostri

---

<sup>164</sup> *Ivi*, p. XX.

<sup>165</sup> *Ibidem*.

<sup>166</sup> *Ivi*, p. XXVI.

Degni del rischio, parli e si dimostri<sup>167</sup>.

Vari campioni si fanno avanti e, dopo un'altra danza d'insieme, l'esercito parte per la battaglia.

Nelle due scene seguenti Rinaldo fa ritorno nel campo franco e scioglie gli incantesimi della selva di Armida. In questo modo il cavaliere guadagna il titolo di «duce de' campioni» – siamo nella quarta scena – e l'esercito di Goffredo può predisporre alla battaglia che occupa tutta la quinta scena e a cui prende parte anche Armida con il suo seguito di soldati e amanti.

La sesta scena rappresenta la riconciliazione di Armida e Rinaldo. Dopo la vittoria la maga fugge, ma viene inseguita e raggiunta da Rinaldo che la convince a passare dalla parte dei cristiani: «dopo breve riflessione sveltasi di testa la mezza luna a terra la getta, e la calpesta, spezza la magica verga, e volta a Rinaldo teneramente l'abbraccia, gli stende la mano, e con atti di giubilo partono verso la città»<sup>168</sup>.

L'ultima scena rappresenta le nozze di Armida e Rinaldo al cospetto di Goffredo e dell'esercito franco, chiuse dalla consueta serie di danze festive.

*Rinaldo e Armida* viene ripreso un'ultima volta con questa identica struttura nel carnevale del 1790 al San Samuele di Venezia<sup>169</sup>. La «Gazzetta Urbana Veneta» segue da vicino l'accoglienza del ballo:

Il ballo d'*Armida* con cui chiudesi lo spettacolo, non è ricevuto con molto applauso. Dicesi, che la mancanza del programma ne sia la cagione. Se il sig. *Viganò* non lo ha creduto necessario ci sembra scusabile, perché l'argomento è sì noto, che riputar doveva superflua la sua spiegazione ad un pubblico colto. A noi parve, che l'azione sia bene spiegata, e resa chiara e parlante. Un'*Armida* del sommo merito della Signora *Carolina Pitrot*, un vestuario ricco e brillante, un'esecuzione

---

<sup>167</sup> *Ivi*, pp. XXVI-XXVII.

<sup>168</sup> *Ivi*, p. XXXIV.

<sup>169</sup> Cfr. Onorato Viganò, *Rinaldo e Armida o sia La conquista di Sionne. Ballo eroico pantomimo diviso in tre atti. Dichiarazione del ballo primo e del ballo secondo inventati ed eseguiti dal signor Onorato Viganò, da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di San Samuele di Venezia il carnevale dell'anno 1790*, per il programma delle prime due parti; Antonio Salvi, *Andromaca. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di San Samuele il carnevale dell'anno 1790*, in Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1790, pp. 47-51 per il programma della terza parte del ballo.

diligente ed armonica, dovevano a nostro credere far avere un destino migliore a questo ballo. Ma rispettando la pubblica opinione confessiamo in noi difetto di discernimento quello che trovar ci fece al vederlo un piacere, che non ci promettevamo<sup>170</sup>.

Il ballo, a quanto pare, non viene compreso fino in fondo. Forse per questo motivo Viganò decide di approntare per le serate successive il *Programma* delle prime due parti del ballo. Rinaldo è interpretato da Giulio Viganò, mentre Onorato ricopre due parti: Goffredo e Rambaldo (il cavaliere che giura fedeltà ad Armida); Gernando e il fratello di Goffredo sono interpretati da due grotteschi, Antonio Sirletti e Alessandro Zucchelli.

La seconda parte del ballo, tuttavia, ha maggiore successo. Nel numero seguente del periodico leggiamo che «sul soggetto d'*Armida* il sig. Viganò diede mercordì il promesso secondo ballo, che riuscì di pubblica universale soddisfazione, espresse la sua intelligenza, e rattivò la sua fama»<sup>171</sup>.

### **Onorato Viganò e Carlo Gozzi**

Nel carnevale del 1792 Onorato Viganò allestisce, sulle scene del San Samuele a Venezia, il ballo *La figlia dell'aria ossia L'innalzamento di Semiramide*, tratto, come il coreografo dichiara nell'*Argomento*, «dalla nota composizione teatrale del celebre sig. Conte Carlo Gozzi»<sup>172</sup>.

Gozzi, tuttavia, non è solo una fonte di ispirazione per il ballo, ma sembrerebbe esserne anche il librettista. All'interno delle carte conservate nel fondo Gozzi presso la Biblioteca Nazionale Marciana, si trova, infatti, il manoscritto contenente sia una stesura dell'*Argomento* del ballo tale e quale la stampa del

---

<sup>170</sup> «Gazzetta Urbana Veneta», n. 1, sabato 2 gennaio 1790, p. 7.

<sup>171</sup> «Gazzetta Urbana Veneta», n. 5, sabato 16 gennaio 1790, p. 38.

<sup>172</sup> [Onorato Viganò-Carlo Gozzi], *Ballo primo. La figlia dell'aria ossia L'innalzamento di Semiramide da rappresentarsi nel nobilissimo teatro di San Samuele il carnovale dell'anno 1792 composto e diretto dal Sig. Onorato Viganò*, cit., p. 23.



libretto, sia il *Programma* dettagliato di cui non siamo riusciti a rintracciare alcuna versione stampata<sup>173</sup>.

In primo luogo leggiamo il libretto a stampa, che comprende un *Argomento*, in cui sinteticamente è esposta l'azione del ballo ed è proposto l'elenco dei personaggi.

Sarebbe stata cosa impossibile, d'una lunghezza esorbitante, non combinabile con l'angustia del teatro, il ridurre a un'azione pantomima tutti gl'episodj, tutte le scene di sentimento vocali, e di decorazione contenute nel dramma sopra accennato, e però si sono scelti a rappresentare nel ballo soltanto alcuni suoi punti principali di quell'opera di spirito favolosa, e di pura poetica immaginazione allegorica<sup>174</sup>.

Nell'*Argomento* viene esposto anche l'antefatto del ballo. Semiramide, «nata di furto da una ninfa di Diana, e voluta estinta da quella dea», viene salvata e nascosta in un antro da Venere che, nonostante il divieto di Minerva, la alleva fino all'età di quindici anni quando, «per de' strani eventi, destina d'innalzarla al trono dell'Assiria»<sup>175</sup>.

Il ballo ha inizio quando il gran sacerdote di Minerva, posto a guardia dell'antro dove è segregata Semiramide, chiede alla dea di liberare la giovane per scoprirne «l'indole, e le inclinazioni»: «Semiramide esce, e da' varj movimenti di quella, secondo gl'oggetti, e le circostanze, che se le presentano, il Gran Sacerdote scopre i perniciosi sentimenti del di lei cuore, e la rinchiude a forza nell'antro»<sup>176</sup>.

Memnone, generale di Nino re di Assiria, riesce a liberare Semiramide e se ne innamora. L'amore di Memnone verso la giovane protetta di Venere viene contrastato da Nino che, innamoratosi a sua volta, pretende per sé Semiramide e la

---

<sup>173</sup> Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Gozzi, 6.4/1. Si tratta di carte sciolte datate 1785-1803, quelle relative alla Semiramide sono: il foglio *4recto* e i foglia dal 6 al 10. Sui balli del fondo Gozzi cfr. Andrea Fabiano, *Le trame del corpo. I balletti pantomimi di Gozzi: prime osservazioni*, in *Problemi di critica goldoniana*, XIII, numero speciale a cura di Andrea Fabiano, *Carlo Gozzi entre dramaturgie de l'auteur et dramaturgie de l'acteur: un carrefour artistique européen*, Ravenna, Longo Editore, 2007, pp. 171-186 e Maria Grazia Pensa, *Fra scrittura e scena: il teatro per musica*, in *Carlo Gozzi 1720-1806. Stravaganze sceniche e letterarie battaglie*, a cura di Fabio Soldini, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 58-67.

<sup>174</sup> [Onorato Viganò-Carlo Gozzi], *Ballo primo. La figlia dell'aria ossia L'innalzamento di Semiramide da rappresentarsi nel nobilissimo teatro di San Samuele il carnevale dell'anno 1792 composto e diretto dal Sig. Onorato Viganò*, cit., p. 23.

<sup>175</sup> *Ivi*, pp. 23-24.

<sup>176</sup> *Ivi*, p. 24.

vuole incoronare regina. Semiramide, allettata dal potere e dalla ricchezza del re, acconsente alle nozze. La giovane tuttavia si accorge ben presto della crudeltà di Nino che, nel frattempo, ha fatto accecare Memnone per gelosia. A salvare i due amanti interviene Venere che ridona a Memnone la vista e libera l'Assiria dalla tirannide di Nino.

Fin qui l'*Argomento* dato alle stampe. Guardiamo adesso i manoscritti gozziani.

Nella cartella con segnatura 6.4/1 sono raccolti numerosi fogli manoscritti (contenuti in una camicia di carta con il titolo *La figlia dell'aria abbozzi originali*) che recano traccia delle diverse stesure del soggetto del ballo. Il foglio 4 (*recto* e *verso*) contiene l'originale del testo stampato nel libretto. Si tratta, probabilmente, della stesura definitiva dell'*Argomento*, dato che è pressoché identica alla stampa (le variazioni minime riguardano la scelta di qualche termine). A seguire, invece, si riscontra un'altra stesura dello stesso *Argomento*, molto più sintetica e scritta in prima persona (come se fosse lo stesso coreografo a parlare).

Questa poetica immaginazione è la base del mio ballo eroico tragico pantomimo, lusingandomi che la censura poetica allegorica sulle umane passioni non abbia perduto affatto il suo pregio nell'opinione degli illuminati spettatori.

Il mio desiderio è di tentare uno spettacolo che abbia aspetto di novità, cosa difficile da ravvenire oggi<sup>177</sup>.

Due le cose da notare. In primo luogo il ballo viene definito «eroico tragico», mentre nella stesura definitiva si trasforma in «allegorico favoloso». In secondo luogo risulta chiaro qui come sia Gozzi, autore del dramma in versi, a dare voce al pensiero del coreografo. Un po' come succede per Calzabigi e Angiolini nel caso dei *Programmi* della *Semiramis* e del *Don Juan*, anche qui sembrerebbe che Gozzi sia incaricato di dare una veste letteraria al libretto del ballo tratto dalla sua stessa opera.

Nelle carte che seguono riscontriamo, inoltre, un vero e proprio *Programma* del ballo suddiviso in cinque atti. Se il *Programma* non viene dato alle stampe

---

<sup>177</sup> Biblioteca Nazionale Marciana, fondo Gozzi, 6.4/1 foglio 6r.

perché, come apprendiamo dall'*Argomento*, lo si ritiene superfluo, dobbiamo dedurre che quello steso da Gozzi sia una sorta di guida per l'allestimento del ballo. Lo scritto avrebbe, in altre parole, una fruizione tutta interna essendo destinato agli addetti ai lavori: danzatori, musicisti, scenografi ecc. Al suo interno vengono infatti indicati i cambi di scena, le entrate e le uscite dei danzatori, le passioni che agitano i diversi personaggi, le indicazioni sulla qualità melodica della musica.

Verifichiamo sul documento questa ipotesi. Il manoscritto riporta la suddivisione in cinque atti e, per ognuno di essi, vengono riportate precise didascalie. In particolare è la scena del primo atto a colpire la nostra attenzione:

La decorazione rappresenta una vasta campagna sparsa d'alberi e sassi. Nel fondo vi sarà un pezzo di montagna, sotto a questa un antro grande chiuso da un forte portone di ferro. Le radici di questa montagna saranno bagnate da un lago. Da una parte dell'antro vi sarà il simulacro di Minerva o' [co'?] suoi simboli. Questo simulacro fiero in vista terrà un braccio teso verso al portone dell'antro additando l'iscrizione che aveva sopra e sarà la seguente.

Al terror dell'Assiria  
All'orror degli dei,  
Antro, se fosti cuna,  
Sepolcro anch'esser dei.

Dall'altra parte dell'antro vi sarà il simulacro di Venere co' suoi simboli. Questo simulacro scherzevole in vista stendeva le braccia verso l'antro con un diadema che avrà nelle mani in atto di coronare l'oggetto in quell'antro rinchiuso. In qualche sasso, e in qualche albero nella campagna si vedrà scolpito da pastori co' dardi il seguente verso

Nino vittorioso  
a noi ritorna<sup>178</sup>.

L'uso del futuro, in questa lunga e molto dettagliata didascalia, potrebbe indicare che siamo di fronte a vere e proprie istruzioni per la realizzazione della scenografia del ballo. Colpiscono, inoltre, il dettaglio e la cura con cui Gozzi si preoccupa di delineare la prima scenografia, del resto importante per capire l'antefatto. Al primo sguardo lo spettatore dovrebbe subito capire che Venere, in atto di incoronare la

---

<sup>178</sup> Biblioteca Nazionale Marciana, fondo Gozzi, 6.4/1 foglio 6v.

giovane all'uscita dell'antro, protegge Semiramide, mentre Minerva la osteggia per paura della sua indole malvagia.

Le didascalie delle altre scene sono meno dettagliate: il secondo e il quarto atto si svolgono nel gabinetto della reggia di Nino (per il quarto atto leggiamo l'indicazione: «è notte»)<sup>179</sup>, il terzo atto si apre sul «luogo di delizia villereccio di Mennone»<sup>180</sup>, l'ultimo atto «rappresenta una magnifica sala reggia con trono» che alla fine cambia a vista nella reggia di Venere dove la dea fa ascendere i due amanti al trono dell'Assira, e libera Irene, Lisia e tutti i prigionieri della tirannide di Nino<sup>181</sup>.

Altro punto interessante è rappresentato dalle numerose indicazioni musicali presenti nel manoscritto. Osserviamo l'inizio del primo atto:

Ad una musica allegra villereccia [pastorale] esce un drappelletto di pastori, e di pastorelle co' dardi. Si mostrano l'un l'altro il verso da loro inciso sul ritorno di Nino e fatta una breve danza s'avviano festosi all'incontro del loro rè.

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

Ella si fa sentire con delle strida femminili espresse dalla musica. Tiresia esce a queste strida. Egli entra in curiosità di vedere qual effetto facciano gli oggetti di questo mondo da lei non più veduti, per [pronosticare] sull'indole sua. Apre il portone dell'antro, e si ritira in osservazione. [...].

Odesi una soave melodia dalla parte della città di Babilonia. È la corte che viene a incontrare il rè Nino vittorioso. A questa tenera melodia Semiramide [è] penetrata l'animo suscettibile poco a poco da segni di affettuoso lascivo trasporto d'amore. Tiresia in osservazione si sconsorta.

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

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

A tal suono armigero, Semiramide grado grado divien furiosa. Ella dimostra co' gesti un coraggio maschile e crudele a segno di trucidare<sup>182</sup>.

La musica assume qui un ruolo fondamentale. Introduce lo spettatore nell'azione che inizia con una danza di pastori e pastorelle. Successivamente interpreta le strida di Semiramide, che richiamano Tiresia. La «soave melodia» che annuncia la corte in festa per l'arrivo di Nino risveglia in Semiramide sentimenti di «lascivo trasporto»

---

<sup>179</sup> *Ivi*, foglio 7v e foglio 8v.

<sup>180</sup> *Ivi*, foglio 8r.

<sup>181</sup> *Ivi*, foglio 9v.

<sup>182</sup> *Ivi*, foglio 6v.

che preoccupano il sacerdote e, infine, i suoni militari la eccitano alla crudeltà e alla battaglia. In questa scena musica e danza sono chiaramente complementari l'una all'altra. La musica sostiene e rinforza il gesto pantomimico danzato della ballerina che si trova a interpretare una parte alquanto impegnativa, almeno dal punto di vista espressivo, dovendo modellare il suo movimento e la sua espressione sulle qualità della musica.

Nel terzo atto Memnone prepara Semiramide alla venuta del re, che è annunciato da una «musica strepitosa» che, ancora una volta, determina i movimenti della protagonista: «a tal suono Semiramide grandeggia, e s'erge maestosa. Memnone s'affanna, pronostica la propria rovina»<sup>183</sup>.

Infine l'ultimo atto ha inizio con una «marcia sonora» al suono della quale sfilano cavalieri dame e soldati, Semiramide e Nino, e tutti i re d'oriente prigionieri di Nino<sup>184</sup>.

Altrettanto presenti sono le indicazioni sulla danza e sulla qualità delle passioni espresse dai diversi personaggi. Il primo ingresso di Semiramide è di particolare effetto:

Semiramide esce co' capelli sparsi, vestita di pelli pittorescamente e scalmamente da selvaggia. Al suo uscire la luce le abbaglia la vista. Ella si rassicura, guarda intorno gli oggetti del mondo, dinota stupore. Guarda l'immensità della terra, i cieli, gl'astri, s'immagina un'ente supremo, s'umilia e si precipita prostrata per adorarlo colle braccia innalzate<sup>185</sup>.

Successivamente, invece, quando Memnone la libera dall'antro, a caratterizzare i due personaggi sono lo stupore iniziale e il graduale crescere della passione amorosa:

Semiramide inquieta per il romore udito mette strida dall'antro, picchia e romoreggia per uscire.  
Memnone meravigliato, ascolta ordina a' soldati di atterrare il portone.  
[...]. Esce Semiramide.

---

<sup>183</sup> *Ivi*, foglio 8v.

<sup>184</sup> *Ivi*, foglio 9v.

<sup>185</sup> *Ivi*, foglio 6v.

Stupori di questi due oggetti ne rimirarsi. Loro affetti sviscerati gradatamente, e loro padedù dinotante l'amore più acceso. Un messo del rè chiama Mennone alla corte. Mennone chiama pastori e pastorelle. Comanda loro di spogliare dalle vesti di selvaggia Semiramide di vestirla con gl'abiti loro e di tenerla ivi celata. Violenza, e passione d'affetto nel distacco. Mennone segue il messo Semiramide segue i pastori, e le pastorelle<sup>186</sup>.

Anche la scena all'inizio del secondo atto tra Lisia, Irene e Nino è molto ben caratterizzata. L'evolversi dei sentimenti dei tre protagonisti è rappresentato da momenti di danza seguiti dalla pantomima:

Lisia e Irene si esprimono con una picciola danza i loro reciproci amori. Sono sorpresi da Nino che si sdegnava. Lisia chiede umilmente in isposa Irene in benemerenza della sua fedeltà. Nino superbamente crucciato stupisce che un vassallo ardisca ad aspirare ad una principessa del sangue chiama guardie, fa caricar di catene Lisia. Irene prega per Lisia; Nino la minaccia. Irene inveisce contro Nino. Nino furibondo fa caricar di catene anche lei<sup>187</sup>.

All'inizio del terzo atto, invece, danza e pantomima sembrano maggiormente concatenate:

Semiramide leggiadramente vestita da pastorella esce attorniata da' pastori e dalle pastorelle che corteggiano la sua bellezza. Ella scherza, esulta, danza, si pavoneggia in quel vestito. Esce Mennone disperato, la osserva s'innamora maggiormente, prevede la sua disgrazia, inveisce contro se stesso per la sua imprudenza. Semiramide lo scorge, si scaglia con vivo trasporto d'amore per abbracciarlo. Egli l'abbraccia teneramente. Si addolora. Le annunzia la venuta del rè, predice la sua perdita, è desolato. Semiramide mostra ignoranza sulla persona del rè, protesta a Mennone la maggiore svisceratezza. Mennone si riconforta, la fa giurare che sarà costante, e fedele, e che il suo cuore sarà sempre suo. Ella giura, s'impalmano, danzano con i più efficaci segni di affetto<sup>188</sup>.

La scena inizia con una danza vezzosa (possiamo dunque ipotizzare connotata in senso espressivo da gesti pantomimici), dal momento che Semiramide è ammirata da tutti i pastori nelle sue nuove vesti. Segue la scena pantomimica tra i due amanti:

---

<sup>186</sup> *Ivi*, foglio 7r.

<sup>187</sup> *Ivi*, foglio 7v.

<sup>188</sup> *Ivi*, foglio 8r.

Memnone è già turbato e sembra presagire l'imminente catastrofe, mentre Semiramide, ancora ignara, gli dimostra sincero amore. Il duetto conclusivo sancisce i rinnovati giuramenti d'amore dei due protagonisti.

Nel quarto atto, invece, si assiste ad un diverso tipo di duetto fra Memnone e Semiramide, questa volta, sembrerebbe, tutto pantomimico. Nel palazzo di Nino i due amanti si incontrano di nascosto:

Ella si scaglia all'amante in atto di abbracciarlo teneramente. Memnone crucciato di gelosia la ributta. Le rimprovera per quella veste, e i giuramenti di fedeltà a lui fatti. Ella deride ogni cosa, esprime che il suo cuore è di lui, se gli accosta appassionata d'amore. Egli insiste nelle sue smanie, la stimola a gettar quelle vesti, la respinge di nuovo. Semiramide s'erge da sovrana, lo minaccia. Memnone si spaventa, s'inchina umilmente alla sua regina. Quest'atto umile piace a Semiramide. Passa dall'alterigia a una confidenziale tenerezza. Protesta il suo amore all'amante, egli intenerito e commosso sospira, l'adora. Passano a degli scherzi più vivi di reciprochi affetti<sup>189</sup>.

