

Olivia Sabee*

Le *Lettres* di Noverre nel Veneto: l'*Encyclopédie méthodique* e la «Gazzetta Urbana Veneta»

27 dicembre 2021, pp. 31-53

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/14123>

Section: Studi [peer reviewed]



Articles are published under a Creative Commons Attribution NonCommercial 3.0 Unported licence (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: danzaericerca@unibo.it

Www: <https://danzaericerca.unibo.it/>

Abstract

Il saggio prende in esame le traduzioni italiane delle voci sul ballo pubblicate nell'*Encyclopédie méthodique* di Charles-Joseph Panckoucke (1736-1798), che comprende estratti delle *Lettres sur la danse* di Jean-Georges Noverre. Lo scrittore Antonio Piazza (1742-1825), che dirigeva la «Gazzetta Urbana Veneta» di Venezia, decise a sua volta di pubblicare gli estratti di alcune voci dell'*Encyclopédie méthodique*, oltre a un certo numero di estratti delle *Lettres* di Noverre. Grazie a questa pubblicazione veneziana, alla traduzione in Spagna delle *Lettres* di Noverre uscite nell'*Encyclopédie méthodique* e in alcuni periodici francesi, le idee di Noverre furono seminate in contesti dove non erano più associate con il nome e la figura del teorico e coreografo francese.

This article examines the Italian translations of the articles on dance published in the *Encyclopédie méthodique* edited by Charles-Joseph Panckoucke (1736-1798), which includes excerpts of Jean-Georges Noverre's *Lettres sur la danse*. The writer Antonio Piazza (1742-1825), editor of the Gazzetta Urbana Veneta, decided in turn to publish excerpts of articles from the *Encyclopédie méthodique*, including several excerpts of Noverre's *Lettres*. Through this Venetian publication, the translation in Spain of Noverre's *Lettres* included in the *Encyclopédie méthodique*, and in several French periodicals, Noverre's ideas were disseminated in contexts that were no longer associated with the name and personage of the French theorist and choreographer.

* Swarthmore College, Pennsylvania, USA.

Olivia Sabee

Le *Lettres* di Noverre nel Veneto: l'*Encyclopédie méthodique* e la «Gazzetta Urbana Veneta»¹

Premessa

Il 19 aprile 1794 Antonio Piazza scrisse ai lettori della «Gazzetta Urbana Veneta» che cominciava in quel numero a pubblicare una serie di voci sul ballo². Questa serie avrebbe compreso, specificamente, la traduzione italiana delle prime otto delle *Lettres sur la danse, et sur les ballets* ([1759]/1760) di Noverre³. Piazza pubblicava regolarmente voci enciclopediche nella sua «Gazzetta», in cui era possibile trovare generalmente notizie del mondo teatrale e anche resoconti di eventi accaduti nel Veneto. Da aprile a luglio, quando Piazza concluse la serie, i lettori della «Gazzetta», come ha già notato Elena Ruffin, sembra non avessero notato queste voci, né risposero all'editore, come facevano spesso in altri casi simili⁴. Ruffin ne addebita il motivo al fatto che «gli argomenti di Noverre erano già abbastanza diffusi, soprattutto nella loro realizzazione pratica»⁵. Questa argomentazione sembra convincente, soprattutto per quanto attiene alla diffusione delle opere e delle idee noverriane nella penisola italiana in generale e specificamente nel Veneto⁶. Credo, però, che la pubblicazione da parte di Piazza di questi estratti è anche significativa per ciò che riguarda la disseminazione e la traduzione degli scritti di Noverre in senso generale.

1. Ringrazio Patrizia Veroli per il suo aiuto linguistico ed editoriale.

2. Cfr. «Gazzetta Urbana Veneta», 19 aprile 1794, pp. 249-252.

3. Cfr. «Gazzetta Urbana Veneta», 24 maggio 1794, pp. 332-333; 28 maggio 1794, pp. 337-340; 31 maggio 1794, pp. 345-349; 4 giugno 1794, pp. 353-356; 7 giugno 1794, pp. 361-363; 11 giugno 1794, pp. 369-370; 14 giugno 1794, pp. 377-380; 18 giugno 1794, pp. 385-388; 21 giugno 1794, pp. 394-396; 25 giugno 1794, pp. 401-402; 28 giugno 1794, pp. 409-412; 2 luglio 1794, pp. 417-418; 5 luglio 1794, pp. 425-426; 9 luglio 1794, pp. 433-434; 12 luglio 1794, pp. 441-444; 16 luglio 1794, pp. 449-451.

4. Cfr. Elena Ruffin, *La prima traduzione italiana delle Lettres di Noverre: Venezia, 1794*, in José Sasportes – Patrizia Veroli (a cura di), *La danza italiana, Quaderno n. 1, Viaggio lungo cinque secoli*, Bulzoni, Roma 1998, pp. 35-58.

5. *Ivi*, p. 56.

6. Cfr. José Sasportes, *Invito allo studio di due secoli di danza teatrale a Venezia (1746-1859)*, in José Sasportes – Elena Ruffin (a cura di), *Balli teatrali a Venezia (1746-1859): partiture di sei balli pantomimici di Brighenti, Angiolini e Viganò*, Ricordi, Milano 1994, pp. IX-XXXV, in particolare p. XVII.

Le voci, Piazza spiegò ai lettori, erano state selezionate dalla «grande opera dell'Enciclopedia, magazzino universale di tutte le umane cognizioni»⁷. In questa sua affermazione, comunque, Piazza si riferiva a molte enciclopedie, considerandole un ampliamento di quella di Diderot e D'Alembert. In verità le voci scelte da Piazza costituivano una riedizione delle voci di due dizionari facenti parte dell'enorme *Encyclopédie méthodique* (1782-1832) di Charles-Joseph Panckoucke: *Arts académiques: Équitation, escrime, danse, et art de nager* (1786) e *Antiquités, Mythologie, Diplomatique des Chartres, et Chronologie* (1786-[1795])⁸. Alcune di quelle voci erano uscite in precedenza nella vasta e polemica *Encyclopédie* di Diderot e D'Alembert. Gli editori dell'*Encyclopédie méthodique* avevano incluso a loro volta tutte le lettere noverriane originali tranne la Lettera nove (sulla figura e sull'eliminazione delle maschere), alcune voci dell'*Encyclopédie* di Louis de Cahusac (le sole voci dell'*Encyclopédie* di Diderot e D'Alembert pubblicate in questa serie della «Gazzetta»), della *Description des pierres gravées du feu Baron de Stosch* (1760) di Johann Joachim Winckelmann e del *Dictionnaire de Trévoux* (1721)⁹. Seguire il cammino di queste voci dall'*Encyclopédie méthodique* alla «Gazzetta Urbana Veneta» mostra anzitutto il modo in cui il reimpiego e la ricombinazione degli scritti ne trasformarono il senso rispetto a quello che avevano all'origine e, in secondo luogo, evidenzia come la pratica della compilazione servì a far circolare le idee di Noverre in contesti più ampi.

Noverre immaginava l'arte coreica come una mimesi della natura secondo le idee di Charles Batteux presentate nelle *Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746) e ha proposto nelle sue *Lettres* di unire poesia e pittura per rappresentare un'azione muta con i gesti del corpo. Noverre è stato anche ispirato dalla riforma del teatro del medesimo periodo e, come scrive Flavia Pappacena, egli «si ispira [all'attore David Garrick] per creare il suo linguaggio gestuale e per attribuire alla sua recitazione muta una forza drammatica così intensa da riuscire a penetrare nell'animo dello spettatore»¹⁰. Noverre è anche stato influenzato dalle idee di Voltaire, Marmontel et Cahusac¹¹. Però, a livello drammaturgico,

7. «Gazzetta Urbana Veneta», 19 aprile 1794, p. 249.

8. Cfr. *Encyclopédie méthodique. Arts académiques. Équitation, escrime, danse, et art de nager*, chez Panckoucke, Paris 1786, chez Plomteux, Liège 1786; *Encyclopédie méthodique. Antiquités, Mythologie, Diplomatique des Chartres, et Chronologie*, 5 voll., chez Panckoucke, Paris 1788; chez Plomteux, Liège 1788.

9. Piazza pubblicò almeno quarantotto voci da entrambi questi dizionari dell'*Encyclopédie méthodique* nella «Gazzetta Urbana Veneta» del 1794 e alcune negli anni precedenti. Le altre serie contenevano voci principalmente sul nuoto e sull'antichità.

10. Flavia Pappacena, *Le "Lettres sur la danse" di Noverre. L'integrazione della danza tra le arti imitative*, in «Acting Archives Essays», supplement n. 9, 2011, pp. 1-31: p. 9, online: https://actingarchives.it/images/Essays/Flavia_Pappacena_Le_Lettres_sur_la_danse_di_Noverre.pdf, u.v. 8/8/2021.

11. Per una panoramica della teoria e della pratica noverriana oltre alle opere già citate cfr. Laura Aimo, *Mimesi della natura e ballet d'action: Per un'estetica della danza teatrale*, Fabrizio Serra, Pisa 2012, pp. 57-67; Stephanie Schroedter, *Von „Affect“ zur „Action“: Quellenstudien zur Poetik der Tanzkunst vom späten Ballet de Cour bis zum frühen Ballet en Action*, Königshausen & Neumann, Salzburg 2003, pp. 184-195; Monika Woitas, *Im Zeichen des Tanzes: Zum ästhetischen Diskurs der darstellenden Künste zwischen 1760 und 1830*, Centaurus, Herbolzheim 2004; Matthias Sträßner, *Tanz-Meister und Dichter: Literatur-Geschichte(n) im Umkreis von Jean Georges Noverre: Lessing, Wieland, Goethe, Schiller*, Henschel, Berlin 1994, pp. 15-46; Judith Chazin-Bennahum, *Cahusac, Diderot, and Noverre: Three Revolutionary French Writers on the Eighteenth Century Dance*, in «Theatre Journal», vol. XXXV, n. 2, 1983, pp. 168-178.

è Diderot che era molto importante per Noverre. Come il *drame bourgeois* di Diderot (che Noverre elogiava molto nelle sue *Lettres*¹²), in cui la mimica si alternava con la narrazione e quest'ultima era trasmessa tramite il dialogo, il *ballet en action* poteva essere considerato un altro punto intermedio nel *continuum* tra ballo non narrativo e teatro declamato¹³. Diversi letterati si erano interessati alla mimica nel cuore del *drame bourgeois* e si interessarono anche al ballo, dato il ruolo che aveva nei dibattiti sul linguaggio primordiale umano¹⁴. Tuttavia, mentre Diderot aveva utilizzato il testo drammatico come veicolo per creare un linguaggio del corpo, sostituendo spettacoli teatrali basati sulla declamazione con la pantomima drammatica, i riformatori del balletto, in cerca di legittimazione, fecero il contrario¹⁵. Sebbene raccontassero storie usando il corpo, cercarono di ricreare una poetica testuale attraverso il teatro, adattando il modello aristotelico per renderlo applicabile a una narrazione non linguistica e simultaneamente (è il caso di Noverre) basandosi su programmi stampati per trasmetterne il significato al pubblico¹⁶. Come scrive Arianna Beatrice Fabbricatore, «se Noverre suggerisce di stare ispirandosi a modelli letterari, ciò è in funzione dell'assioma *ut pictura theatrum*»¹⁷.

