

Roberta Albano

**Flavia Pappacena (a cura di), *Il ballo a Torino 1748-1762*,
Libreria Musicale Italiana, Lucca 2019***

Il ricco e corposo volume *Il ballo a Torino 1748-1762. Dalla raccolta de' balli fatti nelle opere del Real Teatro*, fornito di CD audio, è curato da Flavia Pappacena, già docente di Teoria della danza presso l'Accademia Nazionale di Danza di Roma e di Estetica della danza e Teoria della danza alla facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università "La Sapienza", con la collaborazione di Francesco Mauro Coviello, direttore della Biblioteca Musicale di Santa Cecilia. Le fonti che offrono la materia prima dei saggi storico-critici pubblicati sono, da un lato, i libretti dei balli stampati sistematicamente dal Teatro Regio fra il 1756 e il 1762 e, dall'altro, gli spartiti delle musiche dei balletti relativi a quei libretti, conservati nella *Raccolta de' balli fatti nelle opere del Real Teatro di Torino con la spiegazione dei medemi e gli nomi de' compositori*, oggi custodita nella Biblioteca del Conservatorio di Santa Cecilia a Roma. Tale *Raccolta* è un corpus di tre volumi di musica manoscritta relativa ai balli torinesi dal 1748 al 1762 già nota agli studiosi quando fu segnalata da Michael Robins in *Naples and Neapolitan opera* del 1972.

Gli studi, firmati da Lorenzo Tozzi, Gloria Giordano, Flavia Pappacena, Luca Rossetto Casel e Nika Tomasevic, propongono approfondimenti sulla *Raccolta*, soffermandosi in particolare sulle opere di alcuni artisti. In questo volume, finalmente, si è fatto uno studio globale sugli spartiti delle musiche dei balli incrociandoli con i libretti reperiti e comparati con altre fonti relative alle biografie dei maestri coinvolti, ai documenti dei pagamenti effettuati in loro favore, contenuti nei fondi archivistici del Teatro Regio, restituendo, così, un quadro dell'attività coreica piemontese quanto mai ampio e articolato. L'interesse del volume, infatti, ha aspetti molteplici poiché fornisce un'analisi approfondita della documentazione che viene letta seguendo vari criteri: musicologico, coreutico, organizzativo, ma riporta anche rilevanti considerazioni su cruciali momenti di evoluzione della coreografia sia dal punto di vista della strutturazione drammaturgica dei balli, sia dal punto di vista dello stile coreico vero e proprio. Si tratta del frutto di un progetto di ricerca complesso, realizzato dagli studiosi attraverso la lettura degli spartiti, l'analisi dei libretti e gli altri dati raccolti nell'archivio del Teatro Regio, che sono stati confrontati in parallelo ma anche in maniera trasversale, attraverso un costante dialogo tra gli studiosi, per

* Pp. 384. Collana "Le Chevalier errant", diretta da Alberto Basso e Cristina Santarelli.

la valorizzazione di tutto ciò che il materiale documentario raccolto ha potuto fornire, contribuendo ad un importante censimento di fonti e studi sul Settecento italiano ed europeo.

La documentazione analizzata – la *Raccolta* e le altre fonti d'archivio – permette una visione approfondita di un periodo in cui Torino e la sua produzione teatrale di danza sono al centro di un complesso crocevia europeo che ha come vertici Parigi, Vienna, Venezia, Napoli e, appunto, la capitale sabauda. Fino al 1755 i balli sono costituiti da un insieme eterogeneo di pezzetti di bravura intercalati da scene di gruppo. Una sorta di fuochi d'artificio che appaga l'occhio per i colori di scenografie e costumi, e desta meraviglia per il virtuosismo e il brio degli interpreti. Attraverso la ricostruzione dell'attività di autori quali Gasparo Angiolini, Vincent Saunier, Pietro Alover, Jean Dauberval, Giuseppe Salomoni e Louis Devisse, si ripercorre, in maniera molto completa, l'attività coreica del Teatro Regio, inserendola in un quadro internazionale in cui l'incontro e la fusione tra danza francese e ballo grottesco italiano contribuisce a rinnovare lo spettacolo di danza di poco precedente la riforma noverriana.