Diversi i momenti di pura danza. All'inizio del primo atto ha luogo una danza di pastori; successivamente l'ingresso trionfale di Nino è festeggiato da una «breve danza universale», mentre alla fine l'incontro tra Memnone e Semiramide è rappresentato da un duetto danzato.

Nel secondo atto, quando Nino conduce Memnone nel suo serraglio, le favorite del tiranno

si divertono con vari strumentj danzando. Uno schiavo annunzia l'arrivo del Rè tutte si coprono con il velo. Giunge Nino con Memnone [siedono, parola tagliata]. Nino ordina alle Favorite di scoprirsi la faccia. Si scoprono. S'intreccia una danza a piacere, al fine della quale Nino chiede a Memnone se abbia veduto maggiori bellezze. Memnone cade nella inavvertenza d'esprimere ch'egli possiede una bellezza maggiore. Il tiranno si sorprende, accenna di volerla vedere<sup>190</sup>.

Infine il ballo termina con una «festa universale» che, immaginiamo, danzata.

---

<sup>189</sup> *Ivi*, foglio 8v.

<sup>190</sup> *Ibidem*.

Particolare importanza assumono anche i costumi. L'attenzione del librettista e, supponiamo, anche del coreografo, si concentra soprattutto sul personaggio di Semiramide. Il costume, nel suo caso, è lo specchio dell'evoluzione delle passioni che la attraversano nel corso del ballo.

Durante il primo atto appare con i capelli sciolti e «vestita di pelli pittorescamente e scaltramente da selvaggia». La fanciulla è stata rinchiusa nella grotta fin dalla nascita e dunque il suo stato selvatico deve risultare anche dall'abbigliamento. È, in un certo senso, materia grezza ancora da plasmare.

Quando Memnone la libera ordina ai pastori di «vestirla cogli abiti loro» e difatti, all'inizio del terzo atto, Semiramide appare «leggiadramente vestita da Pastorella» e «scherza, esulta, danza, si pavoneggia in quel vestito».

Il cambiamento radicale avviene quando Semiramide viene colpita dallo splendore della corte e dalla magnificenza di Nino. Nel quarto atto, quando i due si incontrano di nascosto nella reggia: «ella è vestita magnificamente da sovrana, specie di amazzone. Le mancano solo i fregi maggiori del diadema e della tracolla».

Infine nell'ultimo atto Semiramide appare «adorna di tutti i fregi, maestosa e altera».

Il *Programma* sembra assumere, in questo caso, tutte le funzioni teorizzate da Carpani nelle *Memorie per servire alla storia degli spettacoli del teatro di Milano*<sup>191</sup>: si configura come un canovaccio guida per la composizione del ballo destinato a tutti i soggetti coinvolti nella messa in scena. Al suo interno abbiamo infatti riscontrato indicazioni tanto sulla scenografia e sui costumi, quanto sull'interpretazione dei danzatori e sulla qualità musicale che deve accompagnare la danza.

La bellezza dell'allestimento viene sottolineato dalla «Gazzetta Urbana Veneta» che, nel recensire lo spettacolo, evidenzia anche la grande espressività della musica, composta da Giulio Viganò: «Odesi una musica parlante; si vede un superbo

---

<sup>191</sup> Cfr. *supra* Cap. I, pp. 49-56. [Giuseppe Carpani], *Memorie per servire alla storia degli spettacoli del teatro di Milano degli anni 1774 e 1775*, cit., pp. 141-142. Il documento è, inoltre, consultabile on-line al seguente indirizzo: <http://www.consmilano.it/index.php?id=452>.



vestimento da corte, e delle belle scene del sig. *Sacchetti*»<sup>192</sup>. Ma non solo, a essere lodata è anche l'interpretazione della prima ballerina, Maria Medina Viganò, nella parte di Semiramide.

La parte di questo spettacolo, che diletto sorprendentemente, fu il nuovo ballo *La Figlia dell'Aria*. Nel carattere di Semiramide la signora *Maria Medina Viganò* diede in pratica la più eccellente lezione di quella muta eloquenza, che tra gli antichi grecj operò i prodigj narrati da tanti Sstoricij accreditati. Polinnia vagheggia in essa la perfezione dell'arte sua, e prova ne' suoi teatrali esercizj la veracità di quel potere, che confondevasi tra le favole de' passati secoli per mancanza di chi potesse darcene dalle scene un'idea. In fiore di giovinezza ecco una ballerina, che distrugge ogni dubbio, e ci fa vedere come senza parlare esprimer si possa tutte le umane passioni. Nella semplicità d'una pastorella, nelle grazie d'una ninfa, conobbesi in Lei tutto il possibile raffinamento del soave, del delicato; ma saper non potevasi come riuscisse nel grande, nel forte. In quest'azione suscettibile di tutte le varietà Ella mostrò che non v'ha genere a cui il suo sommo valore piegarsi non sappia, superando non solo ogni aspettazione ma l'invidia medesima, che inghiottendo il proprio veleno è sforzata al tributo d'applausi quando pur cruciasi per trovar soggetto di biasimo. Chiunque l'ha veduta in questo ballo sentirà il vero delle nostre espressioni se non gli manchino gli occhj, e l'anima, e confesserà che qualunque elogio riuscirebbe sempre inferiore alla sublimità d'un tanto merito.

Le altre parti che agiscono seco lei in disuguaglianza di valore forman un armonico insieme, che fissa l'attenzione, conserva l'interesse, e tien vivo il diletto. Nelle situazioni di danza l'esattezza, ed agilità del suo sposo porgono all'ammirazione de' trattenimenti deliziosi<sup>193</sup>.

Della Viganò viene sottolineata soprattutto la grande versatilità. Maria Medina eccelle tanto nei personaggi delicati, quali per esempio ninfe e pastorelle, quanto nell'interpretazione delle passioni più vive e accese, come nel caso del personaggio di Semiramide.

Memnone è interpretato da Salvatore Viganò, mentre Onorato è Nino. Irene e Lisia sono Celestina e Giulio Viganò; nella parte degli «sposi villani», ossia dei pastori protagonisti soprattutto del primo e del terzo atto, troviamo ballerini grotteschi e di mezzo carattere (tra i quali Giovanni Viganò e Francesca Perazzi) e un «ballerino per le parti» (Giuseppe Verzellotti).

---

<sup>192</sup> «Gazzetta Urbana Veneta», n. 105, sabato 31 dicembre 1791, p. 838.

<sup>193</sup> *Ibidem*.

Nonostante il successo dell'allestimento testimoniato dalla «Gazzetta Urbana Veneta», il ballo, a quanto risulta finora, non viene più riproposto da Onorato. Lo riallestisce, invece, il figlio Salvatore in occasione dell'apertura del Teatro di Ferrara nell'estate del 1798<sup>194</sup>.

Il libretto del ballo ripropone lo stesso *Argomento* del libretto veneziano del 1792. Come nell'allestimento di Onorato non si fornisce il *Programma* «per la lusinga, che sieno esposti con chiarezza i punti rappresentati alla clemenza di questo pubblico venerato»<sup>195</sup>. Anche le indicazioni per le scenografie rispecchiano fedelmente quelle del manoscritto gozziano.

A interpretare la coppia protagonista sono Salvatore e Maria Medina Viganò; Irene e Lisia sono interpretati dai «primi ballerini di mezzo carattere assoluti», Lorenzo Banti e Vincenza Mombelli, mentre i pastori, così come Venere, sono tutti ballerini grotteschi. Vincenzo Battaglia, il «ballerino per le parti», interpreta Tiresia, sacerdote a guardia della grotta di Semiramide; Nino è Antonio Silei, primo ballerino fuori di concerto.

Anche in questo caso il ballo sembra sia proposto una sola volta nella carriera di Salvatore. Il soggetto ha maggior fortuna presso il coreografo Urbano Garzia che, fra il 1807 e il 1810, lo propone sulle scene della Pergola di Firenze, della Scala di Milano e a Lucca. L'allestimento, pur prendendo le mosse dallo stesso soggetto, si differenzia da quello dei Viganò dato che declina la vicenda con diverse sfumature e introduce qualche cambiamento nei personaggi<sup>196</sup>.

---

<sup>194</sup> Cfr. Antonio Sografi, *Gli Orazj e i Curiazj. Tragedia per musica del cittadino Antonio Sografi in occasione dell'apertura del nuovo teatro nazionale di Ferrara per la state dell'anno VI Repubblicano*, in Ferrara, per gli eredi di Giuseppe Rinaldi, 1798, pp. 55-62.

<sup>195</sup> *Ivi*, p. 61.

<sup>196</sup> Abbiamo consultato solo il libretto della Scala del 1809. Cfr. [Garzia, Urbano], *La figlia dell'aria ossia L'innalzamento di Semiramide al trono d'Assiria. Ballo eroitragico pantomimo composto e diretto da Urbano Garzia da rappresentarsi nel R. Teatro alla Scala il carnevale del 1809*, in Luigi Romanelli, *Coriolano. Melodramma serio in due atti del Sig. Luigi Romanelli poeta del R. Teatro alla Scala da rappresentarsi nel suddetto R. Teatro nel carnevale dell'anno 1809*, Milano, dalla Società tipografica de' classici italiani in Contrada di Santa Margherita, [1808 o 1809], pp. 33-46.

## CAPITOLO IV

### FRANCESCO CLERICO

#### La biografia artistica

Francesco Clerico nasce a Milano intorno al 1755<sup>1</sup> e muore dopo il 1838. Non sappiamo molto sugli inizi della sua carriera. Il primo riferimento sull'attività di ballerino risale al 1770 quando, all'età di quindici anni, lo troviamo elencato come «ballerino fuori di concerto» al teatro Comunale di Bologna sotto la direzione di Francesco Guardini<sup>2</sup>. Nel carnevale del 1773, invece, viene scritturato al Regio Ducale di Milano come ballerino di mezzo carattere sotto la direzione di Charles Le Picq e Giuseppe Salomoni di Portogallo, compositori rispettivamente del primo e del secondo ballo<sup>3</sup>. In questa occasione Clerico, seppur in veste di ballerino di mezzo carattere, ha occasione di partecipare a due grandi produzioni: *La gelosia del serraglio* e *Medea e Giasone*, entrambi primi balli ed entrambi rifacimenti di titoli di

---

<sup>1</sup> Sulla biografia di Francesco Clerico cfr. le voci curate da Maria Luisa Aguirre per l'*Enciclopedia dello spettacolo*, da Lorenzo Tozzi per il *Dizionario Biografico degli Italiani* e da Claudia Celi per l'*International Encyclopedia of Dance*. Tutti riportano il 1755 come data di nascita. La morte, invece, si colloca dopo il 1838, dal momento che Carlo Ritorni, nei *Commentarii* pubblicati nello stesso anno, lo ricorda ancora in vita. Cfr. inoltre Carlo Ritorni, *Commentarii*, cit., pp. 32-41 e pp. 87-88; Adriana Milani, *Francesco Clerico: contributo alla biografia ed alla ricostruzione dell'opera coreografica*, cit.; Giovanna Trentin, *Francesco Clerico, il poeta del ballo pantomimo*, cit., pp. 121-149.

<sup>2</sup> Cfr. Claudia Zampieri, *Il ballo teatrale a Bologna fra Settecento e Ottocento*, tesi di laurea discussa presso l'Università degli studi di Bologna, anno accademico 1987-88, relatore prof. Lorenzo Bianconi, pp. 19-20. Cfr. anche Adriana Milani, *Francesco Clerico: contributo alla biografia ed alla ricostruzione dell'opera coreografica*, cit., p. 7.

<sup>3</sup> Cfr. Giovanni de Gamerra, *Sismano nel Mogol. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Ducal Teatro di Milano nel carnevale dell'anno 1773*, in Milano, presso Gio. Batista Bianchi Regio Stampatore, [1772 o 1773], p. 7 e Giovanni de Gamerra, *Lucio Silla. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Ducal Teatro di Milano nel carnevale dell'anno 1773*, in Milano, presso Gio. Batista Bianchi Regio Stampatore, [1772 o 1773], p. 9.

Noverre (*Les jalousies ou les fêtes du serail*, prima rappresentazione a Lione nel 1758 e *Medée et Jason*, rappresentato per la prima volta a Stoccarda nel 1763)<sup>4</sup>.

Per la stagione di carnevale 1774 Clerico, già in coppia con la sorella Rosa, viene scritturato al teatro della Pergola, a Firenze, fra i primi ballerini. Direttore e compositore dei balli è Domenico Andriani<sup>5</sup>.

Il suo debutto come coreografo sembra avvenire già nel carnevale 1775, nel Teatro di Casa Cavalli a Novara. Oltre a essere compositore del primo ballo, Clerico è anche ballerino fuori di concerto insieme alla sorella, Rosa Clerico, con cui costituisce coppia fissa<sup>6</sup>. Nel 1776 trascorre la stagione estiva a Genova, dove è compositore dei balli insieme a Filippo Bedotti<sup>7</sup>, mentre per l'autunno è scritturato al Teatro Interinale di Milano, dove compone i secondi balli<sup>8</sup>. A partire dal 1777 lo troviamo elencato, oltre che come compositore dei balli, anche come primo serio. Dalla primavera all'autunno di quest'anno Clerico lavora a Torino, nel Teatro del Principe di Carignano. Nel 1778 si sposta a Modena per la stagione di carnevale, a Firenze in primavera e a Mestre in autunno, dove, però, viene scritturato solo come «ballerino fuori de' concerti», sempre insieme alla sorella, sotto la direzione di Onorato Viganò<sup>9</sup>. L'anno successivo, il 1779, si sposta a Firenze per il carnevale e a Venezia per l'autunno. Nella città lagunare Clerico si ferma per qualche tempo: lavora al San Samuele per il carnevale e l'ascensione 1780 e, dopo una breve tappa al Teatro Zagnoni di Bologna nell'autunno del 1780, vi torna dall'autunno del 1781

---

<sup>4</sup> Cfr. Giovanna Trentin, *Francesco Clerico poeta del ballo pantomimo*, cit., p. 122. Clerico interpreta un Lottatore, una Furia e il Veleno.

<sup>5</sup> Cfr. Marcello De Angelis (a cura di), *Melodramma spettacolo e musica nella Firenze dei Lorena*, Firenze-Milano, Giunta Regionale Toscana & Editrice Bibliografica, 1991, vol. I, pp. 194-197.

<sup>6</sup> Cfr. *Le contessine. Dramma giocoso da rappresentarsi in musica nel Teatro in casa Cavalli di Novara il carnevale dell'anno 1775*, in Novara, nella Stamperia di Francesco Cavalli, [1774 o 1775], p. 6 per l'elenco dei ballerini. Il coreografo del secondo ballo è Gioacchino Cristofani.

<sup>7</sup> Cfr. *La fedeltà in amore. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nella corrente estate 1776 nel Teatro da S. Agostino*, Genova, stamperia Gesianiana, [1776], cit. in Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, cit., riferimento numero 9955.

<sup>8</sup> Cfr. Giovanni Bertati, *L'Avaro. Dramma giocoso da rappresentarsi nel Teatro Interinale di Milano l'autunno dell'anno 1776*, in Milano, Presso Gio. Batista Bianchi Regio Stampatore, [1776], p. 6. Compositore del primo ballo è Domenico Ricciardi.

<sup>9</sup> Cfr. Eugenio Giunti, *Scipione. Dramma per musica da rappresentarsi nel nuovissimo, e nobilissimo Teatro dell'eccellentissima Casa Balbi in Mestre*, l'autunno dell'anno 1778, in Venezia, presso Modesto Fenzo, 1778, p. 7.

al carnevale del 1782, lavorando questa volta al San Moisé. Il San Samuele è infatti occupato, negli stessi mesi, da Onorato Viganò<sup>10</sup>.

Nella primavera del 1782 si sposta al Teatro della Pergola di Firenze, mentre per il carnevale del 1783 è a Genova. Successivamente torna nuovamente a Venezia, al San Samuele, dove rimane dall'autunno 1783 al carnevale 1784. Segue un periodo a Torino, dove Clerico lavora sia al Teatro Carignano (autunno 1784) che al Regio (carnevale 1786).

Nell'estate del 1786 si giostra tra Reggio Emilia e Modena, mentre in autunno si sposta a Firenze. Alla Pergola, dopo aver messo in scena i balli della stagione autunnale, lascia la successiva stagione di carnevale in mano a Gaetano e Rosa Clerico. Nel carnevale del 1787, infatti, Clerico è a Roma (al Teatro delle Dame), insieme a Lorenzo Panzieri (che nel frattempo ha sposato la sorella di Francesco, Rosa Clerico), per rimontare il ballo appena dato in autunno sulle scene fiorentine: *L'incendio di Troia*<sup>11</sup>. A Firenze, invece, vengono allestiti i balli di Clerico: *Ruggero e Vittore* e *I Savoiard* in Milano, che, verosimilmente, Gaetano e Rosa conoscevano già<sup>12</sup>.

Nella primavera del 1787 Clerico è scritturato a Mantova, mentre nel carnevale successivo, il 1788, torna al Teatro delle Dame di Roma.

Tra il 1788 e il 1789 Clerico e la sua famiglia sono molto attivi in numerose città dell'Italia centro-settentrionale. Per l'ascensione del 1788 sono scritturati al San Benedetto di Venezia, per la fiera dello stesso anno a Brescia e, in estate, a Siena.

---

<sup>10</sup> Per questo e per i seguenti paragrafi cfr. in appendice lo spoglio dei libretti di Francesco Clerico.

<sup>11</sup> Cfr. Pietro Metastasio, *Didone abbandonata. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di via della Pergola l'autunno dell'anno 1786*, in Firenze, nella Stamperia già Albizziniana, 1786, p. 4. Per l'allestimento romano cfr. Francesco Clerico, *L'incendio di Troja. Ballo tragico pantomimo diviso in cinque atti composto e diretto da me Francesco Clerico da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro delle Dame nel carnevale dell'anno 1787*, in Roma, alla stamperia di Gioacchino Puccinelli al SS. Salvatore delle Copelle, [1786 o 1787].

<sup>12</sup> Cfr. Ranieri de' Calzabigi, *Alceste. Tragedia per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di via della Pergola il carnevale del 1787*, in Firenze, nella stamperia già Albizziniana, 1786, pp. 4-7 e Giovanni Bertati, *La scuola de' gelosi. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di via della Pergola il carnevale del 1787*, in Firenze, nella stamperia già Albizziniana ad istanza di Gaetano Risaliti, 1787, p. 3.

Nel carnevale del 1789 sono ancora al San Benedetto, in giugno si spostano a Padova, per la fiera del Santo, e poi ancora a Brescia<sup>13</sup>.

Nel carnevale del 1790 arriva il primo ingaggio milanese. Clerico presenta alla Scala un nuovo ballo, *La morte d'Ercole*, e un titolo ormai consolidato, *La caduta di Troia*<sup>14</sup>. Nel giugno dello stesso anno torna a Padova, mentre per il carnevale del 1791 è a Genova. Seguono ancora Venezia, ascensione 1791 al San Benedetto, e Livorno in autunno. Nel carnevale del 1792 torna alla Scala, mentre in autunno è alla Pergola di Firenze dove rimane fino al carnevale 1794. Il soggiorno fiorentino viene interrotto solo nel 1793, quando Clerico è scritturato alla Fenice per la fiera dell'ascensione.

Segue una serie di spostamenti per l'Italia. Nel 1794 Clerico lavora a Livorno (carnevale), Reggio Emilia (primavera) e Brescia (agosto); nel 1795 torna a Genova (carnevale) e Bologna (primavera). Nel 1796 si occupa della stagione di carnevale alla Pergola, mentre nel 1797 è a Modena in febbraio, alla Fenice di Venezia in estate e a Trieste in autunno. Infine, nel 1798 è al Teatro di corte di Parma, dove compone e dirige i balli per la stagione di carnevale prima di partire per Vienna<sup>15</sup>.

Al suo rientro in Italia, nel 1801, Clerico lavora soprattutto tra Milano, Venezia e Firenze<sup>16</sup>. Alla Scala è presente nelle stagioni: 1801-1802 (autunno e avvento 1801, carnevale 1802), nel 1804 (primavera), nel 1805-1806 (carnevale e quaresima di entrambi gli anni), 1813 (carnevale), dal 1821 al 1825 (primavera e autunno 1821, primavera 1822, primavera e autunno 1823, primavera 1824,

---

<sup>13</sup> Cfr. in appendice lo spoglio dei libretti di Francesco Clerico relativo agli anni 1787-1789.

<sup>14</sup> [Francesco Clerico], *Programmi dei due balli da rappresentarsi nel teatro grande alla Scala il carnevale 1790 composti dal Signor Francesco Clerico*, in Pietro Metastasio, *Adriano in Siria. Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro grande alla Scala il carnevale 1790*, in Milano, per Gio. Batista Bianchi, [1789], pp. [59-67] e Francesco Clerico, *La caduta di Troja. Ballo tragico pantomimo composto da Francesco Clerico*, in Giovanni de Gamerra, *Medonte re d'Epiro. Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro grande alla Scala il carnevale 1790*, in Milano, per Gio. Batista Bianchi, [1790], pp. 61-70.

<sup>15</sup> Le notizie sono tratte dai libretti. Per tutti i riferimenti bibliografici si rimanda allo spoglio dei libretti di Francesco Clerico in appendice.

<sup>16</sup> Cfr. Adriana Milani, *Francesco Clerico: contributo alla biografia ed alla ricostruzione dell'opera coreografica*, cit., pp. 61-63 per la cronologia dell'ultima parte della vita di Clerico e pp. 64-151 per una ricostruzione dettagliata della carriera milanese.

carnevale e primavera 1825), 1829 (autunno) e nelle stagioni di carnevale 1830 e 1831<sup>17</sup>.

