

“L’arte di parlare danzando”.

Gasparo Angiolini e la *Dissertation sui balli pantomimi degli antichi*

Nel 1765 Gasparo Angiolini, fiorentino, allievo di Hilverding e già da diversi anni al servizio della corte viennese, pubblica uno dei suoi più corposi interventi teorici sulla danza pantomima¹. La *Dissertation sur les ballets pantomimes des anciens*², al di là dei dubbi sollevati circa la sua attribuzione³, rispecchia le

¹ Oltre alla *Dissertation sur les Ballets pantomimes des Anciens* gli altri scritti teorici di Angiolini comprendono: il programma esplicativo *Le Festin de pierre*, Vienna, Jean Thomas de Trattner, 1761 (d’ora in poi *Don Juan* [1761]); le *Lettere a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi*, Milano, Bianchi, 1773 (d’ora in poi *Lettere* [1773]), scritte nell’intento di puntualizzare e chiarire alcune convinzioni e affermazioni del coreografo francese Jean-George Noverre, che danno il via alla nota polemica fra i due; le *Riflessioni sopra l’uso dei programmi nei balletti pantomimi*, Milano, Bianchi, 1775 (d’ora in poi *Riflessioni* [1775]). Sia il libretto del *Don Juan* che la *Dissertation* sono consultabili in Gluck, Christoph Willibald, *Sämtliche Werke*, raccolti da Rudolf Gerber, Croll, Gerard (a cura di), Kassel-Basel, Bärenreiter, 1995, 7 voll., vol. VII: *I libretti*, e in Calzabigi, Ranieri, *Scritti teatrali e letterari*, a cura di Anna Laura Bellina, Roma, Salerno Editrice, 1994, tomo I; mentre gli scritti milanesi del 1773 e 1775 sono ora raccolti in Lombardi, Carmela (a cura di), *Il ballo pantomimo. Lettere, saggi e libelli sulla danza (1773-1775)*, Torino, Paravia, 1998.

² Angiolini, Gasparo, *Dissertation sur les Ballets Pantomimes des Anciens, pour servir de programme au ballet pantomime tragique de Semiramis*, Vienna, Jean-Thomas de Trattner, 1765. La prima edizione della *Dissertation*, pubblicata a Vienna nel 1765 si trova in Gluck, Christoph Willibald, *Sämtliche Werke*, cit. Nel 1956 Walter Toscanini cura un’edizione della *Dissertation* (d’ora in poi *Dissertation* [1765]) rieditandola in ristampa anastatica, vedi Toscanini, Walter, *Les ballets pantomimes des anciens*, Milano, Dalle Nogare e Armetti, 1956. La copia originale del libretto è conservata presso la New York Public Library, cui è stata donata tutta la raccolta dei materiali di danza di Cia Fornaroli e Walter Toscanini. Del volume voluto da Walter Toscanini sono stati stampati 500 esemplari, chi scrive ha studiato e tradotto l’esemplare numero 89 conservato presso l’Archivio Contemporaneo “Alessandro Bonsanti” del Gabinetto G.P. Viessesux di Firenze, fondo Luigi Dallapiccola.

³ Dubbi che è doveroso riportare ma che, nell’opinione di chi scrive, non pregiudicano la convinzione che la *Dissertation* veicoli le prime idee estetiche di Angiolini, interpretandone il pensiero, che sia stata o no la sua mano a redigere materialmente il testo. L’attribuzione al coreografo italiano è messa in dubbio da una lettera che Calzabigi scrive ad Alfieri nel 1784 (per il passaggio decisivo di questa lettera vedi Calzabigi, Ranieri, *Lettera ad Alfieri*, in Id., *Scritti teatrali e letterari*, cit., pp. 208-209), in cui il letterato livornese afferma di aver redatto i libretti di *Don Juan* e *Semiramis*; se i contenuti poetici sembrano essere sincera espressione del coreografo fiorentino, Anna Laura Bellina, curatrice dell’edizione in due tomi degli scritti del poeta-librettista livornese, sottolinea che alcuni riferimenti e la costruzione sintattica sembrano essere tipici dello stile di Calzabigi (cfr. Bellina, Anna Laura, *Introduzione*, in Calzabigi, Ranieri, *Scritti teatrali e letterari*, cit., pp. XI-XXXV: p. XX). Inoltre bisogna tener presente il clima di collaborazione esistente tra Calzabigi, Gluck e Angiolini sotto la supervisione di Giacomo Durazzo, direttore degli spettacoli a Vienna e attento impresario *ante litteram* per la danza (cfr. Sasportes, José, *Durazzo e la danza*, in Morelli, Giovanni (a cura di), *Creature di Prometeo. Il ballo teatrale. Dal divertimento al dramma*, Firenze, Olschki, 1996, pp. 177-189). Tra gli studiosi di danza si riscontrano opinioni diverse: Lorenzo Tozzi tende a formulare un’ipotesi conciliatoria secondo cui Calzabigi avrebbe dato una “veste letterariamente corretta” ai contenuti forniti da Angiolini (cfr. Tozzi, Lorenzo, *La poetica angioliniana del balletto pantomimo nei programmi viennesi*,

prime idee di Angiolini sulla riforma del ballo pantomimo, rappresentando, al pari di altre fonti e documenti, un contributo importante da analizzare nell'ambito della nascita e dello sviluppo della nuova estetica del *ballet d'action*. Tuttavia questo scritto – redatto in francese che nel Settecento era la lingua non solo della danza ma soprattutto della cultura e delle corti – pur essendo stato oggetto parziale di studio in diversi interventi su Angiolini⁴ è un documento ancora poco analizzato. L'occasione di tradurre⁵ una fonte ancora

“Chigiana. Rassegna annuale di studi musicologici”, voll. XXIX-XXX, nn. 9-10, Firenze, Olschki, 1975, pp. 487-499: p. 489); Marina Nordera attribuisce la redazione del programma a Calzabigi, riconoscendo, però, lo scritto come espressione delle idee di Angiolini che vennero poi sviluppate nelle *Lettere* (cfr. Nordera, Marina, *Fortuna de La danza nel Settecento*, in Luciano, *La danza*, Venezia, Marsilio, 1992, pp. 143-156: pp. 152-153); Carmela Lombardi attribuisce la redazione al librettista livornese (cfr. Lombardi, Carmela, *I trattati di danza in Italia nel Settecento*, in Id. (a cura di), *Trattati di danza in Italia nel Settecento*, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 2001, pp. 13-62: p. 27); José Sasportes propende per una collaborazione a tre fra Calzabigi, Durazzo e Angiolini (cfr. Sasportes, José, *Durazzo e la danza*, cit., p. 185), anche se considera la forte influenza di Calzabigi e delle sue idee sulla scrittura di entrambi i programmi viennesi - *Don Juan* [1761] e *Dissertation* [1765] - (cfr. Sasportes, José, *La parola contro il corpo ovvero il melodramma nemico del ballo*, “La danza italiana”, n. 1, autunno 1984, pp. 21-41: pp. 31-32).

⁴ Ricordo brevemente che l'unica monografia italiana su Angiolini è uscita nel 1972, Tozzi, Lorenzo, *Il balletto pantomimo del Settecento. Gaspare Angiolini*, L'Aquila, Japadre, 1972; il libro di Tozzi, che ha avuto il merito di riportare l'attenzione su questo coreografo, è stato poi seguito da diversi articoli e interventi raccolti in miscellanee di varia natura come quelli contenuti in “Chigiana. Rassegna annuale di studi musicologici”, cit. e in Morelli, Giovanni (a cura di), *Creature di Prometeo. Il ballo teatrale. Dal divertimento al dramma*, cit. Infine anche la rivista “La danza italiana”, tra il 1984 e il 1989, ha dedicato particolare attenzione al Settecento e ai suoi protagonisti fra cui anche Angiolini. Oggi Angiolini e le questioni riguardanti il Settecento sembrano essere sul punto di venir nuovamente rivalutate, fra gli interventi più recenti che riguardano quest'ambito si segnalano l'articolo di Francesca Falcone, *The Italian style and the period*, “Dance Chronicle”, n. 29, 2006, pp. 317-340, che si occupa dell'evoluzione dello stile italiano nel Settecento attraverso due dei suoi principali fautori: Gasparo Angiolini e Salvatore Viganò; Dahms, Sibylle, *Some questions on the original version of Gluck and Angiolini's Don Juan*, “Dance Chronicle”, n. 30, 2007, pp. 427-438; Nye, Edward - Thépot, Fanny, *Dramaturgie et musique dans le ballet-pantomime Médée et Jason de Noverre et Rodolphe*, “Revue de l'Histoire du Théâtre”, vol. LIX, n. 4, 2007, pp. 305-323; Nye, Edward, *'Choreography' is Narrative: The Programmes of the Eighteenth Century Ballet d'Action*, “Dance Research”, vol. XXVI, n. 1, summer 2008, pp. 42-59; Id., *L'Allégorie dans le ballet d'action: Le témoignage des parodies de Marie Sallé*, “Revue de l'histoire littéraire de France”, vol. CVIII, n. 2, 2008, pp. 289-309; Id., *Dancing words: eighteenth-century ballet-pantomime wordbooks as paratexts*, “Word and Image”, vol. XXIV, n. 4, 2008, pp. 403-412; Id., *The Eighteenth Century Ballet-Pantomime and Modern Mime*, “New Theatre Quarterly”, vol. XXV, n. 1, febbraio 2009, pp. 22-43; Cervellati, Elena, *La danza in scena. Storia di un'arte dal Medioevo ad oggi*, Milano, Bruno Mondadori, 2009 dove il capitolo dedicato al Settecento si apre con un paragrafo su *Le Festin de pierre* di Angiolini; Noverre, Jean-George, *Programmi dei balletti. Selezione di libretti 1751-1776*, a cura di Flavia Pappacena, Roma, Dino Audino, 2009 e infine Pappacena, Flavia, *La danza classica. Le origini*, Bari, Laterza, 2009, che focalizza la sua attenzione sulla danza accademica fra Sette-Ottocento analizzandone l'evoluzione tecnica ed estetica.

⁵ Della *Dissertation* esiste una prima traduzione in italiano curata da Alfredo Ferrero per l'insegnamento di Storia della danza del Liceo coreutico di Torino. Dato il suo scopo didattico e l'ambito scolastico a cui si rivolge, questa traduzione non ha avuto ampia divulgazione nel mondo scientifico (cfr. Ferrero, Alfredo (a cura di), *Tersicore rivoluzionaria. La riforma della danza*

poco studiata ma così densa e ricca di contenuti per la storia della danza teatrale e per i suoi sviluppi, ha dunque fornito l'estro a questo intervento che, prendendo le mosse dalla traduzione del testo⁶ e dalla sua contestualizzazione, raccoglie alcune brevi riflessioni maturate da chi scrive intorno alla poetica angioliniana, inserita nel più ampio contesto della riforma del ballo pantomimo.

La *Dissertation* non è il primo scritto teorico di Angiolini, ma quello in cui il coreografo esprime più ampiamente le linee della sua poetica. E qui è necessario fare una premessa. La poetica della "danza parlante" di Gasparo Angiolini merita una riconsiderazione alla luce delle nuove prospettive di studio apertesesi nell'ambito della storiografia sulla danza teatrale⁷. È possibile considerare la poetica angioliniana una poetica *in itinere*⁸, che si sviluppa secondo un'evoluzione che raggiunge la sua piena maturazione teorica e teatrale nella seconda metà degli anni Settanta del XVIII secolo, dopo la polemica con Noverre e a stretto contatto con l'ambiente della danza teatrale italiana. Infatti sebbene sia da considerarsi, sotto molti aspetti, il periodo viennese quello maggiormente formativo dal punto di vista teorico, non è possibile non tenere conto degli altri importanti avvenimenti che hanno segnato la carriera di Angiolini, determinandone gli sviluppi. Ma soprattutto è doveroso guardare al nostro passato attraverso più lenti, tentando un'interrogazione trasversale e incrociando dati e fonti⁹. Per questo introducendo un coreografo come Angiolini, oggi è necessario considerare, o per lo meno aver presente, non solo l'aspetto dell'elaborazione teorica ma anche quello della pratica teatrale¹⁰. Oltre ai principali scritti teorici, un'ulteriore

teatrale nell'Europa dell'età dei Lumi, Torino, Libreria Stampatori, 2001).

⁶ Rimando più avanti alle pp. 14-25.

⁷ Cfr. su questo Casini Ropa, Eugenia, *Note sulla nuova storiografia della danza*, "Culture Teatrali", autunno 2002-primavera 2003, nn. 7-8, pp. 97-105; Pontremoli, Alessandro, "Il bel danzare che con virtù s'acquista...". *Note sugli studi della danza in Italia*, "Il Castello di Elsinore", vol. XX, n. 56, 2007, pp.129-153.

⁸ Un simile approccio allo studio di Angiolini è avanzato anche dal musicologo Bruce Alan Brown che considera i primi tre scritti teorici di Angiolini, *Don Juan* (1761), la *Citera Assediata* (1762) e *Semiramis* (1765), come "una specie di trattato in tre parti", mentre gli scritti degli anni Settanta, *Lettere* (1773) e *Riflessioni* (1775), rappresenterebbero "uno sguardo retrospettivo sulla carriera viennese" (cfr. Brown, Bruce Alan, *Elementi di classicismo nei balli viennesi di Gasparo Angiolini*, in Morelli, Giovanni (a cura di), *Creature di Prometeo*, cit., p. 122).

⁹ Cfr. Mazzoni, Stefano, *Ripensando Ludovico Zorzi*, www.drammaturgia.it, 23 giugno 2007.

¹⁰ Il volume già citato che raccoglie e traduce i programmi di Noverre, Noverre, Jean-George, *Programmi dei balletti. Selezione di libretti 1751-1776*, cit., si pone a ulteriore testimonianza della necessità di rivalutare e riconsiderare i libretti come fonte importante, anche se troppo a lungo sottovalutata e trascurata, per lo studio della disciplina storica della danza. Libretti che, come

importante tappa dell'evoluzione della poetica angioliniana è da considerarsi l'insieme dei libretti di ballo. Questo *corpus* ancora tutto da catalogare e studiare¹¹ ci restituisce un'immagine certo sbiadita dell'evanescente ed effimera pratica scenica ma, attraverso i numerosi avvisi e ristretti, è in grado di aprire uno sguardo più completo sulla poetica di Angiolini che, non possiamo negarlo, non aveva le stesse capacità retorico-promozionali del suo storico rivale francese, Jean-George Noverre.

La poetica della “danza parlante”¹², dicevamo, matura soprattutto durante il primo soggiorno viennese di Angiolini coreografo, tra il 1758 e il 1766. Sono anni molto intensi, in cui Angiolini ha modo di studiare, sviluppare e sperimentare le idee riformiste in un *milieu* artistico particolarmente stimolante, lo stesso in cui si compie, proprio in quegli anni, la riforma del melodramma¹³. Tuttavia gli scritti di questo periodo – e la *Dissertation* è fra questi – non vanno considerati come punto d'arrivo bensì di partenza. Le tappe principali della sua maturazione poetica seguono infatti il percorso itinerante di Angiolini attraverso l'Europa, coincidendo con i soggiorni che lo vedono protagonista nelle sue più importanti capitali: Vienna (dove redige i primi due programmi

sostiene Edward Nye in un recente intervento, possono essere considerati a tutti gli effetti fonti essenziali, in quanto uniche, per la costruzione drammaturgica del *ballet d'action* (cfr. Nye, Edward, *Choreography' is Narrative: The Programmes of the Eighteenth Century Ballet d'Action*, cit., pp. 42-59).