Oltre alla sua riforma della costruzione drammatica del balletto, Noverre eliminò le maschere per mostrare l'espressione del viso e sostenne l'uso di costumi più realistici. All'inizio della sua carriera, Noverre credeva che il pantomimo possedesse la capacità di esprimere più chiaramente che le parole i movimenti dell'anima, ma nell'epoca in cui scriveva le ultime edizioni delle sue *Lettres*, cambiò idea. In realtà, già nel 1775 scrisse nel programma del balletto *Eutimo ed Eucari* «che la Pantomima è di tutte le l'Arti imitatrici la più meschina e la più limitata»¹⁸. Tuttavia, benché alla fine del secolo le idee

12. Cfr. Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse, et sur les ballets*, Delaroché, Lyon 1760, pp. 468-469.

13. Cfr. Denis Diderot, *Entretiens sur "Le Fils naturel"*, in Id., *Œuvres complètes*, 25 voll., sous la direction de Hans Dieckmann et Jean Varloot, Hermann, Paris 1975, vol. X, pp. 83-162, in particolare p. 101.

14. Cfr. Edward Nye, *Mime, Music, and Drama on the Eighteenth-Century Stage: The Ballet d'Action*, Cambridge University Press, Cambridge 2011, pp. 9-34.

15. Cfr. Flavia Pappacena, *Noverre's Lettres sur la danse. The inclusion of dance among the imitative arts*, in «Acting Archives Essays», supplement n. 9, 2011, pp. 1-31, in particolare p. 12 (online: <https://www.activingarchives.it/essays/contenuti/101-noverre-s-lettres-sur-la-danse-the-inclusion-of-dance-among-the-imitative-arts.html>, u.v. 8/8/2021) e Stefania Onesti, *Un distillato di poetica: la "danza parlante" di Gasparo Angiolini nei libretti italiani*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 11, dicembre 2019, pp. 46-74; Stefania Onesti, *"L'arte di parlare danzando". Angiolini e la "Dissertazione sui balli pantomimi degli antichi"*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 0, dicembre 2009, pp. 1-34; pp. 6-7. Sul ruolo del corpo danzante, è chiaro che Noverre voleva lavorare con danzatori e non attori (cfr. Claudia Jeschke, *Noverre, Lessing, Engel. Zur Theorie der Körperkunst im ausgehenden 18. Jahrhundert*, in Wolfgang F. Bender (Herausgeber), *Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. Grundlagen, Praxis, Autoren*, Steiner, Stuttgart 1992, pp. 85-111, in particolare alle pp. 94-96).

16. Noverre era notoriamente un sostenitore dei programmi, ma Angiolini era contrario. Cfr. Gasparo Angiolini, *Lettere a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi (1773)* e *Riflessioni sopra l'uso dei programmi nei balli pantomimi (1775)*, in Carmela Lombardi (a cura di), *Il ballo pantomimo: lettere, saggi e libelli sulla danza (1773-1785)*, Paravia, Torino 1998, pp. 49-87, in particolare p. 62 e pp. 117-124; Edward Nye, *Mime, Music, and Drama*, cit., pp. 208-228; Arianna Fabbricatore, *La Querelle des Pantomimes: Danse, culture, et société dans l'Europe des Lumières*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2017, pp. 145-173.

17. Arianna Fabbricatore, *La Querelle des Pantomimes*, cit., p. 42. Tutte le traduzioni dall'inglese e dal francese si devono a chi scrive.

18. Programma di *Eutimo ed Eucari* (Milano 1775), citato in Flavia Pappacena, *Noverre's Lettres sur la danse*, cit., p.

di Noverre si siano molto trasformate, il testo dell'*Encyclopédie méthodique* e della «Gazzetta Urbana Veneta» seguono l'edizione delle *Lettres* del 1783, quasi identica a quella del 1760¹⁹. Nell'*Encyclopédie méthodique*, gli editori aggiunsero sottotitoli a ogni lettera.

Come molti studiosi hanno documentato, è chiaro che Noverre non è stato il fondatore del *ballet en action*, giacché nella sua epoca sono esistite diverse poetiche di ballo pantomimo. La teoria del ballo pantomimo in generale si fondò sull'idea di uno spettacolo narrativo affidato all'azione mimica, ma i singoli coreografi, poi, esposero anche le loro idee specifiche – e qualche volta queste idee si escludevano vicendevolmente – sia in scritti teorici che sul palcoscenico. Per ragioni diverse, ma particolarmente per il mito che si è creato attorno a Noverre, i suoi contemporanei e alcuni studiosi della nostra epoca hanno preso le parti sue e di altri coreografi, specificamente di Franz Hilverding (1710-1768) e di Gasparo Angiolini (1731-1803). A sua volta Noverre è stato inserito in una narrazione della storia della danza che sottolinea la creazione, l'ascesa e la decadenza della danza classica²⁰. Noverre e il suo discorso sono centrali in questo saggio, ma la mia intenzione non è quella di intervenire in questo dibattito. Invece sottolineerò il fatto che è possibile che i suoi testi fossero letti quando si trovavano all'interno di opere letterarie diverse dalle monografie da lui stesso firmate, e cioè nelle enciclopedie e nei periodici. In questo contesto sosterrò che le voci tradotte e pubblicate nella «Gazzetta Urbana Veneta» forniscono una testimonianza importante di un tentativo di accreditare il ballo italiano, e specificamente veneziano, come ballo pantomimo, e ciò insieme alla convinzione, però, che il *ballet en action* di Noverre fosse superiore al ballo pantomimo all'italiana. Allo stesso tempo il caso della «Gazzetta Urbana Veneta» e la sua relazione con l'*Encyclopédie méthodique* mostra che gli enciclopedisti – oltre a Cahusac, le cui voci sono frequentemente citate – parteciparono in modo importante alla diffusione della teoria del ballo. Insomma, gli enciclopedisti e i periodici a loro collegati furono in grado di amplificare le idee di certi autori e, tramite la loro diffusione, di renderle universali e anche di banalizzarle.

Il ballo della concezione illuminista e la cultura letteraria

Nell'età dei Lumi l'editoria era un'industria in crescita e lucrativa: la pubblicazione delle en-

14. Cfr. anche l'*avant-propos* di Jean-Georges Noverre a *Euthyme et Eucharis, ballet héroï-pantomime*, in Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse, sur les ballets et les arts*, Schnoor, St. Petersburg 1803-1804, vol. III, pp. 53-56, in particolare p. 53.

19. Cfr. Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse, et sur les ballets*, seconde édition, chez la veuve Dessain Junior, Londres 1783. Ringrazio Marie-Françoise Bouchon per la segnalazione.

20. È l'argomento sostenuto da Juan Ignacio Vallejos. Cfr. Juan Ignacio Vallejos, *Les philosophes de la danse. Le projet du ballet pantomime dans l'Europe des Lumières (1760-1776)*, thèse de doctorat, Ecole des hautes études en sciences sociales, Paris 2012, pp. 19-20.

ciclopedie era «un *affaire di dinaro*», nelle parole dello storico Paolo Preto, ma anche un modo di disseminare il sapere²¹. Diderot e D'Alembert avevano commissionato voci originali per la loro *Encyclopédie*, ma la maggior parte delle enciclopedie che si pubblicarono dopo si costruirono su testi prestati²². Nel mondo letterario si iniziò a discutere di plagio. I prestiti incontrollati che fanno parte della composizione delle enciclopedie, tuttavia, devono essere considerati in verità qualcosa di differente dal plagio: sono da intendersi piuttosto nello spirito dei *commonplace book*²³. Eppure, il fatto è che le modifiche apportate frequentemente ai testi destinati a diventare voci enciclopediche li differenziavano dalla pratica di compilare citazioni per uso personale, come accade nel *commonplace book*. Inoltre, dopo la compilazione di una serie di testi in una enciclopedia, altri editori ricorrevano a loro volta a ulteriori prestiti. Per esempio i periodici pubblicavano spesso voci estratte da enciclopedie o le pubblicavano a puntate al fine di rendere i testi accessibili in un formato meno costoso.

Piazza, oltre che editore della «Gazzetta Urbana Veneta» e compilatore dei testi, era conosciuto come drammaturgo e romanziere²⁴. Tuttavia sapeva molto delle riforme che si stavano diffondendo nel teatro europeo: nel 1776 aveva scritto il *Discorso all'orecchio di Monsieur Louis Goudar*, una risposta alle critiche di Ange Goudar al ballo pantomimo²⁵. L'anno seguente inserì un «Dialogo sul Ballo» nel suo romanzo *L'Attrice*, in cui prese posizione a favore e contro il balletto pantomimo²⁶. Tra aprile e luglio 1794, come ho già osservato, Piazza pubblicò numerose voci sul ballo nella «Gazzetta Urbana Veneta», incluse le prime otto delle *Lettres* noverriane.

Noverre, che riuscì ad ottenere una fama internazionale con i suoi balletti pantomimi, divenne famoso anche nel mondo letterario. Sono state, soprattutto, la capacità di autopromozione e la pub-

21. Paolo Preto, *L'Encyclopédie nel Veneto e a Padova*, in Pietro Gnan (a cura di), *Un affaire di dinaro, di diligenza, di scienza. L'edizione padovana dell'“Encyclopédie méthodique” (1784–1817)*, Biblioteca Universitaria, Padova 2005, pp. 9-23: pp. 19-20. Cfr. anche Kathleen Hardesty, *The “Supplément” to the “Encyclopédie”*, Archives internationales d'histoire d'idées/International Archives of the History of Ideas-Martinus Nijhoff, The Hague 1977; Robert Darnton, *The Business of Enlightenment: A Publishing History of the Encyclopédie, 1775-1800*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge 1979 (ed. it. *Il grande affare dei Lumi. Storia editoriale dell'“Encyclopedie” 1775-1800*, Adelphi, Milano 2012); Kathleen Hardesty Doig, *From “Encyclopédie” to “Encyclopédie méthodique”: revision and expansion*, Voltaire Foundation, Oxford 2013; Jeff Loveland, *The European Encyclopedia: From 1650 to the Twenty-First Century*, Cambridge University Press, Cambridge 2019.