A questi lunghi soggiorni milanesi, si affiancano brevi tappe in centri più piccoli: Verona (carnevale 1808 e 1812), Livorno (primavera 1808), Mantova (carnevale 1819), Vicenza (estate 1819), Cremona (carnevale 1835). Clerico torna con una certa frequenza sia alla Fenice di Venezia, dove cura i balli per le stagioni di primavera 1802 e carnevale 1823, 1825 e 1826, che alla Pergola di Firenze, dove è presente per le stagioni di carnevale 1803, 1809, 1811, 1814 e 1822, e ancora per l'autunno del 1823 e del 1826. Torna inoltre a Padova nel 1813, a Torino nella primavera 1815, e a Genova per il carnevale 1827. Per la prima volta viene scritturato a Napoli, per un anno, dall'autunno del 1809 all'autunno del 1810. Clerico, tuttavia, già al ritorno da Vienna non è più affiancato dai suoi fratelli e dal cognato, i quali proseguono la carriera autonomamente.

Nell'ultima parte della carriera, Clerico, un po' come accade anche a Onorato Viganò, deve fare i conti con una nuova generazione di ballerini e coreografi che, soprattutto a Milano, riscuotono sempre maggiore successo. Ancora una volta è Carlo Ritorni a offrire una preziosa testimonianza in questo senso. Nel 1813 Clerico, dopo un'assenza di circa cinque anni, torna alla Scala.

Gli estimatori delle produzioni del Clerico [...] il riconfortarono a ricomparir sulle scene, e facendo rivivere le vecchie palme, non lasciar senza un classico rivale i più giovani coreografi Viganò e Gioja, e la loro novella scuola. Molto si adoperarono perché, ottenute le scene della Scala pel carnevale 1813, avesse ogni sorta di presidii dalle macchine, dalle dipinture, dagli sfarzosi vestimenti, soccorrendolo essi intanto di letterari consigli, e ripescando per lui nelle antiche memorie le foggie del vestire, e dell'architettura di que' tempi a' quali riferivansi gli argomenti de' balli. [...] Clerico al contrario già non aveva più il soccorso di quella sua prima esecutrice compagnia. Sul pantomimico dialogo era fondato il pregio de' drammi suoi, né, come accade de' vecchi, sapeva adattarsi al nuovo genere, che metteva principalmente questo pregio sulla pittorica e danzante disposizione, e muovimento dell'immenso numero di cooperatori d'un'azione viva in tutte le molteplici sue parti<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> Per la ricostruzione di questo periodo oltre ai libretti di ballo, di cui non è stata fatta una raccolta sistematica, rimandiamo soprattutto alla cronologia di Tintori e alla tesi di Adriana Milani.

<sup>18</sup> Carlo Ritorni, *Commentarii*, cit., pp. 87-88.

I balli presentati da Clerico – *Il tradimento di Semiramide* e *l'Atamante*, balli tragici, e *I finti spiriti folletti* e *I due gobbi*, balli comici<sup>19</sup> – non riscuotono il successo sperato: «incontrarono gravi critiche, e quella indifferenza che d'ogni critica è più fatale»<sup>20</sup>, non rispecchiano più i gusti del pubblico. Il coreografo è ormai superato dalla nuova scuola rappresentata da Salvatore Viganò e Gaetano Gioia, tanto più che non può avvalersi dei suoi collaboratori di sempre: Gaetano Clerico, Rosa Clerico Panzieri e Lorenzo Panzieri, le cui tracce perdiamo a partire dal 1800 circa. Il cambio generazionale è inevitabile.

Tuttavia, Clerico continua a operare sulle scene milanesi e i suoi balli, pur non arrivando a eguagliare quelli di Salvatore Viganò, vengono comunque apprezzati. Nel 1821, la «Gazzetta di Milano» recensisce il ballo *La presa di Babilonia* che, sebbene «non sia da riguardarsi come una composizione nella quale i pregi sovrastino di gran lunga i difetti», è uno spettacolo che «allega l'occhio e non genera alcun sentimento di noia»<sup>21</sup>. Il ballo di Clerico procura un piacere esclusivamente dell'occhio, come chiarisce più avanti il recensore, non è in grado di «interessare l'animo dello spettatore». L'articolo prosegue giustificando tali affermazioni e mettendo in luce anche i pregi del povero Clerico che, a quanto pare, qualcosa di buono sa ancora fare:

Ho notato che il sig. Clerico, quantunque allevato all'antica scuola italiana, s'accosta al genere della moderna nel distribuire le masse, nel riparto dei gruppi, a tal che tutto procede con ordine e senza confusione<sup>22</sup>.

Clerico si adegua, in qualche modo, alla nuova scuola che, stando alle parole del recensore, utilizza in maniera più dinamica ed espressiva il corpo di ballo.

---

<sup>19</sup> Cfr. Adriana Milani, *Francesco Clerico: contributo alla biografia ed alla ricostruzione dell'opera coreografica*, cit., p. 62. Cfr. anche Giampiero Tintori, *Duecento anni di Teatro alla Scala. Cronologia opere-balletti-concerti 1778-1977*, Bergamo, Grafica Gutenberg, 1979, p. 161.

<sup>20</sup> Carlo Ritorni, *Commentarii*, cit., p. 88.

<sup>21</sup> «La Gazzetta di Milano», 26 aprile 1821, cit. in Adriana Milani, *Francesco Clerico: contributo alla biografia ed alla ricostruzione dell'opera coreografica*, cit., pp. 396-397.

<sup>22</sup> *Ibidem*.



## Stagioni e ballerini

La carriera di Clerico è molto rapida. Inizia appena ventenne a comporre balli e arriva presto a toccare le piazze e i teatri più importanti, tanto che già negli anni Ottanta (la stagione è quella a cavallo tra il 1781 e il 1782) divide con Onorato Viganò la raffinata platea veneziana. Il coreografo ormai affermato è al San Samuele, mentre Clerico dirige i balli al San Moisé.

È possibile dividere la carriera di Clerico in tre momenti. Una prima parte va dagli esordi fino al 1798, anno dell'ingaggio viennese. A partire da questa data per due anni Clerico è scritturato a Vienna insieme a Rosa e Gaetano<sup>23</sup>. Nel 1800 rientra in Italia dove continuerà a lavorare fino agli anni Trenta. Avendo scelto di concentrare la nostra attenzione sull'Italia negli ultimi quarant'anni del Settecento, qui ci occupiamo soprattutto del primo momento della carriera italiana del coreografo milanese.

Clerico lavora principalmente nell'Italia centro-settentrionale. Le città che giocano un ruolo di primo piano sono: Venezia, dove è attivo al San Samuele, al San Benedetto, al San Moisé e, a partire dal 1793, alla Fenice, Firenze e, a partire dagli anni Novanta del Settecento, Milano.

Sono numerose anche le sue presenze a Genova. Clerico frequenta il teatro Sant'Agostino nel 1776, in estate, nel 1783, per il carnevale e per la primavera, nel 1791 e nel 1795, per le stagioni di carnevale. Vi torna un'ultima volta nel carnevale del 1827. A Torino lavora sia al Regio (nel carnevale 1786), che al Teatro del principe di Carignano (primavera e autunno 1777, autunno 1784, primavera 1815).

Tocca anche città come Modena (carnevale 1778, luglio 1786 e carnevale 1797), Brescia (in occasione delle fiere in agosto del 1788, 1789 e 1794), Padova (nel 1789, nel 1790 e nel 1813 per la fiera del Santo in giugno), Mantova (primavera 1787 e carnevale 1819), Reggio Emilia (nel 1786 e nel 1794, in primavera), Bologna (autunno 1780 e primavera 1795) e Livorno (autunno 1791, carnevale 1794, primavera e autunno 1808). Sporadiche le presenze a Mestre (autunno 1778),

---

<sup>23</sup> Cfr. John A. Rice, *Muzzarelli, Koželuh e La ritrovata figlia di Ottone II (1794)*, cit., p. 33.

Novara (carnevale 1775), Siena (estate 1788), Trieste (autunno 1797), Parma (carnevale 1798), Vicenza (estate 1819).

Rimangono defilate Roma e Napoli. A Roma Clerico lavora al Teatro delle Dame per due stagioni di carnevale consecutive (1787 e 1788) e al Teatro di Torre Argentina nel carnevale del 1824. A Napoli viene ingaggiato per un anno tra il 1809 e il 1810.

La carriera di Clerico non presenta particolari cambiamenti per quel che concerne il ruolo. Esordisce come ballerino «fuori di concerto» a Bologna nel 1770<sup>24</sup>, pochi anni dopo passa al ruolo di mezzo carattere<sup>25</sup> e nel 1776 lo troviamo scritturato come primo serio<sup>26</sup>.

Per tutta la prima parte della carriera Clerico viene affiancato da tre valenti collaboratori: i suoi fratelli Rosa e Gaetano e, a partire dal 1784, il cognato Lorenzo Panzieri.

Il debutto di Rosa Clerico sembrerebbe risalire al 1772 quando, sulle scene milanesi del Regio Ducale, viene diretta (come accade un anno dopo per il fratello) da Charles Le Picq. La compagnia prevede tre primi ballerini, due coppie di ballerini fuori dei concerti, quattordici ballerini e quattordici figuranti. Rosa Clerico compare fra i ballerini senza altra specifica di ruolo<sup>27</sup>. Nel carnevale del 1775, a Novara, è in coppia con Clerico come ballerina fuori dei concerti<sup>28</sup>, mentre nel 1777 (stagione di primavera al Teatro Carignano di Torino) la ritroviamo come prima seria in coppia con il fratello. A partire da questo momento e fino al 1798, Rosa affianca il fratello coreografo in tutte le sue produzioni seguendolo anche a Vienna.

---

<sup>24</sup> Cfr. Claudia Zampieri, *Il ballo teatrale a Bologna fra Settecento e Ottocento*, cit., pp. 19-20.

<sup>25</sup> Cfr. Giovanni de Gamera, *Sismano nel Mogol. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Ducal Teatro di Milano nel carnevale dell'anno 1773*, cit., p. 7.

<sup>26</sup> *La finta giardiniera. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel Teatro di S. A. Serenissima il sig. Principe di Carignano nella Primavera dell'anno 1777*, in Torino, presso Onorato Derossi, [1777].

<sup>27</sup> Giovanni de Gamera, *Armida. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio-Ducal Teatro di Milano nel carnevale dell'anno 1772*, in Milano, appresso Gio. Batista Bianchi, [1771 o 1772], p. 9.

<sup>28</sup> *Le contessine. Dramma giocoso da rappresentarsi in musica nel Teatro in casa Cavalli di Novara il carnevale dell'anno 1775*, cit., p. 6.

Anche Gaetano Clerico segue quasi tutte le produzioni di Francesco fino al 1798. Gaetano esordisce come semplice ballerino nel carnevale del 1775 a Novara. Non accompagna Francesco a Milano e Torino tra il 1776 e il 1777, ma lo ritroviamo a Modena, nel carnevale del 1778, ancora come ballerino<sup>29</sup>. Nella primavera dello stesso anno segue Clerico al Teatro del Cocomero di Firenze dove viene scritturato fra gli «altri ballerini»<sup>30</sup>. Dopo circa due anni Gaetano torna a danzare col fratello al San Moisé di Venezia dall'autunno del 1781 al carnevale del 1782, scritturato fra i «terzi ballerini»<sup>31</sup>. Nella primavera del 1782, alla Pergola di Firenze, è scritturato come ballerino fuori dei concerti<sup>32</sup>, mentre nel carnevale del 1783 a Genova è fra i ballerini di mezzo carattere<sup>33</sup>.

Negli anni che seguono, le carriere di Gaetano e Francesco sembrano dividersi. Gaetano torna a danzare sotto la direzione del fratello nel carnevale del 1787 a Firenze, al Teatro della Pergola, dove viene scritturato come primo serio in coppia con la sorella<sup>34</sup>. È questa l'occasione in cui Clerico affida, ipotizziamo, le produzioni dei suoi balli a Rosa e Gaetano, mentre egli si esibisce a Roma negli stessi mesi. A partire da questa data il terzetto di primi seri formato da Francesco, Rosa e Gaetano Clerico danza compatto fino al 1798.

Negli anni Ottanta entra a far parte della famiglia Clerico un altro ballerino, Lorenzo Panzieri, che, tra il 1785 e il 1786, sposa Rosa Clerico<sup>35</sup>. Lorenzo Panzieri

---

<sup>29</sup> Pietro Metastasio, *Antigono. Dramma per musica da rappresentarsi in Modena nel Ducal Teatro di Corte il carnevale dell'anno 1778*, in Modena, per gli eredi di Bartolomeo Soliani stampatori ducali, [1777 o 1778], p. 7.

<sup>30</sup> Giovanni Bertati, *Lo zotico incivilito. Dramma per musica da rappresentarsi in Modena nel Ducal Teatro di Corte il carnevale dell'anno 1778*, in Modena, per gli eredi di Bartolomeo Soliani stampatori ducali, [1777 o 1778], p. 6.

<sup>31</sup> Cfr. in Appendice lo spoglio dei libretti di Francesco Clerico relativi agli anni 1781-1782.

<sup>32</sup> Saverio Zini, *I due fratelli sciocchi. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di via della Pergola nella primavera del 1782*, in Firenze, si vende da Giovanni Risaliti stampatore dirimpetto ai PP. Filippini, 1782, p. 3.

<sup>33</sup> *Artenice. Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro da S. Agostino il carnevale dell'anno 1783*, in Genova, Stamperia Gesianiana, [1782 o 1783].

<sup>34</sup> Ranieri de' Calzabigi, *Alceste. Tragedia per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di via della Pergola il carnevale del 1787*, in Firenze, nella stamperia già Albizziniana, 1786, p. 4.

<sup>35</sup> Il primo libretto rintracciato in cui Rosa Clerico compare col doppio cognome (Clerico Panzieri) risale al carnevale 1786, mentre non abbiamo rintracciato alcun libretto per l'anno 1785. Cfr. Ferdinando Moretti, *Idalide. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di Torino nel carnevale del 1786*, in Torino, presso Onorato Derossi, [1785 o 1786], p. VII.

inizia a danzare sotto la direzione di Francesco Clerico nel 1784 a Torino fra i «primi ballerini [di] mezzo carattere fuori concerti»<sup>36</sup>. Panzieri mantiene grosso modo lo stesso ruolo venendo scritturato come primo ballerino di mezzo carattere o primo ballerino fuori dei concerti. L'unica eccezione è rappresentata dalle due stagioni romane (carnevale 1787 e 1788), nel corso delle quali è elencato fra i primi seri «da donna»<sup>37</sup>.

Panzieri segue Clerico a Reggio Emilia (in occasione della fiera annuale) e, nel 1786, a Modena (primavera) e Firenze (autunno). Come anticipato, è a Roma nel carnevale del 1787 e, a partire dal 1788, segue Clerico in tutte le sue produzioni fino al 1793<sup>38</sup>. Da questo punto Panzieri si svincola dal “maestro” proseguendo la carriera di ballerino e dedicandosi anche alla coreografia.

### **I balli italiani (1775-1798): prime osservazioni**

Abbiamo elencato i titoli dei balli di Clerico, compresi fra il debutto come coreografo (1775) e la partenza per Vienna (1798), nella tabella 15. Come per gli altri coreografi, la tabella riporta: il titolo del ballo, l'anno della sua messa in scena con la sigla relativa alla stagione e la sua collocazione nel primo o nel secondo intervallo dell'opera; offre poi la definizione del genere, secondo la dicitura riscontrata nel libretto quando presente, nonché, quando indicata, la fonte da cui è tratto il soggetto. Accanto all'anno della rappresentazione è presente l'indicazione della stagione teatrale secondo le seguenti abbreviazioni: C = carnevale; ASC = fiera dell'ascensione; P = primavera; E = estate; A = autunno.

---

<sup>36</sup> *Il filosofo impostore. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel Teatro di S.A. Serenissima il signor Principe di Carignano, nell'autunno dell'anno 1784*, in Torino, presso Onorato Derossi Librajo della Società de' Signori Cavalieri sotto i primi portici della contrada di Po, [1784], p. 3.

<sup>37</sup> Cfr. in Appendice lo spoglio dei libretti di Francesco Clerico relativi alle stagioni di carnevale 1787 e 1788.

<sup>38</sup> L'ultima scrittura di Lorenzo Panzieri sotto la direzione di Clerico è a Venezia nella fiera dell'ascensione del 1793 alla Fenice di Venezia. Cfr. Giuseppe Foppa, *Tito e Berenice. Dramma per musica di Giuseppe Foppa da rappresentarsi nel nuovo e nobilissimo Teatro detto La Fenice la fiera dell'ascensione dell'anno 1793*, in Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1793, p. 5.

Individuiamo cinque generi principali (tuttavia sono numerosi i balli per cui non è presente alcuna indicazione di genere): tragico, serio, comico, eroico e pantomimo<sup>39</sup>.

I balli tragici sono i più numerosi, tredici in tutto, e sono tutti accompagnati dall'*Argomento* e dal *Programma*, in qualche caso è presente anche l'*Avviso*. Si tratta di titoli molto presenti nel “repertorio” di Clerico; vengono infatti spesso ripresi in più di un'occasione. A parte qualche eccezione, i balli appartenenti a questo genere hanno almeno due caratteristiche in comune: il *Programma* è suddiviso in cinque atti (solo tre i balli che presentano un programma in quattro atti, vale a dire *Alceste*, *Circe e Scilla* e *La morte di Britannico*) e le fonti di ispirazione sono tragedie in versi, di autori contemporanei o classici, o opere in musica.

Al contrario degli altri coreografi italiani presi in considerazione, il debutto coreografico di Clerico avviene proprio con un ballo tragico: l'*Alceste* che va in scena nel carnevale del 1775 a Novara e viene poi ripreso nel carnevale del 1788 a Modena. *Alceste*, tuttavia, rappresenta un'eccezione per più di una ragione. In primo luogo presenta un programma in quattro atti e, secondariamente, i protagonisti, pur essendo sottoposti a dure prove, guadagnano il lieto fine grazie alla benevolenza di Apollo che salva Alceste e la riporta ad Admeto<sup>40</sup>. L'*Alceste* viene ripreso a Modena nel carnevale 1778. Nel libretto è presente solo il titolo senza alcun *Programma* di accompagnamento<sup>41</sup>.

Maggiore successo incontra il ballo *Calisto e Ruggero*. Il soggetto vanta infatti ben cinque riprese. Viene messo in scena per la prima volta nel carnevale 1779 alla Pergola di Firenze e ripreso nell'autunno dello stesso anno al San Samuele di

---

<sup>39</sup> Cfr. su questo anche Giovanna Trentin, *Francesco Clerico, il poeta del ballo pantomimo*, cit., pp. 121-149.

<sup>40</sup> Nel ballo di Clerico non compare il personaggio di Ercole, né viene rappresentata la scena della discesa nell'Ade. Alceste viene portata via da una Furia, alla fine della terza scena, mentre Admeto si risveglia. Nella scena successiva Admeto prega per la sua Alceste e, quando sta per uccidersi, disperato, compare Apollo che gli riporta la consorte. Cfr. [Francesco Clerico], *Alceste. Ballo tragico composto dal sig. Francesco Clerico*, in *Le Contessine. Dramma giocoso da rappresentarsi in musica nel Teatro in casa Cavalli di Novara il carnevale dell'anno 1775*, cit., pp. 7-10.

<sup>41</sup> Cfr. Pietro Metastasio, *Antigono. Dramma per musica da rappresentarsi in Modena nel Ducal Teatro di Corte il carnevale dell'anno 1778*, cit., p. 27.

Venezia<sup>42</sup>. Nell'autunno del 1784 viene riallestito a Torino, nel teatro del Principe di Carignano, con il titolo *Calisto* e, infine, viene ripreso con qualche piccola variante a Reggio Emilia, nella primavera del 1786, e a Roma nel carnevale del 1787<sup>43</sup>.

Anche *L'incendio di Troia* vanta cinque riprese. Nel 1786 è allestito per la prima volta a Torino, per il carnevale, con il titolo *La caduta di Troia* e ripreso in autunno, alla Pergola di Firenze, come *L'incendio di Troia*<sup>44</sup>. Il carnevale del 1787 è messo in scena a Roma<sup>45</sup>, per poi essere ripreso, qualche anno dopo, alla Scala di Milano nel carnevale 1790<sup>46</sup>. L'ultima ripresa sembra essere quella del carnevale 1811 a Firenze<sup>47</sup>.

Il ballo tragico di maggior successo di Clerico rimane, tuttavia, l'*Amleto* che il coreografo mantiene in "repertorio" per circa una decina d'anni producendolo sette volte in Italia e riprendendolo a Vienna nel 1798. Il primo allestimento sembra risalire alla primavera 1787 a Mantova. Per questa produzione non siamo riusciti

---

<sup>42</sup> Cfr. Francesco Clerico, *Calisto e Ruggero. Ballo tragico in cinque atti*, in *Il Solimano. Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro di via della Pergola nel carnevale del 1779*, in Firenze 1779, si vendono da Gio. Risaliti Stampatore dirimpetto ai P. Filippini, [1778 o 1779], pp. 5-9 e Francesco Clerico, *Calisto e Ruggero. Ballo tragico in cinque atti*, in *Il talismano. Dramma per musica da rappresentarsi in Venezia nel nobile teatro di San Samuele l'Autunno dell'anno 1779*, in Venezia, Presso Modesto Fenzo, 1779, pp. 29-35.

