

Stefania Onesti

Danza e pantomima: modelli interpretativi e chiavi di lettura

Abbiamo scelto di affrontare il tema del rapporto fra danza e pantomima nel secondo Settecento italiano sulla base, soprattutto, di cinque fonti che, più di altre, sono indicative di un nuovo modo di mettere in scena il ballo pantomimo: il libretto *The Loves of Mars and Venus* di John Weaver (1717)¹²⁴, il resoconto del *Mercure de France* sulla messinscena del *Pygmalion* di Marie Sallé (1734)¹²⁵, il *Trattato teorico-prattico* di Gennaro Magri (1779)¹²⁶, *A Treatise on the Art of Dancing* di Giovanni Andrea Gallini (1762)¹²⁷ e il manoscritto Ferrère (redatto nel 1782)¹²⁸.

Fonti ugualmente preziose sono certi libretti di ballo di cui, nel corso dell'intervento, proponiamo qualche passo significativo¹²⁹.

Nonostante John Weaver e Marie Sallé siano cronologicamente arretrati rispetto al periodo preso in considerazione all'interno della ricerca e siano apparentemente "lontani" dall'ambiente artistico italiano, entrambi hanno un

¹²⁴ Weaver, John, *The Loves of Mars and Venus. A Dramatick Enterteinment of Dancing Attempted in Imitation of the Pantomimes of the Ancient Greeks and Romans; as perfom'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, Richards, *The Life and Works of John Weaver*, London, Dance Books, 1985, d'ora in poi citato come Ralph.

¹²⁵ «Mercure de France», Londres, 15 mars 1734, pp. 770-773, in Laurenti, Jean-Noël (a cura di), *Marie Sallé danseuse du XVIII^e siècle. Esquisses pour un nouveau portrait. Atelier-rencontre et recherche, Nantes 19 et 20 juin 2007. Annales de l'Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle aux XVII^e sur les Arts du Spectacle aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Copy Fac, 2008, pp. 89-90.

¹²⁶ Magri, Gennaro, *Trattato teorico-prattico di ballo*, Napoli, 1779, ora in Lombardi, Carmela (a cura di), *Trattati di danza in Italia nel Settecento*, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 2001, pp. 129-272.

¹²⁷ Gallini, Andrea, *A Treatise on the Art of Dancing*, London, 1772.

¹²⁸ Cfr., per l'analisi del manoscritto, Harris-Warrick, Rebecca – Marsh, Carol G., *The French Connection*, in Harris-Warrick, Rebecca – Brown, Bruce Alan (a cura di), *The Grotesque Dancer on the Eighteenth-Century Stage. Gennaro Magri and his world*, Madison, University of Wisconsin Press, 2005, pp. 173-198. Ma vedi anche gli altri contributi sul manoscritto contenuti all'interno del volume: Goff, Moira, *Steps, Gestures, and Expressive dancing. Magri, Ferrère, and John Weaver*, pp. 199-230; Marsh, Carol G. – Harris-Warrick, Rebecca, *Putting together a pantomime ballet*, pp. 231-278.

¹²⁹ I limiti imposti per questo articolo non ci consentono di enumerare troppi esempi. Per ulteriore approfondimenti e indicazioni rimandiamo al lavoro svolto per la tesi di dottorato che, chi scrive, ha discusso presso l'Università di Padova il 25 marzo 2014. Cfr. Stefania Onesti, «Dietro la traccia de' gran maestri». *Prassi e poetica del ballo pantomimo italiano negli ultimi quarant'anni del Settecento*, tutor Elena Randi.

ruolo indubbiamente propulsore rispetto allo sviluppo del ballo pantomimo della seconda metà del Settecento, anche nel nostro paese. Quanto al manoscritto Ferrère, è stato già stabilito da Carol Marsh e Rebecca Harris Warrick il contatto tra questo documento e la tecnica grottesca italiana¹³⁰.

La carriera di John Weaver si snoda entro la prima metà del diciottesimo secolo, e tuttavia già si interessa dell'elemento pantomimico nei suoi balli. Inoltre, animato da un forte intento apologetico e didattico e conscio della novità delle sue proposte, Weaver 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.

