

Stefania Onesti

Autorialità e autorità del libretto di ballo del secondo Settecento: problematiche e prospettive di studio¹

Vero è che li maestri di ballo, li quali nella loro invenzione mettono molte cose oscure e molti fatti stranieri, fanno stampare alcuni libretti storici, che non contengono alcun'istoria atta a istruire gli spettatori. Per me quando mi vengono presentati questi libricciattoli mi sembra che mi si dica: Signori, io già v'avverto che voi non intenderete un iota da questo pantomimo; ma ecco un libretto che vi metterà al fatto. Leggetelo, e saprete cosa si rappresenta. Questo vi significherà il ballo, e senza di lui è impossibile che la sola vostra immaginazione possa significare tanti oggetti. È come se un pittore, avendo fatto un quadro, nell'atto di mostrarmelo mi presentasse un paio d'occhialetti per rimirarlo².

Nel 1773 l'affilata penna di Ange Goudar si abbatteva sul ballo pantomimo italiano, stigmatizzandone i caratteri e criticandone i protagonisti. Sono gli anni infuocati della *querelle* Angiolini-Noverre. All'interno della polemica, i programmi assumono un ruolo centrale, divenendo luogo di discussione e dibattito. Dalle pagine dei loro "avvisi" e "argomenti", sia il coreografo italiano

¹ Il testo di questo articolo prende le mosse dalla ricerca di dottorato che sto conducendo sull'affermazione e sullo sviluppo del ballo pantomimo italiano e, in particolare, su alcuni dei suoi protagonisti. Le fonti prese in considerazione per il presente contributo riguardano i libretti di ballo relativi alle carriere italiane di quattro coreografi attivi, soprattutto nella seconda metà del XVIII secolo: Giuseppe Canziani (1767-1793), Antonio Muzzarelli (1764-1810), Onorato Viganò (1739-1811), Francesco Clerico (1773-1835). Alcuni dei risultati parziali di questa ricerca sono stati presentati in occasione della V Giornata di Studi *Il ballo teatrale (1770-1830)* promossa dal Dipartimento di Storie e metodi per la conservazione dei beni culturali di Ravenna e dal Dipartimento di Scienza storiche dell'Università di Ferrara (Ravenna, 26 settembre 2012) e curata dal prof. Angelo Pompilio, che ringrazio per aver permesso la pubblicazione di questo contributo. Il presente articolo è, infatti, un'ulteriore rielaborazione di quell'intervento. Desidero ringraziare la prof.ssa Elena Randi per il confronto sui temi della mia ricerca.

² Goudar, Ange, *Sopra il ballo da Osservazioni sopra la musica ed il ballo*, [1773], in Lombardi, Carmela (a cura di), *Il Ballo pantomimo. Lettere, saggi e libelli sulla danza (1773-1785)*, Torino, Paravia, 1998, pp. 25-47.

che il francese puntualizzano, ribadiscono e rilanciano le loro idee. Il libretto di ballo – nel quale, fino ad allora, erano comparsi solo sporadici titoli esplicativi di una serie di azioni *entr'acte*, senza un soggetto strutturato né indicazioni più o meno esplicite sull'allestimento – inizia così ad assumere una veste e, in alcuni casi, una dignità letteraria inedite per lo spettacolo danzato. A partire dagli anni della polemica, infatti, i libretti divengono veicolo di idee, opportunità più o meno celate di dare una voce letteraria e quindi autorevole al nuovo linguaggio pantomimo; i libretti assumono, per i coreografi che li scrivono, nuova importanza e una veste rinnovata³.

Mentre il libretto d'opera è già stato oggetto di importanti e numerosi studi che ne hanno investigato caratteri, temi e problemi⁴, per il libretto di ballo sembra mancare una riflessione più ampia e generale sulle sue peculiarità e sul suo utilizzo. Pur essendo stato oggetto di diverse ricerche, il libretto di ballo non ha goduto di un'attenzione esclusiva e continuativa nel tempo, riaffiorando carsicamente tra saggi di ambito coreutico, musicale e archivistico. Il saggio di Maria Nevilla Massaro sul ballo pantomimo al teatro nuovo di