<sup>43</sup> Per la versione torinese non siamo riusciti a rintracciare il libretto del ballo. Per Reggio Emilia vedi Francesco Clerico, *Calisto. Ballo tragico in cinque atti*, in Ferdinando Moretti, *Idalide. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro dell'illustrissimo pubblico della città di Reggio la fiera dell'anno 1786*, in Reggio, nella Stamperia di Giuseppe Davolio, [1786], pp. 39-44. Per Roma vedi Francesco Clerico, *Calisto. Ballo tragico pantomimo diviso in cinque atti composto e diretto da me Francesco Clerico da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro delle Dame nel carnevale dell'anno 1787*, in Roma, presso Gioacchino Puccinelli a SS. Salvatore delle Coppelle, 1787.

<sup>44</sup> Cfr. Giovanni De Gamera, *Erifile. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di Torino nel carnevale del 1786*, in Torino, presso Onorato Derossi, [1785 o 1786], p. VI dove leggiamo solo il titolo del ballo e *Ifigenia in Aulide. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di via della pergola l'autunno del 1786*, in Firenze, stamperia Albizziniana ad istanza di Gaetano Risaliti, 1786, cit. in Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, cit., 12767.

<sup>45</sup> Francesco Clerico, *L'incendio di Troia. Ballo tragico pantomimo diviso in cinque atti composto e diretto da me Francesco Clerico da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro delle Dame nel carnevale dell'anno 1787*, in Roma, alla stamperia di Gioacchino Puccinelli al SS. Salvatore delle Copelle, [1786 o 1787].

<sup>46</sup> Francesco Clerico, *La caduta di Troia. Ballo tragico pantomimo composto da Francesco Clerico*, in Giovanni De Gamera, *Medonte Re d'Epiro. Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro grande alla Scala il carnevale 1790*, in Milano, cit., pp. 61-70.

<sup>47</sup> Cfr. Francesco Gonella, *La Lodoiska. Dramma serio per musica da rappresentarsi nell'Imperial Teatro di Via della Pergola il carnevale del 1811*, Firenze, presso Giuseppe Fantosini, 1811.

però a rintracciare il libretto. Il ballo viene ripreso già l'anno successivo e allestito sulle scene romane, per il carnevale, e su quelle veneziane per la fiera dell'ascensione<sup>48</sup>. Nel 1789 è ripreso a Brescia<sup>49</sup>, nel carnevale del 1792 a Milano, in quello del 1793 a Firenze<sup>50</sup> e, infine, nella primavera del 1795 al Teatro Comunale di Bologna<sup>51</sup>. L'ultimo allestimento sembra quello viennese del 1798. Il ballo non vanta riprese nel corso dell'Ottocento.

Nel giugno del 1789 viene messo in scena a Padova *Ercole e Dejanira*<sup>52</sup>, ballo tragico poi ripreso nel carnevale 1790 a Milano con il titolo *La morte d'Ercole* (il ballo è definito in questa occasione «eroico tragico», ma il libretto non presenta sostanziali differenze)<sup>53</sup>. Nell'autunno del 1792 viene riallestito alla Pergola di Firenze<sup>54</sup> e, infine, nel carnevale del 1798 a Parma con il titolo originario (*Ercole e*

---

<sup>48</sup> Cfr. Francesco Clerico, *Amleto. Ballo tragico pantomimo in cinque atti composto e diretto dal signor Francesco Clerico da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro delle Dame nel carnevale dell'anno 1788*, in Roma, alla stamperia di Gioacchino Puccinelli a SS. Salvatore delle Coppelle, [1787 o 1788] e Francesco Clerico, *Amleto. Ballo tragico in cinque atti composto e diretto dal signor Francesco Clerico da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro Venier in San Benedetto nella fiera dell'ascensione dell'anno 1788*, in Arminio. *Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro Venier in San Benedetto, la fiera dell'ascensione dell'anno 1788*, in Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1788, pp. 21-30.

<sup>49</sup> Cfr. *La disfatta di Dario. Dramma per musica da rappresentarsi nel magnifico Teatro dell'illustrissima Accademia degli erranti di Brescia la fiera dell'anno 1789*, in Brescia, stamperia Pasini, [1789] cit. in Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, cit., 8000a.

<sup>50</sup> Francesco Clerico, *Amleto. Ballo tragico-pantomimo da rappresentarsi nel Teatro grande alla Scala il carnevale 1792 composto e diretto dal Sig. Francesco Clerico*, in Giovanni De Gamerra, *Pirro re di Epiro. Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro Grande alla Scala il carnevale dell'anno 1792*, in Milano, per Gio. Batista Bianchi, [1791], pp. 69-80 e Francesco Clerico, *Amleto. Ballo tragico pantomimo*, in Gaetano Sertor, *Il Sarabes. Dramma per musica da rappresentarsi nel regio Teatro di via della Pergola il carnevale del 1793*, in Firenze, nella Stamperia Albizziniana da S. M. in Campo, 1792, pp. 6-10.

<sup>51</sup> Francesco Clerico, *Amleto. Ballo tragico pantomimo composto da Francesco Clerico*, in Antonio Sografi, *Apelle e Campaspe. Dramma serio per musica da rappresentarsi in Bologna nel Nuovo Pubblico Teatro la primavera dell'anno 1795*, Bologna, per le stampe del Sassi, [1795], pp. 55-64.

<sup>52</sup> Francesco Clerico, *Ercole e Dejanira. Ballo tragico in cinque atti composto da Francesco Clerico*, in Giovanni de Gamerra, *Daliso e Delmita. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Nuovo Teatro di Padova nella fiera del Santo dell'anno 1789*, in Padova, per li Conzatti, [1789], pp. 45-52.

<sup>53</sup> Francesco Clerico, *Programmi dei due balli da rappresentarsi nel Teatro grande alla Scala il carnevale 1790 composti dal sig. Francesco Clerico*, in Pietro Metastasio, *Adriano in Siria. Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro grande alla Scala il carnevale 1790*, in Milano, per Gio. Batista Bianchi, [1789], pp. 59-67.

<sup>54</sup> Francesco Clerico, *La morte d'Ercole. Ballo tragico in cinque atti*, in Pietro Metastasio, *Artaserse. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di via della Pergola l'autunno del 1792*, in Firenze, nella Stamperia Albizziniana da S.M. in Campo, 1792, pp. 5-9.

*Dejanira*)<sup>55</sup>. Nonostante il titolo cambi, le diverse produzioni non presentano differenze sostanziali nel *programma* del ballo<sup>56</sup>.

Altri balli tragici sono riallestiti tre volte: *Il ritorno d'Agamennone* (Venezia, carnevale 1789, Firenze, autunno 1793 con il titolo *La morte di Agamennone* e Reggio Emilia, primavera 1794) e *Ruggero e Vittore* (Firenze, carnevale 1787, Brescia 1788 con il titolo *Gernando e Vittore*, e Padova, giugno 1790 con il titolo *I due fratelli rivali*)<sup>57</sup>. Vantano solo due riprese *Olimpia* (Venezia, ascensione 1791 e Brescia 1794) e *La morte di Britannico* (Firenze, carnevale 1796 e Venezia, estate 1797), mentre vengono allestiti solo una volta *Circe e Scilla* (Padova, giugno 1790), *Oreste* (Firenze, carnevale 1794), *Gabriella di Vergy* (Venezia, ascensione 1780) e *L'Issipile* (Roma carnevale 1788).

I balli seguono modalità compositive analoghe tra loro. I personaggi sono agitati da passioni violente e, in particolare, sono le protagoniste femminili a primeggiare. Le eroine si dibattono fra ragioni di stato e ragioni del cuore e, spesso, dimostrano la loro virtù o espiano la loro colpa attraverso il sacrificio della propria vita. La maggior parte dei balli tragici, inoltre, termina con un quadro finale in cui sono presenti tutti i protagonisti immobili nel momento culminante della tragedia: una sorta di fermo-immagine in cui ogni personaggio esprime il proprio stato d'animo e su cui termina il ballo e si chiude il sipario.

Nell'ultimo atto di *Calisto*, per esempio, la protagonista, alla vista della tomba del suo amante,

---

<sup>55</sup> Francesco Clerico, *Ercole e Dejanira. Ballo tragico in quattro atti composto da Francesco Clerico e rappresentato sul R. Teatro di Parma il carnevale dell'anno 1798*, in Andrea Leone Tottola, *L'arte contro l'arte. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi in Parma nel R. Teatro di Corte il carnevale dell'anno 1798*, Parma, dalla stamperia Carmignani, [1797 o 1798].

<sup>56</sup> *La morte d'Ercole* viene inoltre ripreso a Vienna sempre nel 1798 e vanta un'ultima produzione a Vicenza nell'estate del 1819. Cfr. Francesco Clerico, *La morte d'Ercole. Ballo tragico in quattro atti composto dal Sig. Francesco Clerico da rappresentarsi negl'Imperiali Regi Teatri di Vienna l'anno 1798*, Vienna, presso Mattia Andrea Schmidt, [1798] e Francesco Clerico, *La morte d'Ercole. Ballo tragico mitologico in quattro atti composto da Francesco Clerico*, in Andrea Leone Tottola, *Gabriella di Vergy. Azione tragica di Andrea Leone Tottola Napoletano posta in musica dal maestro Don Michele Barone Caraffa napoletano e rappresentata nel teatro Eretenio di Vicenza nell'estate del 1819*, [s.l.], dalla tipografia Parise, [1819].

<sup>57</sup> Anche in questo caso il cambiamento del titolo non sembra in relazione con un cambiamento nell'azione del ballo.



si vibra il ferro in petto, e spira su gl'occhi del padre, dell'amica e dello sposo; tutti inorridiscono al tragico avvenimento; Ruggero, in preda alla più fiera disperazione, scorre per l'orrido sotterraneo con furia smaniosa. Finalmente cadendo ai piedi dell'infelice estinta si forma un gruppo rappresentante la comune afflizione<sup>58</sup>.

L'*Amleto* si conclude con un «gruppo rappresentante la comune desolazione»<sup>59</sup>. In *Ercole e Dejanira* o *La morte d'Ercole*, alla morte per suicidio di Dejanira «l'universal desolazione forma un quadro che termina il ballo»<sup>60</sup>; così come nel finale dei *Fratelli rivali*, ovvero *Gernando e Vittore*, Gernando, dopo aver ucciso involontariamente il fratello e causato il suicidio della promessa sposa, «attenta anch'esso alla propria vita, ma vien trattenuto dagli amici e qui termina il ballo con un quadro rappresentante l'universale costernazione»<sup>61</sup>.

I balli definiti seri sono due: *Zemira e Azor* e *I barbari sacrificj distrutti*. Nonostante l'aggettivazione di serio, si tratta di balli a lieto fine e in quattro atti. *Zemira e Azor* narra le vicende della fanciulla Zemira che, per salvare il padre e le sorelle, si offre in sposa al mostruoso Azor. Quest'ultimo, tuttavia, altri non è che un principe bellissimo. L'onestà e la fedeltà dimostrategli dalla giovane Zemira gli restituisce l'aspetto originario e il ballo termina con la riconciliazione tra tutti i personaggi e con «una danza generale che esprime la comune allegrezza»<sup>62</sup>. Il ballo conosce un certo successo rimanendo nel "repertorio" del coreografo dal 1778 al 1805. Il primo allestimento risale, infatti, alla primavera 1778 al Teatro del

---

<sup>58</sup> Francesco Clerico, *Calisto. Ballo tragico in cinque atti*, in Ferdinando Moretti, *Idalide. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro dell'illustrissimo pubblico della città di Reggio la fiera dell'anno 1786*, cit., p. 44. Il libretto della versione romana (carnevale 1787) presenta la medesima successione di avvenimenti, mentre i programmi precedenti non sono altrettanto dettagliati.

<sup>59</sup> Cfr. Francesco Clerico, *Amleto. Ballo tragico pantomimo in cinque atti composto e diretto dal signor Francesco Clerico da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro delle Dame nel carnevale dell'anno 1788*, cit., p. 14.

<sup>60</sup> Francesco Clerico, *Ercole e Dejanira. Ballo tragico in cinque atti composto da Francesco Clerico*, in Giovanni de Gamerra, *Daliso e Delmita. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Nuovo Teatro di Padova nella fiera del Santo dell'anno 1789*, cit., p. 52.

<sup>61</sup> Francesco Clerico, *I fratelli rivali. Ballo tragico in cinque atti composto da Francesco Clerico*, in Gaetano Sertor, *L'Olimpiade. Dramma per musica poesia del celebre signor Ab. D. Gaetano Sertor da rappresentarsi nel nobilissimo Nuovo Teatro di Padova nella Fiera di giugno dell'anno 1790*, in Padova, per li Conzatti a S. Lorenzo, [1790], p. 28.

<sup>62</sup> Francesco Clerico, *Zemira e Azor. Ballo serio pantomimo d'invenzione e direzione del sig. Francesco Clerico*, in Giovanni Bertati, *Lo zotico incivilito. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi in Firenze nel Teatro di via del Cocomero nella primavera dell'anno 1778*, Firenze, appresso Anton Giuseppe Pagani Librajo, 1778, p. 10.

Cocomero di Firenze. Il ballo viene poi riallestito sempre a Firenze nell'autunno del 1793, ma al Teatro della Pergola<sup>63</sup>. *Zemira e Azor* è prodotto anche sulle scene veneziane: al San Samuele nell'autunno del 1783 (unica versione in cinque atti, mentre tutte le altre ne contano quattro) e alla Fenice nell'estate del 1797<sup>64</sup>. Il ballo è rappresentato poi a Livorno nell'autunno del 1791 e a Parma nel carnevale del 1798<sup>65</sup>.

L'altro ballo serio, *I barbari sacrificj distrutti*, narra le vicende di due coppie di giovani i cui amori rischiano di essere distrutti da barbari riti sacrificali che un intervento divino e salvifico provvede ad eliminare. Così il ballo, anche in questo caso, può terminare con una «lieta danza [...] per il felice avvenimento»<sup>66</sup>. *I barbari sacrificj* viene allestito per la prima volta a Torino nel carnevale del 1786 e ripreso a Venezia, al San Benedetto, per la stagione di carnevale 1789. Il libretto veneziano presenta alcune varianti. Pur rimanendo invariato il soggetto e l'impianto in quattro atti, cambiano il titolo e i nomi di alcuni personaggi. Inoltre, in questa versione, non

---

<sup>63</sup> Cfr. Francesco Clerico, *Zemira e Azor. Ballo serio pantomimo d'invenzione e direzione del Sig. Francesco Clerico*, in Giovanni Bertati, *Lo zotico incivilito. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi in Firenze nel Teatro di via del Cocomero nella primavera dell'anno 1778*, cit., e Angelo Anelli, *Cinna. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di via della Pergola l'autunno del 1793*, in Firenze, stamperia Albizziniana per Pietro Fantosini, 1793, p. 6.

<sup>64</sup> Cfr. Francesco Clerico, *Zemira e Azor. Ballo serio pantomimo in cinque atti*, in *Il vecchio burlato. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel nobile Teatro di San Samuele l'autunno dell'anno 1783*, in Venezia, Presso Gio. Batista Casali a Santa Marina, [1783], pp. 65-72 e Francesco Clerico, *Zemira e Azor. Ballo pantomimo in quattro atti composto dal cittadino Francesco Clerico*, in Antonio Sografi, *Giovanna d'Arco o sia La pulcella d'Orleans. Dramma serio per musica del cittadino A. Sografi da rappresentarsi nel Teatro La Fenice l'estate dell'anno 1797*, in Venezia, nella stamperia Valvasense, [1797], pp. 43-46.

<sup>65</sup> Francesco Clerico, *Zemira e Azor. Ballo pantomimico in quattro atti composto da Francesco Clerico e rappresentato nel R. Teatro di Parma il carnevale dell'anno 1798*, in Angelo Anelli, *La virtù al cimento. Melodramma da rappresentarsi in Parma nel R. Teatro di Corte il carnevale dell'anno 1798*, Parma, dalla stamperia Carmignani, [1797 o 1798], pp. 59-62. Per l'allestimento livornese non siamo riusciti a rintracciare il libretto. Cfr. Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, cit., 17049. Il ballo viene inoltre rappresentato anche alla Scala nella stagione di quaresima 1805. Cfr. Leonardo Guglielmo Buonavoglia, *Odoardo e Carlotta. Dramma giocoso per musica in un sol atto da rappresentarsi nel gran Teatro alla Scala la quaresima del 1805*, Milano, dalla Tipografia Pirola, [1805], pp. 35-40.

<sup>66</sup> [Francesco Clerico], *Descrizione de' balli. Ballo primo. I barbari sacrificj distrutti. Ballo serio pantomimo in cinque atti*, in Ferdinando Moretti, *Idalide. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di Torino nel carnevale del 1786*, cit., pp. 59-63.

sono gli dei a intervenire per interrompere i sacrifici umani, ma uno dei protagonisti uccide il tiranno che ha istituito la crudele usanza<sup>67</sup>.

I balli definiti comici sono quattro: *Il convalescente innamorato*, *Le avventure del carnevale*, *La superba innamorata a suo dispetto* e *Il tamburo notturno*. Il più longevo dei tre è *Il convalescente innamorato*, che Clerico riprende in numerose occasioni, come secondo o terzo ballo, dal 1784 al 1793. Il ballo debutta nel carnevale 1784 al San Samuele di Venezia, nell'autunno dello stesso anno viene rimontato a Torino. Nel 1786 è messo in scena a Modena e Reggio Emilia, in primavera, e a Firenze, in autunno. Nel 1787 è rappresentato a Roma, per il carnevale, e a Mantova, in primavera. Infine è ripreso nell'estate del 1788 a Siena, nel carnevale 1790 a Milano e nel 1793, sempre per il carnevale, a Firenze<sup>68</sup>. Di questo titolo fortunato non possediamo alcuna descrizione, mentre degli altri possiamo leggere un breve *argomento*.

Nelle *Avventure del carnevale*, allestito a Torino nel carnevale del 1786, Mariandel si prende gioco del marito sovvertendo, grazie alle maschere del carnevale, la posizione sociale propria e dei suoi servitori e facendolo ingelosire. Il ballo è in realtà un pretesto per l'esibizione di danze a carattere nazionale (tirolesi, turche, ungheresi ecc.). Alla fine, «una danza generale esprime l'allegrezza del carnevale. Varj pas de deux vengono in seguito, e per fine un'allemanda vivace termina il ballo»<sup>69</sup>. *La superba innamorata a suo dispetto* narra di come una «dama di beltà singolare» e tanto superba da disprezzare ogni pretendente si innamori, suo malgrado, di un cavaliere che finge di non curarla: «l'arte dello scaltro amante la riduce a decidersi per il matrimonio, e questo chiude l'azione, e dà termine al ballo con un festeggiamento»<sup>70</sup>.

---

<sup>67</sup> Cfr. [Francesco Clerico], *I sacrificj di Tauride. Ballo serio pantomimo in quattro atti composto dal signor Francesco Clerico*, in Giuseppe Foppa, *Rinaldo. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro Venier in San Benedetto il carnevale dell'anno 1789*, in Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1789, p. 17-24.

<sup>68</sup> Si rimanda all'Appendice per tutti i riferimenti bibliografici.

<sup>69</sup> Ferdinando Moretti, *Idalide. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di Torino nel carnevale del 1786*, cit., pp. 63-64.

<sup>70</sup> [Francesco Clerico], *Programmi dei due balli da rappresentarsi nel teatro grande alla Scala il carnevale dell'anno 1790 composti dal sig. Francesco Clerico*, cit., p. 67.

Più articolato è, invece, il soggetto del ballo *Il tamburo notturno* in cui una giovane vedova, trascorso il lutto, deve scegliere fra due pretendenti. Una volta compiuta la scelta il pretendente escluso prova a mandare a monte con un tranello il matrimonio, ma viene scoperto, scacciato e il matrimonio può essere così celebrato. Il ballo è allestito in tre occasioni. A Firenze nell'autunno 1793<sup>71</sup>, a Reggio Emilia nella primavera 1794<sup>72</sup> e a Parma nel carnevale 1798<sup>73</sup>.

La vena comica di Francesco Clerico è messa in evidenza anche da Carlo Ritorni, che sottolinea come il talento del coreografo milanese si esprimesse anche in questo genere:

Ma un altro pregio del Clerico assai raro a trovarsi ho ascoltato più volte magnificare: quello de' balli comici del suo antico teatro. I quali non erano, come perloppiù accade, burlette d'un genere superficialmente buffo e grottesco, o più facilmente fantastiche e chimeriche allegorie, ovvero farse del teatro drammatico voltate servilmente in pantomima, bensì commedie dettate dall'arte di ragionevole, e piacevolissima Talia<sup>74</sup>.

Tra i componimenti comici di maggior pregio Ritorni cita sia *Il tamburo notturno* che *Il convalescente innamorato*. A proposito di quest'ultimo inoltre afferma che

il carattere di balli non appariva a queste pantomime straniero, e lo dimostrava nel Convalescente la piacevolissima contradanza de' medici, nell'atto di ministrar i farmachi all'ammalato. Di tali farse, oltre al valor del componimento, er'anche principal presidio venir rappresentate da quella famiglia pantomimica, delpari valente per la tragica che per la comic'azione<sup>75</sup>.