¹¹ I libretti dei ballo di Angiolini, conservati principalmente nelle biblioteche e negli archivi teatrali italiani, sono numerosi e non esiste ancora un catalogo che li comprenda tutti. Chi scrive ha iniziato un lavoro di raccolta, catalogazione e analisi contestuale di questo tipo di fonti per la tesi di laurea magistrale: *La 'danza parlante' poetica del ballo pantomimo attraverso i libretti di Gasparo Angiolini*, discussa presso l'Università degli studi di Bologna, novembre 2008, relatore prof.ssa E. Casini Ropa, correlatore prof. M. De Marinis.

¹² Sulla poetica e sui libretti di Angiolini nel periodo viennese vedi: Tozzi, Lorenzo, *La poetica angioliniana del balletto pantomimo nei programmi viennesi*, cit., pp. 487-500; Id., *Attorno a Don Juan*, pp. 549-564; Id., *Semiramis*, pp. 565-570, tutti contenuti in “Chigiana”, cit.; Testa, Alberto, *Il binomio Gluck-Angiolini e la realizzazione del balletto Don Juan*, “Chigiana”, cit., pp. 535-547; Bellina, Anna, Laura, *I gesti parlanti ovvero il “recitar danzando”*. *Le Festin de pierre e Semiramis*, in Marri, Federico (a cura di), *La figura e l'opera di Ranieri de' Calzabigi. Atti del convegno di studi (Livorno 14-15 dicembre 1987)*, Firenze, Olschki, 1989, pp. 107-117; Dahms, Sibylle, *Some question on the original version of Gluck and Angiolini's Don Juan*, cit.

¹³ Tra i principali frutti del cenacolo artistico viennese non possiamo non ricordare *Orfeo ed Euridice* del 1762, uno dei primi passi verso la riforma del melodramma. L'opera porta la firma di Gluck per la musica, Quaglio per le scene, Calzabigi per il libretto e Angiolini per i balli (cfr. *Orfeo ed Euridice*, Vienna, Ghelen, 1762). La collaborazione tra il coreografo e il musicista fu certamente importante nella formulazione e costituzione del nuovo genere teatrale e non si esaurì con i due balli pantomimi, ne ricordiamo alcuni esiti: 1761 *Don Juan*, 1762 *Orfeo ed Euridice* e *Citera Assediata*, 1763 *Ezjo* e *Les pelerins de la mecque*, 1764 *La rencontre imprevue*, 1765 *Semiramis*. Cfr. su questo anche Biagi Ravenni, Gabirella, *Calzabigi e dintorni: Boccherini, Angiolini, la Toscana e Vienna*, in *La figura e l'opera di Ranieri de' Calzabigi*, cit., pp. 29-71: pp. 36-37. Per i libretti vedi Gluck, Christoph Willibald, *Sämtliche Werke*, cit.

esplicativi, quelli per il *Don Juan* nel 1761 e per la *Dissertation* nel 1765), San Pietroburgo (che coincide con la sua affermazione internazionale, anche grazie al successo della *Didone abbandonata*)¹⁴, Milano (durante gli anni della polemica con Noverre, tra il 1773 e il 1775, occasione in cui scrive *Le Lettere a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi* e *Le Riflessioni sopra l'uso dei programmi nei balli pantomimi*)¹⁵. Il soggiorno italiano – che non comprende solo la tappa milanese perché il nostro coreografo lavora alacremente e a più riprese sia a Venezia che a Torino¹⁶ – costituisce, forse, il momento più interessante; pur essendo discontinuo, interrotto da due lunghi viaggi a San Pietroburgo, produce quel *corpus* di documenti, i libretti, cui abbiamo accennato sopra e che non è più possibile ignorare. In questo senso e sin dall'inizio della sua formulazione poetica, teorica e pratica, “precetti e opere”, come li definisce lui stesso, seguono due strade che si intersecano continuamente con scambi reciproci. L'attenzione alla formulazione di una nuova estetica è costante, ritenendo necessario che il nuovo genere avesse bisogno tanto di una riforma espressiva sulla scena quanto di una tradizione teorica cui ancorare saldamente la propria reclamata autonomia e le proprie radici. Questo intersecarsi di teoria e pratica emerge sin dall'inizio della sua formulazione poetica e dunque anche nella *Dissertation*. Angiolini pubblica i suoi primi interventi teorici ancorandoli saldamente alla pratica teatrale ed esponendo, all'interno dello scritto stesso, il soggetto, il “piano del ballo”, per dare così, attraverso l'esempio pratico, maggiore consistenza a ciò che veniva formulando nella teoria.

La *Dissertation* appartiene alla prima fase viennese di elaborazione teorica;

¹⁴ *La partenza d'Enea ossia Didone abbandonata*, presentata a San Pietroburgo nel 1766 e ripresa poi in Italia, a Venezia e Milano nel 1773 (cfr. Angiolini, Gasparo, *La partenza d'Enea o Didone abbandonata*, in *Merope*, Venezia, Fenzo, 1773 e in *Zon-Zon principe di Kibin Kin Kan*, Milano, Bianchi, 1773). Fra le testimonianze del grande successo della *Didone*, rimane la celebre lettera di Metastasio indirizzata allo stesso Angiolini: “Sono ormai quarant'anni che la mia povera *Didone* assorda de' suoi lamenti tutti i teatri d'Europa, e né pur uno dei vostri celebrati colleghi avea saputo fin'ora farne il mirabile uso che voi ne avete fatto”. Lettera a Gaspare Angiolini del 9 dicembre 1766, in Metastasio, Pietro, *Tutte le opere*, a cura di Bruno Brunelli, Milano, Mondadori, 1954, vol. IV: *Le Lettere*, p. 516.

¹⁵ Cfr. *Lettere* (1773) e *Riflessioni* (1775).

¹⁶ Angiolini rientra in Italia dopo circa quindici anni nel 1772, lavorando soprattutto a Venezia e Milano (per la fiera dell'Ascensione e per la stagione di carnevale è al Teatro San Benedetto, mentre dall'estate del 1773 lavora a Milano, al Teatro Regio Ducale), che lascia nel 1774 per rientrare nella capitale austriaca, da dove parte nuovamente per la Russia. Tra il 1778 e il 1782 ritorna a Milano dividendosi ancora fra Milano, Venezia e Verona. Nel 1783 torna in Russia per rientrare definitivamente in Italia nel 1789.

una fase in cui, come ribadisce in seguito Angiolini stesso, “la teorica sorpassava la pratica, perché in quel tempo la lettura m’avea più insegnato, che l’esperienza”¹⁷. L’occasione è la presentazione del terzo balletto pantomimo sulle scene viennesi; il testo serve da programma esplicativo, ma di fatto si costituisce come la più ampia trattazione delle idee sommariamente esposte nel programma del *Don Juan*, tra i primi riconosciuti tentativi di creazione di un “Ballet Pantomime dans le goût des Anciens”¹⁸. Il modello espressivo degli antichi, riscoperto in quegli anni grazie alla lezione di Luciano di Samosata¹⁹, costituisce uno dei mezzi attraverso cui si tentava di nobilitare l’arte, guadagnandole un posto di rilievo nel panorama artistico-teatrale. La danza infatti, da più voci, necessitava di una riforma espressiva che le restituisse senso e non la relegasse alla mera esibizione di virtuosismi tecnici, che poco o nulla dicevano al cuore degli spettatori. Risignificare e riorganizzare gesti, movimenti, espressioni in un nuovo linguaggio pantomimico che si fondesse alla danza propriamente detta era lo scopo dei riformatori settecenteschi, Angiolini in testa. Il problema risiedeva nella conciliazione di questi due elementi, danza e pantomima, per creare un linguaggio completo che riportasse sulla scena l’espressione e l’espressività degli antichi pantomimi unita alla tecnica dei ballerini settecenteschi. Si potrebbe dire che uno dei punti principali attorno cui ruota lo scritto di Angiolini è proprio questo, come del resto già il titolo stesso suggerisce. La parte centrale del testo, inoltre, riprende la questione interpretativa relativa alla danza pantomima degli antichi, sviluppandola esplicitamente in vista della definizione di una nuova poetica

¹⁷ *Lettere* (1773), lettera 1, p. 54.

¹⁸ *Don Juan* (1761), fol. 2r.

¹⁹ Luciano di Samosata è uno degli autori antichi con cui Angiolini dialoga costantemente nella *Dissertation*, costituendo un punto di riferimento importante insieme all’*Ars Poetica* di Orazio. Vissuto tra il 120 e il 180 d.C., retore di un certo successo, intorno al 160, forse desideroso di approfondire e ampliare i suoi interessi e le sue conoscenze, si dedicò alla filosofia. Lo scritto di Luciano rappresenta una delle poche testimonianze giunte fino a noi di riflessione sul significato della pantomima nell’antichità (cfr. Luciano, *La danza*, a cura di Simone Beta, trad. it. Marina Nordera, Venezia, Marsilio, 1992). Questo piccolo trattato godette di particolare fortuna nel Settecento (cfr. Nordera, Marina, *Fortuna de La danza nel Settecento*, cit., pp. 143-156). Louis de Cahusac nel 1754 lo pose come modello esplicito per la fondazione di una nuova poetica ed esso fornì, in un certo senso, la patente di nobiltà per il nuovo genere teatrale che stava poco alla volta acquistando autonomia espressiva. Del dialogo luciano circolava la traduzione francese di Nicolas Perrot d’Ablancourt del 1654, a cui lo stesso Angiolini fa riferimento; venne poi tradotto in italiano verso la fine del secolo a Firenze, nel 1779, e a Venezia, nel 1783. Per le diverse edizioni di Luciano cfr. Lombardi, Carmela, *I trattati di danza in Italia nel Settecento*, cit., p. 28, n. 17.

pantomimica. Angiolini raccoglie nel suo corposo intervento teorico istanze e stimoli provenienti dall'ambiente intellettuale del suo tempo, collocandosi a pieno titolo nel dibattito sullo statuto della danza pantomima, sul suo ruolo e sulla sua posizione all'interno del sistema spettacolare settecentesco. L'esempio degli antichi posto a modello estetico e guida imprescindibile per il compositore pantomimo (ricordo che Louis De Cahusac aveva pubblicato il suo trattato storico, *La danse ancienne et moderne*, nel 1754)²⁰; la denuncia della decadenza dei valori della danza, che diviene quasi un luogo comune della critica Settecentesca pre-riforma; la necessità di una chiara suddivisione in generi, una ripartizione e specializzazione all'interno delle compagnie di ballo che si stava affermando e lentamente codificando come testimoniano i libretti dell'epoca; il richiamo alla natura²¹, come fonte mimetica tanto per l'attore quanto per il ballerino che aspiri a praticare il genere pantomimico²², sono tutte istanze che riguardano il dibattito sulla danza pantomima e che si ritrovano sfogliando le pagine della *Dissertation*.

Dopo la *Dissertation* Angiolini rimane a Vienna per un altro anno ancora. Già nel settembre 1766 è al servizio della corte russa a San Pietroburgo. Solo nel 1773 ritorna in maniera così ampia e diffusa sui suoi "precetti", con la pubblicazione delle *Lettere a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi*, che in parte riprendono e ampliano i contenuti esposti nel 1765, rinvigoriti tuttavia del valore aggiunto di quasi un decennio di pratica teatrale.

L'identità del ballo pantomimo: il problema del tragico

La *Dissertation* pone, dicevamo, Angiolini al passo con il dibattito contemporaneo che la nuova estetica del ballo pantomimo aveva inevitabilmente suscitato. Il testo non osserva una suddivisione in paragrafi o capitoli, ruota semmai intorno a delle tematiche guida che si sviluppano lungo

²⁰ Cfr. De Cahusac, Louis, *La danse ancienne et moderne ou traité historique de la danse*, a cura di Nathalie Lecomte, Laura Naudeix, Jean-Noël Laurenti, Paris, Édition Desjonquères/Centre National de la Danse, 2004.

²¹ Cfr. Zambon, Rita, *Il "grido della natura": il teatro di danza alla fine del Settecento a Venezia*, in Beniscelli, Alberto (a cura di), *Naturale e artificiale in scena nel secondo Settecento*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 253-264. Per un'introduzione generale sul periodo cfr. il capitolo dedicato al Settecento in Sorell, Walter, *Dance in its time*, New York, Doubleday, 1981 (ed. it. a cura di Eugenia Casini Ropa, *Storia della danza. Arte, cultura, società*, Bologna, Il Mulino, 1994).

²² A questo proposito cfr. Tessari, Roberto, *Teatro e spettacolo nel Settecento*, Bari, Laterza, 1995, in particolare le pp. 142-162.

lo scritto. Certo una di queste, forse la più importante per Angiolini, è l'esemplarità degli antichi e del loro modello tragico, un'esemplarità e un modello che erano necessarie, come abbiamo già ricordato, per fondare e conferire autonomia al nuovo genere pantomimico. Ma ritengo che questa tematica ci indichi qualcosa di più, mettendo in campo un problema che, consapevolmente o meno, i riformatori settecenteschi erano costretti a fronteggiare e che serpeggia lungo tutta la *Dissertation*, costituendone quasi il vero e sotteso scopo: la legittimazione del nuovo genere e l'individuazione dei suoi caratteri identitari. Quest'ultimo mi sembra essere un tema/problema fondante non solo per Angiolini e la sua poetica, ma per l'ascesa del genere stesso. Nello scritto del 1765 è chiara la necessità di identificare, in modo che non lasci adito a dubbi, *saltatio* antica e danza pantomima moderna, legando a filo doppio la nuova pantomima a quella antica; vale forse la pena di sottolineare qui le motivazioni di questa necessità. La danza, come abbiamo già detto, reclamava una riforma²³, poiché stava rischiando di rimanere, nel migliore dei casi, un'esibizione di freddo virtuosismo ed eleganza, un vuoto *divertissements* tra gli atti dell'opera. Al contrario i suoi riformatori aspiravano a farne un'arte imitatrice, nel senso più alto che questo termine poteva avere nel Settecento, innovandola dal punto di vista espressivo e dunque tematico; raccogliendo l'eredità dell'antico, della pantomima declamata e difesa da Luciano, assicuravano al ballo pantomimo la possibilità di rappresentare il tragico in scena. Angiolini scrive "Dans cete danse il est question de remuer l'âme, & non pas de plaire aux yeux"²⁴, sottolineando così che il piacere estetico non doveva più essere considerato l'unico fine della danza, che aveva il diritto a commuovere la sua platea attraverso i soggetti tragici in quanto capace di rendere il pathos tragico al pari della parola poetica²⁵, come avveniva

²³ Per i riferimenti generali sulle istanze di rinnovamento che sin dall'inizio del Settecento percorrono l'Europa rimando a Tozzi, Lorenzo, *L'evoluzione del ballo teatrale nel secolo XVIII*, in Basso, Alberto (a cura di), *Musica in scena: storia dello spettacolo musicale*, Torino, UTET, 1995-97, 6 voll., vol. V: *L'arte della danza e del balletto*, pp. 63-88; Winter, Marian Hannah, *The Pre-Romantic Ballet*, London, Pitman, 1974, cap. IV; Derra De Moroda, Friderica, *The ballet-masters before, at the time of, and after Noverre*, "Chigiana", cit., pp. 473- 485; Sorell, Walter, *Storia della danza*, cit., pp. 163-231. Per le fonti che riguardano la danza teatrale settecentesca rimando al recente regesto Pagnini, Caterina, *Fonti per la storia della danza di antico regime fra Italia e Francia*, "Medioevo e Rinascimento", vol. XXII/n.s. XIX, 2008, pp. 421-457.