22. I prestiti sono alla base di alcune voci dell'*Encyclopédie* di Diderot e D'Alembert, sebbene fossero in numero minore in rapporto alle enciclopedie che sarebbero state pubblicate in seguito.

23. Sulle somiglianze fra *commonplace book* ed enciclopedia, cfr. Richard Yeo, *Encyclopaedic Visions: Scientific Dictionaries and Enlightenment Culture*, Cambridge University Press, Cambridge 2001, pp. 101-119.

24. Cfr. Valeria Tavazzi, «Un foglio difensore de' diritti del pubblico»: la «Gazzetta Urbana Veneta» di Antonio Piazza *archivio del teatro del Settecento*, in Clara Borrelli – Elena Candela – Angelo R. Pupino (a cura di), *Memoria della modernità. Archivi ideali e archivi reali*, ETS, Pisa 2013, vol. III, pp. 625-636; Alexandra Fuchs, *Case Study: The Intercultural Dimension of Antonio Piazza's “Gazzetta urbana veneta”*, in Misia Sophia Doms (edited by), *“Spectator”-Type Periodicals in International Perspective: Enlightened Moral Journalism in Europe and North America*, Peter Lang, Berlin 2020, pp. 173-190; Rosa Maria Colombo, *Lo Spectator e i giornali veneziani del Settecento*, Adriatica, Bari 1966.

25. Secondo Edward Nye, Piazza aveva scambiato Ange col fratello Louis. Cfr. Edward Nye, *Mime, Music, and Drama*, cit., pp. 98-99, nota.

26. Cfr. Antonio Piazza, *L'attrice*, a cura di Roberta Turchi, Guida, Napoli 1984, pp. 190-194.

blicazione delle *Lettres sur la danse* ad aiutarlo ad acquisire una grande fama dentro e fuori dal mondo teatrale. Nel 1769 e nel 1783 traduzioni delle sue *Lettres* furono pubblicate in tedesco e in inglese. Ma le *Lettres* arrivarono a Venezia non in un unico passaggio, come traduzione della monografia, ma per una strada più indiretta. Il maestro di ballo Domenico Rossi ne aveva cominciato una traduzione in italiano nel 1778 a Napoli, città dominata dallo stile noverriano grazie alla presenza al Teatro San Carlo del maestro di ballo Charles LePiqq, già allievo di Noverre. Tuttavia la traduzione di Rossi non era stata mai stampata²⁷. Gli scritti di Noverre arrivarono nella Serenissima attraverso un canale più convenzionale, ma meno ovvio: un'enciclopedia. Fu grazie a questa fonte inattesa, ma anche tipica del Settecento, che Piazza trovò alcune Lettere di Noverre e le pubblicò in italiano. La pratica della traduzione non era esclusiva di Piazza: molti testi francesi scritti nell'epoca dei Lumi erano stati tradotti in italiano nell'ultimo quarto del Settecento. Di più, le *Lettres* di Noverre erano apparse anche in spagnolo per canali simili, tramite la versione tradotta che ne figurava in qualche dizionario facente parte dell'*Encyclopédie méthodique*²⁸.

Il fatto che un'enciclopedia e anche un periodico riproducessero testi di Noverre non è di per sé importante nel contesto di questo periodo²⁹. Tracciare questi prestiti ci permette però di scoprire una serie di decisioni, più o meno esplicite, convenienti o commerciali. I risultati permettono di scoprire uno dei modi in cui il nome di Noverre e le sue idee furono associate al fenomeno internazionale del balletto pantomimo.

Nel 1759, quando le *Lettres* furono pubblicate per la prima volta, il momento era sicuramente opportuno: filosofi, riformatori teatrali e maestri di ballo erano tutti interessati al potenziale espressivo del corpo. Per di più, con la successiva edizione delle *Lettres* del 1803-1804, Noverre usò interlocutori famosi quali Voltaire, per lodare e pubblicizzare le proprie idee³⁰. Anche la *querelle* con Angiolini (1773-1776) sicuramente contribuì a promuovere le *Lettres*. Prima e dopo quel periodo, i balletti di Noverre erano acclamati e dibattuti (accompagnati, naturalmente, dai suoi programmi). Ognuna di queste fonti deve essere studiata al fine di comprendere meglio i balletti dell'epoca. Il mio saggio, però, si concentra principalmente sul discorso teorico della danza piuttosto che sulle opere sceniche.

27. Cfr. José Sasportes, *Noverre en Italie*, in «Musicorum», n. 10, numéro monographique *Jean-Georges Noverre (1727-1810): un artiste européen au siècle des Lumières*, sous la responsabilité éditoriale de Laurine Quetin e Marie-Thérèse Mourey, 2011, pp. 193-201, in particolare p. 199.

28. Cfr. *Encyclopedia metódica. Artes académicos, traducidos del francés al castellano: a saber, el arte de la equitación por Don Baltasar de Irurzun; y el del bayle, de esgrima y de nadar, por Don Gregorio Sanz*, Imprenta de Sancha, Madrid 1791.

29. Cfr. Anne Sechin, *On Plagiarism, Originality, Textual Ownership, and Textual Responsibility: The Case of Jacques le fataliste*, in Reginald McGinnis (edited by), *Originality and Intellectual Property in the French and English Enlightenment*, Routledge, New York-London 2009, pp. 102-124; Julie Candler Hayes, *Plagiarism and Legitimation in Eighteenth-Century France*, in «The Eighteenth Century: Theory and Interpretation», vol. XXXII, n. 2, 1993, pp. 115-131.

30. Cfr. Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse, sur les ballets et les arts (1803)*, a cura di Flavia Pappacena, LIM, Lucca 2011, pp. 1-8.

A questo fine c'è da chiedersi: cosa significava ristampare voci enciclopediche al di fuori del contesto in cui erano state originariamente pubblicate? E, portando avanti questo genere di domanda, che cosa significava tradurre voci singole dell'*Encyclopédie* e dell'*Encyclopédie méthodique* invece di tradurre l'*Encyclopédie* o un dizionario dell'*Encyclopédie méthodique* per intero? Visto che scrivere un'enciclopedia è già un atto di presa in prestito – qualche volta i compilatori citavano le loro fonti, ma qualche volta mescolavano una fonte con un'altra, senza citare i nomi degli autori –, che cosa differenzia il progetto di Piazza dalla produzione dell'*Encyclopédie*?

Lucien Nouis sostiene che Diderot e D'Alembert di fatto «assorbirono» i nomi degli autori delle voci nell'«insieme testuale» del loro progetto, trattandoli come artigiani e non propriamente come autori³¹. Inoltre la loro *Encyclopédie* derivò una parte del suo significato dalla relazione tra le voci, una relazione che si metteva in movimento sulla base delle scelte fatte dal lettore mentre viaggiava all'interno dell'opera attraverso i riferimenti incrociati (*renvois*), espliciti e impliciti, che vi si trovavano. Wilda Anderson sostiene che creare riferimenti incrociati significava «togliere la possibilità al lettore di creare analogie che gli permettessero di vedere il mondo diversamente, di porsi domande, di giudicare il mondo del sapere da un punto di vista esterno all'*Encyclopédie*»³². Riordinando il sapere attraverso un dizionario, come fa l'*Encyclopédie méthodique*, Anderson sostiene che gli editori eliminarono la possibilità per il lettore di creare collegamenti tra voci così come avevano fatto Diderot e D'Alembert. In modo analogo Gabriele Brandstetter sostiene che questo sistema permette non solo di comprendere la definizione del ballo nell'*Encyclopédie*, ma anche di concettualizzare l'*Encyclopédie* come ballo³³.

Piazza, tuttavia, non era il solo in quest'epoca a pubblicare voci enciclopediche. A contribuire alla circolazione delle idee, vi erano anche le recensioni di libri pubblicate da diversi periodici e particolarmente importanti per la disseminazione delle idee noverriane. Dopo l'apparizione delle *Lettres* i giornalisti francesi, recensendole, contribuirono a farne circolare i principi³⁴. Piazza, a differenza di altri giornalisti e grazie alla sua conoscenza del balletto pantomimo, lesse sia l'*Encyclopédie méthodique* che l'*Encyclopédie*, e creò collegamenti tra i dizionari. La sua raccolta di voci mostra quindi uno dei modi in cui era possibile leggere l'*Encyclopédie méthodique*.

In generale, classificando i rami della conoscenza, l'*Encyclopédie méthodique* limitò le possibilità intrinseche che invece l'*Encyclopédie* di Diderot e D'Alembert aveva messo in campo definendo il balletto simultaneamente come oggetto letterario, rito cerimoniale, arte dello spettacolo e, di conse-

31. Lucien Nouis, *L'«Encyclopédie» et le Nom d'Auteur*, in «Romanic Review», vol. CIII, n. 3/4, 2012, pp. 331-345: p. 335.

32. Wilda Anderson, *Encyclopedic Topologies*, in «Modern Language Notes», vol. CI, n. 4, 1986, pp. 912-929: p. 924.

33. Cfr. Gabriele Brandstetter, *Enzyklopädie des Tanzes. Bewegung und Wissensordnungen des 18. Jahrhunderts bei de Cahusac und Diderot*, in Sabine Huschka (Herausgeber), *Wissenskultur Tanz: Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen*, transcript, Bielefeld 2015, pp. 71-85, in particolare p. 81.

34. Cfr. «Journal encyclopédique», 15 janvier 1760, vol. IX, pp. 74-77.

guenza, come punto d'incontro dell'interesse degli Illuministi per il linguaggio, la voce e il corpo. Anche se il dizionario *Arts académiques* mise insieme la costruzione poetica del balletto con la tecnica di danza in un modo che presagiva chiaramente la concettualizzazione del balletto moderno, impostato sulla danza classico-accademica, il volume aveva allo stesso tempo taciuto la complessità del rapporto tra il pensiero illuminista francese e il balletto pantomimo. Tramite la riconfigurazione dei testi, il gruppo editoriale di Panckoucke trasformò il significato del balletto come genere, prescrivendo punti di entrata disciplinari per voci che erano state scritte senza tenere conto di tali punti (per esempio, gli articoli intitolati *Ballets* e *Courante*). Questo approccio si adattava allo studio del balletto francese del XIX secolo, che metteva più in evidenza la tecnica di danza, ma limitava la comprensione del balletto pantomimo, che, durante il periodo in cui si era formata l'*Encyclopédie* di Diderot e D'Alembert, stava attivamente definendosi e ridefinendosi.