Altrettanto innovativa e destinata a inaugurare un nuovo corso espressivo nell'arte coreica è la carriera di Marie Sallé. Ballerina dalla formazione eclettica, unisce alla tecnica della danza seria francese un'espressività nuova derivante, verosimilmente, dalle molteplici esperienze all'interno degli spettacoli delle *foires* parigine, nonché degli intermezzi danzati e delle *afterpieces* londinesi¹³¹. Il prezioso resoconto del suo *Pygmalion* risulta, per questo, paradigmatico ed esemplificativo di una nuova pratica scenica.

Il trattato redatto da Gennaro Magri nel 1779 rappresenta una risorsa preziosa per più di una ragione. In primo luogo è l'unico trattato scritto da un ballerino e coreografo grottesco italiano¹³² e, per questo, rappresenta una fonte unica e insostituibile per lo studio della danza teatrale settecentesca europea ma soprattutto italiana. In secondo luogo la ricchezza e il dettaglio con cui Magri affronta non solo l'esposizione dei principi generali che sottostanno all'arte coreutica, ma anche la descrizione dei passi, delle loro possibili combinazioni e delle loro componenti mimiche, testimoniano l'estrema varietà della tecnica grottesca italiana e rendono questa fonte un punto di riferimento importante.

Sebbene il testo di Gallini non presenti la stessa ricchezza del trattato di Magri e risulti chiaramente influenzato da Cahusac e Noverre, si costituisce

¹³⁰ Cfr. Harris-Warrick, Rebecca – Marsh, Carol G., *The French Connection*, cit.

¹³¹ Cfr. Mc Cleave, Sarah, *Marie Sallé and the development of the ballet d'action*, in Waeber, Jacqueline (a cura di), *Musique et Geste en France de Lully à la Révolution. Études sur la musique, le théâtre et la danse*, Bern, Peter Lang, 2009, p. 175, ma cfr. tutto il saggio, pp. 175-195.

¹³² 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. Lombardi, Carmela (a cura di), *Trattati di danza in Italia nel Settecento*, cit.

come una tappa importante della nostra riflessione: rappresenta, infatti, il frutto delle riflessioni di un ballerino e coreografo di origini italiane, formatosi in Francia e, successivamente, trapiantato a Londra¹³³.

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

I cinque 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. Queste due componenti dello spettacolo sembrerebbero, in alcuni casi, 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 i due linguaggi. Essi possono essere consecutivi, nel senso che alla danza segue la pantomima o viceversa¹³⁴; oppure un personaggio può danzare mentre l'altro nello stesso momento mima, e in questo caso sono contrapposti¹³⁵; 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 esegue movimenti codificati prescritti dalla coreografia¹³⁶. Queste tre modalità si riscontrano, sia pure meno chiaramente, anche in Weaver, che, in *The Loves of Mars and Venus*, le sperimenta attraverso le varie scene in cui è strutturato il lavoro. Per esempio, nella quarta, quella degli amori fra Venere e Marte, alla pantomima iniziale segue una danza generale a cui i due protagonisti assistono. Nell'ultima scena dell'assolo di Vulcano – definita nel libretto «an insulting performance»¹³⁷ –

¹³³ Cfr. Ralph, Richard, *Giovanni Andrea Gallini*, in *International Encyclopedia of Dance*, founding editor Selma Jeanne Cohen, New York-Oxford, Oxford University Press, 1998, vol. III, pp. 111-112.

¹³⁴ Cfr. Goff, Moira, *Steps, Gestures, and Expressive Dancing. Magri, Ferrère, and John Weaver*, cit., p. 225.

¹³⁵ Cfr. l'analisi del balletto *Le peintre amoureux de son modèle* in Marsh, Carol G. – Harris-Warrick, Rebecca, *The French connection*, cit., p. 191.

¹³⁶ Cfr. Goff, Moira, *Steps, Gestures, and Expressive Dancing. Magri, Ferrère, and John Weaver*, cit., p. 225.

¹³⁷ Weaver, John, *The Loves of Mars and Venus*, cit., p. 27 (Ralph, p. 760).

danza e pantomima sembrano simultanee, dato che le braccia mimano e le gambe danzano. La tattica della contrapposizione, cioè dell'alternanza successiva dei due coefficienti scenici, 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 preludio¹³⁸. Nella prima scena del libretto di Weaver, il coreografo informa che «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 pyrric»¹³⁹. Al contrario, la quarta scena comincia 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, quanto meno nelle parti danzate, 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.