²⁴ *Dissertation* (1765), fol. 20r.

²⁵ Cfr. *Dissertation* (1765), foll. 6-9.

nell'antichità. A sostegno di queste argomentazioni vengono continuamente citati testi antichi che testimoniano, tra le altre cose, proprio la commozione dei Greci e dei Romani "alle danze pantomime tragiche, allo stesso modo che alle tragedie declamate"²⁶.

Il messaggio riformatore che passa attraverso le innovazioni del *ballet d'action* è la legittimità e possibilità per la danza di comunicare ed esprimere con efficacia e profondità sentimenti e passioni umane, in vicende considerate superiori alle futili trame riservate solitamente al ballo, vicende appartenenti anche al genere tragico, genere alto per eccellenza²⁷. La danza, nel Settecento, stava cercando la sua legittimazione, autonomia e identità di genere, reclamando il diritto, al pari delle altre arti, di rappresentare il tragico e accedere così a soggetti che fino ad allora le erano preclusi. Come viene sottolineato anche da José Sasportes, la tragedia costituisce, per la danza in ascesa, un genere nobile e nobilitante, che permette al ballo di porsi sullo stesso piano del melodramma nella rappresentazione dei sentimenti, nella mozione degli affetti, nella sua strada verso l'autonomia²⁸. Per questo i fautori della riforma del ballo pantomimo speravano di legittimare la propria disciplina proprio attraverso i soggetti tragici, e forse per lo stesso motivo tra le critiche più comuni mosse alla danza quella riguardante i soggetti tragici, troppo complessi e non adatti a essere rappresentati "in ballo", è tra le più sentite e durature, estendendosi ben oltre la metà del secolo. È in gioco la possibilità, per l'arte coreica, non solo di rappresentare l'espressione dei sentimenti nel loro stato più sublime, il tragico, ma anche, così facendo, di porsi sullo stesso piano dell'opera in musica e della parola poetica.

Angiolini sottolinea continuamente nel corso del testo la coincidenza fra antico e moderno, istituendo una continuità da far rivivere per portare nuovamente agli antichi splendori il genere pantomimico. È proprio dai grandi

²⁶ Cfr. *ivi*, foll. 3-10.

²⁷ Riguardo al teatro Marco Ariani scrive: "Ad impedire una vera 'riforma' del teatro tragico vengono a frapporsi dunque, nell'intelligenza illuministica, i freni e gli argini di una 'aspirazione' al tragico che assume, nel Settecento italiano, le forme di una vera e propria 'smania collettiva' (cfr. Ariani, Marco, *Teoria illuministica del teatro tragico* in Guccini, Gerardo (a cura di), *Il teatro italiano nel Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 121-148: p. 123 e, dello stesso autore, il precedente articolo *L'ossessione delle "regole" e il disordine degli "affetti": lineamenti di una teoria illuministica del teatro tragico*, "Quaderni di Teatro", vol. III, n. 11, 1981, pp. 233-258).

²⁸ Cfr. Sasportes, José, *La parola contro il corpo ovvero il melodramma nemico del ballo*, cit., pp. 21-41, vedi anche Ariani, Marco, *Teoria illuministica del teatro tragico*, cit., pp. 121-148.

modelli tragici antichi, Eschilo, Sofocle ed Euripide, e moderni, Corneille, Racine, Voltaire, che la danza deve attingere per raggiungere il suo scopo, rimanendo naturalmente consapevole della specificità del suo linguaggio, che “abbrevia meravigliosamente i discorsi”²⁹, li condensa, riuscendo a rendere con un solo toccante gesto il senso di una frase. Ma non per questo è meno profonda nel colpire lo spettatore nell’intimo del suo universo affettivo, dei suoi sentimenti. E se la danza saprà risorgere dalle ceneri antiche, sembra voler dire Angiolini, allora potrà davvero “commuovere l’anima”. A sottolineare l’intercambiabilità fra i due generi, teatro tragico e danza pantomima tragica, Angiolini sostiene che nessuna delle tragedie del teatro greco presenterebbe delle difficoltà ad essere trasposta in danza, ponendosi al medesimo livello del poeta tragico e considerando la danza pantomima come “un’opera drammatica”³⁰ a tutti gli effetti.

Naturalmente, perché questa corrispondenza si realizzi è necessario che il coreografo segua quelle regole applicabili “ad ogni sorta di invenzioni poetiche, e di rappresentazioni teatrali, e di conseguenza alle danze pantomime rapportando ai precetti di Orazio ciò che la nostra Arte esige indispensabilmente per sua natura”³¹. Dalla necessità di legittimarsi attraverso l’esemplarità degli antichi, deriva dunque l’uso delle tanto discusse unità di tempo, luogo, azione e l’“applicazione ragionata” dell’*Ars Poetica* di Orazio³², un punto sul quale l’altro grande riformatore del ballo pantomimo, Jean-George Noverre, non sarà mai d’accordo ribadendo al contrario che “un ballet n’est pas un drame, qu’une production de ce genre ne peut se subordonner aux règles étroites d’Aristote [...] qu’il faut dans un ballet beaucoup de spectacle & d’action”³³. Nelle *Réflexions justificatives, sur le choix et l’ordonnance du sujet* che

²⁹ *Dissertation* [1765], fol. 13r.

³⁰ *Ivi*, fol. 18.

³¹ *Ivi*, fol. 10.

³² In particolare è il principio dell’azione “semplice e una” che viene ribadito con maggior vigore. La definizione di regole e principi è per Angiolini, e per tutti gli uomini di teatro e gli intellettuali del Settecento (cfr. Ariani, Marco, *L’ossessione delle “regole” e il disordine degli “affetti”*, cit., pp. 233-258), di grande importanza, tanto che nelle *Lettere*, affrontando la critica di un balletto di Noverre, *Agamemnone vendicato*, afferma: “Le regole a’ grandi ingegni sono le guide amiche che li conducono: senza di queste, voi lo sapete, ogni talento si smarrisce” (*Lettere* [1773], lettera I, p. 57).

³³ Noverre, Jean-George, *Agamemnon vengé*, Vienna, s. ed., 1772, pp. 5-6. La copia del libretto consultata in questa sede è conservata presso la Biblioteca del Conservatorio di musica Giuseppe Verdi di Milano, tuttavia la recente edizione e traduzione italiana di una selezione di

aprono il programma del ballo *La morte di Agamennone* – quel programma la cui lettura susciterà la reazione di Angiolini e la conseguente scrittura delle celebri *Lettere a monsieur Noverre sui balli pantomimi*³⁴ – scrive ancora il coreografo francese che il maestro di ballo deve essere in grado di sostituire l'efficacia delle parole del dramma

par scène de situation, par des tableaux frappans, par de coups de théâtre bien préparés, mais toujours inattendus, par une action vive, par des groupes bien dessinés & artistement contrastés, par la pompe du spectacle, & par une costume vraisemblable. Telles sont les règles de mon art: celles du drame sont chargées d'entraves; loin de m'y assujettir, je dois en éviter de nouvelles, & me mettre au dessus de celles qui n'ont jamais été créées pour la danse³⁵.

Noverre, al contrario dell'italiano, cercava all'interno della stessa arte coreutica le ragioni della sua legittimazione e i suoi caratteri identitari, rifiutando la sottomissione a regole o modelli che non fossero stati espressamente creati per la danza.

Ma la polemica fra Angiolini e Noverre è ancora lontana al momento della scrittura della *Dissertation*, in cui, per altro, Angiolini sembra dimostrare stima per il collega francese in più di un'occasione³⁶. Per tornare dunque all'intento

libretti di Noverre lo comprende (vedi Noverre, Jean-George, *Programmi dei balletti*, cit., pp. 83-98).

³⁴ Cfr. *Lettere* [1773], lettera I, p. 49. "Le bellezze che alla prima lettura ritrovai sparse nei tre programmi di cui mi faceste grazioso dono, onoratissimo Sig. Noverre, quando passai da Vienna, mi riscaldarono a tal segno la fantasia che mi determinai a rileggerli con duplicata attenzione [...] ma con mia grande sorpresa nel tempo stesso mi sono incontrato in alcune idee che, vaglia il vero, contraddicono al corso storico della danza, ed in altre delle quali l'esperienza di ventisei anni mi prova l'insussistenza". I programmi che Angiolini legge sono: *Agamennone vendicato*, *Ifigenia in Tauride* e *Le Grazie*, come viene specificato dall'autore stesso in una nota.

³⁵ Noverre, Jean-George, *Agamemnon vengé*, cit., p. 8.

³⁶ Cfr. *Dissertation* (1765), fol. 21v, 24v; ma anche all'inizio dello scritto quando parla indirettamente di Noverre in termini di sprone positivo per il suo lavoro, riguardo l'interpretazione di "Mademoiselle Nancy", protagonista di alcuni balletti del coreografo francese. A questo proposito non è possibile ignorare la posizione di chi vede, soprattutto in questo scritto, una chiara influenza delle idee estetiche noverriane come vengono espone nelle *Lettres sur la danse*, di cinque anni precedenti alla *Dissertation*. I riferimenti a Noverre e ai grandi danzatori francesi del tempo in diversi passaggi dello scritto, nonché la stessa suddivisione dei generi, che rispecchia quella francese relegando il grottesco al grado più basso della gerarchia, possono essere letti come indici di una possibile e consistente influenza francese a Vienna e su Angiolini. L'autorevole studiosa Kathleen Kuzmick Hansell legge questa influenza di Noverre sulle idee estetiche del coreografo fiorentino come maturate in ambiente viennese; un'influenza che si mitigherebbe notevolmente, fino a tramutarsi in scontro aperto, al rientro in Italia di Angiolini (cfr. Hansell, Kathleen Kuzmick, *Opera and ballet at the Regio Ducal Teatro of Milan 1771-1776: a musical and social history*, Berkeley, University of California (Ph.D), 1980, pp. 772-778; Id., *Il ballo teatrale e l'opera italiana*, in Bianconi, Lorenzo - Pestelli, Giorgio (a cura di), *Storia*

legittimante e alla ricerca d'identità che percorre la *Dissertation*, ne rintracciamo ancora un esempio nel parallelo tra generi coreutici e generi drammatici che Angiolini istituisce, per chiarire quel “caos di idee” che generava giudizi frettolosi e ingrati nei confronti dei coreografi e dei ballerini³⁷. L'autore passa in rassegna i generi coreutici³⁸ e i loro interpreti indicandone temi, pregi e difetti e per meglio chiarirne il grado di importanza, paragona ogni genere ad un tipo di opera drammatica. Così la danza grottesca è posta alla stregua degli spettacoli ambulanti dei saltimbanchi; il genere comico è paragonato alle farse o alle commedie; le danze di mezzo-carattere corrispondono a componimenti poetici come egloghe e pastorali, destinati ad essere rappresentati sulle scene di teatri come l'*Opéra* e la *Comédie*. Ma al culmine di questa rassegna c'è naturalmente la danza pantomima, “senza dubbio la più sublime”, come ribadisce Angiolini, perché unendo grazia, eleganza ed armonia proprie della danza seria alle capacità espressive proprie dei grandi attori del tempo “osa elevarsi fino a rappresentare i grandi avvenimenti tragici”³⁹. Il parallelo fra il ballerino pantomimo tragico e gli attori della *Comédie Française* va sempre verso la nobilitazione del ballo pantomimo e dei suoi interpreti, che riuniscono il talento espressivo-interpretativo e tecnico, coniugando appunto la danza alla

dell'opera italiana, Torino, EDT, 1987-1988, 6 voll., vol. V: *La spettacolarità*, pp. 177-306; pp. 223-226). Il contatto con l'ambiente teatrale veneziano e milanese e l'assimilazione delle critiche che alla danza teatrale venivano mosse – in particolare si vedano alcuni passaggi del testo di Ange Goudar, *Osservazioni sopra la musica e il ballo ora in Lombardi*, Carmela (a cura di), *Il ballo pantomimo*, cit., pp. 39-47, dove si leggono le critiche ad Angiolini – avrebbero indotto Gasparo a discostarsi definitivamente dalle idee noverriane, elaborando uno stile, e una poetica, che si adattasse meglio al gusto e alle abitudini italiane. È durante il soggiorno italiano, dunque, che Angiolini, assimilate le critiche mosse alla danza teatrale e le polemiche che la vedevano protagonista, sente l'esigenza di ridefinire e sistematizzare la sua poetica, secondo una declinazione più autonoma dall'influenza francese di Noverre.

³⁷ *Dissertation* (1765), foll. 21.

³⁸ La specializzazione dei ballerini comincia a delinearsi già a partire dagli inizi del Settecento, quando nei libretti i solisti cominciano a essere distinti dal “corpo dei figuranti” (la dicitura corpo di ballo entra in uso, nei libretti, solo a cavallo fra Sette e Ottocento); è nella seconda metà del Settecento, più precisamente a partire dagli anni '70, che le distinzioni di generi e ruoli iniziarono a essere sempre più precise e dettagliate. Su questo argomento rimando al fondamentale saggio di Hansell, Kathleen Kuzmick, *Il ballo teatrale e l'opera italiana*, cit.; all'introduzione di carattere generale sul periodo Tozzi, Lorenzo, *L'evoluzione del ballo teatrale nel secolo XVIII*, cit., pp. 63-88; alle indagini specifiche di Massaro, Maria, Nevilla, *Il Ballo pantomimo al Teatro Nuovo di Padova (1751-1830)*, “Acta Musicologica”, vol. LVII, n. 1, 1985, pp. 215-275 e Id., *Balli e ballerini fra Padova e Venezia*, “La danza italiana”, n. 5/6, autunno 1987, pp. 77- 88; Mori, Elisabetta, *Roma: dove gli eroi vanno a morire ballando*, “La danza italiana”, n. 4, primavera 1986, pp. 27-47; Mamy, Sylvie, *I rapporti fra Opera e ballo a Venezia nel Settecento*, “La danza italiana”, n. 5/6, autunno 1987, pp. 17- 33.

³⁹ *Dissertation* [1765] fol. 25.

pantomima, l'espressione all'esibizione di grazia, virtuosismo, eleganza e leggerezza. "L'arte di parlare danzando", si acquisisce solo attraverso l'espressione, cioè la capacità di toccare l'animo dello spettatore e di commuovere anche solo con un semplice gesto. È l'espressione delle passioni che per Angiolini fa la differenza fra la danza seria o nobile e la danza pantomima.