Per capire il significato della riconfigurazione e della categorizzazione delle voci sul balletto operate nell'*Encyclopédie méthodique* e il riassetto e la ristampa successivi delle stesse, è utile considerare il rapporto tra la riforma del balletto e la cultura letteraria dell'epoca. Alla fine del Settecento i riformatori provavano continuamente a definire e ridefinire il termine *ballet*, e non a caso la definizione del termine nell'*Encyclopédie* di Diderot e D'Alembert era mobile. Il progetto della riforma evidenziava la necessità che uno spettacolo di balletto pantomimo raccontasse una storia. Cahusac, Noverre e altri riformatori si concentravano su un modello basato sulla pantomima greca o romana e consideravano che uno spettacolo costruito sulla pantomima sarebbe stato più espressivo di un'opera teatrale, perché basato sul linguaggio corporeo³⁵. Sebbene queste idee fossero uscite allo scoperto già a metà del Settecento, l'obiettivo di creare uno stile narrativo e pittorico di danza basato sulla mimesi non era nuovo, e il successo delle *Lettres* di Noverre può essere dovuto a idee ampiamente condivise sulla «funzione dell'arte, l'efficacia del gesto e soprattutto la necessità per il ballo di parlare»³⁶. Nel Seicento, in Francia, Nicolas Saint-Hubert, Michel de Pure e il gesuita Claude-François Ménéstrier si erano preoccupati della mimesi. Essi avevano evidenziato la capacità del balletto di rappresentare tematiche serie, giovandosene in prestigio. L'idea di rappresentare un racconto lineare continuo sarebbe stata avanzata nel corso del secolo successivo³⁷. Attraverso l'elevazione del ballo teatrale ad arte narrativa e autonoma, piuttosto che semplicemente rappresentativa, i riformatori francesi aspiravano

35. Cfr. Sophia Rosenfeld, *A Revolution in Language: The Problem of Signs in Late Eighteenth-Century France*, Stanford University Press, Stanford 2001, pp. 57-85; Edward Nye, *Mime, Music, and Drama*, cit., pp. 38-61. Fuori dalla Francia, cfr. Rita Zambon, *Dal ballo pantomimo al coreodramma*, in José Sasportes (a cura di), *Storia della danza italiana: dalle origini ai giorni nostri*, EDT, Torino 2011, pp. 119-182; Kathleen Kuzmick Hansell, *Theatrical Ballet and Italian Opera*, in Lorenzo Bianconi – Giorgio Pestelli (edited by), *Opera on stage*, University of Chicago Press, Chicago 2002, pp. 192-251 (ed. it. *Il ballo teatrale e l'opera italiana*, in *Storia dell'opera italiana*, vol. V, *La spettacolarità*, EDT/Musica, Torino 1988); Arianna Fabbricatore, *La Querelle des Pantomimes*, cit., pp. 25-28.

36. Sophia Rosenfeld, *A Revolution in Language*, cit., p. 60.

37. Cfr. *ivi*, p. 109.

a differenziarlo dall'atletismo, dal virtuosismo e dal mimo comico, per rivendicarlo il posto nella *République des Lettres*³⁸.

Con questi obiettivi in mente, le voci enciclopediche di Cahusac avevano congiunto la storia del ballo a un appello verso la sua riforma. Impiegando un modello incentrato sulla fusione della danza con l'azione drammatica, Cahusac aveva teorizzato il balletto in termini di potere comunicativo del gesto: nel complesso, i suoi scritti non riguardavano la tecnica della danza, ma piuttosto una sistematizzazione di regole poetiche per il balletto come costruito drammatico. In ogni caso, mentre le *Lettres* di Noverre sono diventate testi emblematici che descrivono queste riforme, le voci di Cahusac nell'*Encyclopédie* di Diderot e D'Alembert ritraggono un quadro più ampio del balletto, che fa parte del progetto dei Lumi e si colloca all'interno di una rete di altre voci relative alla poetica, al linguaggio e all'antichità.

Il balletto e la danza nell'*Encyclopédie* e nell'*Encyclopédie méthodique*

La voce *Ballet* di Cahusac, pubblicata nel 1752 nel secondo tomo dell'*Encyclopédie* di Diderot e D'Alembert, costituisce un elemento centrale all'interno di un gruppo di voci che collegano il balletto e la danza ad altre forme d'arte. Essa fa riferimento a molte altre voci che un lettore potrebbe aspettarsi di associare al ballo teatrale: *Danse*, *Opéra*, *Entrée* e *Quadrille*, ma anche *Pantomime*. Questi riferimenti incrociati spingerebbero il lettore a consultare voci più generali su antichità, comunicazione, poesia e creazione artistica. Nella tradizione sovversiva dell'*Encyclopédie*, le idee che Cahusac descrive nella voce *Ballet* corrispondono a quelle del balletto pantomimo, ma non erano conformi alla definizione più tradizionale che si dava del ballo teatrale francese in quell'epoca. È anche evidente che, sebbene Cahusac avesse preso idee dai trattati di danza del passato, egli deviava dalla lista di elementi essenziali tipici del balletto fatta da Claude-François Ménéstrier (l'invenzione/la forma, le figure, i movimenti, l'armonia/la musica, e le decorazioni): nella voce sul *Ballet*, Cahusac aggiungeva un elemento finale alla lista, designando la poesia come il sesto e ultimo elemento del balletto³⁹.

Per ben capire la relazione tra la voce *Ballet* di Cahusac e la poesia, tuttavia, il lettore era obbligato a seguire il rimando che collegava la voce con quelle relative ad altre riforme teatrali dell'epoca.

38. Cfr. Arianna Fabbricatore, *La Querelle des Pantomimes*, cit., p. 24.

39. Cfr. Louis de Cahusac, *Ballet*, in *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc.*, Mis en ordre & publié par Denis Diderot et Jean le Rond d'Alembert, 18 voll., Briasson, David, Le Breton, et Durand, Paris 1751-1772, *ad vocem*, vol. II, pp. 42-46. Cfr. Claude-François Ménéstrier, *Des ballets anciens et modernes selon les règles du theatre*, René Guignard, Paris 1682 e Minkoff, Geneva 1972, pp. 55-56. Sul soggetto dei prestiti di Cahusac, cfr. *Récapitulatif des emprunts du Traité aux ouvrages de Ménéstrier et Bonnet*, in Louis de Cahusac, *La danse ancienne et moderne, ou traité historique de la danse*, édition présentée, établie et annotée par Nathalie Lecomte, Laura Naudeix et Jean-Noël Laurenti, Desjonquères-Centre national de la danse, Paris 2004, pp. 293-295.

Come Diderot nella voce *Encyclopédie*, così D'Alembert nel suo *Discours préliminaire* spiegava che lo scopo principale dei riferimenti incrociati non era quello di collegare una voce all'altra nel tentativo di definire un argomento usandone un altro, ma piuttosto quello di mostrare «il collegamento tra i materiali»⁴⁰. Questi rimandi possono suddividersi in tre tipi: in primo luogo, quelli esplicitamente indicati nel testo (ovvero «Voyez GESTE»); in secondo luogo, quelli che potrebbero essere dedotti dal nome di un autore o dal titolo di un'opera; e in terzo luogo, i rimandi detti *de génie*, non esplicitamente segnati nel testo ma che un lettore illuminato dovrebbe identificare da solo⁴¹. Nella voce *Ballet Cahusac* utilizza ogni livello del sistema per definire il balletto pantomimo all'interno dell'*Encyclopédie* (fig. 1), approfittando dei modi in cui i riferimenti incrociati consentono al lettore di scoprire connessioni sorprendenti. Solo i rimandi espliciti per la voce *Ballet* si riferiscono a voci che si trovano in classi di conoscenza, categorie proposte da Diderot per capire le relazioni fra materiali (fig. 2) che vanno da «Art» e «Histoire» a «Belles-Lettres» e «Poésie» e che sono parte delle tre importanti categorie che aveva stabilito Diderot: «Mémoire», «Raison» e «Imagination»⁴². Nel contesto del *ballet en action*, la correlazione di queste classi della conoscenza sembra ovvia: il balletto pantomimo era strettamente legato alla letteratura tramite il dramma. Tuttavia, consultando il *Système figuré des connaissances humaines* (fig. 2), il lettore scopre che le varie classi della conoscenza provengono in realtà da ciascuno dei tre distinti ordini di memoria, ragione e immaginazione che sono alla base dell'*Encyclopédie*⁴³. Le «Antiquités» sono classificate come «Mémoire», la «Pantomime» come «Raison», e le «Arts de communiquer» come «Logique» e «Sciences de l'homme». La «Poésie» abbraccia tutte le opere classificate nella «Imagination». In questo senso il balletto rappresenta il modello dell'interdisciplinarietà. Il fatto che la definizione del balletto pantomimo richiedeva al lettore di fare riferimento a diverse classi di conoscenza serve a sottolineare la sua importanza nel contesto dell'Illuminismo e lo evidenzia come punto di confluenza per i dibattiti sull'espressione corporea e le riforme teatrali. Questo insieme testuale che collegava aspetti del balletto con aspetti di diverse arti di spettacolo non fu unico nel contesto dell'*Encyclopédie*. Fu una decisione esplicita di Diderot che era alla base di tutte le voci sulle belle arti. Come scrive Massimo Modica, «nessun testo, prima dell'*Encyclopédie*, avrebbe mostrato la stessa decisione nel tentare di dimostrare che le belle arti sono un insieme unitario, che va compreso

40. Jean le Rond D'Alembert, *Discours préliminaire des éditeurs*, in *Encyclopédie*, cit., *ad vocem*, vol. I, pp. i-xlv: p. xviii.

41. Cfr. *ivi*, pp. xix-xx; Denis Diderot, *Encyclopédie (Philosoph.)*, in *Encyclopédie*, cit., *ad vocem*, vol. V, pp. 635-649, in particolare le pp. 641-642. Sui rimandi, cfr. Gilles Blanchard – Mark Olsen, *Le système de renvois dans l'Encyclopédie: Une cartographie des structures de connaissances au XVIIIe siècle*, in «Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie», vol. XXXI-XXXII, 2002, pp. 45-70. Gli autori evidenziano l'idea dell'*Encyclopédie* come un tutto (cfr. *ivi*, p. 48). Le voci sul balletto confermano quest'ipotesi, nel senso che il lettore deve consultare tutte le voci per avere una definizione completa del materiale.

42. Louis de Cahusac, *Ballet*, in *Encyclopédie*, cit., *ad vocem*, vol. II, pp. 42-46.

43. Cfr. *Système figuré des connaissances humaines*, in *Encyclopédie*, cit., vol. I, nessun numero di pagina.

nella sua autonomia, e nel porsi il problema di quel principio, l'imitazione, cui spetta il compito di garantirne l'unità»⁴⁴.