«Il giuoco delle braccia – scrive Magri – fa più delle volte il maggior preggio di un ballerino»¹⁴⁰. L'abilità nel gestire bene tali movimenti aiuta tanto il danzatore 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.

Gallini, che nel 1762 pubblica *A Treatise on the Art of Dancing*, afferma che «the motion of the arms is as essential, at least, as that of the legs, for an expressive attitude»¹⁴¹ e inoltre aggiunge che l'espressività nella danza «should be pantomimically diffused through the whole body, the face especially

¹³⁸ Marsh, Carol G. – Harris Warrick, Rebecca, *Putting together a Pantomime Ballet*, cit., p. 243.

¹³⁹ *Ivi*, pp. 17-18 (Ralph, pp. 749-750).

¹⁴⁰ Magri, Gennaro, *Trattato teorico-prattico di ballo*, cit., p. 198, ma vedi tutto il capitolo intitolato *Del Gioco delle braccia*, pp. 197-200.

¹⁴¹ Gallini, Giovanni Andrea, *A Treatise on the Art of Dancing*, London, 1772, pp. 60-61.

included»¹⁴². «A thorough master of dancing, – prosegue Gallini – should, in every motion of every limb, convey some meaning; or rather be all expression or pantomime, to his very fingers ends»¹⁴³. I due termini *espressione* e *pantomima* vengono qui usati come sinonimi e servono a connotare il termine *danza*. Magri e Gallini, infatti, non sembrano fare distinzione fra questi due linguaggi: entrambi si riferiscono ad una danza che è espressione ovvero pantomima. Non si tratterebbe allora di una fusione di due generi, ma di un tipo di movimento che sfrutta l'espressività della parte superiore del corpo per colorare il passo di una particolare intenzione.

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. Il ballo appare come una sorta di atto unico incentrato sulle abilità tecniche ed espressive della Sallé, unica vera protagonista del pezzo. Vengono sottolineati 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. Questi ultimi infatti appaiono perfettamente integrati all'azione. L'animazione della statua, che costituisce il soggetto del ballo, avviene gradualmente tanto attraverso gesti e pose, quanto attraverso la danza.

Le fonti presentate, precedenti, coeve o immediatamente successive ai coreografi italiani presi in considerazione, identificano una sorta di pratica scenica comune che dunque, verosimilmente, riguarda anche i coreografi attivi in Italia nella seconda metà del Settecento. Tanto più questo sembra credibile in quanto alcune delle modalità compositive degli scenari del manoscritto Ferrère sono riscontrabili anche nei programmi dei balli presi in considerazione all'interno della ricerca. In Ferrère, per esempio, l'azione è inquadrata da scene d'insieme in apertura e chiusura del ballo. Riscontriamo situazione analoghe nei

¹⁴² *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».

¹⁴³ *Ivi*, p. 68.

balli italiani. È il caso della prima scena dell'*Adelasia* di Antonio Muzzarelli, che si apre su una valle circondata da monti dove diversi contadini sono occupati in lavori campestri. Seguono le peripezie dei due protagonisti, che si risolvono, nel terzo e ultimo atto, in un lieto fine con un «allegro ballo» al quale prende parte tutta la compagnia¹⁴⁴.

In *Il re pastore o sia Pulcinella re in sogno* di Onorato Viganò, analogamente, la prima scena è di gruppo e sembra interamente pantomimica, mentre il lieto fine è sancito da «un'allegria danza» che coinvolge tutti i protagonisti¹⁴⁵.

Le legazioni proposte dal manoscritto Ferrère presentano molti tratti in comune con la tecnica ottocentesca¹⁴⁶. 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 *ballet d'action* 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 trascritte secondo la notazione 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

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 [...] ¹⁴⁷.

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

¹⁴⁴ Cfr. Muzzarelli, Antonio, *L'Adelasia e L'Ircana in Julfa. Balli d'invenzione di Antonio Muzzarelli*, in Pizzi, Gioacchino, *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.