Questo bisogno legittimante presente nel testo del 1765 e la necessità di una riforma espressiva della danza sono meglio comprensibili leggendo le pagine dedicate a quest'arte in altre testimonianze del tempo. Possiamo forse permetterci di leggere con il sorriso sulle labbra la satira pungente di Benedetto Marcello⁴⁰, che ne *Il teatro alla moda*⁴¹ ironizza, esasperandoli, sui caratteri della danza teatrale di inizio secolo che, poco curata dal punto di vista musicale ed espressivo, si risolveva in un susseguirsi di entrate prive di senso. Ma certo, leggendo le prime righe dell'aspra critica di Ange Goudar, comprendiamo meglio il clima culturale in cui la danza tentava di affermarsi:

Li balli italiani non sono migliori delle opere, se non sono peggiori. Io vorrei darvi la storia della danza moderna [...] ma la pantomima a propriamente parlare non ha storia. Bisogna cercare la sua origine nella rivoluzione che s'è fatta del canto. Ella seguì il piano delle ariette. Allorchè si cominciò a scherzar colla voce, incominciò ancora a dimenarsi co' piedi. Dopo di che li violini ebbero un andamento precipitoso, li ballerini ebbero un moto irregolare. Quest'è la disgrazia delle arti di guastarsi una coll'altra, e di degenerare dipoi tutt'ad un colpo⁴².

La critica di Goudar, datata 1773, prosegue senza pietà rivolgendosi tanto alla danza francese che italiana, dirigendo i suoi strali tanto verso Angiolini quanto verso Noverre. Ciò che più sembra indignare il severo critico è proprio

⁴⁰ Benedetto Marcello fu poeta, compositore e trattatista, anche se viene ricordato soprattutto per la sua opera satirica sul teatro del suo tempo, *Il teatro alla moda*, pubblicato a Venezia nel 1720. Sull'autore si rimanda alla voce curata da Allorto, Riccardo, *Benedetto Marcello*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, cit., vol. VII, coll. 93-95 e si segnala la recente monografia di Bizzarini, Marco, *Benedetto Marcello*, Palermo, L'Epos, 2006.

⁴¹ Marcello, Benedetto, *Il teatro alla moda*, Venezia, 1720, consultato nell'edizione curata e introdotta da Sergio Miceli, Roma, Castelvichi, 1993, ma segnaliamo una più recente riedizione del volume Marcello, Benedetto, *Il teatro alla moda* 1720, Milano, Il Polifilo, 2006. Quella di Marcello non è chiaramente una testimonianza oggettiva sulle condizioni del teatro o della danza, non si tratta infatti di un trattato vero e proprio, ma di una satira sui costumi e le mode dell'epoca. Tuttavia attraverso la comicità pungente che caratterizza quest'opera vengono messi in evidenza vizi e virtù caratteristici del teatro del tempo (cfr. Miceli, Sergio, *Introduzione*, in Marcello, Benedetto, *Il teatro alla moda*, cit., pp. 5-21).

⁴² Goudar, Ange, *Sopra il ballo*, in *Osservazioni sopra la musica e il ballo*, cit., p. 25.

la rappresentazione, attraverso la danza, di soggetti storici o tragici:

[...] un soggetto messo in prosa non è sempre proprio ad essere messo in ballo; che la lingua ha de' diritti sopra tutti li soggetti, e che li piedi non ne hanno se non sopra di alcuni. L'espressione vocale forma un sentimento; il ballo (che si dica) non rappresenta che un'immagine.

[...]

Io dico che non si devono mai far ballare li dei, li re, gli eroi. Questi oggetti della pubblica venerazione non devono giammai essere presentati sotto figure che svisiscono⁴³.

Qui Goudar nega all'arte coreutica proprio ciò che i suoi riformatori stavano tentando di affermare con tanta convinzione. Nega la stessa possibilità espressiva della danza: "Per rappresentare al di fuori quello che si sente nell'interno, per dare ai tratti la tintura delle passioni, bisogna avere dell'anima, e li ballerini non hanno che de' piedi"⁴⁴. La danza non è adatta a rappresentare grandi personaggi quali eroi o dei perché usa il linguaggio del corpo e non quello della parola, in grado di nobilitare ed esaltare maggiormente le virtù degli eroi tragici. Qui il pregiudizio è evidente e non appartiene solo a Goudar.

Ancora dopo circa un decennio ritornano le stesse critiche nelle parole di Matteo Borsa. L'autore del *Saggio filosofico sui balli pantomimi seri dell'opera*⁴⁵ pone come centrale il problema del verosimile nella trasposizione di un soggetto in ballo pantomimo, ritenendo essere veramente pochi quei casi in cui sia possibile inserire la danza senza nuocere alla credibilità dell'azione. A tutto ciò si aggiunge la pochezza interpretativa dei ballerini che non sono in grado di entrare nel personaggio:

Quindi è che i monarchi ed i re, le matrone e le principesse se ne vengon talvolta sole solette in mezzo alla scena a dar lungo saggio delle lor gambe reali con capriole e equilibri, e volteggiando, e molleggiando, e avanzando, e rinculando, tanto fanno e rifanno che non si sa proprio di qual malattia il loro cervello sia stato compreso.

⁴³ *Ivi*, pp. 27-29.

⁴⁴ *Ivi*, p. 26.

⁴⁵ Borsa, Matteo, *Saggio filosofico sui balli pantomimi seri dell'opera del dott. Matteo Borsa*, in *Opuscoli scelti sulle scienze e sulle arti*, Milano, Giuseppe Marelli, 1782, ora in Lombardi, Carmela (a cura di), *Il ballo pantomimo*, cit., pp. 209-234. Per gli ulteriori riferimenti bibliografici del saggio si rimanda all'appendice in coda al volume della Lombardi, *Nota ai testi*, pp. 261-265; su Borsa vedi almeno la voce di Tani, Gino, *Matteo Borsa*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, cit., vol. II, coll. 859-860.

[...]

Ed eccovi alcuni esempi ove si mostra il ridicolo e la irragionevolezza totale di questi *a soli* ballerineschi, i quali mai e poi mai (presi in questo senso) non potranno aver luogo nei balli seri, se la convenienza morale s'esamini delle persone che li compongono⁴⁶.

Qui l'accento sembra essere posto sul decoro e il riguardo del personaggio che non verrebbe rispettato e mantenuto se interpretato da un ballerino. Inoltre con quel venir "sole solette in mezzo alla scena" Borsa indica probabilmente la trasposizione in danza di quei soliloqui o a parte che anche il teatro parlato avrebbe in seguito ritenuto poco realistici rompendo la verosimiglianza dell'azione⁴⁷. Ma del resto il problema della rappresentazione verosimile del personaggio in scena è una questione centrale che riguarda tutto il teatro settecentesco, dibattuta non solo dagli addetti ai lavori ma anche dai *philosophes* illuministi, inoltre non dobbiamo scordare che il Settecento è davvero il secolo delle riforme riguardanti tutto il mondo spettacolare, dalla danza al teatro⁴⁸. Per Borsa l'unione di danza e pantomima, dunque il nuovo genere che imperava sulle scene italiane e estere, era assolutamente infelice e priva di sviluppi, ritenendo invece più fecondo, per la danza italiana, il filone dei cosiddetti secondi balli – così chiamati perché avevano luogo nel secondo intervallo dell'opera in musica – che non trattavano argomenti tragici ma vicende più vicine al gusto borghese e popolare ed in genere erano riservati ai ballerini grotteschi. Ed è proprio seguendo questo filone che Angiolini si discosterà gradualmente dal genere tragico a partire dalla seconda metà degli anni Settanta, ossia da quando il contatto con l'ambiente teatrale italiano diviene sostanziale⁴⁹.

⁴⁶ Borsa, Matteo, *Saggio filosofico sui balli pantomimi seri dell'opera*, cit., pp. 214-215.

⁴⁷ Del resto come sottolinea Edward Nye, la grande sfida e allo stesso tempo quello che veniva considerato il punto debole del *ballet d'action* era "to render dialogue into the mute language of the genre" (cfr. Nye, Edward, *'Choreography' is Narrative*, cit., pp. 51-52).

⁴⁸ Rimando a Tessari, Roberto, *Teatro e spettacolo nel Settecento*, cit., in particolare le pp. 142-162; Guccini, Gerardo (a cura di), *Il teatro italiano nel Settecento*, cit.; Ruffini, Franco, *Spessore alla storia: problemi degli attori e problematica sull'attore nel Settecento*, "Quaderni di teatro", vol. III, n. 11, 1981, ma tutto il numero della rivista è dedicato al teatro dell'illuminismo.

⁴⁹ Inoltre possiamo aggiungere, seguendo le stimolanti riflessioni di José Sasportes: "Per raggiungere l'indipendenza, il ballo doveva, per forza, allontanarsi dalla tentazione di scimmiettare la tragedia, doveva darsi un vocabolario specifico, non interscambiabile con le altre arti, ed era ciò che stava succedendo nei balli non seri, a volte detti grotteschi" (cfr. Sasportes, José, *La parola contro il corpo*, cit., p. 41).

E anche Stefano Arteaga, che tra il 1783 e il 1785 scrive *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*⁵⁰, riprende le stesse posizioni di Borsa quando afferma:

Adoperando l'inventore dei balli uno strumento così difettoso come lo è una tragedia od una commedia fatta coi soli gesti, non è da meravigliarsi che non possa mantener le promesse fatte allo spettatore [...].

Peggio per noi se cotesto ardimiento ci costringe a non vedere se non mostri ed enimmi, sul teatro pantomimico. Per tali devono stimarsi la maggior parte degli odierni balli che, ad eterna infamia di Tersicore, a perpetuo scorno del coturno e del socco, sulle degradate scene italiane superbamente passeggiano⁵¹.

Nella sua ampia trattazione Arteaga dedica un lungo capitolo al ballo pantomimo, arrivando a concludere che quest'arte non ha raggiunto la perfezione che si crede e presenta alcuni vizi di forma che i suoi fautori sembrano ignorare. L'autore ne sottolinea uno in particolare che, secondo lui, pregiudica tutto il resto. La mimica, che dovrebbe essere chiara e comprensibile a tutti perché si ispira ai gesti umani, non ha più modelli naturali di riferimento per la sua imitazione:

La cagione si è perché la materia primitiva de' gesti, su cui s'esercita l'imitation pantomima, essendo di già molto scarsa nella natura è divenuta scarsissima nella società, cosicché si rende assai difficile, per non dire impossibile, il tessere un'azione di qualche durata che condotta sia colla necessaria chiarezza, e che interessi per la novità⁵².

Questo perché è prevalente e netto il predominio della parola e dunque "l'espressione del gesto è più rara e meno efficace", mentre nell'antichità, quando si è sviluppata l'arte pantomima, le condizioni di questa equazione stabilita fra gesto e parola erano a tutto vantaggio del primo elemento. Per

⁵⁰ Arteaga, Stefano, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, Venezia, Carlo Palese, 1785, 3 voll. Arteaga inizia a pubblicare la sua opera a Bologna, nel 1783, presso la stamperia Carlo Trenti. Scontento dopo l'uscita del primo volume, abbandona questo editore e si rivolge all'editore veneziano Carlo Palese. Le *Rivoluzioni* dunque hanno due edizioni settecentesche: la prima bolognese che esce, non autorizzata, tra il 1783 e il 1788; la seconda, veneziana, "Accresciuta, variata, e corretta dall'Autore". A Bologna si trovano entrambe: presso la biblioteca dell'Archiginnasio è possibile consultare l'edizione Trenti, mentre presso il Museo e Biblioteca Internazionale della Musica si conserva quella veneziana. Dell'edizione bolognese, 1783-1788, è stata pubblicata anche una ristampa anastatica (Bologna, Forni, 1969). Inoltre la parte relativa alla danza è compresa nella citata antologia di fonti curata da Carmela Lombardi, *Il ballo pantomimo*, cit., a cui qui ci riferiamo.

⁵¹ Arteaga, Stefano, *Ragionamento sopra il Ballo pantomimico*, cit., p. 255.

⁵² *Ivi*, p. 253.

questo motivo Arteaga definisce la pantomima moderna “uno strumento difettoso”⁵³.

L'ascesa del ballo pantomimo è dunque accompagnata da numerose voci che testimoniano anche la problematicità con cui questo nuovo genere, almeno in Italia (ma in Francia Noverre non ebbe certo carta bianca nella roccaforte della *haute danse* parigina), veniva accolto nell'alveo delle arti imitatrici. I problemi sollevati dalle testimonianze che abbiamo riportato (certo non esaustive della grande quantità di carta che si produsse nel Settecento sul ballo e in generale sulle arti) forse potrebbero essere riassunti in quella domanda che Francesco Algarotti, intellettuale poligrafo esponente della cultura illuminista, pone all'inizio del paragrafo che nel suo *Saggio sopra l'opera in musica*⁵⁴ dedica alla danza:

Ma che cos'è finalmente questo nostro ballo, dietro al qual va così perduta la gente? Parte del dramma esso non fece mai; è sempre forastiero nell'azione, e il più delle volte ad essa ripugnante. Finito un atto saltano fuori tutti a un tratto dei ballerini che per nulla hanno a che fare con l'argomento dell'opera. Se l'azione è in Roma, il ballo è in Cusco o in Pechino: seria è l'opera? Il ballo è buffo. Niente vi ha di meno degradato, e connesso, che proceda più per salti, se in tale occasione, è lecito il dirlo, che sia più contrario alla legge della continuità; legge inviolabile della natura, e che l'arte di lei imitatrice dee fare in ogni cosa di non trasgredire⁵⁵.

Dove collocare questo genere in ascesa e che ruolo e importanza attribuirgli all'interno del sistema spettacolare settecentesco e della stessa vita sociale doveva essere un problema particolarmente sentito per la cultura e società illuminista che aveva avviato quel processo di sistematizzazione e razionalizzazione del sapere di cui ancora oggi sentiamo l'influenza.

⁵³ *Ivi*, p. 254-255.

⁵⁴ Algarotti, Francesco, *Saggio sopra l'opera in musica*, Livorno, Coltellini, 1763. Al suo rientro dalla corte di Federico II di Prussia, dove fra il 1740 e il 1753 aveva sia ricoperto incarichi diplomatici che curato allestimenti e messe in scena di opere (è nota la passione musicale del monarca prussiano), Algarotti matura le sue riflessioni nel *Saggio sopra l'opera in musica*, di cui qui si ricordano due fra le principali edizioni: la prima del 1755, stampata a Venezia, e la seconda del 1763, stampata a Livorno. Per le diverse edizioni del *Saggio* vedi Bini, Annalisa, *Introduzione*, in Algarotti, Francesco, *Saggio sopra l'opera in musica. le edizioni di Venezia (1755) e di Livorno (1763)*, Pisa, Libreria Musicale Italiana, 1989. Qui citiamo da quest'ultima edizione, di cui Annalisa Bini è la curatrice. Su Algarotti vedi anche d'Amico, Fedele, *Francesco Algarotti*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, cit., vol. I, coll. 317-319.

⁵⁵ Algarotti, Francesco, *Saggio sopra l'opera in musica*, cit., p. 52.

Nota alla traduzione

Segue adesso la traduzione dal francese della *Dissertation sur les ballets pantomimes des anciens*. Nell'accostarmi al testo ho cercato di conservare, per quanto possibile, l'impostazione originale: ho mantenuto le numerose maiuscole presenti nel testo, ritenendo che fosse precisa volontà dell'autore dare maggior risalto e importanza a determinate parole, così come i corsivi, usati anche per i nomi propri oltre che per i titoli di opere e i termini in lingua straniera (i termini francesi che ho scelto di non tradurre sono ugualmente indicati in corsivo); ho rispettato per quanto possibile l'impostazione grafica e i capoversi del testo originale. Le mie note seguono la numerazione dal testo che precede questa traduzione, mentre le uniche due note di Angiolini sono segnalate, come nell'originale, da un asterisco. È comunque stato necessario apportare delle modifiche, semplificando in alcuni casi il periodare ridondante del Settecento e aggiustando la punteggiatura dove necessario.