Questo collegamento di poetica e balletto nell'*Encyclopédie* permette al lettore moderno di comprendere meglio come i riformatori vedessero i primi *ballets en action*, in particolare i legami di questo genere teatrale con la tragedia. Allo stesso tempo i rimandi della voce *Ballet* potrebbero anche condurre il lettore a due voci che caratterizzano il balletto del XIX secolo, *Danse* e *Chœurs, les chœurs de danse*, o a una voce che descrive il ballo del passato, *Comédie-ballet*, ovvero una voce che, ancorché citata, non era mai stata scritta, come accade per molti rimandi, soprattutto dei primi tomi. Questa molteplicità di definizioni, interamente dipendente dal lettore, è ciò che suggerisce Anderson quando spiega che, se attraversata dal lettore ideale di Diderot, l'*Encyclopédie* possiede il potenziale di creare nuove informazioni e di funzionare da deposito di memoria culturale⁴⁵. Il *ballet en action*, giustamente, non era l'unico stile di balletto descritto nell'*Encyclopédie*, poiché le definizioni del compendio si estendevano sia al passato che al futuro. Una definizione che il lettore moderno riconoscerà, tuttavia, è quella data nella sezione *Danse* del dizionario *Arts académiques* dell'*Encyclopédie méthodique* di Panckoucke, che mescola articoli sulla tecnica del ballo e sul balletto, proprio perché nel 1786, quando esce il dizionario, Noverre era più interessato al ballo come spettacolo che alla tecnica.

Con l'obiettivo di migliorare l'*Encyclopédie* di Diderot e D'Alembert, Panckoucke aggiunse molte voci, ma soprattutto cambiò la struttura dell'opera dal punto di vista epistemologico⁴⁶. L'*Encyclopédie*, seguendo i passi della *Cyclopaedia* di Ephraim Chambers, aveva concepito la conoscenza «come un tutto integrato»⁴⁷.

Nella nuova struttura dell'*Encyclopédie méthodique*, i redattori di Panckoucke distribuirono il loro materiale in volumi che rappresentavano i principali rami della conoscenza. Invece di disporre le voci in ordine alfabetico e consentire al lettore di scegliere come muoversi attraverso i volumi usando riferimenti incrociati, l'*Encyclopédie méthodique* classificò i tomi per argomento, dall'agricoltura alla teologia, definendo i rapporti tra i vari *corpus* del sapere e inserendoli in categorie preesistenti. Costretti a scegliere dove collocare il balletto all'interno di queste categorie, e in una sorprendente deviazione dalla definizione del balletto come arte mimica e rappresentativa data dall'*Encyclopédie*, i redattori dell'*Encyclopédie méthodique* identificarono il balletto come associato, prima di tutto, alla pratica della danza piuttosto che alla poetica. Tuttavia, gli editori di Panckoucke, a quanto pare, erano obbligati a fare scelte difficili e la dispersione delle voci relative al balletto e alla danza nei cinque diversi dizionari

44. Massimo Modica, *L'estetica di Diderot. Teorie delle arti e del linguaggio nell'età dell'“Encyclopédie”*, Antonio Pellicani, Roma 1997, p. 32. Cfr. anche Massimo Modica, *Il sistema delle arti Batteux e Diderot*, Aesthetica, Palermo 1987.

45. Cfr. Wilda Anderson, *Encyclopedic Topologies*, cit., p. 925.

46. Cfr. Kathleen Hardesty Doig, *From “Encyclopédie” to “Encyclopédie méthodique”*, cit., p. 11.

47. Robert Darnton, *The Great Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History*, Basic Books, New York 1984, p. 196 (ed. it. *Il grande massacro dei gatti e altri episodi della storia culturale francese*, Adelphi, Milano 2013).

dell'*Encyclopédie méthodique* testimonia la natura interdisciplinare dei materiali⁴⁸. Queste voci sono apparse nei dizionari *Arts académiques. Equitation, escrime, danse, et art de nager* (1786), *Grammaire et littérature* (vol. III, 1786), *Antiquités, Mythologie, Diplomatie des Chartres, et Chronologie* (vol. II, 1788), *Encyclopediana* (1791) e *Musique* (vol. I, 1791), con le due più vaste raccolte di voci sul ballo nei volumi dedicati alle *Arts académiques* e alla *Musique*. La raccolta più importante delle voci di danza si trova nelle *Arts académiques*, dove gli editori iscrissero la danza nella rubrica degli addestramenti militari: scherma, danza ed equitazione, con l'aggiunta del nuoto.

Nel dizionario *Arts académiques* i redattori inserirono la voce *Ballet* con il sottotitolo *Danse*, scegliendo così di enfatizzare gli elementi corporei e l'idea della padronanza fisica piuttosto che le radici del balletto nella cultura teatrale. Versioni aggiornate delle voci dell'*Encyclopédie* di Cahusac relative al balletto (da *La danse ancienne et moderne, ou traité historique de la danse* [1754]) si trovano nel dizionario *Arts académiques*, insieme a estratti dalle *Lettres* di Noverre e da *Le Maître à danser* (1725) di Pierre Rameau, nonché insieme alla voce *Chorégraphie* dell'enciclopedista Louis-Jacques Goussier⁴⁹. In questo modo i redattori crearono una singola definizione di balletto (sebbene più sintetica e moderna delle definizioni presenti nell'*Encyclopédie*), con un' enfasi forte sulla tecnica della danza classica, visibile soprattutto nell'inclusione di estratti del *Maître à danser*. Anche se, nel 1786, la tecnica di ballo si era molto trasformata e se Noverre era contro la notazione della danza⁵⁰, questa singola definizione di balletto non richiedeva ai lettori di fare riferimento ad altre voci dell'enciclopedia.

48. Hardesty Doig indica che molte materie erano difficili da condividere e presenta come esempi il commercio di cereali e le piante utilizzate nella preparazione dei medicamenti (cfr. Kathleen Hardesty Doig, *From "Encyclopédie" to "Encyclopédie méthodique"*, cit., p. 5).

49. Cfr. *Avertissement*, in *Encyclopédie méthodique. Arts académiques*, cit., pagine non numerate. Il redattore non accenna al testo di Goussier nell'introduzione. Altre voci dell'*Encyclopédie* comprendono «Balancé» (*ivi*, pp. 316-317), la prima parte della «Courante» (*ivi*, p. 397), «Gargouillade» (*ivi*, pp. 417-418), «Glissé» (*ivi*, p. 418), «Jetté» e «Jettés en chasse» (*ibidem*), «Menuet» (*ivi*, pp. 418-419), e «Tombé» (*ivi*, p. 424).

50. Per un'elaborazione sulla posta in gioco connessa alla notazione della danza al Settecento, cfr. Flavia Pappacena, *Danse écrite ou La Terpsi-choro-graphie ou Nouvel Essay de Theorie de la danse: manuscript dated 1813 by Jean-Étienne Despréaux kept at the Bibliothèque of the Paris Opéra*, in Society of Dance History Scholars, *Re-Thinking Practice and Theory/Repenser pratique et théorie*, Proceedings of the International Symposium on Dance Research/Actes du Colloque international de recherche en danse, Centre nationale de la danse, Paris, 21-24 June/juin 2007, Society of Dance History Scholars, Riverside, California 2007, pp. 496-501.

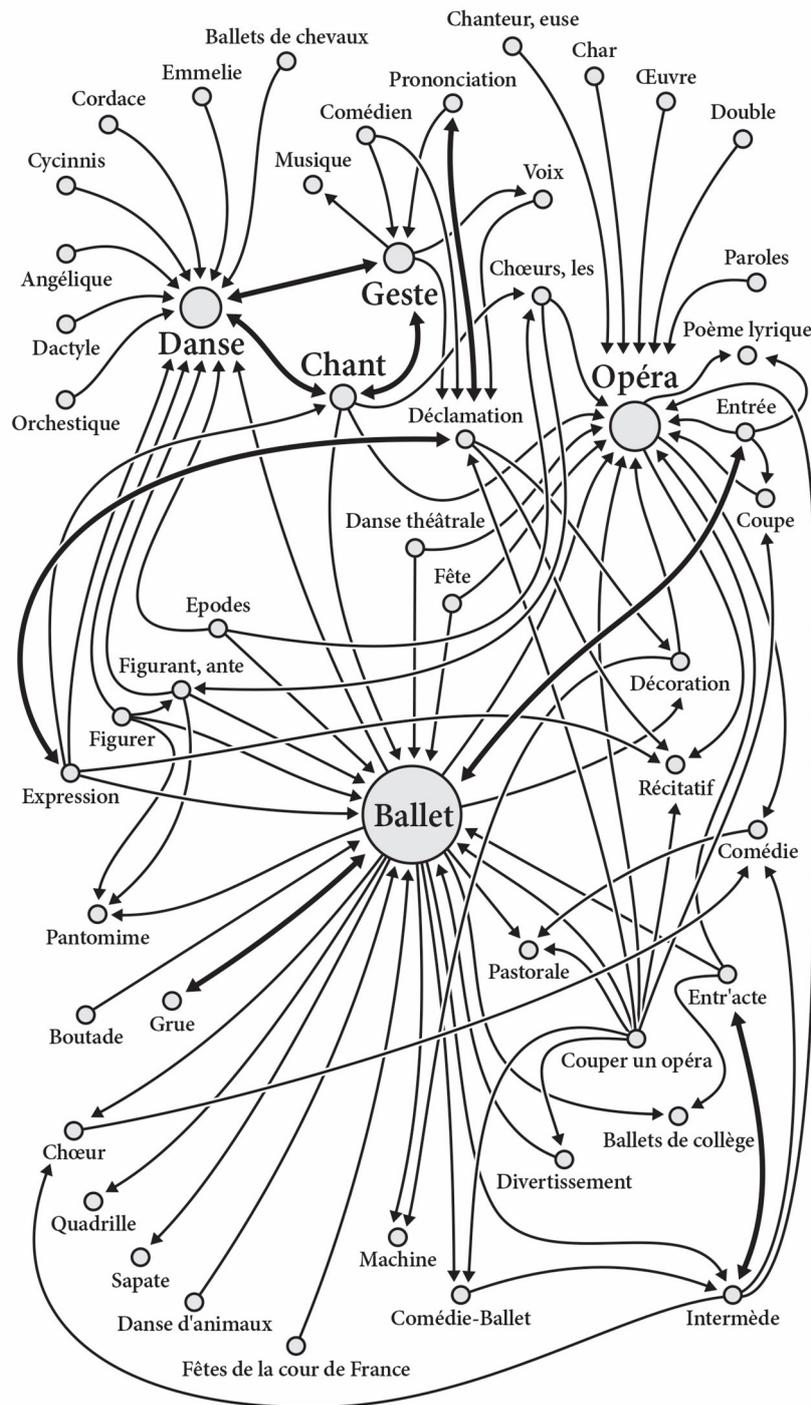


Fig. 1: Rimandi della voce *Ballet* (diagramma di Sasha Fornari in Olivia Sabee, *Theories of Ballet in the Age of the "Encyclopédie"*, University Press, Liverpool 2022, in preparazione).