La citazione è rilevante per più di una ragione. In primo luogo ci informa del fatto che, sebbene il carattere di questo tipo di composizioni fosse pantomimico, la danza,

---

<sup>71</sup> Cfr. Angelo Anelli, *Cinna. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di via della Pergola l'autunno del 1793*, cit., p. 6.

<sup>72</sup> [Francesco Clerico], *Il tamburo notturno o sia La finta statua del marito. Ballo comico composto e diretto dal sig. Francesco Clerico*, in Cajo Mario, *Dramma serio per musica da rappresentarsi nel Teatro dell'illustrissimo pubblico di Reggio la primavera dell'anno 1794*, in Modena, per gli eredi di Bartolomeo Soliani, [1794], pp. 13-15.

<sup>73</sup> [Francesco Clerico], *Ballo secondo comico Il tamburo notturno ossia La finta statua del marito*, in Andrea Leone Tottola, *L'arte contro l'arte. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi in Parma nel R. Teatro di Corte il carnevale dell'anno 1798*, cit.

<sup>74</sup> Carlo Ritorni, *Commentarii*, cit., p. 37.

<sup>75</sup> *Ibidem*.

nel caso di Clerico, era perfettamente integrata. L'esempio portato da Ritorni è molto chiaro: l'azione di somministrare le medicine all'ammalato viene tradotta, oltre che in gesti – presumiamo espressi dalla parte superiore del corpo – anche mediante una contraddanza. Ritorni lascia supporre che le due azioni (la contraddanza e la pantomima) avvengano simultaneamente. In secondo luogo riconferma il valore aggiunto dato dall'interpretazione dei Clerico: Francesco, Rosa e Gaetano hanno, secondo le testimonianze dell'epoca, una padronanza del gesto pantomimico fuori dal comune.

Anche i balli eroici sono tre. Si tratta di *Gustavo Vasa*, *La conquista del Vello d'oro* e *Tamas Kouli –Kan*. *Gustavo Vasa* e *Tamas Kouli Kan* sono allestiti solo una volta: al San Samuele di Venezia nel carnevale 1780 il primo<sup>76</sup>, e alla Pergola di Firenze nel carnevale 1796 il secondo<sup>77</sup>. *La conquista del vello d'oro*, invece, debutta a Milano nel carnevale del 1792<sup>78</sup> e viene ripreso l'anno dopo alla Fenice di Venezia per la fiera dell'ascensione<sup>79</sup>. La sua fortuna, tuttavia, sembra arrivare nella seconda parte della carriera di Clerico, permanendo nel suo "repertorio" fino al 1824. È uno dei pochi titoli settecenteschi di Clerico ripreso nel corso dell'Ottocento<sup>80</sup>.

---

<sup>76</sup> [Francesco Clerico], *Descrizione del primo ballo. Gustavo Vasa. Ballo eroico pantomimo in cinque atti composto e diretto dal sig. Francesco Clerico nel nobilissimo teatro di S. Samuele in Venezia il carnevale 1780*, in Caterino Mazzolà, *L'isola capricciosa. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel nobile Teatro in San Samuele il carnevale dell'anno 1780*, in Venezia, presso Modesto Fenzo, 1780, pp. 33-39.

<sup>77</sup> [Francesco Clerico], *Tamas Kouli-Kan o sia La presa di Dehli. Ballo eroico in tre atti composto da Francesco Clerico*, in Pietro Metastasio, *Ezio. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di via della Pergola il carnevale del 1796*, in Firenze, nella stamperia Albizziniana da S.M. in Campo per Pietro Fantosini, 1796, pp. 6-8.

<sup>78</sup> [Francesco Clerico], *La conquista del vello d'oro. Ballo eroico da rappresentarsi nel teatro grande alla Scala il carnevale 1792 composto e diretto dal sig. Francesco Clerico*, in Giovanni de Gamerra, *Adrasto re d'Egitto. Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro Grande alla Scala il carnevale dell'anno 1792*, in Milano, per Gio. Batista Bianchi, [1792], pp. 89-96.

<sup>79</sup> [Francesco Clerico], *Ballo primo. La conquista del vello d'oro. Ballo eroico pantomimo in cinque atti da rappresentarsi nel nobilissimo teatro La Fenice la fiera dell'ascensione dell'anno 1793 composto dal signor Francesco Clerico*, in Giuseppe Foppa, *Tito e Berenice. Dramma per musica di Giuseppe Foppa da rappresentarsi nel nuovo e nobilissimo Teatro detto La Fenice la fiera dell'ascensione dell'anno 1793*, cit., pp. 25-37.

<sup>80</sup> Cfr. Adriana Milani, *Francesco Clerico: contributo alla biografia e alla ricostruzione dell'opera coreografica*, cit., pp. 54-63.

I balli eroici sono caratterizzati dalle peripezie del protagonista che, nel corso dell'azione, dimostra il suo valore, la sua virtù (soprattutto nel caso di eroine) o la sua rettitudine. Il cattivo di turno è solitamente punito con la morte o si redime. Questo tratto accomuna i balli eroici di tutti e quattro i coreografi presi in considerazione e Clerico non fa eccezione. In *Gustavo Vasa* il valore e la virtù del condottiero protagonista trionfano permettendogli di sconfiggere il tiranno e riguadagnare alla promessa sposa il trono e il regno. Nella *Conquista del vello d'oro* Giasone riesce nell'impresa dopo varie prove e scappa insieme a Medea. In *Tamas Kouli Kan*, la furia conquistatrice del re persiano viene arrestata dalla bellezza di Assiane, figlia dell'imperatore. I due sovrani stilano così un trattato di pace e un'amnistia. Tamas Kouli Kan «fa sciogliere in seguito tutte le schiave, e ordina una lieta danza colla quale termina il ballo»<sup>81</sup>.

Infine due balli sono definiti semplicemente pantomimi. Si tratta della *Dama in villeggiatura* (rappresentato un'unica volta nell'autunno del 1779 al San Samuele di Venezia)<sup>82</sup> e di *Zorei e Ozai o sia Il prodigio delle due fonti*, di cui è pervenuto un breve argomento. *Zorei e Ozai* debutta nella primavera del 1782 alla Pergola di Firenze<sup>83</sup>, è ripreso a Genova nel carnevale del 1783<sup>84</sup> e a Torino nell'autunno del 1784<sup>85</sup>. L'amore dei due protagonisti, Zorei e Ozai, è contrastato da Kamir, principe Tartaro, che, con l'aiuto di una fata, rapisce la bella Zorei. A sua volta la fata, innamorata di Ozei, lo rapisce e gli fa dimenticare l'amata grazie ad una «benda

---

<sup>81</sup> [Francesco Clerico], *Tamas Kouli-Kan o sia La presa di Dehli. Ballo eroico in tre atti composto da Francesco Clerico*, in Pietro Metastasio, *Ezio. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di via della Pergola il carnevale del 1796*, cit., p. 8.

<sup>82</sup> Cfr. *Il talismano. Dramma per musica da rappresentarsi in Venezia nel nobile Teatro di San Samuele l'autunno dell'anno 1779*, cit., 1779.

<sup>83</sup> [Francesco Clerico], *Zorei e Ozai. Ballo pantomimo in quattro atti composto e diretto dal signor Francesco Clerico*, in Filippo Livigni, *Il convito. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di via della Pergola nella primavera del 1782*, in Firenze, si vende da Giovanni Risaliti stampatore dirimpetto ai PP. Filippini, 1782, p. 4.

<sup>84</sup> Cfr. Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, cit., 9098.

<sup>85</sup> Cfr. [Francesco Clerico], *Zorei e Ozai o sia Il prodigio delle due fonti. Ballo pantomimo in tre atti, composto e diretto dal signor Francesco Clerico*, in *Il filosofo impostore. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel Teatro di S.A. Serenissima il signor Principe di Carignano, nell'autunno dell'anno 1784*, cit., pp. 61-62.

aspersa nell'acqua dell'Oblio»<sup>86</sup>. A ristabilire l'ordine interviene il Re dei Geni che, grazie ad un'altra fonte magica, ridona la memoria a Ozei e permette la riconciliazione dei due amanti. Nel carnevale del 1793 viene allestito un altro ballo che sembrerebbe richiamare, almeno nel titolo, *Zorei e Ozai*. Si tratta degli *Amanti pastori o sia I due fonti incostanza e fedeltà* (poi ripreso nel 1794). Non possediamo, tuttavia, alcuna descrizione del ballo.

Nel "repertorio" di Clerico riscontriamo, infine, una serie di titoli per cui non abbiamo alcuna indicazione di genere. Si tratta soprattutto di secondi balli i cui titoli rimandano a scene di colore o a carattere "folkloristico" che, probabilmente, si offrivano come spunto per una serie di balli nel carattere delle diverse nazioni rappresentate. Possiamo citare, per esempio, *I Molinari in Marsiglia*, *Il divertimento de' Provenzali* o *Li montanari nel Perù*. Altrettanto numerosi i titoli che rimandano a scene comiche a sfondo più o meno amoroso come, per esempio, *Il ritratto parlante*, *La contadina infedele*, *La principessa filosofa*, *I scherzi amorosi* o *La sorpresa d'amore o sia L'inaspettata consolazione*.

---

<sup>86</sup> *Ivi*, p. 61.

**Tabella 16 – I balli italiani di Francesco Clerico**

La tabella sintetizza il repertorio italiano di Clerico. Le fonti usate per redigerla sono principalmente i libretti. L'elenco dei titoli segue l'andamento cronologico delle stagioni teatrali. Dove nel libretto non viene indicata la fonte d'ispirazione è stata fatta a volte un'ipotesi, tra parentesi quadra, basata sul titolo e quando presente sull'*Argomento* del libretto. Per unico ballo si intende che nel libretto del melodramma è presente un unico titolo. Accanto all'anno della rappresentazione è presente l'indicazione della stagione teatrale secondo le seguenti abbreviazioni: C = carnevale; ASC = fiera dell'ascensione; P = primavera; E = estate; A = autunno.

TITOLO	ANNO	TIPO	GENERE	FONTE
<i>Alceste</i>	1775 C	Unico ballo	Tragico	[Mitologia]
"	1778 C	Primo ballo	—	[Mitologia]
<i>Gli amanti pastori o sia I due fonti incostanza e fedeltà</i>	1793 C (per due opere)	Secondo ballo	—	—
<i>Amleto</i>	1787 P	Primo ballo	—	Jean-François Ducis, <i>Hamlet</i> , 1760.
"	1788 C	Primo ballo	Tragico	Jean-François Ducis, <i>Hamlet</i> , 1760.
"	1788 ASC	Primo ballo	Tragico	Jean-François Ducis, <i>Hamlet</i> , 1760.
"	1789 agosto	Primo ballo	Serio tragico	Jean-François Ducis, <i>Hamlet</i> , 1760.
"	1792 C	Primo ballo	Tragico pantomimo	Jean-François Ducis, <i>Hamlet</i> , 1760.



"	1793 C (per due opere)	Primo ballo	Tragico	Jean-François Ducis, <i>Hamlet</i> , 1760.
"	1795 P	Primo ballo	Tragico pantomimo	Jean-François Ducis, <i>Hamlet</i> , 1760.
<i>L'armeno deluso</i>	1788 C	Secondo ballo	—	—
<i>Le avventure del carnevale</i>	1786 C	Secondo ballo	Comico	—
<i>Ballo di varie Nazioni</i>	1777 A	Terzo ballo	—	—
<i>I barbari sacrifici distrutti</i> (dal 1789 <i>I sacrifici di Tauride</i> )	1786 C	Primo ballo	Serio pantomimo	—
"	1789 C	Primo ballo	Serio pantomimo	—
<i>La caduta di Troia</i> (dal 1786 A <i>L'incendio di Troia</i> )	1786 C	Secondo ballo	—	[Omero, <i>Iliade</i> ]
"	1786 A	Primo ballo	—	"
"	1787 C	Primo ballo	Tragico pantomimo	"
"	1790 C	Primo ballo	Tragico pantomimo	"
<i>Calisto e Ruggero</i> (dal 1784 <i>Calisto o Il Calisto</i> )	1779 C	Primo ballo	Tragico	De Latour, <i>Calisto</i>
"	1779 A	Primo ballo	Tragico	"
"	1784 A	Primo ballo	—	"
"	1786 P	Primo ballo	Tragico	"

"	1787 C	Primo ballo	Tragico pantomimo	"
<i>Circe e Scilla</i>	1790 giugno	Primo ballo	Tragico	Ovidio, <i>Metamorfosi</i> , libri XIII-XIV.
<i>La contadina infedele</i>	1778 C	Secondo ballo	—	—
<i>La conquista del vello d'oro</i>	1792 C	Primo ballo	Eroico	Gaio Valerio Flacco, <i>Le arognautiche</i> .
"	1793 ASC	Primo ballo	Eroico	Gaio Valerio Flacco, <i>Le arognautiche</i> .
<i>Il convalescente innamorato</i>	1784 C	Unico ballo	Comico pantomimo	—
"	1786 P	Secondo ballo	—	—
"	1786 A	Secondo ballo	—	—
"	1787 C	Secondo ballo	—	—
"	1787 P	Secondo ballo	—	—
"	1790 C	Secondo ballo	Comico	—
"	1793 C	Terzo ballo	—	—
<i>La dama in villeggiatura</i>	1779 A	Secondo ballo	Pantomimo	—
<i>Diana ed Endimione</i>	1777 P	Primo ballo	—	[Ovidio, <i>Metamorfosi</i> ]
<i>Il disertor francese</i>	1776 A	Unico ballo	—	—
<i>Il divertimento de' provenzali</i>	1779 C (per due opere)	Secondo ballo	—	—

<i>Divertimento campestre</i>	1780 ASC	Secondo ballo	—	—
"	1789 giugno	Primo ballo	Analogo al dramma	—
<i>Divertimento</i>	1792 C	Terzo ballo	—	—
<i>Il divorzio fortunato</i>	1788 ASC	Secondo ballo	—	—
<i>I due vedovi armeni</i>	1792 C	Secondo ballo	—	—
<i>Le due fonti incostanza e fedeltà</i>	1794 agosto	Secondo ballo	—	—
<i>La donna bizzarra ossia L'amore politico</i>	1791 ASC	Secondo ballo	—	—
<i>La donna capricciosa</i>	1792 C	Secondo ballo	—	—
<i>Ercole e Dejanira (dal 1790 La morte d'Ercole)</i>	1789 giugno	Secondo ballo	Tragico	Sofocle, <i>Le Trachinie</i> .
"	1790 C	Primo ballo	Eroico tragico	Sofocle, <i>Le Trachinie</i> .
"	1792 C	Primo ballo	Tragico	Sofocle, <i>Le Trachinie</i> .
"	1798 C	Primo ballo (per due opere)	Tragico	Sofocle, <i>Le Trachinie</i> .
<i>La fiera d'Aden</i>	1777 A	Secondo ballo	—	—
"	1782 C	Primo ballo	—	—
<i>Il filosofo deriso</i>	1789 C	Secondo ballo	—	—
<i>Il finto ammalato</i>	1789 agosto	Secondo ballo	Mezzo carattere	—

<i>Il finto oracolo</i>	1796 C	Secondo ballo	—	—
<i>Il folletto in sogno</i>	1792 A	Secondo ballo		—
<i>Gabriella di Vergy</i>	1780 ASC	Primo ballo	Tragico	Dormont de Belloy, <i>Gabrielle de Vergy</i> , tragédie en cinq actes et en vers, Paris, 1777.
<i>Gustavo Vasa</i>	1780 C	Unico ballo	Eroico	Alexis Piron, <i>Gustave Wasa</i> , tragédie, 1733.
<i>L'Issipile o sia Il furore delle donne Lennie</i>	1788 C	Primo ballo	Tragico	Pietro Metastasio, <i>L'Issipile. Drama per musica da rappresentarsi nella cesarea corte, per comando augustissimo, nel carnevale dell'anno 1772</i> , Vienna Ghelen, 1772.
<i>I Molinari in Marsiglia</i>	1777 A (per due opere)	Primo ballo	—	—
<i>Li montanari nel Perù</i>	1786 C	Terzo ballo	—	—
<i>La morte di Britannico</i> (nel 1797 <i>Britannico e Nerone</i> )	1796 C	Primo ballo	Tragico	Racine, <i>Britannico</i> .
"	1797 E	Unico ballo	Tragico	Racine, <i>Britannico</i> .
<i>I nastri d'amore</i>	1789 C	Secondo ballo	—	—
<i>Le nozze disturbate</i>	1788 C	—	—	—
<i>Olimpia</i> (dal 1794 <i>Olimpia ossia Statira vendicata</i> )	1791 ASC	Primo ballo	Tragico	Voltaire, <i>Olimpia</i> .
"	1794 agosto	Primo ballo	Serio tragico pantomimo	Voltaire, <i>Olimpia</i> .

<i>Oreste o sia La morte d'Egisto e Clitennestra</i>	1794 C	Primo ballo	Tragico	[Euripide, <i>Oreste</i> ] <sup>87</sup>
<i>La principessa filosofa</i>	1781 A	Primo ballo	—	—
<i>Popolo festeggiante per le nozze d'Erifile</i>	1786 C	Terzo ballo	—	—
<i>Il ritorno d'Agamennone</i> (dal 1793 <i>La morte di Agamennone</i> )	1789 C	Primo ballo	Tragico	Eschilo, <i>Agamennone</i> .
"	1793 A (per due opere)	Primo ballo	Tragico	Eschilo, <i>Agamennone</i> .
"	1794 P	Primo ballo	Tragico	Eschilo, <i>Agamennone</i> .
<i>Il ritratto parlante</i> (o <i>Il quadro parlante</i> )	1782 P	Unico ballo	—	1782 P
"	1784 A	Secondo ballo	—	1784 A
<i>Ruggero e Vittore</i> (nel 1788 <i>Germando e Vittore</i> , nel 1790 <i>I fratelli rivali</i> )	1787 C	Primo ballo	Tragico	—
"	1788 agosto	Unico ballo	Tragico	—
"	1790 giugno	Unico ballo	Tragico	—
<i>Il sacrificio d'Alzene</i>	1782 C	Unico ballo	Serio	—

<sup>87</sup> Il coreografo nell'*argomento* dichiara di essersi ispirato a diverse tragedie da cui ha espunto i punti salienti della storia: «di questo fatto abbiamo varie tragedie tessute diversamente, sopra le quali ho scelto i punti che ho creduti i più interessanti per formare il mio ballo tragico pantomimo». Francesco Clerico, *Oreste o sia La morte d'Egisto e Clitennestra ballo tragico in cinque atti composto dal sig. Francesco Clerico*, in *Margherita di Valdemar regina di Danimarca. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di via della Pergola il carnevale del 1794*, in Firenze, nella stamperia Albizziniana da S.M. in Campo per Pietro Fantosini, 1794, p. 6.

<i>Savojardi</i>	1782 C	Secondo ballo	—	—
<i>I Savojardi in Milano</i>	1787 C	Secondo ballo	—	—
<i>La schiava bizzarra</i>	1779 C	Primo ballo	—	—
<i>La schiava fortunata</i>	1777 A	Secondo ballo	—	—
<i>Li scherzi amorosi</i>	1794 C (per due opere)	Secondo ballo	—	—
<i>La seconda sorpresa d'amore o sia L'inaspettata consolazione</i>	1784 A	Secondo ballo	—	Pierre de Marivaux, <i>La surprise de l'amour</i> , 1722.
"	1787 C	Secondo ballo	—	Pierre de Marivaux, <i>La surprise de l'amour</i> , 1722.
<i>La sorpresa d'amore o sia L'inaspettata consolazione</i>	1783 A	Primo ballo	—	—
<i>La sposa persiana</i>	1794 C	Primo ballo	—	—
<i>Lo sposo burlato</i>	1783 A	Secondo ballo	—	—
<i>Lo sposo per burla o sia La grata sorpresa</i>	1793 ASC	Secondo ballo	<i>Lo sposo per burla o sia La grata sorpresa</i>	1793 ASC
<i>La superba innamorata a suo dispetto</i>	1790 C	Primo ballo	Comico	Ideato dal coreografo.
<i>Il tamburo notturno (nel 1794 Il tamburo notturno o sia La finta statua del marito)</i>	1793 A	Secondo ballo	Comico	—
"	1794 P	Secondo ballo	Comico	—

"	1798 C	Secondo ballo	Comico	—
<i>Tamas Kouli Kan o sia La presa di Dehli</i>	1796 C	Primo ballo	Eroico	[Storia] <sup>88</sup>
<i>La vanità corretta dal disprezzo</i>	1786 C	Primo ballo	—	—
<i>La vendemmia</i>	1777 P	Secondo ballo	—	—
<i>Zemira e Azor</i>	1778 P	Unico ballo	Serio pantomimo	Jean-François Marmontel, <i>Zemira et Azor. Comédie-ballet</i> , Paris, 1771 <sup>89</sup> .
"	1783 A	Primo ballo	Serio pantomimo	Jean-François Marmontel, <i>Zemira et Azor. Comédie-ballet</i> , Paris, 1771.
"	1793 A	Terzo ballo	—	"
"	1797 E	Unico ballo	Pantomimo	"
"	1798 C	Secondo ballo	Pantomimo	"
<i>Zorei e Ozai (dal 1784 Zorei e Ozai o sia Il prodigio delle due fonti)</i>	1782 P	Unico ballo	Pantomimo	—
"	1783 C	Primo ballo	—	—
"	1784 A	Primo ballo	Pantomimo	—

<sup>88</sup> Nell'*Argomento* leggiamo che «questo fatto è storico, e si legge nelle rivoluzioni della Persia, e dell'Indie». Esiste anche un dramma per musica sullo stesso soggetto. Cfr. Vittorio Amedeo Cigna Santi, *Tamas Kouli-Kan nell'India dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di Torino nel Carnovale del 1772*, in Torino, presso Onorato Derossi librajo della Società de' Signori Cavalieri sotto i primi portici della Contrada di Po, [1772].