Per la traduzione dei termini *danseur/danseuse* e relativi plurali ho usato le parole ballerino/a ballerini/e, considerando che il termine danzatore/danzatrice rimanda, almeno nella nostra lingua, ad un concetto diverso e più complesso di interprete. Inoltre nei testi teorici in italiano che possediamo – *Lettere* [1773] e *Riflessioni* [1775] – Angiolini usa i termini danza/e o ballo/i quasi come sinonimi (mentre non usa mai il termine balletto corrispettivo naturale per noi, ma evidentemente non per Angiolini, del francese *ballet*) ma per parlare degli interpreti usa sempre le parole ballerino/a o ballerini/e.

La fonte da cui ho tradotto è la ristampa anastatica del testo editata nel 1956 grazie alla solerzia e passione di Walter Toscanini, conservata presso la Biblioteca del Gabinetto G.P. Viessesux di Firenze, Archivio Contemporaneo “Alessandro Bonsanti”, Fondo Luigi Dallapiccola, esemplare numero 89.

Dissertazione sui balli pantomimi degli antichi, per servire da programma al ballo pantomimo tragico di *Semiramide*⁵⁶

Nel Programma che ho pubblicato, tre anni or sono, in occasione del Ballo di *Don Juan*, ho fornito qualche nozione sulla Danza Pantomima degli Antichi; e avendo promesso di parlarne più ampiamente, quando avessi presentato qualche nuovo spettacolo di questo genere, mi accingo ad adempiere alla mia promessa in occasione del Ballo *Semiramide* che oggi presento sulla Scena.

Farò notare dapprima, che il soggetto del *Convitato di Pietra* mi era stato

⁵⁶ Riporto di seguito la trascrizione per intero del frontespizio del libretto: DISSERTATION | SUR LES BALLETS PANTOMIMES | DES | ANCIENS, | POUR SERVIR DE | PROGRAMME | AU BALLETT PANTOMIME TRAGIQUE | DE | SEMIRAMIS | Composé par Mr. Angiolini maître des ballets | du Théâtre près de la Cour à Vienne, & | représenté pour la première fois sur ce | Théâtre le 31 Janvier 1765. | A L'OCCASION DES FETES | POUR LE | MARIAGE DE SA MAJESTE | LE ROI DE ROMAINS. | Multa renascentur quae jam cecidere, cadentque | Quae nunc sunt in honore. | HORAT. de *Arte Poetica*. | Beaucoup des choses qui sont tombées dans l'oubli, re- | paroîtront un jour avec honneur; d'autres qui sont | en vogue aujourd'hui, passeront de la lumière dans les ténèbres. | Traduction du Père SANADON. | VIENNE | CHEZ JEAN-THOMAS DE TRATTNERN, | IMPRIMEUR DE LA COUR. | 1765.

fornito dalla Commedia Eroica, e che è dalla Tragedia che ho tratto quello di *Semiramide*.

Se esiste qualcosa di sublime nella Danza, è senza alcun dubbio un avvenimento tragico rappresentato senza parole, e reso intellegibile dai gesti. L'acquisizione che noi abbiamo fatto dopo poco della Signorina *Nency*, che ha eseguito a Stoccarda i Balli di *Medea*, e delle *Danaidi*⁵⁷, mi ha convinto a misurarmi nella composizione di una Tragedia in Ballo.

Leggendo ciò che ci resta degli antichi frammenti di Autori celebri sui Balli Pantomimi, si è tentati, lo confesso, di situare al rango di Favole le impressioni prodigiose che questi balli facevano sugli Spettatori. Lo stupore aumenta ancora se si considera che coloro che ne hanno scritto con tanto entusiasmo, erano l'*élite* dei Greci e dei Romani, Popoli tra i più scrupolosi, e più difficili che ci siano mai stati in materia di Belle Arti, e soprattutto, di Rappresentazioni teatrali. Senza esibire qui un'erudizione che già altri hanno dimostrato, io mi limiterò a dire che Luciano ci assicura che si piangeva ai suoi tempi alle Rappresentazioni Pantomime, così come a quelle delle Tragedie⁵⁸.

È *Luciano* che ci ha lasciato tutto ciò che possediamo di più completo su questa sorta di Spettacoli; ma leggendo tutto quello ch'egli esige da un Ballerino Pantomimo, si vede che noi siamo molto lontani dalla perfezione dei Pantomimi Antichi, supposto che ce ne fossero in grado di riunire tutte le qualità richieste da questo Filosofo. Seguendo i suoi dettami, è necessario che il Ballerino Pantomimo "conosca la Poesia, la Geometria, la Musica, la Filosofia, la Storia e la Favola; ch'egli sappia esprimere le passioni e i moti dell'anima; ch'egli prenda dalla Pittura e dalla Scultura le differenti posture e atteggiamenti, in modo da non essere inferiore né a *Fidia*, né ad *Apelle* a questo riguardo. Questo Ballerino deve anche saper spiegare in particolar modo le concezioni dell'anima, e scoprire i suoi sentimenti attraverso i gesti e i movimenti del corpo: infine deve possedere il segreto di vedere dappertutto ciò che conviene (che viene chiamato *Decorum*) e in questo essere sottile, inventivo, giudizioso e avere un orecchio molto delicato"⁵⁹.

⁵⁷ *Médée et Jason* o semplicemente *Médée*, coreografia e libretto: J.-G. Noverre, musica: J.J. Rodolphe, scene: I. Colomba, costumi: L. Bouquet; il balletto va in scena all'Hoftheater di Stoccarda l'undici febbraio 1763, nei ruoli principali troviamo Nancy Levier (*Medea*) e Gaetano Vestris (*Giasone*), una coppia ricorrente nei balletti di Noverre. Nancy Levier era particolarmente apprezzata per la sua capacità di combinare tecnica e interpretazione. *Le Danaïdi o Ipermestra*, coreografia: J.-G. Noverre, musica: Rudolph o Deller, scene: I. Colomba (?), costumi: L. Bouquet, va in scena all'Hoftheater di Stoccarda l'undici febbraio 1764 (cfr. Randi, Elena, *Pittura vivente. Jean Georges Noverre e il balletto d'azione*, Venezia, Corbo e Fiore, 1989). Entrambi i libretti sono stati ripubblicati e tradotti nel recente Noverre, Jean-Georges, *Programmi dei balletti. Selezione di libretti 1751-1776*, cit.

⁵⁸ Luciano, *La danza*, cit., pp.102-103.

* Luciano, *Della Danza*, traduzione di Ablancourt.

⁵⁹ Angiolini in questa citazione raccoglie diversi passaggi del dialogo luciano, probabilmente citando a memoria, sintetizza i punti più importanti per sviluppare e sostenere il suo ragionamento. L'edizione a cui si riferisce è del 1654, una traduzione del dialogo luciano curata da Nicolas Perrot d'Ablancourt – una copia di questa edizione è conservata presso la

L'educazione di coloro che vengono destinati oggi a esercitare quest'Arte, certo non consente loro di apprendere tutto quello che ho appena riferito. Allo stesso modo non c'è nessuno di noi, che immagini sia necessario fare un Corso di Scienze per diventare un eccellente Ballerino; e se se ne trova qualcuno, nel grande numero, che giunga a conoscere i doveri che gli sono stati imposti da uomini illustri, che acquisisca anche imperfettamente qualcuna delle conoscenze che gli vengono presentate come indispensabili per eccellere in quest'Arte, egli lo deve al suo desiderio di istruirsi e non alla sua educazione, o ai suoi Maestri.

Noi pensiamo così diversamente da *Luciano*, perché la Danza è degenerata ai nostri giorni al punto da non essere più guardata ormai da molto tempo che come l'arte di eseguire *entrechats* e *gambades*⁶⁰, di saltare o correre in cadenza⁶¹, o tutt'al più di avere un buon portamento o di camminare con grazia e senza perdere l'equilibrio, di avere le braccia morbide e degli atteggiamenti pittoreschi ed eleganti. Le nostre scuole non ci insegnano altro; e se ne esce, seguendo i nostri criteri, nella condizione di esibirsi nei Teatri, solo perché si possiede il vigore di dimenarsi per qualche minuto con forza e leggerezza. Sono là le nostre *Colonne d'Ercole*, e non è poi che la natura a farci uscire talvolta da questo circolo vizioso, e a dare a qualcuno di noi, e a dispetto di lui stesso, una leggera coloritura d'espressione per arrabbiarsi, per ridere, per sembrare ora triste ora gaio in questa miserabile pagliacciata.

Ma se l'autorità di *Luciano* e di tanti altri uomini illustri produce qualche impressione sul nostro spirito, è necessario ammettere una buona volta, che ciò che abbiamo chiamato Danza fino alla rivoluzione che è arrivata da non più di vent'anni, non è altro che la conoscenza dei suoi elementi. In effetti, i passi, i salti, i *port de bras*, *l'à-plomb*, le *attitudes* non sono che l'Alfabeto della Danza, come ho spiegato nel Programma del Ballo *Don Juan*. Sarebbe assurdo onorare del titolo di Sapiente un uomo che dipingesse elegantemente delle lettere, che facesse dei bei tratti di penna, senza ch'egli fosse in condizione d'intendere ciò che gli si dà a copiare, né di scrivere per suo conto delle cose degne d'essere lette. Quest'uomo, limitato all'abilità della mano, non avrebbe altro merito che quello di uno scarabocchio laborioso e compassato. E tale è quello della

Biblioteca Nazionale di Firenze all'interno di una più ampia raccolta degli scritti del retore-filosofo. Per il passaggio corrispondente citato da Angiolini vedi Luciano, *La Danza*, cit., pp. 77-79.

⁶⁰ Letteralmente le due parole francesi si potrebbero tradurre con "salti e capriole", il che ben si adatterebbe al senso spregiativo del discorso che Angiolini sta conducendo, tuttavia almeno uno dei due termini, *entrechat*, corrisponde, nella terminologia della codificazione tecnico accademica, al nome di un passo. È possibile che Angiolini qui indichi un passo ben preciso, come avviene anche più avanti, e per questo ho scelto di lasciare questo tipo di termini in francese. Per ciò che riguarda la codificazione tecnica cfr. Lombardi, Carmela, *I trattati di danza in Italia nel Settecento*, cit., pp. 53-59, in particolare le tabelle 1 e 2 riguardanti la tecnica del ballo teatrale; Pappacena, Flavia, *Il trattato di danza di Carlo Blasis 1820-1830*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2005.

⁶¹ Vedi Lombardi, Carmela, "Danza da teatro e danza da sala", in *Trattati di danza in Italia nel Settecento*, cit., p. 51: "Cadenza. Ogni 'passo' era composto di movimenti e si eseguiva in un tempo musicale: su uno dei 'movimenti' era situato l'accento del tempo musicale, ossia la 'cadenza' del passo".

maggior parte dei nostri Ballerini. Quello che il Maestro Scrivano sa fare con le dita, essi lo fanno con i piedi e con le braccia; ma come il primo è ben lontano dal poter col suo misero talento comporre un Poema, una Tragedia, un Brano d'Eloquenza, l'altro è egualmente inetto a rendere nel Ballo, non dirò il Ruolo intero di una *pièce* teatrale, ma il semplice carattere isolato di un Eroe, o di un Personaggio celebre.

Non ignoro che ci siano stati degli Autori moderni⁶² che hanno sostenuto, che la Danza degli Antichi, chiamata *Saltatio* dai romani e *Orchesis* dai greci, non sia stata che l'arte di recitare attraverso i gesti un'Azione Drammatica qualsiasi, sia che fosse stata già composta da Poeti celebri per essere declamata, o cantata, sia che fosse stata immaginata espressamente per essere data in Pantomima, in maniera che la *Saltatio* (mi si passi questo termine) non fosse, a prenderla bene, che quella stessa Pantomima nella quale gli Inglesi si esercitano ai nostri giorni⁶³. Ma questa opinione non è sostenibile, se si esamina tutto quello che gli Antichi hanno scritto sulla Danza Pantomima. Essa è già stata combattuta e distrutta; e le opinioni autorevoli che sono state adottate in suo favore, hanno perfino fornito delle armi ai suoi avversari. Si è citato il passaggio di *Sidonio Apollinare* su *Caramalus* e *Phabaton*⁶⁴, due illustri *Pantomimi*; ma questo famoso passaggio dice chiaramente che questi Ballerini facevano intendere tutto ciò che volevano rappresentare attraverso dei gesti e dei segni, e attraverso dei movimenti delle gambe, delle ginocchia, delle mani e del corpo: nulla assomiglia più alla Danza, che l'impiego di tutti questi movimenti. D'altra parte questi movimenti si facevano al suono degli strumenti e in cadenza; e *Apuleio*, *Luciano* e tanti altri sono categorici a questo riguardo. Ora, se tutto ciò che si fa muovendo il corpo e le sue membra su un incedere fissato e cadenzato, è certamente una Danza, la testimonianza di *Sidonio* è stata impiegata invano per sostenere che la *Saltatione* non lo sia. Questi Scrittori (d'altro canto di un certo merito) hanno aggiunto ancora, citando *Svetonio*⁶⁵, che

⁶² Si riferisce a Jean-Baptiste Du Bos che nel 1733 scrive la *Dissertation sur les Représentations théâtrales des Anciens*, poi pubblicata come terza parte in Du Bos, Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, Pissot, 1770 ora Genève, Slatkine Reprints, 1967; i passaggi a cui Angiolini fa riferimento nel corso del testo si trovano alle pp. 228-232. Ha inizio qui un lungo passaggio della *Dissertazione* in cui Angiolini si inserisce nel dibattito a lui contemporaneo sull'identità dell'antica *saltatio*. La questione, come ricorda Marina Nordera nell'articolo sulla fortuna del dialogo luciano nel XVIII secolo, era soprattutto interpretativa: la *saltatio* degli antichi era danza? Poteva coincidere con la moderna pantomima che faticosamente, forse un po' utopisticamente, i riformatori del ballo pantomimo stavano tentando di far rivivere sulle scene? Per Angiolini la risposta era affermativa; come spiega nel seguito del suo ragionamento, *saltatio* e danza pantomima coincidevano perfettamente e compito del compositore di balli pantomimi era riportare la danza agli antichi splendori dell'antichità (cfr. Nordera, Marina, *Fortuna de La Danza nel Settecento*, cit., pp. 148-156).

⁶³ Sulla pantomima inglese, genere a sé nel panorama teatrale londinese, rimando a Papetti, Viola, *Arlecchino a Londra. La pantomima inglese 1700-1728: studi e testi*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2002.

⁶⁴ *Caramalus* e *Phabaton* sono due pantomimi citati da *Sidonio Apollinare* nel *Carmen* 23, vv. 283-285: "Coram te, Caramalus, aut Phabaton | clausis faucibus, et loquente gestu, | nutu, crure, genu, manu, rotatu, | toto in schemate vel semel latebit, | sive Aetias et suos Iason | inducuntur ibi ferusque Phasis" (cfr. anche Du Bos, Jean-Baptiste, *Réflexions critique*, cit., pp. 291-292).