Nel dizionario *Arts académiques* la voce *Ballet* era composta da gran parte dei primi tre libri del II tomo del trattato di Cahusac, *La danse ancienne et moderne*, in cui l'autore racconta una storia del balletto nell'Europa occidentale⁵¹. Da qui la voce prosegue con le *Lettres* di Noverre, di cui ristampa le prime otto (che descrivono le sue idee sulla composizione dei balletti e le conoscenze necessarie ai maestri di balletto), più le *Lettere* XIV e XV (che contengono una sintesi di alcuni libretti), con l'aggiunta di sottotitoli miranti a conferire unità stilistica a tutta la voce. Sebbene entrambi i teorici, Noverre e Cahusac, siano menzionati nell'avvertimento, solo Cahusac non è citato nella voce *Ballet*. Il nome di Noverre, tuttavia, compare nel sottotitolo *Description de quelques ballets de M. Noverre faite par lui-même*⁵².

I rimandi originali a Cahusac per la voce *Ballet* sono sparsi in tutta l'*Encyclopédie méthodique*, apparendo in dieci dizionari diversi (cfr. Tabella 1)⁵³. Molte delle voci più rilevanti sono inserite nel dizionario *Grammaire et Littérature*, ma altre sono classificate in argomenti apparentemente distanti, come *Logique, Métaphysique, et Morale*. Altre voci non sono incluse. Infine, voci aggiunte, che trattano aree adiacenti ai soggetti originali di Cahusac, sono state inserite nella voce *Courante*, che comprende diciannove pagine e include le voci *Courante* di Cahusac e Rousseau, l'intero tomo IV di *La danse ancienne et moderne* e le *Lettres* X, XI e XII di Noverre, che descrivono la relazione tra gesti e anima e le difficoltà tecniche riguardo ai corpi dei ballerini⁵⁴. La prima di queste voci, *Courante*, si apre con una descrizione della danza, che, gli autori precisano, era stata storicamente utilizzata all'inizio di un ballo. Recentemente, essi osservano, la *courante* era stata sostituita con il minuetto: la prima, tuttavia, dà al ballerino la possibilità fisica di eseguire altri balli anche se non è più alla moda⁵⁵. Dopo questa voce, il sottotitolo *Suite de pas & de sauts faits en cadence* e una sola frase («Tutte le arti in generale hanno come oggetto l'imitazione della natura» di Cahusac, ma non in sequenza) cominciano gli articoli scritti da Cahusac⁵⁶. La parte che segue fornisce una breve e sorprendente panoramica del balletto pantomimo in Francia al lettore in grado di individuarla all'interno di una voce apparentemente non ad esso corre-

51. Precisamente, la voce *Ballet* equivale a una ristampa del tomo I, seconda parte, e del tomo II, prima, seconda e terza parte (cfr. Louis de Cahusac, *La danse ancienne et moderne*, cit., pp. 135-165). Poi la voce salta al tomo III, stampato nella sua totalità (cfr. *ivi*, pp. 179-220).

52. Cfr. *Ballet*, in *Encyclopédie méthodique. Arts académiques*, cit., *ad vocem*, pp. 317-373, in particolare p. 362.

53. Cfr. Friedrich Melchior Grimm, *Poème lyrique*, in *Encyclopédie méthodique: Grammaire et Littérature*, 3 voll., Pancoucke, Paris 1786; Plomteux, Liège 1786, *ad vocem*, vol. III, pp. 94-112. Le voci di Cahusac sui balli all'antica sono apparse nella *Encyclopédie méthodique, Antiquités, Mythologie, Diplomatique des Chartres, et Chronologie*, cit., vol. II, pp. 299-303.

54. Cfr. *Courante*, in *Encyclopédie méthodique, Arts académiques*, cit., *ad vocem*, pp. 397-416. Angelica Goodden esamina quest'articolo fra gli altri nella sua discussione dell'eloquenza e del ballo, ma non lo attribuisce a Cahusac (cfr. Angelica Goodden, *Actio and Persuasion: Dramatic Performance in Eighteenth-Century France*, Clarendon Press, Oxford 1986, p. 113). Goodden cita la voce *Ballet* nelle *Arts académiques*, ma non menziona l'uso della prima persona per l'autore (Cfr. *ivi*, p. 133).

55. Cfr. *Courante*, in *Encyclopédie méthodique, Arts académiques*, cit., *ad vocem*, p. 397.

56. «Touts [*sic*] les arts en général ont pour objet l'imitation de la nature» (*ibidem*).

lata. Alla fine della voce, le *Lettere* di Noverre descrivono in dettaglio le qualità necessarie al ballerino, dall'espressività alle gambe ben proporzionate⁵⁷. Benché Noverre si interessa qui alla tecnica di danza a livello molto dettagliato, egli usa queste *Lettere* per consigliare lo studio della «danse noble et terre à terre» e per evidenziare l'importanza delle braccia riguardo all'espressività⁵⁸.

RINVIO	TOMO DELL'ENCYCLOPÉDIE MÉTHODIQUE
Action	<i>Beaux Arts</i> (vol. I), <i>Grammaire et Littérature</i> (vol. I)
Aristote	<i>Médecine</i> (vol. III), <i>Philosophie ancienne et moderne</i> (vol. I, "Aristotélisme"), <i>Physique</i> (vol. I)
Ballet de cour	
Ballets de collège	
Bathile	<i>Histoire</i> (vol. II)
Benserade	<i>Encyclopédiana</i>
Bonnet	
Chœur	<i>Grammaire et Littérature</i> (vol. I), <i>Théologie</i> (vol. I)
Comédie-ballet	<i>Grammaire et Littérature</i> (vol. I)
Danse	<i>Arts Académiques</i>
Décoration	
Entrée	<i>Musique</i> (vol. II)
Fête	<i>Histoire</i> (vol. II), <i>Théologie</i> (vol. II)
Génie	<i>Beaux Arts</i> (vol. I)
Greco	<i>Antiquités</i> (vol. III)
Grue, danse de la	<i>Antiquités</i> (vol. III)
Intermède	<i>Grammaire et Littérature</i> (vol. II), <i>Musique</i> (vol. I)
La Motte	<i>Encyclopédiana</i>
Lucien	<i>Histoire</i> (vol. III)
Lully	<i>Encyclopédiana</i>
Machine	<i>Architecture</i> (vol. II)
Menestrier	
Molière	<i>Encyclopédiana</i> , <i>Histoire</i> (vol. III)
Opéra	<i>Musique</i> (vol. II)
Pantomime	<i>Antiquités</i> (vol. IV), <i>Beaux Arts</i> (vol. I), <i>Encyclopédiana</i> ("Pantomimes"), <i>Grammaire et Littérature</i> (vol. II)
Pastorale	<i>Grammaire et Littérature</i> (vol. III), <i>Musique</i> (vol. I)
Pilade	<i>Antiquités</i> (vol. V)
Platon	<i>Histoire</i> (vol. IV), <i>Philosophie ancienne et moderne</i> (vol. III; "Platonisme")
Plutarque	<i>Encyclopédiana</i>

57. Cfr. *ivi*, p. 408.

58. Cfr. *ivi*, pp. 408-409.

RINVIO	TOMO DELL'ENCYCLOPÉDIE MÉTHODIQUE
Poëme dramatique	<i>Grammaire et Littérature</i> (vol. III)
Poëme épique	<i>Grammaire et Littérature</i> (vol. III)
<i>Poétique</i>	
Quadrille	<i>Histoire</i> (vol. IV)
Quinault	<i>Encyclopédiana, Histoire</i> (vol. IV)
Romains	<i>Géographie ancienne</i> (vol. II), <i>Histoire</i> (vol. IV; “Romain Empire”), <i>Physique</i> (vol. IV)
Sapate	
Spectacle	<i>Logique, Métaphysique, et Morale</i> (vol. IV)
Unités [théâtrales]	<i>Grammaire et Littérature</i> (vol. III)

Tabella 1: Posizioni dei rimandi originali della voce *Ballet* dell'*Encyclopédie* quale figura nell'*Encyclopédie méthodique*. Si noti che nell'*Encyclopédie méthodique* non vi è una voce dal titolo *Danse*.

Queste voci combinate, se fossero state divise, avrebbero effettivamente fornito alcuni dei rimandi necessari alla voce *Ballet*. Invece i redattori del tomo non le separarono, né adattarono i loro lunghi titoli al formato del dizionario. La mancanza di coerenza tematica di questa voce è difficile da conciliare con il resto della parte *Danse* del dizionario *Arts académiques*. Nel complesso, tuttavia, questo tomo dell'*Encyclopédie méthodique*, pubblicato nel 1786, ritrae un'idea di balletto che guarda all'inizio del XIX secolo. Smantellando la struttura dei riferimenti incrociati che aveva circondato la voce *Ballet* nell'*Encyclopédie* di Diderot e D'Alembert e stringendo i legami tra ballo e atletismo, i redattori dell'*Encyclopédie méthodique* crearono una definizione che mancava dell'interdisciplinarietà, della memoria culturale e della molteplicità di visione che aveva caratterizzato la stessa voce nell'*Encyclopédie*.

Per questi motivi il dizionario *Arts académiques* dà l'idea di una forma di spettacolo relativamente moderna. Per unire una forte enfasi sulla tecnica e sulla pratica della danza, che era competenza dell'*Académie royale de danse*, con la poetica e l'estetica, questo dizionario ha costituito un grande cambiamento di paradigma nella cultura del balletto e della danza. Insomma, nella presentazione che esso offre, i legami del balletto con la narrazione tramite la poesia sono scontati. Avendo già fatto valere il balletto come una forma d'arte alta ancorata alle tradizioni del dramma e della pittura, i maestri di ballo si rivolsero più pienamente alle sue possibilità specifiche di espressione narrativa attraverso il corpo, teorizzando il balletto come opera di danza e non come opera drammatica e facendo meno affidamento su altre già accettate forme di arte imitativa. Questa enfasi sulle qualità specifiche della danza come arte è coerente con gli scritti di Noverre, che a loro volta preannunciavano tendenze mutevoli, come l'integrazione della narrazione con l'interesse per l'anatomia, le particolarità della tecnica di danza e il corpo di ballo⁵⁹. In effetti, a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo i maestri di ballo francesi,

59. Cfr. Jean-Georges Noverre, *Lettres sur les arts imitateurs en général, et sur la danse en particulier*, 2 voll., Léopold

piuttosto che permettere alla danza e all'azione di alternarsi come recitativo e aria nell'opera musicale, cercarono di legare la danza più strettamente all'azione, creando balletti con molte opportunità per balli diegetici⁶⁰. Pierre Gardel, ad esempio, che dopo la Rivoluzione tornò alla sua posizione di *maître de ballet* all'Opéra di Parigi, «è stato spesso elogiato [da critici di danza] per la chiarezza con cui sviluppava l'azione e l'importanza della danza»⁶¹. Nella sua organizzazione, quindi, questo dizionario dell'*Encyclopédie méthodique* riflette i cambiamenti imminenti del modo in cui il balletto viene concettualizzato e compreso, proiettandolo nel futuro.