<sup>89</sup> Jean-François Marmontel, *Zemira et Azor. Comédie-ballet en quatre acte et en vers. Mêlée de Chants et de danses. Le paroles sont de M. Marmontel et la musique de M. Gretry*, à Paris, chez Didot l'aîné, Libraire et Imprimeur, rue Pavé près du Quai des Augustins, 1774.

## Tracce di poetica

Dall'analisi degli *Avvisi* dei balli di Francesco Clerico sono soprattutto due i punti che emergono con forza e chiarezza. In primo luogo la consapevolezza delle diverse possibilità espressive della pantomima rispetto al «dialogo ragionato»; in seconda istanza la necessità, laddove il soggetto del ballo sia tratto da un'opera preesistente, di aggiungere o variare alcuni episodi per rendere l'azione pantomimodanzata più chiara e interessante.

Nell'*Argomento* che accompagna il ballo *Gabriella di Vergy* queste due istanze sono entrambe presenti. Il coreografo, dopo aver esposto brevemente il soggetto del ballo, scrive:

L'immensa distanza che passa fra le cose animate dall'azione e dalla voce, e le stesse cose dimostrate soltanto colla nuda azione persuaderà chiunque della necessità in cui lo stesso inventore si è ritrovato di scostarsi nella condotta di alcuni avvenimenti dalle precise tracce dello scrittore; come altresì l'avvisamento d'introdurre nell'azione episodi più conducenti alla varietà, e alla maggior condecorazione della scena<sup>90</sup>.

Linguaggio parlato e linguaggio pantomimico non hanno le stesse possibilità espressive, sicché il compositore di balli si trova nella necessità di aggiustare di volta in volta l'azione per trasportarla in danza. Un ballo pantomimo – sembra inoltre affermare Clerico – ha bisogno di una maggiore varietà nell'azione e di eventi spettacolari che, in virtù della loro riconoscibilità, gli permettano di rendere il ballo più comprensibile e maggiormente accattivante per il pubblico. È quanto ritroviamo anche in altri *Avvisi* che insistono sulla necessità di modificare l'intreccio, rispetto alla fonte di ispirazione, affinché scorra meglio e risulti più interessante. In *Gustavo Vasa*, per esempio, Clerico afferma di essersi ispirato alla tragedia omonima di

---

<sup>90</sup> Francesco Clerico, *Descrizione del primo ballo. Gabriella di Vergy. Ballo tragico-pantomimo in cinque atti d'invenzione e direzione del sig. Francesco Clerico e dallo stesso dato per la prima volta alle pubbliche scene nel nobilissimo Teatro di S. Benedetto di Venezia la fiera dell'ascensione dell'anno 1780*, in Pietro Metastasio, *La Nitteti*. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di San Benedetto la fiera dell'ascensione dell'anno 1780, in Venezia, presso Modesto Fenzo, [1780], p. 26.



Alexis Piron, ma di aver variato alcuni punti della narrazione<sup>91</sup>. In *I barbari sacrificj distrutti* dichiara di aver introdotto alcuni «episodj immaginari [...] per dar più gioco all'intreccio»<sup>92</sup>. Nell'*Avviso* dell'*Amleto* Clerico precisa che, rispetto alla fonte letteraria, ha dovuto «introdurre episodj più convenienti alla proprietà della danza, e alla tessitura d'un ballo»<sup>93</sup>. Analoghe motivazioni lo portano a fare le medesime dichiarazioni negli *Avvisi* dei balli *Il ritorno di Agamennone*, *Circe e Scilla* o *Ercole e Dejanira*<sup>94</sup>. Nell'*Issipile* Clerico specifica ulteriormente che a guidarlo nell'introdurre i cambiamenti necessari è il principio della comprensibilità e che questa dipende anche dalla verosimiglianza:

Dall'*Issipile* del celebre Metastasio ho preso il soggetto di questo ballo, omettendovi però alcune circostanze, che ottime in un componimento drammatico riescono inutili, anzi d'imbarazzo in una rappresentazione pantomima, ove la chiarezza è tanto necessaria per la comune intelligenza. Senza dunque scostarmi dalla sostanza del fatto, ho supplito soltanto colla poetica, verisimiglianza, in quelle situazioni, che alquanto nude richiedono dall'arte un essenziale ornamento<sup>95</sup>.

<sup>91</sup> Cfr. [Francesco Clerico], *Descrizione del primo ballo. Gustavo Vasa. Ballo eroico pantomimo in cinque atti composto e diretto dal sig. Francesco Clerico nel nobilissimo Teatro di S. Samuele in Venezia il carnevale 1780*, cit., p. 39.

<sup>92</sup> [Francesco Clerico], *Descrizione de' balli. Ballo primo. I barbari sacrificj distrutti. Ballo serio pantomimo in cinque atti*, in Ferdinando Moretti, *Idalide. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di Torino nel carnevale del 1786*, cit., p. 59.

<sup>93</sup> Francesco Clerico, *Amleto. Ballo tragico pantomimo in cinque atti composto e diretto dal signor Francesco Clerico da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro delle Dame nel carnevale dell'anno 1788*, cit., p. 3.

<sup>94</sup> In *Il ritorno di Agamennone* leggiamo che il ballo «è tratto in parte dalla tragedia greca d'Eschilo, benché condotto diversamente, per essere arricchito d'altri episodi necessari alla tessitura d'una rappresentazione pantomima». [Francesco Clerico], *Il ritorno d'Agamennone. Ballo tragico in cinque atti composto dal signor Francesco Clerico*, in Arsace. *Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro Venier in San Benedetto il carnevale dell'anno 1789*, in Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1788, p. 23. In *Circe e Scilla*, benché l'azione prenda le mosse dalle *Metamorfosi* di Ovidio, è arricchita di «altri episodj [...] immaginati per tessere, ed ornare l'intreccio». [Francesco Clerico], *Circe e Scilla. Ballo tragico in quattro atti composto da Francesco Clerico*, in Gaetano Sertor, *Idomeneo. Dramma per musica poesia del celebre signor Ab. D. Gaetano Sertor da rappresentarsi nel nobilissimo Nuovo Teatro di Padova nella fiera di giugno dell'anno 1790*, in Padova, per li Conzatti a S. Lorenzo, [1790], p. 22. In *Ercole e Dejanira* alla fonte letteraria viene aggiunto qualche episodio «essenziale all'ornamento dell'arte pantomimica». Francesco Clerico, *Ercole e Dejanira. Ballo tragico in quattro atti composto da Francesco Clerico e rappresentato sul R. Teatro di Parma il carnevale dell'anno 1798*, cit.

<sup>95</sup> Francesco Clerico, *L'Issipile o sia Il furore delle Lennie. Ballo tragico in cinque atti composto e diretto dal signor Francesco Clerico da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro delle Dame nel carnevale dell'anno 1788*, in Roma, alla stamperia di Gioacchino Puccinelli a SS. Salvatore delle Coppelle, [1787 o 1788], p. 4.

Oltre alla comprensibilità del ballo, tra le motivazioni che spingono Clerico a introdurre dei cambiamenti rispetto alle fonti di ispirazione, vi è l'esigenza di spettacolarità che, evidentemente, è richiesta ad un ballo pantomimo. Presentando l'Argomento del ballo *La morte di Agamennone* Clerico afferma che le modifiche si sono rese necessarie «anche per unire alla rappresentazione la magnificenza dello spettacolo»<sup>96</sup>. Analogamente per il ballo *La morte di Britannico* dichiara di essersi ispirato alla tragedia di Racine, «giacché somministra quella variazione d'affetti che rendono [sic] più interessante l'intreccio d'una rappresentazione pantomima». Aggiunge poi che «la necessità di unire all'azione, anche la circostanza spettacolosa, mi fece arbitrare l'introduzione delle feste di Cerere e Bacco analoghe per altro al costume romano»<sup>97</sup>. Clerico, quindi, introduce un episodio che, probabilmente, gli permette di sfruttare meglio le abilità coreutiche dei suoi danzatori dispiegando in scena tutta la compagnia in una sorta di *divertissement*. L'episodio rimane tuttavia coerente e verosimile rispetto alla narrazione principale, essendo nella tradizione romana la venerazione di queste divinità<sup>98</sup>.

Al pari degli altri coreografi qui presi in considerazione, Clerico si dimostra consapevole del diverso valore della pantomima rispetto al linguaggio parlato. Egli ne conosce i limiti, ma allo stesso tempo sa sfruttarne le diverse caratteristiche. Nell'Argomento del ballo *Olimpia* leggiamo che

il compositore di questo si è preso l'arbitrio d'aggiungervi qualche episodio, massime nel fine, per chiudere l'azione con maggior forza, giacché con la ristretta pantomima non si può rendere né interessante, né abbastanza intellegibile il dialogo ragionato<sup>99</sup>.

---

<sup>96</sup> [Francesco Clerico], *La morte d'Agamennone. Ballo tragico in cinque atti composto dal signor Francesco Clerico*, in Angelo Anelli, *Cinna. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di via della Pergola l'autunno del 1793*, cit., p. 6.

<sup>97</sup> Francesco Clerico, *La morte di Britannico. Ballo tragico in cinque atti composto per la prima volta da Francesco Clerico*, in Gaetano Sertor, *Griselda. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di via della Pergola il carnevale del 1796*, in Firenze, nella stamperia Albizziniana da S.M. in Campo per Pietro Fantosini, 1795, p. 5.

<sup>98</sup> Tra l'altro l'episodio apre il ballo e, quindi, non interrompe l'azione nel corso del suo sviluppo ma la introduce. Cfr. *ivi*, p. 6.

<sup>99</sup> [Francesco Clerico], *Ballo primo. Olimpia. Ballo tragico in cinque atti composto dal signor Francesco Clerico da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di San Benedetto la fiera dell'ascensione dell'1791*, in Pietro Metastasio, *Catone in Utica. Dramma per musica da rappresentarsi nel*

Il gesto, come affermato anche da Angiolini, ha una capacità espressiva più sintetica rispetto al «dialogo ragionato». Le possibilità di sintesi del suo linguaggio non permettono le stesse modalità espressive del parlato. Ancora più interessante quanto afferma Clerico nel già citato *Argomento* della *Morte di Agamennone*:

La necessità indispensabile dell'arte pantomima, ove il dialogo non ha luogo, ma che soltanto richiede l'esposizione visibile dei fatti, renderà scusabile il compositore, sopra gl'arbitrj ch'egli si è preso anche per unire alla rappresentazione la magnificenza dello spettacolo<sup>100</sup>.

Il ballo pantomimo non mette in scena la traduzione in gesti del linguaggio parlato, ma crea qualcosa di diverso: un codice espressivo basato sulle diverse qualità del movimento danzato e del gesto. L'arte pantomima – sembra affermare Clerico – non può rappresentare un dialogo, ma può esporre e riprodurre, sulla scena, dei fatti. Si tratta di un diverso modo di narrare rispetto al teatro in musica o di parola<sup>101</sup>.

#### *La prassi compositiva*

La presenza di altre fonti quali, per esempio, i *Commentarii* di Carlo Ritorni e i documenti conservati presso l'Archivio di Stato di Milano, permettono di delineare alcuni tratti della pratica compositiva di Francesco Clerico.

Ritorni considera Clerico come uno dei pochi nomi degni di nota che precedettero e stimolarono la produzione di Salvatore Viganò:

---

*nobilissimo Teatro Venier in San Benedetto la fiera dell'ascensione dell'anno 1791*, in Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1791, p. 22.

<sup>100</sup> [Francesco Clerico], *La morte d'Agamennone. Ballo tragico in cinque atti composto dal signor Francesco Clerico*, in Angelo Anelli, Cinna. *Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di via della Pergola l'autunno del 1793*, cit., p. 6.

<sup>101</sup> Cfr. su questo Edward Nye, *Mime, Music and Drama*, cit., in particolare il primo e il sesto capitolo. Nel primo capitolo Nye sottolinea come il *ballet d'action* si sviluppi in un momento in cui la «cultura del corpo» era subordinata a quella della voce. Spiega, in questo modo, sia il successo del genere (proprio per l'innovazione rappresentata dal suo linguaggio) che la sua controversa ricezione (dal momento che combatte contro un pregiudizio logocentrico). «There is, therefore, a telling parallel between the *ballet d'action* and sign language which we can best appreciate if we acknowledge the extent of oral prejudice in art and in our conception of language. The eighteenth-century culture in which the *ballet d'action* developed was a culture of the body, but the body subordinated to the voice. This helps to explain both the success of the genre and the controversy it provoked» (p. 22). Nel sesto capitolo, invece, Nye affronta il problema del dialogo nei balli pantomimi e individua due metodi principali per renderlo in pantomima: tramite l'uso degli oggetti e trasformando il dialogo in azione fisica (pp. 140-154).

Coloro che precedettero Viganò composer dunque pantomimotragedie, piucché balli, che io chiamo coreodrammi, né tuttavia senza certo genere di lode, perché della tragedia avevano i magnifici fatti, le grandi situazioni, il magniloquio, sebbene voltato nello steril pantomimico linguaggio. Pure se non m'inganno, al gran disegno d'eoric'azione niuno infuse l'anima d'una sublime tacita poesia prima di Francesco Clerico. I programmi suoi furono con ragion poetica dettati e con tragica importanza condotti fors'entro i più vasti limiti che gli altri fin allora composti, ma il mezzo principale con cui emulò gli effetti di classiche tragedie fu l'essern'egli stesso, ed alcuni di sua famiglia i grandi attori pantomimici, ed il saper comporre tali scene che valevan essi ad eseguire con veramente poetica espression'ed azione, non data ad altri fino allora<sup>102</sup>.

Clerico, dunque, pur appartenendo alla vecchia guardia che, stando al Ritorni, indugia troppo nella pantomima, rappresenta una sorta di eccezione. Nelle sue composizioni eroiche o tragiche riesce infatti a commuovere l'animo dello spettatore declinando l'arte pantomimica nel suo grado più sublime. La ragione principale del suo successo risiede nell'affidarsi alle capacità espressive della sua famiglia. Rosa, Gaetano e Francesco Clerico erano, infatti, valenti pantomimi e Ritorni stesso non manca di sottolinearlo nel suo testo, tanto da imputare il declino dell'astro artistico di Clerico proprio al venir meno, nelle sue produzioni, della presenza della sorella e del fratello: «follia sarebbe negar i fasti della sua antica scuola, che venne poi declinando per ragioni cui vedremo in appresso, e specialmente perché non ebbe più per compagnia pantomimica la stessa sua valorosissima famiglia»<sup>103</sup>.

Ritorni evidenzia le doti compositive del coreografo milanese, che compone da sé i programmi dei suoi balli costruendoli con cognizione di causa. Un aspetto che, invece, convince meno il biografo dei Viganò è la gestione del corpo di ballo sulla scena. Sebbene Clerico sia, nelle parole di Ritorni, valente coreografo oltre che abile pantomimo, non padroneggia l'arte di gestire il corpo di ballo nelle scene d'insieme. Analizzando il ballo *La morte di Agamennone*, Ritorni scrive:

Succedevan danze guerriere di molta bellezza, perché alla parte della coreografia che consiste nelle danze giunse con onore il Clerico, sebbene non arrivasse poi a quella più difficile di rendere ancora pantomimico il coro, detto corpo del ballo, mentre ne' balli permettesse l'uniformità e

---

<sup>102</sup> Carlo Ritorni, *Commentarii*, cit., p. 32.

<sup>103</sup> *Ivi*, p. 36.

regolarità de' movimenti, supponendosi esser giuochi premeditati e concertati, ma così nell'azione del popolo e delle turbe, di cui gl'individui, anche in una comune situazione, debbono tutti atteggiarsi a figure differenti, con elaboratissimo ma dissimulato pittoresco lavoro ne' gruppi e nelle masse<sup>104</sup>.

Clerico, abilissimo nel caratterizzare i personaggi dei suoi balli, non riesce invece a rendere altrettanto espressivi e “realistici” i movimenti del corpo di ballo. Nelle parole di Ritorni leggiamo, ormai ampiamente assimilata, la lezione noverriana del «beau désordre», che prevede la diversificazione nelle pose e degli atteggiamenti di tutti i personaggi sulla scena, dai solisti al corpo di ballo<sup>105</sup>.

Un altro aspetto interessante delle pratiche compositive di Clerico emerge da alcuni documenti conservati presso l'Archivio di Stato di Milano. In uno scambio di lettere fra il coreografo e il delegato governativo agli spettacoli del teatro alla Scala, s'osserva come Clerico costruisca i soggetti dei suoi balli e, di conseguenza, i suoi personaggi basandosi molto sulle caratteristiche e le qualità degli interpreti a sua disposizione. Nel gennaio del 1822 Clerico è alla Pergola di Firenze per il carnevale, in primavera è atteso a Milano e così scrive al delegato governativo sollecitando la presenza, in compagnia, di Antonia Pallerini:

L'acquisto della sig. Pallerini mi sarebbe stato assai gradevole, essendo tanto abile per rappresentare le parti. Ignoro se la medesima sia fissata, e ciò mi sarebbe necessario a saperlo, onde preparare quegli argomenti che ponno essere più adatti per un personale che per un altro; bramerei inoltre che ella si degnasse colla sua bontà a farmi provvedere dei buoni secondi ballerini, acciò io possa prevalermene nei ballabili, i quali danno il maggior risalto quando vengono bene eseguiti<sup>106</sup>.

Franchetti, indispettito, preme il coreografo affinché si preoccupi di mandargli per tempo i programmi dei balli che, dovendo passare la censura, vengono sottoposti a controlli lunghi e rassicura il coreografo sul valore del corpo di ballo scelto. Clerico potrà contare sulla Pallerini e ritroverà «lo stesso corpo di ballo della passata

---

<sup>104</sup> *Ivi*, p. 33.

<sup>105</sup> Cfr. Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse et sur les ballets*, cit., pp. 8-9. Ricordiamo inoltre che fra le qualità riconosciute a Noverre vi è proprio quella di saper gestire al meglio le scene d'insieme curando l'espressività di tutti i personaggi coinvolti, dai solisti all'ultimo dei figuranti.

<sup>106</sup> Archivio di Stato di Milano, atti di governo. Spettacoli pubblici – gestione governativa, cartella 12. Lettera di Francesco Clerico a Franchetti, Firenze, 26 gennaio 1822.

primavera»<sup>107</sup>. Così in febbraio Clerico risponde al delegato accompagnando la sua lettera ai preziosi programmi:

Oggi col mezzo del corriere li spedisco tre programmi, due grandi e uno piccolo, diretti al sig. Berri, dal quale li verranno prontamente consegnati.

Il mio genio inclinerebbe per il Britannico mentre vi sono dei punti interessanti ed anche spettacolosi. L'Olimpo in guerra è mitologico, e contiene qualche novità, ma il primo mi sembra più opportuno al gusto del pubblico. La Sposa saracena potrebbe servire per secondo ballo essendo brillante e comico per l'intreccio. Il sig. delegato potrà esaminarli e poi avere la bontà di farmi sapere le sue disposizioni.

Non per curiosità m'informavo dei soggetti, ma per una mia regola nel dovermi appoggiare<sup>108</sup>.

Clerico si sente in dovere di specificare che la sua richiesta di informazioni riguardo i ballerini è dovuta ad una sua «regola». È quindi sua abitudine pensare e costruire i soggetti dei balli a partire dagli interpreti a sua disposizione<sup>109</sup>. Non era del resto raro che un compositore ritrovasse, soprattutto nei teatri più grandi, la stessa compagnia di ballo delle passate stagioni. Nel 1788 la «Gazzetta Urbana Veneta» scrive, a proposito del secondo ballo, *La vedova*, messo in scena nel maggio del 1788 al San Benedetto:

Ad onta d'averlo veduto ancora anni sono a San Samuele il pubblico l'accorse con molta soddisfazione di cui gli diede tutti i segni plaudenti. S'è combinato fortunatamente che sotto il sig. Clerico suo inventore e direttore agiscono quegli stessi personaggi a cui son appoggiati i più essenziali caratteri dell'azione, i quali seco lui si ritrovarono allorché per la prima volta lo mise in scena<sup>110</sup>.

---

<sup>107</sup> *Ivi.* Lettera di Franchetti a Clerico, Milano, 29 gennaio 1822.

<sup>108</sup> *Ivi.* Lettera di Clerico a Franchetti, Firenze, 4 febbraio 1822. Ritroviamo una simile «regola» anche in ambito teatrale. Sia Goldoni che Gozzi, infatti, scrivono le parti delle loro commedie avendo già in mente le doti di un preciso attore e potendo così tratteggiare al meglio il personaggio. Goldoni nell'*Autore a chi legge* della Gastalda scrive: «Io ebbi sempre nello scrivere, ed ho tuttavia, un precetto asprissimo, che gli altri scrittori per lo passato non hanno avuto, quello cioè di adattare la commedia alla compagnia degli attori». Cfr. Carlo Goldoni, *La Castalda o La Gastalda*, a cura di Laura Riccò, Venezia, Marsilio, 1994, pp. 117-118. Per la drammaturgia d'attore di Carlo Gozzi cfr. Anna Scannapieco, *Le convenienze di una «volontaria amichevole assistenza»: Carlo Gozzi e i comici*, in «Commedia dell'arte. Annuario internazionale», anno I, 2008, pp. 181-197.