⁶⁵ *Svetonio, Vite dei Cesari*, a cura di Concetto Marchesi, Firenze, Le Monnier, 1946, pp. 171-

Caligola, grande appassionato della *Saltatione*, avrebbe danzato⁶⁶ un Canto, o l'aria di un Canto, con una lunga veste che gli scendeva fino ai talloni: a questo proposito l'Abate *Du Bos* nota che, poiché nulla si adatta meno di un abbigliamento simile per un uomo che danzi alla nostra maniera, è evidente che la *Saltatione* era diversa dalla nostra Danza⁶⁷. Ma è proprio in questa occasione che si può sottolineare quanto è facile illudersi, quando si è abbracciata un'opinione e la si vuole far passare per buona a dispetto di tutto. Il giudizioso Abate *Du Bos* non ha considerato che le nostre donne danzano sempre con dei vestiti che le coprono fino alla cavaglia, e che i nostri Ballerini stessi hanno inscenato mille volte danze Turchesche, Persiane o Cinesi con delle lunghe vesti Asiatiche. Il passaggio di *Svetonio* prova solamente che i Ballerini Pantomimi degli Antichi non eseguivano *Cabrioles*, e che agitavano i piedi quel tanto che li agitano tra di noi coloro che professano la danza nobile, cioè, i *Dupré* e i *Vestris*. La *Saltatione* degli Antichi non era dunque altra cosa che la Danza Pantomima autentica, ovvero l'arte di muovere i piedi, le braccia, i corpi in cadenza al suono degli strumenti, e di rendere intellegibile agli spettatori ciò che si vuole rappresentare attraverso dei gesti, dei segni, e delle espressioni d'amore, di odio, di furore e di disperazione. La descrizione della Danza Pantomima *Il Giudizio di Paride*, che *Apuleio*⁶⁸ ci ha lasciato, lo dimostra con chiarezza. Vi si dice che Venere, presentandosi sulla scena, comincia "a camminare e a fare gesti molto delicati e molto espressivi, e dei movimenti della testa al suono del flauto e in cadenza, danzando talvolta soltanto con gli occhi". Se ai nostri giorni la Signorina *Sallé* avesse dovuto danzare il ruolo di *Venere* nel Ballo *Il Giudizio di Paride*, avrebbe fatto altre cose?

Seguendo sempre *Luciano* troviamo che tutto ciò che è stato inventato dai Poeti, e soprattutto dai Tragici, può essere trattato in danza dai compositori di Balli, ed eseguito dai Ballerini Pantomimi. *Luciano* stesso si preoccupa di fornirci un gran numero di soggetti. Tutto quello che è servito a *Eschilo*, *Sofocle*, *Euripide* e a tutti i Poeti Drammatici dell'Antichità⁶⁹, si trova incluso nella sua lista. Di conseguenza siamo costretti a credere che gli Antichi, che vedevano rappresentare questi soggetti terribili, messi in versi con tutta quella pompa che la Poesia più sublime può immaginare, e recitati da Attori ammirevoli, giudicavano ch'essi non perdessero niente del loro pathos tragico nell'interpretazione dei Ballerini Pantomimi. Questo rappresenta un precedente ben favorevole per la nostra Arte, e soprattutto se si pensa alla magnificenza con la quale i Greci in generale, e principalmente gli ateniesi, facevano rappresentare i Lavori Drammatici dei loro grandi Poeti. Alcuni Autori hanno assicurato che la rappresentazione delle tre Tragedie di *Sofocle* costò agli

209.

⁶⁶ Nel testo l'autore utilizza il verbo *sauter*, dal latino *saltatio*; mi è sembrato opportuno tradurlo con il verbo italiano danzare, dato che per Angiolini danza e antica *saltatio* coincidono.

⁶⁷ Cfr. *Du Bos*, Jean-Baptiste, *Réflexions critiques*, cit., p. 235.

⁶⁸ *Apuleio*, *Metamorfosi*, a cura di Giuseppe Augello, Torino, UTET, 1980, libro X.

⁶⁹ L'elenco di miti e leggende che *Luciano* espone con dovizia di particolari è davvero molto lungo, occupando ben 24 capitoli del suo dialogo, vedi *Luciano*, *La Danza*, cit., pp. 79-89.

Atenesi più della guerra del Peloponneso⁷⁰.

Ma se i Ballerini Pantomimi rappresentavano soggetti tragici, se i loro Spettacoli erano preferiti alla Tragedia semplicemente recitata, se vicino ai grandi nomi di *Roscio*, *Andronico* ed *Esopo* Attori, si trovano quelli di *Pilade*, *Batillo*, *Dyonisia* e di tanti altri celebri Pantomimi, se la passione estrema che i Romani avevano per le loro rappresentazioni arrivava fino al punto di dividere il popolo in due fazioni, i verdi e i blu, che sono rimaste anche dopo la decadenza dell'Impero, allora è fuor di dubbio che queste danze facevano sugli spettatori delle impressioni molto più vive della semplice rappresentazione degli attori; e mi sembra dimostrato ciò che *Luciano* assicura e che ho riportato sopra, che Popoli come i Greci e i Romani piangevano alle Danze Pantomime-tragiche, allo stesso modo che alle Tragedie declamate. Quanto siamo lontani oggi dal provocare terrore e compassione con le nostre! È dunque un genere di Danza che ha tali diritti sulla nostra anima; ed è giustamente questo genere che noi dobbiamo far rivivere.

Se il tempo avesse risparmiato ciò che *Pilade* aveva scritto su quest'Arte, ci sarebbe più facile riportarla sulla Scena, ma nell'oscurità che l'avvolge oggi, non abbiamo quasi nessuna luce a farci da guida, siamo obbligati a camminare, per così dire, a tentoni, nel timore continuo di smarrirci. Costruire il piano di un'Azione tragica per la Danza Pantomima senza essere aiutati da alcun precetto, da alcun esempio, è certamente una cosa molto difficile. Immaginare delle regole per tali Poemi, è molto più difficile ancora; *Luciano* non ce ne ha donato alcuna, ma fortunatamente possediamo ancora la Poetica di *Orazio*, di cui si può, con un po' di genio e intelligenza, fare un'applicazione ragionata a ogni sorta di invenzioni poetiche e rappresentazioni teatrali, e di conseguenza alle Danze Pantomime, rapportando ai precetti di *Orazio* ciò che la nostra Arte esige indispensabilmente per sua natura.

In primo luogo si sa bene che le tre unità di luogo, di tempo, di azione sono a loro quasi altrettanto necessarie che alle Commedie e alle Tragedie; ma senza entrare qui nel merito di discussioni che ci condurrebbero troppo lontano, ritengo, riguardo alla prima unità, che si possa mettere a profitto quell'estensione che le è stata data da Poeti illustri, sia per arricchire il *décor* dello Spettacolo, sia per evitare gli ineluttabili inconvenienti che risultano quasi sempre da una restrizione eccessivamente scrupolosa. Quanto a me, io estendo l'unità di luogo per le Danze Pantomime a tutta la superficie di un vasto palazzo reale, e anche a quella di una città.

L'unità di tempo è sempre stata fissata a 24 ore; tuttavia i Lavori in cui la durata dell'azione si avvicina maggiormente a quella della rappresentazione, con precisa corrispondenza, sono guardati come i modelli migliori. L'estensione alle 24 ore mi sembra accordata ai Poeti Drammatici a spese del verosimile, forse per compensare le difficoltà pressoché insormontabili che si incontrano nel comporre eccellenti *Pièces* teatrali. Per quel che ci riguarda,

⁷⁰ Il riferimento sembra essere sempre a Du Bos, Jean-Baptiste, *Réflexions critiques*, cit., p. 271.

possiamo agevolmente conformarci. Se siamo ostacolati dalla regola, non è perché troviamo il tempo troppo limitato; al contrario sentiamo ad ogni istante che è troppo lungo. La durata della rappresentazione di una *Pièce* di teatro può arrivare fino a tre ore. Collegamenti ben riusciti sostengono gli episodi, e questi nesi talvolta difficili da districare, sono resi intellegibili grazie all'esposizione. Quando si ha la facoltà di parlare, è facile farsi intendere, e questi stessi episodi condotti con arte, non raffreddano l'azione principale, ma la rendono a volte anche più interessante.

Nei Balli Pantomimi tutto si svolge in modo diverso. Cinque o sei Attori che si alternano, possono facilmente declamare per tre ore, è invece impossibile danzare per più di qualche minuto. I Ballerini non si trovano, anche se si volesse moltiplicarli. È molto più difficile danzare che declamare. Si conosce già la propria lingua quando si impara a declamare, ed è un notevole vantaggio. Nella Danza Pantomima bisogna prima apprendere i passi o l'Alfabeto del nostro linguaggio; questo apprendistato è già lungo e faticoso. Poi è necessario acquisire la grazia, la nobiltà, l'eleganza delle pose, questo vale bene quanto uno studio del disegno. Infine bisogna acquisire l'espressione, o l'arte di parlare danzando. Tutto questo è talmente difficile che si può andare avanti solo con ardimento, è necessaria molta più fatica per giungere a essere un eccellente Ballerino Pantomimo, che per imparare a leggere e a scrivere lingue dotte.

Se vogliamo dunque collocare degli episodi in un Ballo Pantomimo, ci è necessario aumentare i ballerini; ma si è appena visto che ciò è quasi impossibile. D'altra parte con quale arte potremmo spiegare agli Spettatori, non dico l'interesse che ciascuno dei personaggi proposti ha nel corso dell'azione, ma semplicemente i loro nomi? Un Ballerino non saprà dire al Pubblico:

Signori, io sono Oreste, Achille, Agamennone.

Come allora farli conoscere, e districare attraverso semplici gesti la complessità dell'intreccio, risultato necessario degli episodi?

Così un compositore di Balli Pantomimi, avendo a disposizione normalmente due o tre Ballerini, non potrà far durare le sue composizioni più a lungo di quanto lo permetta la natura della sua Arte. È necessario inoltre che si avvalga del corpo di Ballo per raggiungere una durata ragionevole e per lasciar riposare i suoi personaggi. Il corpo di Ballo ricopre nelle nostre *Pièces* il ruolo del Coro nelle Tragedie Greche. Il piano di queste Tragedie deve servirci da modello. L'Azione vi è sempre semplice e unica: tale deve essere a mio avviso l'Azione Pantomima. *Orazio* ci istruisce sulle funzioni del coro nelle Tragedie; ciascuno può consultarlo.

L'arte del gesto che abbrevia meravigliosamente i discorsi, che con un solo segno espressivo supplisce spesso ad un numero considerevole di parole, restringe in virtù della sua stessa natura la durata dell'Azione pantomima, se il piano dell'opera rispetta le regole. Si è obbligati ad asservire il suo genio

inventivo alla vivacità dell'eloquenza muta, anche a scapito della precisione. Non sarebbe possibile obbligarla a estendere le sue espressioni, più di quanto lo sarebbe per un linguaggio capace di rendere con una sola parola l'intera frase di un altro; in modo che si è del tutto stupiti, componendo i Balli Pantomimi su dei programmi giudiziosi e ponderati, di vedere come l'Azione si restringa e ci trasporti di colpo alla catastrofe. Io l'ho provato su me stesso nella composizione del Ballo di *Semiramide*. Credo di non aver lasciato nulla da desiderare agli Spettatori riguardo la comprensione dell'Azione, eppure non dura che venti minuti.

Sarebbe superfluo parlare della terza unità, vale a dire, di quella d'Azione, dopo aver tanto ripetuto che l'Azione dei Balletti Pantomimi deve essere semplice e unica, per servirmi ancora dell'espressione di *Orazio*. Credo che non debba essere permessa nessuna licenza a questo riguardo.

Mi accingo ora a render conto al pubblico dello svolgimento dato al Ballo Pantomimo-Tragico di *Semiramide*.

Piano del ballo.

È dalla Tragedia del Signor Voltaire che l'ho tratto; ho seguito pressappoco il suo piano per quel che riguarda gli avvenimenti, ma sono stato obbligato a farvi dei cambiamenti per adeguare il suo soggetto al piano di un Ballo. Non mi sono allontanato dalle mie massime. Ho mantenuto i personaggi di *Semiramide*, *Ninia*, *Oroe*, Pontefice di Babilonia, e soprattutto l'ombra di *Nino*. Si riconosceranno i confidenti in coloro che seguono più da vicino i tre personaggi. Riguardo ad *Assur*, complice del crimine della regina, ad *Azoma*, a *Cèdar*, personaggi puramente episodici, ho dovuto abbandonarli. È l'ombra di *Nino* a giocare un ruolo importante nel mio Ballo. Mi serve molto per farmi capire e rende la mia catastrofe veramente terribile e tragica. Il Ballo è diviso in tre atti.

Il primo si svolge in un magnifico Gabinetto della Regina. La si vede seduta e addormentata, appoggiata a una tavola coperta di pergamene, che nell'Antichità occupavano il posto dei libri e delle carte. Il suo sonno è estremamente agitato; sembra che faccia dei sogni tremendi. L'ombra di *Nino* appare; *Semiramide* crede di vederla in sogno e il suo tormento aumenta. L'ombra, dopo averla minacciata con un pugnale che tiene nella mano, la scuote, la sveglia e sparisce. La Regina si alza; l'orrore è dipinto sul suo volto; cerca ovunque il fantasma e crede di vederlo ovunque. Allora, alzando gli occhi, è colpita da un nuovo prodigio: una mano traccia davanti a lei, sui muri del suo Gabinetto, questi versi.

Mio figlio mi vendicherà: trema, perfida sposa!

Leggendo queste parole, la sua paura raddoppia; le sue urla, che si

immaginano⁷¹, richiamano vicino le sue ancelle. *Semiramide* vorrebbe dir loro ciò che ha visto; indica il luogo dove la mano aveva scritto, ma tutto è scomparso; e, sempre in stato di prostrazione, si ritira sostenuta dalle donne.

Nel secondo atto la scena rappresenta un tempio all'interno della cinta del Palazzo. Tutto vi è preparato per la scelta che la Regina si appresta a fare di uno sposo; vi si vede un trono; *Oroe* e i Maghi sono sistemati alla destra del trono, i Satrapi alla sinistra; le guardie, il popolo occupano il fondo del tempio. *Semiramide* appare; la sua presenza suscita il fermento di riconoscere come Re colui ch'essa sceglierà come sposo. *Ninia* entra seguito dai soldati: porta ai piedi di *Semiramide* i trofei delle sue vittorie e le spoglie dei nemici vinti. Si vede che la Regina si interessa subito a lui. Vorrebbe persino dichiarargli all'istante la sua inclinazione, ma un rimorso si fa sentire nella sua anima. Infine *Semiramide* lo sceglie; *Ninia* si prostra davanti a lei; lei lo risollewa e si rivolge al Gran Sacerdote per ordinarli di compiere la cerimonia. *Oroe* gliela rifiuta, facendo intendere ch'egli non crede che questa unione sia gradita agli Dei: ai suoi ripetuti rifiuti la Regina con un segno di disprezzo fa capire che verrà obbedita da Altri. Conduce *Ninia* all'altare; ma tutto a un tratto il cielo si oscura, il tuono rumoreggia, il simulacro di *Belo* e l'Altare vengono colpiti da un fulmine; la paura si impossessa di tutti gli animi, e il tempio resta vuoto in un attimo.