Oltre alle voci di più autori che fondono le idee teoriche con l'attenzione alla pratica della danza, anche la struttura del dizionario fonde la teoria con la prassi. Accanto ai testi di Noverre e Cahusac sulla poetica della danza, i lettori potevano trovare voci tecnicamente orientate sui passi di danza, da *balancé* a *tombé* a *gargouillade*. Infine questo tomo dell'*Encyclopédie méthodique* non include affatto una definizione di *Danse*. Presumibilmente non era necessario che la sezione *Danse* del tomo ne fornisse uno. Tuttavia questo implica un'ipotesi non formulata da Diderot e D'Alembert, e cioè che il balletto è un genere contenuto all'interno della rubrica *Danse*. Quest'ipotesi cambia radicalmente il modo in cui un lettore potrebbe interpretare le definizioni contenute all'interno del dizionario. La produzione dell'*Encyclopédie méthodique* richiedeva che i suoi redattori decidessero in quale categoria inserire ciascuna voce. Il balletto non era una categoria abbastanza grande da giustificare un sotto campo all'interno di un dizionario; danza e musica invece lo erano entrambe. Tuttavia, il fatto che le voci originali relative al balletto siano state successivamente disperse in lungo e in largo nell'*Encyclopédie méthodique* sottolinea l'importanza simbolica del balletto nell'*Encyclopédie* e nell'Illuminismo in generale: questo genere viene trattato come punto focale all'interno di dibattiti di ampia portata sul linguaggio, l'espressione e il corpo.

L'*Encyclopédie* a Venezia

L'*Encyclopédie méthodique* svolge un ruolo interessante nella storia di Venezia e del Veneto. Clorinda Donato e Paolo Preto hanno documentato la storia editoriale dell'*Encyclopédie méthodique* di Padova, pubblicata in francese dal Seminario di Padova dal 1784 al 1817 e dedicata alla Repubblica di Venezia⁶². Giovanni Coi, rettore del Seminario, prese la decisione di pubblicare l'edizione in fran-

Collin, Paris 1807; Immerzeel, The Hague 1807, vol. I, pp. 169-188; vol. I, pp. 349-357.

60. Sull'alternanza di narrazione e danza nel *ballet en action*, cfr. Friedrich Melchior – Baron von Grimm, *Poème lyrique*, in *Encyclopédie*, cit., *ad vocem*, vol. XII, pp. 823-836, in particolare p. 835.

61. John Chapman, *Forgotten Giant: Pierre Gardel*, in «Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research», vol. V, n. 1, 1987, pp. 3-20: p. 9.

62. Cfr. Clorinda Donato, *Writing the Italian Nation in French: Cultural Politics in the "Encyclopédie Méthodique de Padoue"*, in «New Perspectives on the Eighteenth Century», vol. X, Spring 2013, pp. 12-27, in particolare pp. 16-17; Paolo

cese, producendo contemporaneamente un dizionario della lingua francese e un libro di grammatica francese⁶³. Come ha dimostrato Donato, alcune voci, tra cui *Italie*, furono riviste per la pubblicazione nell'edizione padovana. La sezione *Danse* del dizionario *Arts académiques*, d'altra parte, non fu soggetta a revisioni importanti, e la stessa cosa accadde – tornando alla traduzione italiana delle *Lettres* di Noverre che ha aperto questo saggio – per le selezioni scelte da Antonio Piazza per la pubblicazione nella «Gazzetta Urbana Veneta».

La scelta di presentare queste voci in traduzione italiana è consequenziale. Benché Coi avesse scelto di pubblicare l'edizione padovana dell'*Encyclopédie méthodique* in francese, la sua decisione era stata fortemente discussa prima della pubblicazione. Nel frattempo un gruppo di compilatori si mise contemporaneamente al lavoro su una traduzione italiana in quattro tomi delle voci geografiche, che sarebbe stata pubblicata nel 1797 con il titolo *Dizionario di geografia moderna composto per l'enciclopedia metodica*⁶⁴. Sebbene non sembri essere stato fatto un simile tentativo per le *Arts académiques*, una precedente raccolta veneziana e traduzione dell'*Encyclopédie* di Diderot e D'Alembert, nonché il *Dizionario delle arti e dei mestieri* di Francesco Grisellini avevano già reso disponibili alcune di queste voci ai lettori veneziani non francofoni. Il secondo tomo di quest'ultima opera, pubblicato nel 1768, conteneva estratti tradotti e modificati delle voci di Cahusac *Ballet, Danse, Danse sacrée e Danse théâtrale*, della voce *Chorégraphie* di Goussier e della voce *Danseurs de corde* di Jaucourt, tutte con ristampe delle celebri litografie dell'*Encyclopédie* di Diderot e D'Alembert⁶⁵. Come osserva Preto, «la ristampa a Padova, nella tipografia del Seminario, dell'*Encyclopédie méthodique* [...], è solo una delle tappe della vasta, pervasiva, efficace presenza dell'*Encyclopédie* nella cultura veneta del secondo Settecento e nei primi decenni dell'800»⁶⁶. Lo studioso precisa che quei lettori veneziani per i quali il costo di un'enciclopedia sarebbe stato fuori portata erano comunque in grado di leggere voci pubblicate su periodici e antologie⁶⁷. La traduzione, quando ci fu, rese anche queste voci accessibili ai lettori al di là delle «élite francofone d'Europa»⁶⁸. Però, come scrive Dan Edelstein con riferimento a quest'epoca, «i contenuti dei testi [potevano] spostarsi durante il viaggio»⁶⁹.

Eppure, benché testi polemici su soggetti religiosi, geografici e politici fossero adattati frequentemente in traduzione, le voci citate sulla danza e sul balletto non sono state adattate. Questo punto è

Preto, *L'Encyclopédie nel Veneto e a Padova*, cit., pp. 13-14.

63. Cfr. Clorinda Donato, *Writing the Italian Nation in French*, cit., p. 20.

64. Cfr. *ivi*, p. 24.

65. Cfr. Francesco Grisellini, *Dizionario delle arti e de' mestieri*, 18 voll., Modesto Fenzo, Venezia 1768, vol. II, pp. 87-125.

66. Paolo Preto, *L'Encyclopédie nel Veneto e a Padova*, cit., p. 9.

67. Cfr. *ivi*, pp. 12-13.

68. Fania Oz-Salzberger, *The Enlightenment in Translation: Regional and European Aspects*, in «European Review of History/Revue européenne d'histoire», vol. XIII, n. 3, 2006, pp. 385-409: p. 395.

69. Dan Edelstein, *The Enlightenment: A Genealogy*, University of Chicago Press, Chicago 2010, p. 9.

importante, poiché i sostenitori dello stile detto “francese” affermavano che il virtuosismo italiano era volgare, mentre i sostenitori dell’atletica o del genere detto “grottesco”, che permeava il ballo teatrale italiano, generalmente sostenevano che la danza francese non assomigliava affatto a quella italiana a causa di qualità più lente e sostenute e per via della sua mancanza di salti⁷⁰. Come scrive Fabbricatore, «la danza ha giocato un ruolo essenziale nella costruzione delle identità collettive: la rappresentazione degli altri e la connotazione delle pratiche – con, per esempio l’opposizione degli stili detti “italiano” e “francese” – hanno nutrito uno filone di discorsi nazionalisti e un processo di appropriazione culturale che meritano essere studiate nel loro contesto europeo»⁷¹. Tuttavia, molti ballerini e maestri di ballo possedevano competenze italiane e francesi al fine di rispondere a gusti diversi e balli nello stile italiano erano danzati in Francia (ed in altri paesi), come balli nello stile francese erano danzati in Italia (ed in altri paesi)⁷². A Venezia, come osserva Pappacena, gli stili francese e italiano si mescolavano, per dare un solo esempio, nella scelta di Onorato Viganò di un soggetto mitologico – tipico dello stile noverriano – per il suo ballo tragico, *L’eroico amor d’Alceste sposa d’Ammeto re di Tessaglia* (1773) al Teatro San Samuele⁷³. Stefania Onesti scrive che «Viganò sembra adottare strategie ben precise che ricalcano per alcuni aspetti le idee di Angiolini, per altri il pensiero di Noverre»⁷⁴. Di più, la danza si trasformò negli anni successivi. Nel 1791 Salvatore Viganò debuttò come coreografo a Venezia con il suo balletto *Raul, signore di Crechi, ossia La Tirranide repressa* al Teatro di San Samuele. Questo balletto – rappresentato tre anni prima della pubblicazione delle *Lettres* di Noverre nella «Gazzetta Urbana Veneta» – si allontanava dallo stile noverriano nella coreografia dei *pas de deux* e dal vocabolario tipico di quest’epoca, che è sostituito con un movimento «fondato sulla psicologia»⁷⁵. Le riforme di Noverre, allora, erano date per scontate, o comunque costituivano la base contro cui i riformatori premerono.

La «Gazzetta Urbana Veneta» era una pubblicazione in cui proliferavano le voci dell’*Encyclopédie* in traduzione italiana ed essa pubblicava in generale articoli non polemici. In questo periodico

70. Sulle opinioni del *ballet* noverriano a Napoli, cfr. Ferdinando Galiani, *Lettres de l’abbé Galiani à Madame d’Epinay, Voltaire, Diderot, Grimm, Le Baron d’Holbach, Morellet, Suard, D’Alembert, Marmontel, La Vicomtesse de Belsunce, etc...*, 2 voll., Charpentier, Paris 1882, vol. II, p. 73, (lettera del 24 luglio 1773); [Ange Goudar], *Œuvres mêlées de Madame Sara Goudar, Angloise*, s.n., Amsterdam 1777, t. II, *Remarques Sur la Musique Italienne & sur la Danse, à Milord Pembroke*, p. 85; e Charles Burney, *The Present State of Music in France and Italy*, T. Becket and Co. Strand, London 1773, p. 83 e p. 354.