³ Per una ricognizione generale sulle fonti del ballo pantomimo settecentesco rimandiamo a Tozzi, Lorenzo, *Il balletto nel Settecento: questioni generali*, in Basso, Alberto (a cura di) *Musica in Scena: storia dello spettacolo musicale*, Torino, UTET, 1995-1997, 6 voll., vol. V, *L'arte della danza e del balletto*, pp. 39-62, e al regesto bibliografico: Pagnini, Caterina, *Fonti per la storia della danza di antico regime fra Italia e Francia*, in "Medioevo e Rinascimento", vol. XXII (nuova serie XIX), 2008, pp. 421-457. Tra i contributi più recenti segnaliamo inoltre: Aimo, Laura, *Mimesi della natura e ballet d'action. Per un'estetica della danza teatrale*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2012 (in particolare il terzo capitolo, pp. 115-157); i capitoli di Rita Zambon e Rita Maria Fabris, rispettivamente, sul Settecento e sull'Ottocento contenuti all'interno della recente *Storia della danza italiana. Dalle origini ai nostri giorni*, a cura di José Sasportes, Torino, EDT, 2011, pp. 119-247; sempre a cura di Sasportes, *La danza italiana in Europa nel Settecento*, "La danza italiana", quaderno n. 3 (Roma, Bulzoni, 2011); gli articoli di Brandenburg, Irene, *I balletti viennesi di Giuseppe Traffieri* e Fabbricatore, Arianna, *Un nuovo testo sulla polemica coreutica del Settecento: Agli amatori dei balli pantomimi, 1774*, in *La danza italiana in Europa nell'Ottocento*, a cura di José Sasportes, "La danza italiana" quaderno n. 4 (Roma, Aracne, 2013), rispettivamente alle pp. 25-72 e 211-231.

⁴ La letteratura sul libretto d'opera è vasta e variegata. Consapevoli di non poter elencare qui la ricca bibliografia sull'argomento, ci limitiamo a citare almeno due tra gli studi pionieristici su questo tema: Smith, Patrick J., *La decima musa. Storia del libretto d'opera*, Firenze, Sansoni, 1981, e Goldin, Daniela, *La vera fenice. Libretti e librettisti tra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi, 1985; rimandiamo poi all'utile saggio di Fabrizio Della Seta, *Il librettista*, in Bianconi, Lorenzo – Pestelli, Giorgio (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, Torino, EDT, 1987, 6 voll., vol. IV, *Il sistema produttivo e le sue competenze*, pp. 233-291, corredato da una ricca nota bibliografica alle pp. 289-291.

Padova⁵, il catalogo redatto da Elisabetta Mori sul fondo Ferrajoli della Biblioteca Apostolica Vaticana e, sempre della stessa autrice, l'articolo apparso su "La Danza Italiana" nel 1984⁶, sono tra i primi studi che puntano l'attenzione su queste fonti. Una decina d'anni dopo esce a cura di Elena Ruffin e Giovanna Trentin un altro importante lavoro: il *Catalogo cronologico dei balli teatrali a Venezia dal 1746 al 1859*⁷. La cronologia presentata è, scrive Sasportes nell'introduzione, "la prima cronologia esclusivamente consacrata all'arte della danza in Italia"⁸. Il libretto di ballo diviene indirettamente protagonista dei numerosi articoli dedicati al Settecento e apparsi negli anni Ottanta e Novanta sulla rivista "La danza italiana", ma non ne è specifico oggetto d'indagine. Pionieristica, per questi motivi, l'edizione critica del libretto del *Prometeo* di Salvatore Viganò curata da Stefano Tomassini. L'edizione di Tomassini non solo si concentra sul libretto di ballo, ma lo contestualizza offrendo al lettore la possibilità di affiancare alla lettura del libretto anche i testi della polemica che lo hanno riguardato, nonché alcuni passaggi tratti dai *Commentarii* di Carlo Ritorni⁹.

Solo recentemente si è risvegliato un certo interesse per il libretto di ballo, per le sue caratteristiche e per il suo valore ai fini dello studio del ballo pantomimo settecentesco. Lo testimoniano in prima istanza gli articoli e la

⁵ Massaro, Maria Nevilla, *Il ballo pantomimo al teatro nuovo di Padova*, in "Acta Musicologica" vol. LVII, 1985, pp. 215-275.