La scena del terzo Atto rappresenta un Bosco sacro dove si vedono le tombe dei Re Assiri; quella di *Nino* è sul davanti. Sul fondo si eleva un tempio consacrato a *Belo*. Dapprima si vede entrare una folla di persone che viene a fargli delle offerte. Si danza un'aria che si presume composta su un Cantico in sua lode. Vengono posate ghirlande sulle tombe; vengono fatte libagioni. Poi appare *Semiramide* accompagnata dalle sue ancelle con una ghirlanda, nel proposito di placare i Mani di *Nino*. Si avvicina tremando alla tomba; ma la sfiora appena ed essa si schiude, e lo spettro di *Nino* ne esce. Ancora una volta tutti fuggono e la Regina resta da sola. Si sforza di allontanarsi dal fantasma; egli la segue continuamente e le ordina di entrare nella tomba. *Semiramide* si dimena quel tanto che la natura quasi annientata dall'orrore e dalla disperazione può permettere in simili casi. Lo spettro la prende infine e la trascina; il mausoleo si richiude. Si vede che qui ho fatto uso di quei versi che il signor *Voltaire* fa pronunciare all'ombra di *Nino*.

Fermati, e rispetta la mia cenere. Quando sarà tempo io ti ci farò discendere.

Allora appare *Ninia* con lo stesso proposito di offrire sacrifici agli Dei. Si avvicina al mausoleo di *Nino* e immediatamente appaiono queste parole sulla base.

Entra, corri, vendica tuo padre,

⁷¹ Nell'allestimento della *Semiramide* che Angiolini fa per il teatro San Benedetto di Venezia nel 1773, queste urla della regina non sono lasciate all'immaginazione degli spettatori, ma come specifica il coreografo in una nota: "Questi gridi, e questi gemiti vengono spiegati dalla Musica" (cfr. Angiolini, Gasparo, *Semiramide*, Teatro San Benedetto, Venezia, 1773).

E nello stesso istante un pugnale cade ai suoi piedi. *Ninia* indietreggia spaventato; ma i Maghi rientrano con *Oroe*. Informato da lui, e dalle parole che ha visto sulla tomba, ch'egli è il figlio di *Nino*, riceve la Fascia Reale e la spada di suo padre e gli viene ordinato da parte degli Dei di entrare nella tomba e immolare come una vittima a loro gradita, la persona che vi incontrerà. *Ninia* entra e, nell'attesa, i Sacerdoti richiamano il popolo e continuano le loro preghiere. Poi *Ninia* esce dalla tomba sconvolto; il pugnale che tiene nella mano è insanguinato. I gemiti che escono dal Mausoleo, e che ode, lo riempiono d'orrore. Cade tra le braccia dei Maghi. Allora *Semiramide* compare, pallida, scarmigliata, la morte dipinta sul volto, trascinandosi appena. Delle donne accorrono e la sostengono. *Ninia* si accorge di aver ucciso sua madre, corre e si getta ai suoi piedi; deplora il suo errore e il suo sfortunato destino. Le presenta il pugnale ancora macchiato del suo sangue, supplicandola di dargli la morte. Il ferro sfugge dalla mano di *Semiramide*. Riconosce suo figlio, lo abbraccia, lo perdona, cade e muore. *Ninia* riprende il pugnale per colpirsi; i Maghi lo disarmano, lo trattengono; la tela cade e lo spettacolo finisce.

Dall'esposizione che ho appena fatto, si vede che questo Ballo forma un'Azione completa; ch'essa è viva, interessante e si sviluppa fino alla sua fine, senza essere ritardata da episodi, che non farebbero altro che raffreddarla; che su questa struttura si potrebbe costruire una tragedia come quelle dei Greci, facendo parlare i miei personaggi e sostituendo dei cori di Maghi, di Satrapi, di popolo, di donne al corpo di Ballo che ho impiegato; e ripeto qui con la soddisfazione che si prova quando si partecipa al Pubblico le proprie scoperte, che io credo che il Teatro dei Greci deve unicamente guidarci per i nostri soggetti, e che non vi è alcuna Tragedia di questo Teatro, che non possa essere trattata con successo in Ballo Pantomimo. Il Teatro moderno ci presenta molte più difficoltà. Se ne trovano le ragioni in tutto quello che ho detto fino a qui. Ci è necessario intraprendere altre strade per le nostre Opere Drammatiche, come si vede che ho fatto io in *Semiramide*. Mi riservo di esporre le mie idee su questo tema in qualche altro programma.

Ma, nell'attesa, non posso impedirmi di dire qui che non esiste niente di meno appropriato per i Balli Pantomimi che i soggetti dell'Opera Francese, soprattutto se li si voglia seguire da un capo all'altro. Si è là nel paese delle meraviglie, e non c'è niente di meno interessante oggi. Del resto gli episodi sovraccaricano queste Opere, e sono spesso introdotti come d'incanto. Noi dobbiamo restringere, non estendere le azioni teatrali. Noi componiamo per gli occhi. È attraverso un vetro convesso che riunisce tutti i raggi in un sol punto, che ci è necessario guardare i soggetti che vogliamo trattare; il minimo scarto fa perdere di vista i personaggi attraverso i quali intendiamo muovere le passioni. Quand'anche noi potessimo moltiplicare a nostro piacimento i Ballerini perché si diano riposo l'un l'altro, faremmo forse altro che dividere l'interesse o distrarlo? Quando si sono presentati nei ruoli principali dei ballerini adatti a commuovere, se nei ruoli subalterni si esibisce un Ballerino elegante, la pietà o il terrore che si sarà appena risvegliato, farà posto all'ammirazione, e l'interesse sarà definitivamente perduto. Non è che io sostenga che non si possa trattare

in Danza Pantomima qualunque. Mi allontanerei dal pensiero di *Luciano* che rispetto come un gran maestro e che seguo come mia guida; ma ritengo che ogni soggetto debba essere asservito alle regole che ho appena indicato. Allontanandosi da queste regole, si potranno dare, lo ammetto, grandi e magnifici Spettacoli; ma è proprio allora che si cadrà nell'errore di cui parla *Orazio* all'inizio dell'Arte poetica*. “Voi vi divertite -dice lui- a descriverci il Reno, l'Arcobaleno, un altare di Diana, un bosco sacro, o i dintorni di un ruscello che scorre con un dolce mormorio attraverso una Campagna deliziosa. Sono come nastri di porpora che irradiano grande luce, lo confesso, ma non è lì il loro posto”.

Per giunta, sebbene ogni soggetto sia adatto ad essere trattato in Danza Pantomima, anche quelli che si possono trarre dalla propria immaginazione, senza far ricorso alla favola o alla storia, non posso impedirmi di dire che ogni soggetto in cui si impiegheranno personaggi allegorici non avrà quasi mai successo in Teatro. In questa danza è questione di commuovere l'anima, e non di piacere agli occhi. Se non ci si riesce, si manca il proprio scopo; e, quanto a me, mi sembra fondato credere che è impossibile smuovere le passioni con degli esseri fantastici personificati. Noi siamo qui, come in ben altre cose, paragonabili ai Pittori, a cui si consiglia di non presentare mai nei loro Quadri che Personaggi conosciuti. Non è permesso che alla Poesia di far conoscere i suoi personaggi, anche se attinti dalla sua immaginazione; i Pittori e noi non possiamo che farli riconoscere, ed è nota a tutti l'indifferenza degli Spettatori nei confronti di Personaggi sconosciuti. Quando parlo di esseri fantastici, è chiaro che non è di Spettri, Ombre e Fantasmi, che intendo parlare: “tutta l'Antichità ha creduto a questi prodigi, e la nostra religione ha consacrato questi colpi straordinari della Provvidenza”; mi servo delle parole del Signor di *Voltaire*.

Gettando così sulla carta tutto quello che ho potuto acquisire, deboli intuizioni o reali illuminazioni, sulla Danza Pantomima, sono ben lontano dal pretendere di sminuire il merito di quei miei colleghi che hanno intrapreso un'altra strada. Ogni merito ha tuttavia delle sfumature, e quello di ciascuno deve (a quel che mi sembra) essere apprezzato nel suo giusto valore, considerandolo tale quale è nel suo ambito, senza confonderlo, come si fa spesso, con quello di un grado inferiore o superiore: errori di conoscenza o di ragionamento non ne mancano quasi mai nei giudizi che si esprimono sulle Belle Arti e sui talenti, facendo scendere o elevando coloro che si vuole onorare o avvilire. Nella nostra Arte questa confusione di idee sul diverso merito di coloro che la professano si fa notare ancora più comunemente che in altre, nei giudizi che ciascuno esprime a suo piacere sui compositori di Balli e sui Ballerini. E, per esempio, si accosta con facilità un abile Saltatore a *Vestris*, e una donna che esegue leggiadramente degli *entrechats* al livello della *Sallé*. Un compositore non originale è posto al rango di *Noverre*, e un compositore senza grazia è paragonato a *Hilberding*. Mi sia concesso di districare in poche parole

* Orazio, *Poetica*. Traduzione di Père Sanadon.

questo caos di idee e di assegnare a ciascuno la sua parte senza interessi, senza pregiudizi: può essere che istituendo dei paragoni fra i Maestri di Ballo e i diversi Ballerini, con i diversi generi di Poesia Drammatica e i diversi talenti dei Poeti, riuscirò a farmi capire meglio dai miei lettori.

Abbiamo delle Danze in Italia che noi chiamiamo *Grottesche* e si chiamano Ballerini *Grotteschi* coloro che le eseguono. Questi Ballerini non si muovono che per salti e rimbalzi, e la maggior parte delle volte fuori tempo; lo sacrificano persino volentieri ai loro salti pericolosi. Le loro Danze ruotano comunemente su delle avventure tra Paesani, Pastori e altra gente del popolo. Per non fare sempre la stessa cosa, si vestono alla Tedesca, all'Inglese, alla Spagnola, alla Turca, e si immaginano di rappresentare il carattere verosimile della Nazione di cui hanno indossato il costume, ma i loro salti e i loro atteggiamenti sono quasi sempre gli stessi. Io penso che si debbano classificare i Compositori di tali Balli come quei Poeti che compongono parate da fiera e i Ballerini *Grotteschi* come dei *Pierrot*, *Pulcinella*, *Scaramuccia*, personaggi celebri di simili spettacoli comunemente destinati ai palchi dei saltimbanchi. Io non dico (e prego che vi si faccia attenzione) che non si possa eccellere sia nella composizione, sia nell'esecuzione di questo tipo di danza; ma credo che questo genere sia l'ultimo di tutti. Non può suscitare negli Spettatori che uno stupore misto a timore, vedendo dei loro simili esposti in ogni istante ad un pericolo mortale.

Il genere comico lo segue, e non se ne allontana di molto. I compositori di Balletti di questo genere si occupano di rappresentare intrighi amorosi tra Pastori, Giardinieri, Campagnoli e Operai di tutte le specie, o ancora Danze Nazionali, Provenzali, Croate, Inglese, Olandesi alla loro maniera. Quanto ai Ballerini, non si permettono i *tour de force* impiegati dai Grotteschi; si contentano di fare capriole una dopo l'altra, di moltiplicare *entrechats*, *gambades*, *battements*⁷² senza capo né coda, ma con una certa precisione e stando un poco più attenti al tempo. Incapaci di solito di piegarsi e di conservare l'equilibrio, danzano quasi sempre su arie dall'andamento rapido e vivace. Non potrebbero neanche camminare sul movimento lento e compassato della Passacaglia senza cadere. Questi Ballerini comici, se sono abili, possono suscitare ammirazione per la forza unita alla precisione e alla leggerezza, e anche far ridere qualche volta trasformando artisticamente in smorfie i gesti di contrazione che sono loro inevitabili dati i loro sforzi. Io paragono i compositori di questo genere di danza ai Creatori di Farse, e i Ballerini agli Attori della Commedia che interpretano ruoli di Carattere. Ci si ricordi qui, per non fraintendere leggendomi, che il famoso *Molière* ha composto delle Farse, e che il celebre *Préville*⁷³ interpreta dei ruoli di Carattere.

Passo alle danze comunemente chiamate di mezzo-carattere. Quanto la danza di cui ho appena parlato si avvicina alla Grottesca, tanto quella di

⁷² Vedi sopra, nota n. 58.

⁷³ Pierre Louis Dubus, detto Préville, era un attore della *Comédie Française* apprezzato per la sua versatilità e per la naturalezza del suo stile (cfr. Gazagne, Paul, *Pierre-Louis Dubus*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, cit., vol. VIII, coll. 456-457).

mezzo-carattere si avvicina alla danza seria o nobile: le Bucoliche, i Romanzi, le Pastorali, le Invenzioni Anacreontiche e piacevoli, tutto quello che è infine di competenza dell'Opera Francese fornisce soggetti ai compositori di queste Danze. Esigono da coloro che le eseguono precisione, leggerezza, equilibrio, morbidezza, grazia. È qui che le braccia (mi si passi questa espressione) iniziano a entrare nella danza, e vengono richieste morbide e aggraziate. Nei primi due generi non venivano considerate per niente, non servivano che a slanciarsi con più facilità. Se questo tipo di danza è messa in atto da un compositore istruito, con abilità e nelle regole, se la pantomima vi è unita con arte, con espressione, se la passione d'amore, che di solito ne costituisce lo sfondo, vi è trattata con ardore, delicatezza, questa danza può suscitare nei cuori, soprattutto in quelli delle persone giovani, qualche emozione leggera e momentanea, come quella che si prova alla rappresentazione di una Scena d'Opera e di una conclusione felice di qualche Commedia, o alla lettura di qualche Romanzo. I compositori di questi balli possono essere paragonati ai Poeti che fanno Commedie, Egloghe, Pastorali, e i ballerini che le eseguono con grazia, con delicatezza, agli Attori dell'*Opéra* e della *Comédie*.

Per quanto riguarda la danza nobile dei *Dupré*, dei *Vestris* e dei loro precursori, così com'era prima che il Signor *Noverre* apparisse e portasse quest'ultimo genere dalla parte dell'espressione, ognuno sa ch'essa è la più bella, la più elegante, ma anche la più difficile. Tuttavia dal momento che tutta l'espressione ne era stata da tempo bandita, coprendo con una maschera il viso del Ballerino che per giunta il più delle volte danzava solo, questa danza non poteva allora colpire lo spettatore che molto mediocrementemente, facendo solamente provare alla sua anima qualche assaggio passeggero di piacere, come quelli che si provano quando la bella natura adornata delle sue grazie spontanee e aiutata da quelle di un'arte che si nasconde, si presenta ai nostri occhi.

Ma la danza pantomima che osa elevarsi fino a rappresentare i grandi avvenimenti tragici è senza dubbio la più sublime. Tutto quello che la danza nobile esige dai *Dupré*, dai *Vestris*, questa lo richiede ai suoi Ballerini, e non è tutto: l'arte del gesto portata al supremo grado deve accompagnare il maestoso, l'elegante, il delicato della danza nobile, e questo non basta ancora: è necessario, come abbiamo detto, che il Ballerino Pantomimo possa esprimere tutte le passioni e tutti i moti dell'anima. È necessario che egli stesso sia colpito profondamente da tutto ciò che vuole rappresentare, che provi infine e che faccia sentire agli spettatori quei fremiti interiori, che sono il linguaggio con il quale l'orrore, la pietà, il terrore parlano all'interno di noi, e che ci conducono al punto di impallidire, sospirare, trasalire e versare lacrime; malgrado la nostra consapevolezza che ciò che ci rende così sensibili, non è che un essere artificiale, un'imitazione priva di quella forza e di quella verità eloquente che la natura impiega nei suoi spettacoli reali.