Il primo saggio, *Cavalieri, ballerini, suonatori: la danza e il Teatro Regio nel Settecento*, è curato da Luca Rossetto Casel che ha ricostruito, attraverso le fonti archivistiche, l'attività della Società dei Cavalieri che dal 1727 assunse l'amministrazione dell'attività teatrale della città. L'analisi dei documenti evidenzia una rilevante attività coreutica all'interno della programmazione del Teatro Regio. Attraverso la produzione delle arie dei violinisti Alessio Rasetti, Rocco Gioannetti e Giuseppe Antonio Le Messier, si individua anche la composizione dell'organico strumentale che accompagnava i balli, formato da archi, con la partecipazione, in più occasioni, di trombe e timpani. Notevole importanza ha la ricostruzione dell'organizzazione di una scuola, la prima nata in Italia su modello dell'Académie Royale de Danse de Paris. Ideata per fornire, a basso prezzo, i figuranti e i corifei per gli allestimenti dei balli, la scuola, che non supererà mai la decina di allieve. Fu diretta da Claude Le Comte, Baldassarre Armano e Augusto Hus, il capostipite della famiglia che nel 1812 darà vita alla Scuola generale di ballo del Teatro di San Carlo di Napoli, il cui primo direttore sarà Pierre Hus.

Flavia Pappacena ha partecipato al volume, oltre che come coordinatrice dell'intera ricerca, anche con quattro saggi dai titoli: *Il ballo a Torino dalla fondazione della Società dei Cavalieri all'alba del balletto d'azione (1725-1755)*, *Il ballo a Torino tra il 1756 e il 1762: una nuova dimensione europea*, *I libretti dei balli 1756-1762*, *Coreografi e ballerini a Torino tra il 1756 e il 1762*. Attraverso un minuzioso lavoro di analisi dei documenti e di incroci con varie fonti, la studiosa non solo completa la biografia di molti autori che hanno segnato la storia della danza – segue i primi passi di un giovanissimo Jean Dauberval e di un Gasparo Angiolini già in ascesa – ma riesce a descrivere alcuni momenti coreografici inediti come se fossero vivi di fronte ai nostri occhi. Nell'analisi dei libretti compiuta da Flavia Pappacena relativamente al periodo compreso fra il 1725 e il 1755, compare come consuetudine la giustapposizione tra lo stile francese e quello italiano attraverso la presentazione di un ballo grottesco legato alla presenza di maschere della Commedia dell'Arte, raffinate dopo il loro passaggio per i teatri parigini dall'esperienza

di Le Fébvre o dal gusto di Aquilanti. La ricca attività coreutica di Torino, in quegli anni, è un punto di incrocio dell'attività itinerante dei ballerini che costituiscono un ponte tra lo stile di danza francese e il ballo grottesco italiano che si andranno ad amalgamare, in forme diverse, a seconda dei teatri e dei luoghi, per dare vita al balletto d'azione. Non è possibile qui fare una ricognizione esaustiva dell'ampio lavoro realizzato dall'autrice, ma prendiamo un esempio tra i tanti: il ballo *di Marte, Venere e la Gloria* di Saunier del 1756. In questo caso è ricostruita la variazione compositiva, tipica di quegli anni, in cui al *tableau* simbolico della lotta della virtù sul piacere, rappresentato da Marte che si lascia prima spogliare delle armi da Venere, ma che poi recupera la sua vocazione guerresca, si contrappone una successiva scena pantomimica di marinai nel tipico gusto italiano. Altro recupero esemplare è quello del ballo *Diana ed Endimione* di Gasparo Angiolini dell'anno successivo. In questo caso si tratta già di un'azione più complessa il cui protagonista è Cupido, che è al centro di una grande varietà di scene. Il ballo costituisce un esempio in cui si intravedono affinità con il lavoro di Hilverding a Vienna, con cui Angiolini collaborava, in quegli stessi anni, in qualità di assistente. Il balletto riformato fa sì che i ballerini entrino in maniera profonda nei personaggi che sono inseriti in un racconto organizzato secondo una drammaturgia che struttura il *ballet d'action*, laddove, in precedenza, la pantomima era costituita da gesti convenzionali – utilizzati per realizzare piccoli *tableaux* – che verranno considerati superati dagli stessi Noverre e Angiolini. Dallo studio emerge con evidenza che dopo il 1755, ossia tra il 1756 e il 1762, compaiono balletti a soggetto costruiti su una trama, di cui sono riportate dettagliate descrizioni alla fine del libretto dell'opera o tra gli atti. Autori di questi balletti sono coreografi invitati dall'estero che svolgono anche le funzioni di primo ballerino. A Torino si individuano più esempi che “fotografano” questa graduale trasformazione.