⁶ Mori, Elisabetta, *Libretti di melodrammi e balli del secolo XVIII. Fondo Ferrajoli della Biblioteca Apostolica Vaticana*, Firenze, Olschki, 1984 e Id., *Roma: dove gli eroi vanno a morire ballando*, in "La danza italiana", n. 4, primavera 1984, pp. 27-47.

⁷ *Balli teatrali a Venezia (1746-1859): partiture di sei balli pantomimici di Angiolini, Brighenti e Viganò*, Milano, Ricordi, 1994, 2 voll.; nel primo volume si trova il saggio introduttivo a cura di José Sasportes e il *Catalogo generale cronologico dei balli teatrali a Venezia* a cura di Elena Ruffin e Giovanna Trentin, mentre nel secondo volume sono pubblicate le partiture.

⁸ Cfr. Sasportes, José, *Introduzione al catalogo dei balli*, in *Balli teatrali a Venezia*, cit., vol. I, pp. IX-XXVIII.

⁹ Viganò, Salvatore, *Prometeo libretto del ballo (1813). Con i testi della polemica*, a cura di Stefano Tomassini, Torino, Legenda, 1999. Dello stesso autore citiamo anche l'edizione critica dei libretti che riguardano il soggetto di Adone apparsa più di recente: Tomassini, Stefano (a cura di), *Variazioni su Adone II, libretti musicali e di ballo (1614-1898)*, Lucca, Pacini Fazzi, 2009. Ricordiamo inoltre la raccolta di libretti novverriani uscita a cura di Flavia Pappacena: Noverre, Jean-Georges, *Programmi dei balletti. Selezione dei libretti*, a cura di Flavia Pappacena, trad. di Alessandra Alberti, Roma, Dino Audino, 2009.

recente monografia di Edward Nye¹⁰. Lo studioso inglese ha finalmente avviato una solida riflessione su questa fonte, sottolineandone sia l'importanza e la ricchezza, sia la sua insidiosità. Le riflessioni di Nye si sono concentrate tanto sulle problematiche connesse all'uso del libretto, quanto sulla questione del rapporto fra parola scritta ed evento danzato. A questo proposito Nye ha avanzato la suggestiva e convincente ipotesi che sia la stessa narrazione ad essere coreografia, ovvero che i libretti di ballo contengano già, al loro interno, le caratteristiche coreodrammatiche essenziali per decifrare l'ossatura drammaturgica del ballo¹¹.

Ricordiamo, inoltre, in ambito italiano, la recente monografia di Laura Aimo – *Mimesi della natura e ballet d'action* – che con un taglio estetico filosofico tocca alcune delle problematiche fondanti il rapporto tra parola e gesto¹².

Diverso, invece, l'approccio di Hélène La Place-Claverie¹³. Sebbene la Francia presenti una situazione molto diversa rispetto all'Italia, essendo lì il librettista per il ballo una figura ben definita e distinta dal coreografo, il testo è

¹⁰ Cfr. Nye, Edward, *Mime, Music and Drama on the Eighteenth-Century Stage. The Ballet d'action*, Cambridge, CUP, 2011. Ricordiamo inoltre che recentemente la cospicua raccolta di libretti di ballo di Alberto Testa (donata alla Biblioteca Civica Musicale "Andrea della Corte" e all'Archivio Storico del Teatro Regio di Torino) è stata oggetto di una Giornata di studi: *Il libretto di ballo. Storia, forme e interpretazioni di una scrittura in movimento* organizzata da AIRDanza e svoltasi presso l'Accademia Nazionale di Danza a Roma il 19 gennaio 2013.

¹¹ I programmi di ballo settecenteschi identificano le principali tipologie di passioni, descrivono i movimenti in scena, indicano i momenti più o meno espliciti di mimo e forniscono le informazioni essenziali circa la messa in scena. Se è vero che i libretti sono ricchi di tutte queste informazioni, tacciono del tutto su un aspetto pur molto importante: la danza. Cfr. 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 e Id., *Dancing Words: eighteenth-century ballet-pantomime wordbooks as paratexts*, in "Word and Image", vol. 24, n. 4, October-December 2008, pp. 403-412. Sul rapporto tra scrittura e danza nel Settecento citiamo le interessanti riflessioni di Edward Nye (in parte confluite nella sua recente monografia), l'articolo di Juan Ignacio Vallejos, *Lire le corps. Les programme de ballet de Noverre et la polémique du ballet pantomime (1773-1777)*, in "Analele Universității București. Istorie", 2009, pp. 7-17. Ricordiamo inoltre il testo di Susan Leigh Foster, *Choreography and Narrative: ballets staging of story and desire*, Bloomington, Indiana University Press, 1996, in particolare le pp. 113-121 (ed. it. *Coreografia e narrazione. Corpo danza e società dalla pantomima a Giselle*, Roma, Dino Audino, 2003, pp. 138-148) e, della stessa autrice, il discusso saggio *L'alterità di Didone: coreografare la 'razza' e il genere nel ballet d'action*, in Franco, Susanne – Nordera, Marina (a cura di), *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, Torino, UTET Università, 2005, pp. 169-182.