La Danza Pantomima-tragica è di conseguenza la Tragedia della Poesia; è quella di *Sofocle*, *Euripide*, *Corneille*, *Racine*, *Voltaire*; i suoi ballerini, quando possiedono le qualità che ho specificato, sono essi stessi i grandi Attori della

Tragedia, i *Riboux*, i *Lekain*, le *Dumesnil*, le *Clairon*⁷⁴, con la sola differenza a vantaggio della nostra Arte rispetto a quella della semplice declamazione, che per essere perfetti ballerini pantomimi-tragici è necessario riunire i due talenti ed essere insieme *Vestris* e *Riboux*, *Sallé* e *Clairon*.

Io sento quanto sono lontano da questa perfezione, mi giudico e mi apprezzo da me senza amor proprio. Ma la Ballerina che interpreterà *Semiramide* sarà giudicata dal pubblico, dopo questo scritto, con cognizione di causa. Quanto a me, contento di avergli dato un saggio di questo genere di spettacolo, in qualità di compositore, se si degna di applaudire le mie ricerche, i miei studi, gli sforzi compiuti per divertirlo, non domando null'altro per il momento: questa gloria mi basta.

Ma sarei ingiusto se lasciassi la penna senza rendere al Signor *Gluck*, che ha composto la musica di *Semiramide*, tutto ciò che gli è dovuto. Se sono riuscito nell'impresa, devo dividere con lui l'onore del successo.

La Musica è la Poesia dei Balli Pantomimi. Noi possiamo tanto poco privarcene, quanto un Attore può fare a meno delle parole. Simili agli Attori Antichi che talvolta eseguivano sulla scena i gesti di un Personaggio, mentre un declamatore ne recitava i versi dalla quinta, noi mettiamo i passi, i gesti, gli atteggiamenti e le espressioni ai Personaggi che interpretiamo, sulla Musica proveniente dall'*Orchestra*.

Una musica simile è tanto difficile da comporre quanto è difficile mettere in versi il soggetto di una tragedia, tutto deve parlare in questa musica: deve aiutarci a farci comprendere, ed è una delle nostre principali risorse per scuotere le passioni; dopo questa prova si può giudicare del suo merito.

D'altronde non ignoro che alcune persone (magari molto rispettabili), cui manca il gusto per l'Antico, o che non osano staccarsi da quello a cui teniamo oggi, potranno forse trovare assurda la Tragedia in Ballo, e giudicare il mio lavoro come una delle novità temerarie azzardate da me medesimo tre anni or sono nel mio Ballo *Don Juan*, e in seguito da *Noverre* a Stoccarda, con tanto successo; che altre persone, ancora più pericolose per i talenti, non mancheranno di prendersi gioco di questo genere di spettacolo. Ma se il Pubblico giudizioso e istruito plaude ai miei tentativi, come io me ne lusingo, perché il vero fa il suo effetto comunque in tutti i tempi, in tutti i Paesi (per servirmi di una riflessione dell'*Abate du Bos*), non mi scoraggerò per nulla a

⁷⁴ Angiolini si riferisce ai grandi interpreti tragici a lui contemporanei, tutti attori della *Comédie Française* che seppero anche stare al passo con le innovazioni del tempo. Henri-Louis Caïn detto Lekain, fu un protetto di Voltaire che lo iniziò alla carriera teatrale. Dopo il debutto alla *Comédie* nel 1750, si afferma come primo attore tragico. Si adoperò in particolare per la riforma del costume teatrale insieme alla Clairon e per l'abolizione dei posti a sedere sulla scena, cfr. Pomeau, René, *Henri-Louis Caïn*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, cit., vol. VI, coll. 1364-1367; Marie Françoise Marchand detta Dumesnil e Claire-Joseph Leris detta Clairon furono le due grandi attrici rivali della *Comédie*, simboleggiando con i rispettivi stili recitativi l'opposizione fra arte, la Clairon, e natura, la Dumesnil; cfr. Garboli, Cesare - Schérer, Jacques, *Claire-Joseph Leris*, in *ivi*, vol. III, coll. 921-924; Bablet, Denis, *Marie Françoise Marchand*, in *ivi*, vol. IV, coll. 1115-1116.

causa di pretese battute di spirito, e avrò sempre davanti gli occhi il consiglio, che l'Autore della Poetica Francese ha dato ai Poeti, e di cui io mi approprio in qualità di compositore di Tragedie in Ballo. “È necessario avere il coraggio di scrivere per le anime sensibili, senza nessun riguardo per quella malignità fredda e bassa, che cerca da ridere laddove la natura invita a piangere”⁷⁵.

Riferimenti bibliografici essenziali

Fonti

- Algarotti Francesco, *Saggio sopra l'opera in musica*, Livorno, Coltellini, 1763.
- Angiolini, Gasparo, *Le Festin de pierre. Ballet Pantomime*, Vienna, Jean Thomas Trattner, 1761, ora in Christoph Willibald Gluck, *Sämtliche Werke*, begründet von Rudolf Gerber, herausgegeben von Gerard Croll, Bäreureiter, 1995, 7 voll., vol. VII (*libretti*).
- Angiolini, Gasparo, *Dissertation sur les ballets Pantomimes des Anciens. Publié pour servir de Programme au Ballets Pantomime Tragique de Semiramis* [1765], riproduzione facsimile a cura di Walter Toscanini, Milano, Dalle Nogare e Armetti, 1956.
- Angiolini, Gasparo, *Lettere a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi*, Milano, Gio. Batista Bianchi, 1773, ora in Lombardi, Carmela (a cura di), *Il Ballo Pantomimo. Lettere, saggi e libelli sulla danza (1773-1785)*, Torino, Paravia, 1998, pp. 49-87.
- Angiolini, Gasparo, *Riflessioni sopra l'uso dei programmi nei balli pantomimi*, Milano, Gio. Batista Bianchi, 1775, ora in Lombardi, Carmela (a cura di), *Il Ballo Pantomimo. Lettere, saggi e libelli sulla danza (1773-1785)*, Torino, Paravia, 1998, pp. 117-124.
- Arteaga, Stefano, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, 3 voll., voll. II-III, *Ragionamento sopra il ballo pantomimico*, Venezia, Carlo Palese, 1785, rist. anast. Bologna, Forni, 1969.
- Borsa, Matteo, *Saggio filosofico sui balli pantomimi seri dell'opera (1782-1783)*, in Lombardi, Carmela (a cura di), *Il Ballo Pantomimo. Lettere, saggi e libelli sulla danza (1773-1785)*, Torino, Paravia, 1998, pp. 209-234.
- Calzabigi, Ranieri, *Scritti teatrali e letterari*, a cura di Anna Laura Bellina, Roma, Salerno Editrice, 1994, 2 voll.
- De Cahusac, Louis, *La danse ancienne et moderne ou traité historique de la danse*, a cura di Nathalie Lecomte, Laura Naudeix, Jean-Noël Laurenti, Paris, Édition Desjonquères/Centre National de la Danse, 2004.
- Goudar, Ange, *Sopra il ballo*, da *Osservazioni sopra la musica ed il ballo ossia lettere di Mr. G. a Milord Pembroke*, Venezia, Carlo Palese, 1773, ora in Lombardi, Carmela (a cura di), *Il Ballo Pantomimo. Lettere, saggi e libelli sulla danza (1773-1785)*, Torino, Paravia, 1998, pp. 25-48.
- Lombardi, Carmela (a cura di), *Trattati di danza in Italia nel Settecento*, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 2001.
- Luciano, *La danza*, a cura di Simone Beta, traduzione di Marina Nordera, Venezia,

⁷⁵ Angiolini non aggiunge nessuna nota per questa citazione, probabilmente perché nel 1765 l'opera di Jean-François Marmontel, *Poétique Française*, Paris, Lescapart, 1763, era talmente nota nell'ambiente da non aver bisogno di ulteriori chiarimenti o espliciti riferimenti.

Marsilio, 1992.

Marcello, Benedetto, *Il teatro alla moda*, Venezia, 1720, rist. anast., Roma, Castelvechi, 1993.

Noverre, Jean-George, *Lettres sur la danse et sur le ballets*, Stutgard-Lyon, Aimé Delaroché, 1760, rist. anast. New York, Broude Brothers, 1967.

Noverre, Jean-George, *Agamemnon vengé*, Vienna, s. ed., 1772.

Noverre, Jean-George, *Lettere sulla danza*, a cura di Alberto Testa, Roma, Di Giacomo, 1980.

Noverre, Jean-George, *Programmi dei balletti. Selezione di libretti 1751-1776*, a cura di Flavia Pappacena, traduzione di Alessandra Alberti, Roma, Dino Audino, 2009.

Studi

Balli teatrali a Venezia (1746-1859): partiture di sei balli pantomimici di Brigbenti, Angiolini e Viganò, Milano, Ricordi, 1994, 2 voll., vol. I: *Saggio introduttivo*, di José Sasportes; *Catalogo generale cronologico dei balli teatrali a Venezia*, a cura di Elena Ruffin e Giovanna Trentin.

Bellina, Anna Laura, *I gesti parlanti ovvero il recitar danzando. "Le Festin de pierre" e "Semiramis"*, in Marri, Federico (a cura di), *La figura e l'opera di Ranieri de' Calzabigi. Atti del convegno di studi (Livorno, 14-15 dicembre 1987)*, Firenze, Olschki, 1989, pp. 107-117.

Biagi Ravenni, Gabriella, *Calzabigi e dintorni: Bocherini, Angiolini, la Toscana e Vienna*, in Marri, Federico (a cura di), *La figura e l'opera di Ranieri de' Calzabigi. Atti del convegno di studi (Livorno, 14-15 dicembre 1987)*, Firenze, Olschki, 1989, pp. 29-71

Brown, Bruce Alan, *Elementi di classicismo nei balli viennesi di Gasparo Angiolini*, in Morelli, Giovanni (a cura di), *Creature di Prometeo. Il ballo teatrale. Dal divertimento al dramma*, Firenze, Olschki, 1996, pp. 121-137.

Casini Ropa, Eugenia, *Note sulla nuova storiografia della danza*, "Culture Teatrali", autunno 2002-primavera 2003, nn. 7/8, pp. 97-105.

Dahms, Sibylle, *Some questions on the original version of Gluck and Angiolini's Don Juan*, "Dance Chronicle", n. 30, 2007, pp. 427-438.

De Moroda, Derra, *The Ballet-Masters before, at the time of, and after Noverre*, "Chigiana. Rassegna annuale di studi musicologici", voll. XXIX-XXX, n. 9/10, Firenze, Olschki, 1975, pp. 473-485.

Falcone, Francesca, *The italian style and the period*, "Dance Chronicle", n. 29, 2006, pp. 317-340.

Ferrero, Alfredo (a cura di), *Tersicore rivoluzionaria. La riforma della danza teatrale nell'Europa dell'età dei Lumi*, Torino, Libreria Stampatori, 2001.

Foster, Susan Leigh, *Coreography and narrative: ballet's staging of story and desire*, Bloomington- Indianapolis, Indiana University Press, 1996 (trad. it. Roma, Dino Audino, 2003).

Giordano, Gloria, *Le fonti coreografiche del primo Settecento italiano. "Segni" di un'arte meccanica o codice per interpretare le passioni?*, in Carandini, Silvia (a cura di), *Le passioni in scena. Corpi eloquenti e segni dell'anima nel teatro del XVII e XVIII secolo*, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 253-281.

Guccini, Gerardo (a cura di), *Il Teatro Italiano nel Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1988.

Hansell, Kathleen Kuzmick, *Opera and ballet at the Regio Ducal Teatro of Milan 1771-1776*:

- a musical and social history*, Berkley, University of California, 1980.
- Hansell, Kathleen Kuzmick, *Il ballo teatrale e l'opera italiana*, in Bianconi, Lorenzo – Pestelli, Giorgio (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, Torino, EDT, 1987-1988, 6 voll., vol. V. (*La spettacolarità*), pp. 177-306.
- Lombardi, Carmela (a cura di), *Il Ballo pantomimo. Lettere, saggi e libelli sulla danza (1773-1785)*, Torino, Paravia, 1998.
- Mollica, Fabio (a cura di), *Aspetti della cultura di danza nell'Europa del Settecento*, Atti del Convegno "Bologna e la cultura europea di danza nel Settecento", Bologna 2-4 giugno 2000, Milano, Società di Danza, 2001.
- Nye, Edward, 'Choreography' is Narrative: The Programmes of the Eighteenth Century Ballet d'Action, in "Dance Research", vol. XXVI, n. 1, summer 2008, pp. 42-59.
- Pagnini, Caterina, *Fonti per la storia della danza di antico regime fra Italia e Francia, "Medioevo e Rinascimento"*, vol. XXII/n.s. XIX, 2008.
- Pappacena, Flavia, *La danza classica. Le origini*, Bari, Laterza, 2009.
- Pontremoli, Alessandro, *Storia della danza dal Medioevo ai giorni nostri*, Firenze, Le Lettere, 2002.
- Pontremoli, Alessandro, "Il bel danzare che con virtù s'acquista...". Note sugli studi della danza in Italia, "Il castello di Elsinore", vol. XX, n. 56, 2007, pp. 129-153.
- Randi, Elena, *Pittura vivente. Jean Georges Noverre e il balletto d'azione*, Venezia, Corbo e Fiore, 1989.
- Sasportes, José, *La parola contro il corpo ovvero il melodramma nemico del ballo*, "La danza italiana", n. 1, autunno 1984, pp. 21-41.
- Sasportes, José, *Introduzione alla danza a Venezia nel Settecento*, "La danza italiana", n. 5/6, autunno 1987, pp. 5-16.
- Sorell, Walter, *Dance in its times*, New York, Doubleday, 1981 (ed. it. *Storia della danza. Arte, cultura, società*, a cura di Eugenia Casini Ropa, Bologna, Il Mulino, 1994).
- Tessari, Roberto, *Teatro e spettacolo nel Settecento*, Bari, Laterza, 1995.
- Tozzi, Lorenzo, *Il balletto pantomimo del Settecento: Gaspare Angiolini*, L'Aquila, Japadre, 1972.
- Tozzi, Lorenzo, *La poetica Angioliniana del balletto pantomimo nei programmi viennesi*, "Chigiana. Rassegna annuale di studi musicologici", voll. XXIX-XXX, n. 9/10, Firenze, Olschki, 1975, pp. 487-499.
- Tozzi, Lorenzo, *Attorno a Don Juan*, "Chigiana. Rassegna annuale di studi musicologici", voll. XXIX-XXX, n. 9/10, Firenze, Olschki, 1975, pp. 549-564.
- Tozzi, Lorenzo, *Semiramis*, "Chigiana. Rassegna annuale di studi musicologici", voll. XXIX-XXX, n. 9/10, Firenze, Olschki, 1975, pp. 565-570.
- Tozzi, Lorenzo, *Il balletto nel Settecento: questioni generali*, in Basso, Alberto (a cura di), *Musica in scena: storia dello spettacolo musicale*, Torino, UTET, 1995-97, 6 voll., vol. V: *L'arte della danza e del balletto*, pp. 39-62.
- Tozzi, Lorenzo, *L'evoluzione del ballo teatrale nel secolo XVIII*, in Basso, Alberto (a cura di), *Musica in scena: storia dello spettacolo musicale*, Torino, UTET, 1995-97, 6 voll., vol. V: *L'arte della danza e del balletto*, pp. 63-88.
- Winter, Marian Hannah, *The Pre-Romantic Ballet*, London, Pitman, 1974.