71. Arianna Fabbricatore, *Avant-propos*, in Id. (sous la direction de), *La danse théâtrale en Europe. Identités, altérités, frontières*, Hermann, Paris 2019, pp. 9-10: p. 9.

72. Cfr. Flavia Pappacena, *Per una Storia della danza. Danza italiana e/o francese? Ripensare il Settecento*, in «Acting Archives Review», anno V, n. 9, 2015, pp. 84-156, in particolare le pp. 87-90.

73. Cfr. Flavia Pappacena, *Influenze francesi e stile italiano nell’esperienza artistica di Onorato Viganò*, in José Sasportes – Patrizia Veroli (a cura di), *Ritorno a Viganò*, Aracne, Roma 2017, pp. 19-59, in particolare le pp. 47-53.

74. Stefania Onesti, «Quella del piacere è la regola delle regole». *Tracce di poetica in Onorato Viganò*, in José Sasportes – Patrizia Veroli (a cura di), *Ritorno a Viganò*, cit., pp. 61-75: p. 62.

75. Gunhild Oberzaucher-Schüller, *An Enlightened Mover*, in José Sasportes – Patrizia Veroli (a cura di), *Ritorno a Viganò*, cit., pp. 153-164: pp. 156-158. Cfr. anche Francesca Falcone, *Raul, signore di Crechi, ossia la Tirannide repressa, di Salvatore Viganò. Ricostruzione di un ballo pantomimo del 1791*, in José Sasportes – Patrizia Veroli (a cura di), *Ritorno a Viganò*, cit., pp. 127-152.

Piazza aveva preso il posto di Pietro Chiari nel 1787 e vi sarebbe rimasto fino al 1798. Chiari, che come Piazza lavorava sia come giornalista che come romanziere, si era basato su notizie come materiale per le sue storie, intrecciando così questi due aspetti della sua produzione letteraria. A Venezia, afferma Ann Hallamore Caesar, «il mondo dietro le quinte del teatro [...], già esposto attraverso il giornalismo, è stato poi riciclato per diventare materia di finzione»⁷⁶. Tutti e due gli scrittori, osserva, descrivevano il mondo teatrale nei loro romanzi, con spettacoli teatrali, opera e danza tra i loro soggetti; allo stesso modo si usavano le chiacchiere e «riferimenti nascosti» per vendere più libri⁷⁷. Al tempo in cui Piazza era redattore della «Gazzetta Urbana Veneta» le notizie e le descrizioni teatrali rappresentavano una parte sostanziale dei soggetti discussi nel periodico. Ma mentre il mondo teatrale era prominente (e le voci in discussione in questo saggio apparivano sulla prima pagina della «Gazzetta»), questo non era affatto l'unico argomento trattato dal giornale. Piazza scriveva delle condizioni metereologiche e forniva notizie da altre città italiane. Stampò anche voci dell'*Encyclopédie méthodique* che trattavano un'ampia varietà di argomenti, a volte come articoli in sé completi, altre volte a puntate⁷⁸. È in questo contesto che apparvero le voci sul ballo, che collegavano l'argomento teatrale che costituiva il nucleo dell'identità della «Gazzetta Urbana Veneta» con le più generali tendenze editoriali veneziane.

Piazza identificò le voci sul ballo come estratte da un'*Encyclopédie*, e non specificò che erano tratte dall'*Encyclopédie méthodique*. Come aveva fatto Grisellini nel suo *Dizionario delle arti e dei mestieri*, descrisse le sue selezioni ai lettori, in particolare il fatto che erano scritte originariamente in lingua francese, inserendo una nota editoriale dopo la stampa della quarta *Lettera* di Noverre. Vi spiegava che, come era scritto nella premessa dell'*Encyclopédie méthodique* (che tuttavia non nominava), le voci sul ballo includevano estratti delle opere di Rameau, Noverre e Cahusac, e che era Noverre «che parla ne' pezzi ove accennasi per autore un Professore di Balli»⁷⁹. Piazza contestualizzò gli scritti di Noverre all'interno dei dibattiti franco-italiani sul ballo che fornivano lo sfondo della sua pubblicazione, adottando un approccio moderato. Se Noverre stava cercando di riformare il ballo francese, allora la danza italiana, secondo Piazza, doveva aver bisogno di ulteriori ritocchi. Tuttavia Piazza chiarì che, sebbene le coreografie di Noverre fossero superiori a quelle italiane, le sue affermazioni sulla loro assoluta novità erano fuorvianti: balletti tragici erano già stati creati in Italia durante il periodo in cui Noverre stava lavorando per la loro accettazione in Francia⁸⁰. Questo, però, fu l'unico sostanziale intervento editoriale di Piazza.

76. Ann Hallamore Caesar, *Theatre and the Rise of the Italian Novel: Venice 1753–84*, in «Italian Studies», vol. LXVII, n. 1, 2012, pp. 37-55: p. 39.

77. Cfr. *ivi*, p. 42.

78. Per l'elenco, cfr. Paolo Preto, *L'illuminismo veneto*, in Girolamo Arnaldi – Manlio Pastore Stocchi (diretta da), *Storia della cultura veneta*, Neri Pozza, Vicenza 1985, vol. V/1, *Il Settecento*, pp. 1-45, in particolare le pp. 28-29.

79. «Gazzetta Urbana Veneta», 4 giugno 1794, pp. 355-356.

80. Cfr. *ibidem*.

Allo stesso tempo, presentare i primi scritti di Noverre all'interno di una raccolta di lavori sulla danza in generale piuttosto che sul balletto in particolare ne alterò il significato. Pubblicando le *Lettres noverriane* sulla composizione dei balletti e sulle conoscenze necessarie ai maestri di balletto dopo gli scritti di Cahusac e di Winkelmann sui balli dell'antichità, Piazza ne allargò il contesto per enfatizzare le radici del *ballet en action* nei balli e nelle pantomime degli antichi. Ridusse anche l'enfasi sul balletto come genere teatrale, scegliendo di includere voci su una serie di balli aventi diverse finalità (ad esempio *Balli dell'Imeneo/Danse de l'Hymen*, *Danza nuziale/Danse nuptiale*, *Danza dell'Archimimo ne' funerali de' Romani/Danse de l'Archimime*). In questo modo Piazza mescolò i valori teatrali e discorsivi sottostanti il balletto con gli elementi corporei del ballo attraverso le pratiche degli antichi piuttosto che attraverso la danza accademica, come avevano fatto invece i redattori di Panckoucke nel dizionario *Arts académiques*.

Su quest'ultimo punto è difficile sapere se Piazza abbia ommesso intenzionalmente o per caso voci relative alla danza accademica. Pur osservando che Noverre era autore di voci che sembravano scritte da un maestro di ballo, non stampò alcune di quelle di Cahusac o Rameau dell'*Encyclopédie méthodique*, nonostante abbia notato i nomi di questi autori nel suo paragrafo introduttivo, e di più, non stampa nessun voci che parla della tecnica di danza. Sembra quindi che stesse solo ipotizzando la paternità di Noverre o che questa serie di voci sia stata interrotta prima del suo completamento. Da questo punto di vista è improbabile che Piazza abbia intenzionalmente fatto la scelta di includere solo le voci di Noverre presenti nel dizionario *Arts académiques*, specialmente dato il suo livello di conoscenza del balletto noverriano. Eppure scelse di stampare le voci di Noverre fianco a fianco con quelle di Cahusac sulle danze dell'antichità. Così facendo, ridusse l'enfasi sulla visione francese del ballo pantomimo.

Volendo contestualizzare questa trasformazione, va osservato che la compartimentazione disciplinare della danza all'interno del dizionario *Arts académiques* dell'*Encyclopédie méthodique* rispecchiava la trasformazione della concezione del balletto e della danza in quel periodo. I testi di danza dell'inizio dell'Ottocento, tra cui le *Lettres sur la danse, sur les ballets, et les arts* (1803-1804) e le *Lettres sur les arts imitateurs en général, et sur la danse en particulier* (1807) di Noverre, rivelano una crescente preoccupazione per gli elementi "meccanici" del ballo, in contrasto con gli scritti precedenti del Maestro che si concentravano sulla sua poetica⁸¹. Tuttavia la presenza di materiali relativi alla danza in cinque diversi dizionari dell'*Encyclopédie méthodique* racconta un'altra storia. Nonostante la danza non abbia più bisogno di fare affidamento su altre discipline per dimostrare la sua legittimità, è rimasta saldamente radicata in altri settori, in particolare – per selezionare l'esempio più ovvio – nel dramma

81. In queste due edizioni posteriori Noverre aggiunse una nuova lettera dedicata interamente al corpo di ballo. In questo caso, la sua definizione del corpo di ballo aveva a che fare non con il racconto, ma con il movimento di molti corpi all'unisono. Cfr. Jean-Georges Noverre, *Lettres sur les arts imitateurs*, cit., vol. I, p. 351.

per musica. Pertanto, nonostante una parte di un tomo fosse dedicata alla danza, quest'ultima apparì necessariamente in vari dizionari dell'*Encyclopédie méthodique*.

Il progetto di Piazza, d'altra parte, era quello di consolidare una teorizzazione precedente della danza. Collegando le pratiche di danza degli antichi al *ballet en action*, lo scrittore si presentò come un partigiano dello stile di *ballet en action* che Noverre aveva elaborato nella prima edizione delle sue *Lettres*. Selezionando questo specifico gruppo di voci, Piazza ristabilì quei legami del balletto con l'antichità, che erano stati delineati nel dizionario *Arts académiques*. Così consolidò una delle concettualizzazioni possibili di balletto fornite dall'*Encyclopédie* di Diderot e D'Alembert, mentre, allo stesso tempo, rivendicò le origini italiane del balletto. Per quanto riguarda le *Lettres* di Noverre, esse sono inserite nell'*Encyclopédie méthodique*, nell'*Encyclopedia metódica* (la traduzione in castigliano dell'*Encyclopédie méthodique*) e nella «Gazzetta Urbana Veneta». Benché il nome di Noverre fosse menzionato in generale, Piazza non lo associò agli estratti specifici delle sue *Lettres*, che trasformò in articoli enciclopedici. Questa strategia permise alle idee di Noverre di circolare nella *République des Lettres* in un modo interamente differente: nel contesto enciclopedico, infatti, le sue idee diventavano parte del pensiero sulle opere sceniche in generale e sottolineavano tendenze generali piuttosto che le idee di un coreografo specifico. Infine, attraverso questo canale, le idee del grande teorico e coreografo cominciarono a mescolarsi con idee diverse, rappresentando una visione non del *ballet en action* strettamente noverriano, spesso tragico o eroico, e di genere diverso, ma del balletto pantomimo in generale, un genere che esisterà di fatto fino alla metà dell'Ottocento.