Nika Tomasevic e Lorenzo Tozzi presentano due interventi scritti a quattro mani: *Le musiche dei balli torinesi tra eredità raccolte e una nuova sensibilità* e *Temi, aspetti, caratteri e maschere nelle musiche della Raccolta torinese*. Nel primo saggio, il loro accuratissimo lavoro, durato almeno quattro anni, ha permesso un'attenta analisi degli spartiti delle musiche della *Raccolta* che offrono informazioni relative agli autori – notizie rare per i compositori di musica dei balli nel Settecento – e delle forme musicali adottate. Come avviene per gli stili di danza, anche per le composizioni musicali analizzate, la varietà e la giustapposizione di generi segnano il graduale passaggio dallo stile propriamente barocco a quello settecentesco, definito, quest'ultimo, come genere dei “gusti riuniti”. Se lo stile italiano era caratterizzato da una componente maggiormente improvvisativa, quello francese si distingueva per un numero più cospicuo di ornamentazioni e abbellimenti melodici. Nel secondo saggio di Tomasevic e Tozzi, si ricostruisce, con attenzione e cura del dettaglio, in che maniera i brani musicali suggeriscano i diversi stili coreici dei popoli rappresentati, tra cui emergono, per importanza politica e culturale, gli spagnoli, i francesi e gli italiani letti attraverso la descrizione che di essi compie Jacopo Martello nel suo celebre *Della tragedia antica e moderna*.

Nika Tomasevic è autrice, inoltre, del capitolo *Serio, grottesco e mezzo carattere: i generi del ballo torinese a metà Settecento*. Oggetto della sua indagine, tra l'altro, è come interpretare il termine grottesco nell'uso italiano e il *grotesque* francese. In effetti la distinzione in generi, espressa qualche anno dopo da Noverre nelle *Lettres*, era già in uso nella distribuzione dei balli nei teatri italiani in forme articolate che vengono prese in esame dall'autrice. Il grottesco di tradizione italiana, che proviene dal mondo popolare, emerge in questo studio come genere fortemente vario e frastagliato, costituito da virtuosismi acrobatici, impetuose danze nazionali, spiritose pantomime (commedie mimate), parodie di "caratteri", con la partecipazione di maschere della Commedia dell'Arte e personaggi di segno violento, fantastico o allegorico, che verranno inseriti drammaturgicamente nel nascente *ballet d'action*.

Concludono l'opera ben sei appendici, a cura di Gloria Giordano, in cui si schedano i balli e le partiture musicali della *Raccolta*, si elencano tutti i ballerini impegnati nell'attività di quegli anni e si schematizzano le tipologie coreografiche e le scene dei balli. Tra le appendici, il volume pubblica un lavoro, sempre a cura della Giordano, nel quale si comparano le descrizioni di due balli alle partiture musicali corrispondenti, composte una da Rocco Gioannetti, per *La scoperta dell'America da Cristoforo Colombo* di Gasparo Angiolini, e l'altra da Giuseppe Antonio Le Messier, per *La Fontana di ringiovanimento* di Jean Dauberval. Il parallelo creato fra le descrizioni del libretto e la partitura contribuisce a rendere possibile una futura ricostruzione dei balli.

Le musiche relative a tali partiture sono state raccolte nel CD che correda il volume e sono eseguite dalla Romabarrocca Ensemble, diretta da Lorenzo Tozzi, con Giuseppe Grieco al violino, Renato Criscuolo al violoncello e lo stesso Tozzi al clavicembalo. È evidente che si tratta di un'opera dal notevole valore documentaristico e scientifico.