<sup>109</sup> Per dovere di cronaca ricordiamo che la scelta cade sul *Britannico* che viene allestito alla Scala nell'aprile del 1822. Cfr. Giampiero Tintori, *Duecento anni di Teatro alla Scala. Cronologia*, cit., p. 167.

<sup>110</sup> «Gazzetta Urbana Veneta», n. 41 mercoledì 21 maggio 1788, p. 326.

Notiamo, infine, nei balli di Clerico alcune delle caratteristiche più ricorrenti nelle pratiche compositive dei coreografi del XVIII secolo quali, per esempio, la personificazione delle passioni o l'uso di iscrizioni in scena che spiegano il senso dell'azione che si sta svolgendo. In *Ercole e Dejanira* entrambi questi espedienti vengono utilizzati. Il terzo atto si apre su un «luogo tenebroso, ove sta riposta l'urna che serba il sangue del centauro Nesso. Sulla porta dell'antro vi è incisa la seguente iscrizione. Sangue per farsi amare»<sup>111</sup>. Dejanira, infatti, gelosa di Jole a cui Ercole dimostra la sua preferenza, cerca di ricondurre il marito alla fedeltà coniugale e imbeve una veste nel sangue di Nesso:

La nera Gelosia, il pallido Timore e la fallace Speranza, a lei s'aggirano intorno, una la sprona, l'altro la ritiene e l'ultima la lusinga. Dejanira ondeggia frà i diversi stimoli, che da quelle discordi intelligenze viene agitata. Finalmente la Speranza vince il Timore, e la Gelosia decide<sup>112</sup>.

Naturalmente la veste risulta avvelenata, Ercole muore e Dejanira si uccide.

In *Circe e Scilla* compaiono sia i mostri infernali quali Rabbia, Furore e Disperazione, che Piaceri Vezzi e Lusinghe<sup>113</sup>. Nelle produzioni della *Morte di Agamennone* del 1793 e del 1794, compaiono le «Furie d'averno» – Rimorso, Visione, Castigo – a perseguire Clitennestra ed Egisto<sup>114</sup>.

Nel ballo *Olimpia* l'uso di pannelli scritti che esemplificano il volere divino si dà con modalità simili a quelle incontrate anche negli altri coreografi qui presi in

---

<sup>111</sup> [Francesco Clerico], *Ercole e Dejanira. Ballo tragico in cinque atti composto da Francesco Clerico*, in [Giovanni de Gamerra], *Daliso e Delmita. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Nuovo Teatro di Padova nella Fiera del Santo dell'Anno 1789*, cit., p. 50.

<sup>112</sup> *Ivi*, p. 51.

<sup>113</sup> Cfr. [Francesco Clerico], *Circe e Scilla. Ballo tragico in quattro atti composto da Francesco Clerico*, in Gaetano Sertor, *Idomeneo. Dramma per musica poesia del celebre signor Ab. D. Gaetano Sertor da rappresentarsi nel nobilissimo Nuovo Teatro di Padova nella fiera di giugno dell'anno 1790*, cit., p. 23.

<sup>114</sup> Cfr. [Francesco Clerico], *La morte d'Agamennone. Ballo tragico in cinque atti composto dal signor Francesco Clerico*, in Cosimo Giotti, *Ines de Castro. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro della Pergola l'autunno del 1793*, in Firenze, Stamperia già Albizziniana da S.M. in Campo per Pietro Fantosini, 1793, p. 7 e [Francesco Clerico], *La morte d'Agamennone. Ballo tragico in cinque atti composto dal signor Francesco Clerico da rappresentarsi nel teatro dell'illustrissimo pubblico di Reggio la primavera dell'anno 1794*, in Cajo Mario, *Dramma serio per musica da rappresentarsi nel Teatro dell'illustrissimo pubblico di Reggio la primavera dell'anno 1794*, cit., p. 3.

considerazione. Nel primo atto, quando si stanno per celebrare le nozze fra Olimpia e Cassandro,

improvvisamente trema la terra, stride il tuono, e cade un fulmine che rovescia l'ara nuzziale. Un raggio fiammeggiante s'innalza, e da questo traluce la seguente iscrizione:

*Olimpia in Statira*  
*Conosca la madre*  
*E vegga in Cassandro*  
*Chi estinse suo padre*<sup>115</sup>.

Analogamente nella prima scena dell'*Alceste*: «fra tuoni e lampi risponde l'oracolo col visibil motto *Il re morrà s'altri per lui non muore*»<sup>116</sup>, così come nell'*Amleto* la vendetta del principe di Danimarca viene legittimata da una volontà soprannaturale: «un lampo fiammeggiante sorge dalla tomba di mezzo, e in parole di fuoco si legge Claudio perisca»<sup>117</sup>.

### **Le eroine tragiche**

Spicca nei balli tragici di Clerico lo spessore assegnato alle eroine femminili. Come abbiamo detto, si tratta di personaggi costruiti sul contrasto molto forte tra due tipi di sentimenti: l'amore verso il proprio amante e l'amor patrio o filiale.

In *Calisto e Ruggero*, per esempio, la scena si apre proprio sul conflitto emozionale della protagonista:

Calisto esprime il suo turbamento per l'imeneo funesto che deve fra poco renderla sventurata: vorrebbe ubbidire il padre, ma lo sposo che le ha destinato non le ispirò quella passione che nutre per il suo caro Lotario; Lucilla le apporta un foglio di questo amante nel quale l'esorta a fuggir seco lui. L'idea seducente di riunirsi all'oggetto del suo tenero amore, dispone il suo cuore a ciò seguire, quand'ecco il padre che giunge, e le

---

<sup>115</sup> [Francesco Clerico], *Ballo primo. Olimpia. Ballo tragico in cinque atti composto dal signor Francesco Clerico da rappresentarsi nel nobilissimo teatro di San Benedetto la fiera dell'ascensione dell'1791*, cit., p. 24.

<sup>116</sup> [Francesco Clerico], *Alceste. Ballo tragico composto dal sig. Francesco Clerico*, in *Le Contessine. Dramma giocoso da rappresentarsi in musica nel Teatro in casa Cavalli di Novara il carnevale dell'anno 1775*, cit., p. 8.

<sup>117</sup> Francesco Clerico, *Amleto. Ballo tragico pantomimo in cinque atti composto e diretto dal signor Francesco Clerico da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro delle Dame nel carnevale dell'anno 1788*, cit., p. 14.



impone di presentarsi allo sposo, che già s'avvicina. L'agitazione che le desta nell'animo un tal comando, rende questi palese al suo arcano genitore, ma rimettendosi tosto e fingendo esser tranquilla obbedisce e lo segue<sup>118</sup>.

Seguono i festeggiamenti in onore dei due promessi sposi. «Dopo varie danze espressive», Argirio, il padre di Calisto, intende compiere la cerimonia, ma la giovane, «confusa e tremante trovandosi al passo estremo cade svenuta tra le braccia della sua fida Lucilla»<sup>119</sup>.

Calisto, nel secondo atto, viene sorpresa da Ruggero, il promesso sposo, con Lotario. Ruggero uccide il rivale e Calisto viene condotta in carcere e condannata a morte. Il terzo atto si svolge interamente in carcere. «Calisto sfoga col pianto il suo dolore»<sup>120</sup> e viene raggiunta prima dall'amica e confidente e, successivamente, dal padre che le annuncia la sentenza di morte. Anche Argirio, tuttavia, è animato da un forte contrasto tra i suoi doveri di monarca e l'amore verso la figlia: «dopo varj rimproveri s'intenerisce, e cade svenuto sopra un masso»<sup>121</sup>. Ruggero, nel frattempo pentitosi del suo gesto, ottiene la grazia e Calisto viene rimessa in libertà. La fanciulla, tuttavia, non intende sopravvivere al suo amante. Nell'ultimo atto, in un «sotterraneo lugubre con varie tombe, e lampada nel mezzo»,

Calisto pallida e scapigliata con una fiaccola alla mano s'avvanza in quell'asilo d'orrore. Scorge la tomba del suo caro Lotario nella quale mirasi il nome impresso. S'abbandona di novo a suoi ciechi trasporti, e risolve con un pugnale di finire le sue pene. Ruggero seguito d'Argiro da varj cavalieri e dame [s]opraggiunge affannato in quel momento funesto per salvar la sua adorata Calisto. Ma essa a tal vista si vibra il ferro in petto, e spira in breve sugli occhi del padre, e dello sposo<sup>122</sup>.

Quando il ballo viene ripreso nella primavera del 1786 a Reggio Emilia, notiamo qualche differenza nella sequenza degli eventi e una maggiore precisione nella descrizione delle passioni. Se, infatti, nella versione del 1779 il primo atto si apriva con una scena pantomimica a cui seguivano le danze in onore dei due

---

<sup>118</sup> Francesco Clerico, *Calisto e Ruggero. Ballo tragico in cinque atti*, in *Il Solimano. Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro di via della Pergola nel carnevale del 1779*, cit., p. 6.

<sup>119</sup> *Ibidem*.

<sup>120</sup> *Ivi*, p. 8.

<sup>121</sup> *Ibidem*.

<sup>122</sup> *Ivi*, p. 9.

promessi sposi, nel 1786 Clerico inverte l'ordine, rendendo l'atto più agile e più interessante dal punto di vista drammaturgico:

Ruggero e Calisto attornati da brillante corteggio, ricevono le pubbliche congratulazioni, e gli auguri felici, di cui risuona la Reggia. Il giubilo brilla in ogni cuore; Calisto sola, mesta e pensosa, tenta indarno celare il suo turbamento. [...] La sventurata si presta anche alle danze, fra la mischia delle quali riceve dalla sua confidente un foglio di nascosto; egli è del suo amante, e in esso trova un appuntamento per fuggir seco lui la notte stessa. Raddoppiano le danze, e finalmente Argirio vuole che si adempia la cerimonia [...]. Calisto confusa e tremante, trovandosi al passo estremo, cade svenuta tra le braccia della fida Lucilla<sup>123</sup>.

Il conflitto di passioni che anima la protagonista è reso ancora più evidente, in questo caso, dal netto contrasto tra il momento di gioia e allegria generale (rappresentato dalla danza) e l'atteggiamento di Calisto «mesta e pensosa». Nel culmine della festa, quando «raddoppiano le danze», la catastrofe: Calisto non riesce ad adempiere al dovere di figlia fedele e sviene. L'atto successivo rimane pressoché invariato, anche se l'espedito con cui Ruggero sorprende i due amanti varia leggermente. Il terzo atto, invece, è interamente consacrato al dolore di Calisto in carcere:

Calisto sfoga col pianto il suo dolore. Lucilla s'inoltra, e si getta fra le braccia della sua cara amica a cui esprime i più vivi e teneri sentimenti. Fra il contrasto di tanti affetti Calisto delira, e le sembra vedersi a' piedi l'esangue spoglia del perduto amante<sup>124</sup>.

L'annuncio della sentenza e la scena pantomimica con il padre si svolgono nel quarto atto:

I ministri s'avanzano, Calisto ritorna, Argirio le annunzia la terribil sentenza, indi comanda che ogn'un si ritiri, e con essa solo rimane. Inveisce contro la sventurata, la rigetta dalle sue braccia, la rinnega per figlia, ma al fine la sua austera virtù cede sensibilmente alla tenerezza paterna; calma il suo sdegno, s'intenerisce, e cade svenuto sopra una sedia<sup>125</sup>.

---

<sup>123</sup> Francesco Clerico, *Calisto. Ballo tragico in cinque atti composto e diretto dal sig. Francesco Clerico*, in Ferdinando Moretti, *Idalide. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro dell'illustrissimo pubblico della città di Reggia la fiera dell'anno 1786*, cit., pp. 40-41.

<sup>124</sup> *Ivi*, pp. 42-43.

<sup>125</sup> *Ivi*, p. 43.

Infine l'ultimo atto rimane pressoché invariato, salvo dettagliare meglio l'ultima scena. Quando Calisto si uccide,

tutti inorridiscono al tragico avvenimento; Ruggero, in preda alla più fiera disperazione, scorre per l'orrido sotterraneo con furia smaniosa. Finalmente cadendo ai piedi dell'infelice estinta si forma un gruppo rappresentante la comune afflizione<sup>126</sup>.

Questo ballo viene citato anche da Ritorni, che lo definisce «pien di tragico vigore»<sup>127</sup> e, in particolare, si sofferma sulle doti dell'interprete di Calisto, Rosa Clerico:

Quanto campo qui avesse la tragic'azione della Rosa Clerico, ed anche del marito suo Panzieri e de' fratelli Francesco e Gaetano, può capirsi da questo sol cenno d'analisi. [...]. Se i più giovani ha conosciuto il Clerico men felice coreografo, follia sarebbe negare i fasti della sua antica scuola [...]. Durano di que' suoi magni spettacoli ancora i testimoni ne' caldissimi suoi ammiratori. Io ho udito in questa mia Reggio [...] parecchi ricordar tuttavia le maestose tragedie pantomimiche del Clerico, ed affermar perfino, nulla potersi dare che vaglia affievolirne nelle loro menti la viva memoria<sup>128</sup>.

Il *Calisto* viene dato, lo ricordiamo, a Reggio Emilia nel 1786 e, in quell'occasione, Calisto è Rosa Clerico Panzieri, Lorenzo Panzieri interpreta Lotario, mentre Francesco è Ruggero. Non vi è traccia in compagnia di Gaetano. Nelle produzioni del 1779 (Firenze per il carnevale e Venezia per l'autunno) compaiono solo Rosa e Francesco Clerico, mentre, quando il ballo viene ripreso a Roma nel carnevale del 1787, Calisto viene interpretata da Lorenzo Panzieri e Francesco mantiene la parte di Ruggero<sup>129</sup>.

Analogo il destino di un'altra eroina protagonista del ballo *Gabriella di Vergy*. Gabriella è destinata a sposare il conte di Fayel, ma ama Raoul di Coucy. Nonostante quest'ultimo cerchi di convincerla, Gabriella gli ordina di sparire e di non cercarla mai più. Il secondo atto si apre su una «gran sala ornata di trofei con

---

<sup>126</sup> *Ivi*, p. 44.

<sup>127</sup> Carlo Ritorni, *Commentarii*, cit., p. 35.

<sup>128</sup> *Ivi*, pp. 36-37.

<sup>129</sup> Francesco Clerico, *Calisto. Ballo tragico pantomimo diviso in cinque atti composto e diretto da me Francesco Clerico da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro delle Dame nel carnevale dell'anno 1787*, cit., p. 6.

ringhiera occupata dalle guardie». Tutto è pronto per celebrare le nozze e tutti si rallegrano per il felice avvenimento: «la sola Gabriella è ricolma di tristezza, ma pur cerca nasconderla, onde dal padre, e dallo sposo non si traspirino i di lei sentimenti. Frattanto con una danza generale s'incomincian le feste»<sup>130</sup>. Anche in questo caso il conflitto di sentimenti che anima la protagonista è reso più evidente dal contrasto con i festeggiamenti in corso. Nel terzo atto Gabriella, sola nei suoi appartamenti,

lascia libero il freno al suo dolore che in amarissimo pianto si sfoga, e fissando i sguardi in un piccol ritratto di Raoul che seco tiene vieppiù s'accende delle amate sembianze; ma poscia rientrando nella considerazione d'esser legata ad altro sposo, e che onore e debito coniugale gli vietano qualunque straniero affetto, getta sul tavoliere il ritratto e rapidamente si scosta volendo obliare affatto un oggetto troppo per lei seducente<sup>131</sup>.

Il contrasto di sentimenti è esplicitato attraverso un oggetto. Il ritratto svolge una duplice funzione permettendo allo spettatore di capire il malessere di Gabriella e fugando ogni dubbio circa la sua decisione finale: Gabriella allontana da sé il ritratto e, dunque, rimane fedele allo sposo impostole, dimostrando così la sua rettitudine morale. Sfortunatamente una serie di equivoci portano Fayel e il padre di Gabriella a dubitare della sua fedeltà. Nel quarto atto Raoul si introduce di nascosto a palazzo per vedere l'amata un'ultima volta. I due vengono, naturalmente, sorpresi da Fayel che sfida a duello il rivale e lo uccide. Non pago della vendetta, ripone in un'urna, destinata a Gabriella, il cuore di Raoul. Il quinto atto si svolge nel carcere dove è rinchiusa Gabriella, condannata a morte per avvelenamento:

Gabriella pallida e scapigliata s'inoltra in quel tenebroso luogo preceduta da due guardie che ne rischiaran l'ingresso con fiaccole lugubri. Mille spaventevoli immagini le ingombrano la fantasia. S'accosta alla tavola, vede l'urna; un improvviso tremor l'assale, e un sinistro presentimento le lacera il cuore<sup>132</sup>.

---

<sup>130</sup> Francesco Clerico, *Descrizione del primo ballo. Gabriella di Vergy. Ballo tragico-pantomimo in cinque atti d'invenzione e direzione del sig. Francesco Clerico e dallo stesso dato per la prima volta alle pubbliche scene nel nobilissimo teatro di S. Benedetto di Venezia la fiera dell'ascensione dell'anno 1780*, cit., p. 30.

<sup>131</sup> *Ivi*, p. 31.

<sup>132</sup> *Ivi*, p. 34.

Alla vista del contenuto dell'urna, Gabriella prende la tazza avvelenata e beve. Nello stesso momento Fayel giunge trafelato, si è convinto dell'innocenza della sposa, ma è ormai impotente. L'ultima scena è caratterizzata da una grande concitazione e da un quadro finale molto espressivo:

Serpeggia di già pel castello l'infausto avviso del tristo avvenimento; e quindi si vedono accorrere confusamente al carcere dame e cavalieri, e con essi il Conte di Vergy. Quest'infelice padre vede l'innocente figlia spirante. Ogni petto ne risente tenerezza e orrore. Fayel ridotto all'ultima desolazione offre a Gabriella uno stile con cui la prega di trapassargli il cuore: ma essa lasciandosi cader di mano il ferro perdona allo sposo cagione del suo morire, lo abbraccia dolcemente e spira. La disperazione di Fayel più non ha freno; ripiglia ardentemente da terra lo stile, se lo immerge a un tratto nel seno, e cade vicino alla sposa. Il Conte di Vergy sviene, e tutti li circostanti penetrati al vivo da sì tragica scena si ravvolgono nel più cupo della tristezza, e dello sbigottimento<sup>133</sup>.

Simili le modalità con cui viene delineato il personaggio di Alinda, protagonista del ballo *Gernando e Vittore*. La giovane figlia del re dei Sanniti è innamorata di Vittore, ma a chiederla in sposa è il fratello Gernando. Clerico utilizza le stesse modalità per caratterizzare il contrasto di passioni che anima Alinda: «Il gran sacerdote invoca il Nume in favor degli sposi. Gernando, e Alinda ornano l'ara con fiorite ghirlande. Il popolo festeggia, le danze incominciano, e Alinda si presta a quelle, benché oppressa da secreto dolore»<sup>134</sup>. Nel mezzo della cerimonia irrompe Vittore, «sotto ferrate spoglie con elmo, e visiera calata, e presenta al fratello uno scudo, sopra cui vi è incisa la seguente iscrizione: *coll'armi un rivale la sposa ti contende*»<sup>135</sup>. I due fratelli si scontrano e Gernando, senza saperlo, uccide il fratello: «Alinda cade al suolo tramortita, a allorché rinviene trova a' suoi piedi coronato d'alloro l'oggetto dell'odio suo»<sup>136</sup>. Anche Alinda, sola nei suoi appartamenti e confortata dall'amica Fecennia, è preda di sinistre visioni:

---

<sup>133</sup> *Ivi*, p. 35.

<sup>134</sup> [Francesco Clerico], *Gernando e Vittore. Ballo Tragico da rappresentarsi nel teatro dell'Accademia degli Erranti di Brescia per la fiera del 1788*, in Brescia, Stamperia Pasini, 1788, p. 7.

<sup>135</sup> *Ibidem*.

<sup>136</sup> *Ivi*, p. 9.

Alinda fra le braccia di Fecennia si rende al suo appartamento, la tetra immagine del suo amante la persegue, il di lui ritratto accresce la sua passione, immersa in cupo silenzio, delira, e le sembra vedersi a' piedi il busto esangue del suo Vittore<sup>137</sup>.

Inoltre Alinda, come Calisto, si scontra con il padre:

L'onore offeso desta nel cuore d'Oronte un barbaro sdegno: inveisce contro la figlia, la maledisce [*sic*], e rigetta dalle sue braccia; Alinda atterrita da tali imprecazioni, riguardandosi come un oggetto d'orrore risolve con un veleno terminare i suoi giorni. Fecennia scopre a Oronte il fatal partitor preso dalla figlia. Gli affetti di natura si risvegliano in lui, la tenerezza paterna calma il suo sdegno, e titubante di perder la figlia corre di essa sull'orme<sup>138</sup>.

Con analoghe modalità Clerico costruisce la scena fra Calisto e Argirio nel quarto atto del ballo, secondo la versione reggiana del 1786.