¹² Cfr. Aimo, Laura, *Mimesi della natura e ballet d'action. Per un'estetica della danza teatrale*, cit.

¹³ Laplace-Claverie, Hélène, *Écrire pour la danse. Les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*, Paris, Champions, 2001.

uno dei pochi che affronta, attraverso un solido impianto metodologico, la questione della scrittura per il balletto. La studiosa francese, pur occupandosi di un periodo successivo a quello preso qui in esame, pone nei capitoli introduttivi alcune questioni di metodo e terminologiche universalmente valide.

Data la frammentarietà e l'intermittenza con cui gli studi sul ballo pantomimo si sono dati nel corso del tempo¹⁴, l'identificazione dell'oggetto di studio è la più banale eppure la più urgente delle questioni: cosa si intende per libretto di ballo.

Alcune premesse terminologiche

Per *libretto di ballo* s'intende l'oggetto fisico stampato in occasione di uno spettacolo dato in uno specifico teatro per una o più serate e destinato agli spettatori e dunque contenente informazioni, per esempio, sugli interpreti, sul soggetto del ballo, sui cambi di scena eventualmente previsti ecc.; il libretto di ballo, che può trovarsi all'interno di quello dell'opera o costituirsi come pubblicazione indipendente, di norma comprende tre sezioni: l'*Avviso*, l'*Argomento* e il *Programma*.

Nell'*Avviso* si espongono le intenzioni del coreografo, le fonti d'ispirazione, le modifiche operate sul soggetto. L'espressione utilizzata per indicare questa paginetta che precede tanto l'*Argomento* quanto il *Programma* del ballo varia, per la verità, da un libretto all'altro. I termini "Avviso", "Avviso del compositore dei balli" o "Avviso del primo/secondo ballo" si leggono frequentemente, per esempio, nei libretti italiani di Gasparo Angiolini¹⁵. In

¹⁴ Fatta eccezione per le attenzioni dedicate al Settecento da parte di José Sasportes soprattutto attraverso "La danza italiana", solo di recente gli studi sul ballo pantomimo della seconda metà del Settecento stanno conoscendo una certa continuità.

¹⁵ Cfr. a titolo di esempio Angiolini, Gasparo, *Ristretto dei due balli pantomimi da rappresentarsi nel Nobilissimo Teatro di S. Benedetto di Venezia, l'anno 1781 nella Fiera dell'Ascensione. I. Orfano della China, Ballo tragico in cinque atti. II. Lauretta, Ballo eroicomico in tre atti, inventati, e composti dal Signor Gasparo Angiolini Maestro Pensionario delle due corti Imperiali di Vienna, e di Pietroburgo*, in Roccaforte, Gaetano, *Il Cajo Mario. Dramma per musica da rappresentarsi nel Nobilissimo Teatro di S. Benedetto nella Fiera dell'Ascensione dell'Anno 1781*, in Venezia, Presso Modesto Fenzo, 1781, pp. 23-24 e p. 44, dove si trovano i rispettivi *Avvisi*; Angiolini, Gasparo, *Avviso del compositore dei balli*, in Badini, Carlo Francesco, *Le pazzie*

Noverre la terminologia usata si diversifica; possiamo infatti trovare: “Premessa”¹⁶, la semplice indicazione “Au public” (è il caso del libretto di *Apelle et Campaspe*)¹⁷, o ancora il più lungo “Réflexions justificatives, sur le choix et l’ordonance du sujet”, nel caso dell’*Agamemnon vengé*¹⁸. E diverse ancora possono essere le titolazioni utilizzate nei libretti dei balli creati da altri coreografi. Quale che sia l’espressione scelta, le pagine a cui stiamo facendo riferimento contengono le dichiarazioni che il coreografo ritiene necessarie per una particolare rappresentazione e di cui vuole mettere al corrente gli spettatori.