¹⁴⁵ [Viganò, Onorato], *Il re pastore o sia Pulcinella re in sogno. Secondo ballo*, in [Viganò, Onorato], *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], p. 16.

¹⁴⁶ Cfr. Marsh, Carol G. – Harris-Warrick, Rebecca, *Putting together a pantomime ballet*, cit., p. 250, ma vedi tutto il saggio, pp. 231-278.

¹⁴⁷ Bournonville, August, *My Theatre Life*, Middletown, Wesleyan University Press, 1979, p. 14.

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.¹⁴⁸

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.

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.¹⁴⁹

È lecito pensare che Bournonville abbia forgiato questo tipo di pantomima 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 questa e le sequenze coreografico-pantomimiche 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 alle sonorità adatte per ciascuna scena e per ciascun personaggio; Magri considera la musica come una spinta basilare per la danza poiché la anima risvegliando l'espressione del ballerino e, in tal modo, il diletto da parte dello spettatore; il manoscritto Ferrère, così come l'analisi della partitura di *Medée et Jason* di Noverre condotta

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 16.

da Edward Nye¹⁵⁰, dimostrano, ancora meglio, 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 danzatore¹⁵¹. La musica, scrivono Carol Marsh e Rebecca Harris-Warrick, «provides 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»¹⁵².

Anche i libretti italiani dei quattro coreografi presi in considerazione sono ricchi di riferimenti di questo tipo. 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 seguito¹⁵³ 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 Marte¹⁵⁴.

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, 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]¹⁵⁵ 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 [sic] vittorioso. A questa

¹⁵⁰ Cfr. Nye, Edward, *Mime, Music and Drama on the Eighteenth-Century Stage. The Ballet d'Action*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, pp. 185-207 e pp. 272-304.

¹⁵¹ Marsh, Carol G. – Harris- Warrick, Rebecca, *Putting Together a Pantomime Ballet*, cit., pp. 254-255.

¹⁵² *Ivi*, p. 260.

¹⁵³ [Viganò, Onorato], *Arianna abbandonata da Teseo e soccorsa da Bacco. Ballo eroico pantomimo*, in *L'idolo cinese. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel Teatro di San Samuele il carnevale dell'anno 1774*, in Venezia, presso Modesto Fenzo, 1774, p. 31.

¹⁵⁴ [Viganò, Onorato], *Le amarezze negl'amori o sia I contrattempi di Venere. Ballo drammatico favoloso d'invenzione ed espressione del sig. Onorato Viganò*, in Goldoni, Carlo, *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.

¹⁵⁵ La parola nel manoscritto non è molto leggibile, riportiamo dunque l'ipotesi fatta tra parentesi quadre.

tenera melodia Semiramide penetrata l'animo suscettibile poco a poco da [*sic*] segni di affettuoso lascivo trasporto d'amore. [...]

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

È Nino coll'armata che giugne [*sic*] 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.¹⁵⁶

La musica assume qui un ruolo fondamentale: interpreta le strida di Semiramide che richiamano Tiresia, o meglio vi si sostituisce; la «soave melodia» che annuncia la corte in festa per l'arrivo di Nino, risveglia in lei sentimenti di «lascivo trasporto» e, infine, i suoni militari la eccitano alla crudeltà e alla battaglia. Tre diverse situazioni espressive in cui questi due linguaggi sono strettamente concatenati. 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 il gesto pantomimico laddove esso 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.

¹⁵⁶ Biblioteca Nazionale Marciana, fondo Gozzi, 6.4/1, foglio 6v. Sui soggetti di balli scritti da Gozzi cfr. Fabiano, Andrea, *Le trame del corpo. I balletti pantomimi di Gozzi: prime osservazioni*, in «Problemi di critica goldoniana», vol. XIII, numero speciale a cura di Andrea Fabiano, *Carlo Gozzi entre dramaturgie de l'auteur et dramaturgie de l'acteur: un carrefour artistique européen*, 2007, pp. 171-186. Per una disamina del fondo cfr. anche Soldini, Fabio (a cura di), *Carlo Gozzi 1720-1806. Stravaganze sceniche e letterarie battaglie*, Venezia, Marsilio, 2006.