L'ultimo atto vede compiersi la tragedia: «Alinda pallida e scapigliata si presenta in quel recinto funebre. Cerca la tomba del suo amante, e tosto la distingue dal di lui nome inciso»<sup>139</sup>. Individuata la tomba, beve il veleno e muore. Tutti accorrono ma, questa volta, il ballo non termina con il solito quadro di generale afflizione perché Gernando viene richiamato al suo dovere di soldato, viene eletto generale e costretto a partire immediatamente per difendere il popolo dall'assalto delle truppe romane.

La ripetitività degli schemi compositivi di Clerico viene sottolineata anche dalla «Gazzetta Urbana Veneta». In occasione del ballo *Ercole e Dejanira*, dato a Padova nell'estate del 1790, leggiamo:

egli è veramente bello, e non ha eccezione, unisce condotta, espressione, forza, unione, in grado superlativo. Non manca però persone, che criticano questo compositore trovando ne' suoi balli della uniformità; ma che perciò? Si potrà dire che egli è monotono nelle sue produzioni, ma non si potrà dire che egli non sia bravo. È più difficile aver molto giudizio che molto entusiasmo. A render perfetto questo ballo non mancherebbero che delle gambe<sup>140</sup>.

---

<sup>137</sup> *Ivi*, p. 10.

<sup>138</sup> *Ibidem*.

<sup>139</sup> *Ibidem*.

<sup>140</sup> «Gazzetta Urbana Veneta», n. 56, mercoledì 15 luglio 1789, p. 442.

L'altra critica ricorrente all'interno della Gazzetta riguarda la lunghezza dei balli. In occasione dell'*Amleto*, rappresentato a Brescia nell'agosto del 1789, leggiamo che «il difetto di questo ballo è d'esser un po' lungo nel principio, e che stiamo un po' male di gambe negli altri ballerini»<sup>141</sup>. Trattandosi di una piazza meno prestigiosa, il corpo di ballo era, probabilmente, carente dal punto di vista tecnico e forse anche numerico. Per il ballo *Circe e Scilla* apprendiamo che è stato necessario accorciarlo perché riscuotesse successo:

Il p.mo ballo non fece l'effetto che ogn'un sperava a motivo della sua lunghezza, ma jeri sera che provisionalmente fu un poco accorciato ottenne subito l'aggradimento del pubblico a segno che l'udienza dopo terminato volle vedere in scena invitato al suono degli applausi il celebratissimo compositore sig. *Fr. Clerico*, e la di lui sorella e compagna sig. *Rosa Clerico Panziri*; sicchè quando sarà ridotto ancora più corto certamente sarà un eccellente ballo<sup>142</sup>.

Infine anche per l'*Olimpia* il recensore riporta le lamentele sulla lunghezza del ballo:

Si parla con lode eguale del ballo del sig. *Clerico* int. *L'Olimpia*, se non che alcuni si lagnano di troppa lunghezza: ma una tragedia in cinque atti non può mai riuscir breve, e sin che durerà il gusto di simili azioni pantomime ci vorrà sempre assai nell'invenzione, nell'esecuzione, e nelle decorazioni per conservare il diletto ed escludere affatto la noja<sup>143</sup>.

Clerico, tuttavia, riesce evidentemente a supplire sia alla ripetitività delle sue formule che alla lunghezza dei suoi balli, aggiustando in corso d'opera i suoi lavori. Quando lo stesso ballo viene riproposto a Brescia, il resoconto è entusiastico:

La chiarezza, e la precisione, con cui è posto in scena, fanno onore al sig. *Clerico*, e l'ultima scena aggiunta per intiero, ed eseguita per eccellenza dalla nota bravura della sorella *Clerico* desta il sentimento della più tenera commozione: in una parola il sig. *Clerico* ha la forza di sorprendere in questo secolo<sup>144</sup>.

---

<sup>141</sup> «Gazzetta Urbana Veneta», n. 62, mercoledì 5 agosto 1789, p. 494.

<sup>142</sup> «Gazzetta Urbana Veneta», n. 48, mercoledì 16 giugno 1790, p. 382.

<sup>143</sup> «Gazzetta Urbana Veneta», n. 42, mercoledì 25 maggio 1791, p. 334.

<sup>144</sup> «Gazzetta Urbana Veneta», n. 67, mercoledì 20 agosto 1794, p. 535.

### *La morte di Agamennone*

*Il ritorno di Agamennone*, ripreso poi con il titolo *La morte di Agamennone*, è il ballo che forse ha lasciato più tracce dietro di sé, imprimendosi nella memoria tanto di Ritorni, quanto del recensore della «Gazzetta Urbana Veneta». Ritorni cita l'*Agamennone* come esempio di «poetica espressione ed azione»<sup>145</sup>, caratteristica delle composizioni pantomimiche di Clerico. Il periodico veneziano si dilunga nella descrizione del ballo testimoniandone il successo.

Il ballo si apre con una scena trionfale rappresentante il ritorno di Agamennone dalla guerra di Troia:

Agamennone è giunto sopra un magnifico carro colla profetessa Cassandra al di lui fianco. Un drappello di guerrieri distinti lo precede, le schiere vincitrici cariche di spoglie, schiavi e trofei lo circondano pomposamente. Clitennestra è in trono co' regj figli. Egisto, i cavalieri, le dame, e il popolo Argivo, tutto è concorso a incontrare il monarca<sup>146</sup>.

Agamennone presenta alla sua famiglia e a Clitennestra, in particolare, Cassandra, «intercedendo per essa la di lei protezione», ma le due donne entrano subito in contrasto: «una scambievole antipatia nasce tra esse, che ben tosto si conosce dal loro contegno»<sup>147</sup>. L'antipatia di Clitennestra nei confronti di Cassandra viene alimentata dalle attenzioni a lei prodigate da Agamennone. Nel frattempo,

il popolo festeggia, le danze guerriere sono eseguite, e in premio di queste si recano le corone d'alloro, quando ad un tratto Cassandra entra in furore: il genio profetico la scuote, e invasa da immagini lugubri, minaccia funesti presagj, e fugge inorridita<sup>148</sup>.

---

<sup>145</sup> Carlo Ritorni, *Commentarii*, cit., p. 33.

<sup>146</sup> [Francesco Clerico], *La morte d'Agamennone. Ballo tragico in cinque atti composto dal signor Francesco Clerico*, in Cosimo Giotti, *Ines de Castro. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro della Pergola l'autunno del 1793*, cit., p. 8. Il programma del 1789 è meno dettagliato nella caratterizzazione dell'azione e delle passioni che agitano i diversi personaggi, mentre il programma fiorentino del 1793 e quello reggiano del 1794 sono identici. Entrambi presentano piccole diversità nella concatenazione degli eventi e risultano più avvincenti alla lettura e, per questo, più convincenti dal punto di vista drammaturgico.

<sup>147</sup> *Ibidem*.

<sup>148</sup> *Ivi*, pp. 8-9. Nella versione del 1789, la profezia di Cassandra ha luogo nel secondo atto.



Il secondo atto si può dividere in tre scene. È infatti ambientato all'interno di una galleria del palazzo reale dove si susseguono i diversi personaggi. In primo luogo si svolge una sorta di duetto tra Clitennestra ed Egisto: «Egisto coglie l'istante di esprimerle più vivamente il suo amore per affrettarla a compiere la trama ordita; un resto di virtù la combatte, ma il suo amante la determina adducendole anche in pretesto il supposto amore d'Agamennone per Cassandra. Già il regicidio è tra loro stabilito». Per chiarire il senso della congiura il pubblico vede Egisto, armato di un pugnale, nascondersi nella stanza di Agamennone e Clitennestra. Il duetto seguente vede protagonisti, invece, Cassandra e Agamennone:

L'infelice donzella s'inoltra con ribrezzo e fremito di ritrovarsi in quelle soglie. Le istanze d'Agamennone la decidano a scoprire l'oracolo funesto a lei palese. Ormai predice apertamente il tradimento di Clitennestra, e l'inevitabile di lui caduta; Agamennone si agita alquanto, ma la forza del vaticinio non giunge a persuaderlo<sup>149</sup>.

Infine una «marcia festevole» annuncia l'inizio del banchetto a cui prendono parte i tre personaggi principali.

Nel terzo atto si compie il delitto e la morte di Agamennone viene rappresentata con concitazione; ognuno dei personaggi esprime i propri sentimenti connotando drammaticamente l'azione. Agamennone si ritira nell'appartamento dove sappiamo essersi nascosto Egisto:

La profetessa annunzia l'imminente assassinio, e fugge stridendo. Egisto commesso il regicidio, esce affannoso correndo in traccia d'asilo per celarsi ad ogni sguardo. Clitennestra, tinta del sangue dello sposo, pallida e smarrita, s'invola tremante da quel terribile oggetto. L'orror del delitto l'opprime e cade priva di sensi. Un gemito languente esprime i singulti estremi dello spirante Agamennone, che dibattendosi fra gli orrori della morte viene a cadere estinto sulla soglia fatale. Gl'urli lugubri, di cui Cassandra empie la reggia, attirano Elettra ed Oreste [...]. La disperazione de' figli eccita un tumulto, che desta i regj ministri, e riscuote Clitennestra dal suo letargo<sup>150</sup>.

Una scena costruita secondo un crescendo drammatico molto efficace che rende l'orrore dell'omicidio senza mostrarlo apertamente al pubblico. Gli spettatori, infatti,

---

<sup>149</sup> *Ivi*, p. 9.

<sup>150</sup> *Ivi*, p. 10.

non vedono materialmente Egisto che pugnala Agamennone, ma dal materializzarsi dello sgomento negli atteggiamenti degli altri personaggi: le grida di Cassandra, la fuga di Egisto, lo svenimento di Clitennestra. Infine compare la vittima, annunciata da «un gemito languente»: Agamennone cade sulla soglia del suo appartamento. Il *climax* è raggiunto quando alle grida di Cassandra sopraggiungono Oreste ed Elettra e, successivamente, i ministri. Possiamo ipotizzare che questi momenti di dolore acuto espressi dalle grida siano resi tramite la musica, proprio come avviene nella *Semiramide* di Onorato Viganò e Carlo Gozzi. Sappiamo, infatti, che Clerico compone, in alcuni casi, la musica per i propri balli e dobbiamo quindi supporre fosse attento alla corrispondenza fra gesto e musica. Non abbiamo però alcuna indicazione sulla composizione della musica dell'*Agamennone*.

Il quarto atto è molto breve. Elettra ha portato via Oreste, lo affida a Euribate affinché lo porti in salvo. Nell'ultimo atto, infine, Clitennestra impone al popolo Egisto come sovrano: «inorridisce ognuno, e ognuno abborre la coppia infame, per la quale tutti ricusano d'ubbidire al cenno»<sup>151</sup>. Entra Elettra portando con sé il ritratto di Oreste, legittimo erede, e piangendo il padre morto. Segue l'uccisione di Cassandra che scatena le Furie contro i veri colpevoli del regicidio in un'*escalation* sapientemente costruita. Non appena la profetessa «riceve il colpo, e cade estinta»,

s'oscura l'edifizio, stridono i tuoni, e serpeggiano i lampi. L'improvvisa rivoluzione produce l'universal terrore. Il feretro d'Agamennone si apre e resta avvolto da un globo di densa caligine. Erinne forte, e con essa tre furie, d'averno circondano Clitennestra. Una il Rimorso, una il Castigo, e l'altra la Visione orrenda. L'empia regina prova alternativamente tutti gli eccessi di cui è invasa da quelle maligne influenze. Il popolo scaglia imprecazioni contro la medesima. Elettra grida vendetta. Egisto tormentato dall'aspetto del Castigo freme d'orrore; finalmente per colmo di spavento comparisce velata la figura d'Oreste, che armata di pugnale accenna ai due colpevoli la trista fine della loro vita<sup>152</sup>.

Clitennestra, terrorizzata, sviene e il ballo termina con un «quadro rappresentate l'universal sbigottimento».

---

<sup>151</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>152</sup> *Ivi*, p. 12.

Il successo dell'*Agamennone* viene segnalato, al suo debutto veneziano, all'interno della «Gazzetta Urbana Veneta»:

Il primo ballo si trovò della più maestosa grandezza; d'un colpo d'occhio dei più sorprendenti. L'invenzione, e la direzione molt'onorarono i talenti del sig. *Clerico*, a' quali corrisposero nelle loro rispettive parti i ballerini ch'hanno eseguito. Quanto al merito particolare della signora *Baccelli* esso è sempre superiore a qualunque elogio, e dalla intelligenza degli spettatori ottenne un giustissimo comune applauso<sup>153</sup>.

Il recensore sottolinea sia la maestosità della messinscena e la direzione del ballo, che la bravura degli interpreti. In particolare Giovanna Baccelli, nella parte di Clitennestra, viene lodata per l'«esattezza, la precisione, e la forza ond' eseguite sono le belle sue operazioni in quel mezzo nobile carattere nel quale ella è singolare ed eccellente»<sup>154</sup>. La Baccelli, danzatrice di mezzo carattere, interpreta bene il personaggio tanto nella danza quanto nella pantomima. Dal *Programma* emergono pochissime indicazioni circa la danza; vengono invece sottolineati i caratteri dei diversi personaggi. Questo non vuol dire che i momenti in cui i personaggi esprimono le loro passioni fossero esclusivamente pantomimici. Stando al libretto, Clitennestra non prende parte, esplicitamente, ad alcuna danza, eppure il recensore ne loda la precisione e la leggerezza d'esecuzione. Questo conferma l'ipotesi avanzata precedentemente secondo la quale la nozione di danza nel ballo pantomimo del Settecento include tanto la tecnica quanto l'espressione. Troviamo qualche indicazione in più, a questo riguardo, in un articolo successivo del periodico veneziano:

S'ebbe per il primo ballo l'attenzione istessa, che accompagnò il corso delle sue rappresentazioni, e dopo il suo fine ricevette i soliti onori il suo compositore, e gli esecutori primarj del medesimo, chiamati fuori da un esultante consenso a sentir ratificata da mani e voci l'approvazione delle loro grate fatiche. Senza fare un esame analittico all'invenzione del sig. *Clerico*, ma parlando soltanto dell'arte con cui ha posto in varj e ben disegnati movimenti le sue figure, e del ballabile che vi ha tratto tratto introdotto, per iscansare il pericolo della noia di una lunga pantomima,

---

<sup>153</sup> «Gazzetta Urbana Veneta», n. 104, sabato 27 dicembre 1788, p. 832.

<sup>154</sup> «Gazzetta Urbana Veneta», n. 4, mercoledì 14 gennaio 1789, pp. 31-32.

confessare si deve che fu il suo lavoro molto studiato, faticoso, e degno del felice destino, che compensò i suoi sudori<sup>155</sup>.

Il ballo ha grande successo lungo tutto il corso delle repliche che durano circa un mese. Viene lodata l'abilità di Clerico nel mettere in scena il soggetto del ballo e nel caratterizzare i personaggi («ha posto in varj e ben disegnati movimenti le sue figure»). Il successo del ballo è decretato anche, sembrerebbe, dal felice innesto di danza e pantomima. Per evitare che le scene pantomimiche predominino, appesantendo il ballo e annoiando gli spettatori, il coreografo «ha tratto tratto introdotto» delle scene danzate, riuscendo così a mantener vivi l'attenzione e l'interesse del pubblico. Il successo del ballo – prosegue l'articolo – è dovuto anche a

scene superbe, un vestiario ricco e magnifico, decorazioni di molta spesa, ed assai più un'abilissima compagnia danzatrice, particolarmente per l'inimitabile mad. *Baccelli* il cui valore è superiore ad ogni elogio, e per il leggiadrissimo sig. *Angiolini*. Questa coppia dopo aver nel primo ballo eseguita colla maggiore bravura la sua parte, formò le delizie del secondo con un *pas-de-deux* sì gentile, ben ideato, eseguito con tanta esattezza, d'una musica sì parlante, d'un carattere nella sua semplicità così amabile, da meritar ogni sera un pieno teatro s'altro non ci fosse stato da vedere che quello. Il sommo pregio di mad. *Baccelli* è d'eseguire in ballo le più difficili operazioni con una disinvoltura. E una sicurezza che le fan parere facili celandone la fatica<sup>156</sup>.

Il secondo ballo in questione è *I nastri d'amore*, di cui ci è giunto solo il titolo. Per quel che riguarda, invece, gli altri personaggi dell'*Agamennone* veneziano, sappiamo che Agamennone e Cassandra sono interpretati da Francesco e Rosa Clerico (fratello e sorella mantengono la parte anche per le riprese successive del 1793 e del 1794), Clitennestra è Giovanna Baccelli, Oreste ed Elettra sono Lorenzo Panzieri e Teresa Marzoratti, Gaetano Clerico interpreta Euribate, mentre Pietro Angiolini è Egisto<sup>157</sup>.

---

<sup>155</sup> «Gazzetta Urbana Veneta», n. 8, mercoledì 28 gennaio 1789, p. 62.

<sup>156</sup> *Ibidem*.

<sup>157</sup> Cfr. [Francesco Clerico], *Il ritorno di Agamennone. Ballo tragico in cinque atti composto dal signor Francesco Clerico*, in *Arsace. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro Venier in San Benedetto il carnevale dell'anno 1789*, cit., p. 24.

Anche Ritorni si sofferma sull'*Agamennone* di Clerico, lodandone tanto la pantomima quanto la danza. Dopo aver esposto brevemente il soggetto del ballo, scrive:

Da questi molteplici affetti nasceva fecondissima scena per un compositore tanto valente, e per attori tanto esperti, la quale non so fino a che segno poteva rassomigliarsi ai famosi quartetti del Viganò, in cui pose spesso a contrasto simultaneamente l'azione di vari personaggi mossi da passioni fra lor diverse<sup>158</sup>.

Le «danze guerriere» del primo atto vengono dette «di molta bellezza», ma Ritorni è colpito soprattutto dall'interpretazione di Rosa Clerico e dai duetti del secondo atto:

Nel second'atto [Cassandra], inginocchiata all'altare, e abbracciandolo, sentiva in sé la forza e il dominio del fatidico nume: magnifico monologo vivamente espresso da Rosa Clerico sorella dell'autore, una di quelle attrici formate dalla natura all'espressione evidente delle sublimissime passioni. Raggiungeva Agamennone (lo stesso Francesco) e seguiva un duetto, in cui alternavansi agli amorosi avvertimenti della presaga vergine, e le violenti minacce, a lui che or rimaneva percosso a sì tremendi vaticinii, ora sdegnavasi di dover temer insidie da' suoi più cari, or con guerriera noncuranza sorrideva a' femminili pronostici [...]. Anche questa scena era una meraviglia. Partendo l'uno, incalzando l'altra, erano succeduti da Clitennestra, seguita da Egisto, il qual giovandosi de' timori di lei, che credevasi scuoperta, la induceva a doversi privare del marito<sup>159</sup>.

Secondo la descrizione offerta da Ritorni, il duetto fra i due personaggi sembra darsi per azioni giustapposte. Agamennone e Cassandra oscillano continuamente tra emozioni forti e contrapposte in una scena d'effetto che, evidentemente, si è impressa nella memoria del biografo dei Viganò<sup>160</sup>.

L'altra scena che Ritorni giudica di grande effetto è l'ultima. In particolare la morte di Cassandra:

---

<sup>158</sup> Carlo Ritorni, *Commentarii*, cit., p. 33.

<sup>159</sup> *Ivi*, p. 34.

<sup>160</sup> La descrizione di Ritorni, tuttavia, non combacia sempre con quella contenuta nei *programmi*. Stando al libretto del ballo, infatti, il duetto fra Clitennestra ed Egisto precede e non segue quello fra Agamennone e Cassandra. Inoltre, secondo Ritorni il banchetto per festeggiare il ritorno del sovrano si svolge nel terzo atto, quando invece lo leggiamo alla fine del secondo nel libretto. Le ipotesi sono due. Da un lato è verosimile immaginare che Ritorni sia andato a memoria nel ripercorrere il ballo di Clerico, fissando solo i punti che nel suo ricordo si erano impressi con maggior forza. Dall'altro, è anche possibile che Ritorni abbia visto un allestimento diverso del ballo e di cui non ci è giunta alcuna traccia.

Nuova bella situazione per la Clerico, nell'incontrar eroicamente volontaria la morte, predicendo a Clitennestra la vendetta del tradito genitore. [...]. Al cader di lei turbasi la natura avvolgesi in densa caligine il feretro, ne sbucano varie simboliche larve vendicatrici, e da ultimo apparisce Oreste armato del pugnale di vendetta. Tutto ciò era bello, tutto era eroico in questo dramma, ma pur quel soliloquio e quel duetto del second'atto all'altre cose forse sovrastavano grandemente<sup>161</sup>.

Quello che non convince assolutamente Ritorni è, come già evidenziato, l'uso dell'insieme dei figuranti. Nel *programma* sono ricorrenti gli accenni al popolo che si schiera a favore di Elettra e disprezza Egisto e Clitennestra, «ma questo popolo – scrive Ritorni – non era a que' tempi che una colonna di coristi, la quale andavasi schierando in diverse prospettive, favellando tutti non altrimenti che con un sol gesto comune»<sup>162</sup>. I membri del corpo di ballo non offrono pose e atteggiamenti diversificati, ma si schierano in maniera uniforme da una parte o dall'altra del palcoscenico.

---

<sup>161</sup> Carlo Ritorni, *Commentarii*, cit., p. 35.

<sup>162</sup> *Ibidem*.