Nel caso dell’*Americana* di Canziani (Venezia, 1778) o in *Igor I* di Muzzarelli (Milano, 1789), gli *Avvisi* sono esplicitamente rivolti al pubblico e scritti in prima persona dal coreografo. Le formule usate sono pressoché identiche e si ripetono da un coreografo all’altro: “Al rispettabilissimo pubblico di Venezia. Giuseppe Canziani”¹⁹ e “Al rispettabilissimo pubblico di Milano. Antonio Muzzarelli”²⁰. Al loro interno i coreografi giustificano il loro operato e preparano retoricamente il pubblico alla rappresentazione pantomima. Anche in questo caso le costruzioni sintattiche usate per chiudere l’*Avviso* sono molto simili. Si legge in Canziani:

d’Orlando. Dramma giocoso da rappresentarsi nel Regio Ducal Teatro di Milano, l’Autunno dell’anno 1773, in Milano, Presso Gio. Batista Bianchi Regio Stampatore, [1773], pp. 53-58.

¹⁶ Cfr. soprattutto i libretti pubblicati in traduzione italiana da Flavia Pappacena: Noverre, Jean-Georges, *Programmi dei balletti. Selezione di libretti 1751-1776*, cit. Non abbiamo condotto una ricerca specifica sulle fonti librettistiche francesi. I dati qui riscontrati in alcuni dei libretti di Noverre andrebbero confrontati con quelli relativi ad altri coreografi a lui coevi. Sottolineiamo, tuttavia, come Noverre sia attivo, tra gli anni Sessanta e Settanta del XVIII secolo, nelle capitali di area tedesca e, in parte, italiana. Per questo ci è sembrato coerente inserire qui qualche esempio tratto da alcune delle fonti che lo riguardano.

¹⁷ Noverre, Jean-Georges, *Apelle et Campaspe, ou Le triomphe d’Alexandre sur soi même. Ballet Heroi-Pantomime par Mons.r Noverre, Compositeur actuel des Ballets de la Cour Imper., & Royale, & Maître de Danse de l’Auguste Famille*, Milan, dans l’Imprimerie de Jean Montani, 1774, pp. 5-8.

¹⁸ Noverre, Jean-Georges, *Agamemnon vengé. Ballet tragique en cinq actes par M. Noverre. Exécuté sur les théâtres de Vienne en 1772*, [s.l.], [s.n.], [1774 o 1775], pp. 5-21.

¹⁹ Canziani, Giuseppe, *Descrizione del primo ballo l’Americana*, in Morbilli, duca di Sant’Angelo, *La disfatta di Dario. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di S. Benedetto il carnovale dell’anno 1778*, in Venezia, presso Modesto Fenzo, 1778, p. 23.

²⁰ Muzzarelli, Antonio, *Igor I Czar di Moscovia*, in Zini, Saverio, *La pastorella nobile. Commedia per musica da rappresentarsi nel Teatro alla Scala l’autunno 1789*, in Milano, Presso Gio. Batista Bianchi Regio Stampatore, [1789], p. 63.

Si crederà facilmente, ch'io desideri compiere anche in quest'anno le mie fatiche coll'aggradimento di quel Pubblico liberale che viverà sempre nel mio cuore rispettoso, e riconoscente²¹.

Mentre Muzzarelli chiude con le seguenti parole:

L'esito però soltanto meritevole della indulgenza propria di questo Pubblico, potrà giustificare la scelta, ed incoraggiare [*sic*] ogni mio studio dedicato alla soddisfazione del medesimo²².

L'*Avviso* al pubblico è, nel corso del XVIII secolo, una caratteristica "esclusiva" del libretto di ballo. Nel libretto d'opera, infatti, né il librettista né il musicista sentono la necessità di motivare le proprie scelte letterarie o musicali al pubblico. L'uso di scrivere questa sorta di prefazioni sembra, tra l'altro, avere una parabola breve, legata esclusivamente all'affermazione e allo sviluppo del nuovo genere coreutico. Notiamo, infatti, che gli *Avvisi* tendono a diradarsi verso la fine del secolo per poi quasi scomparire all'inizio dell'Ottocento.

Giuseppe Canziani è, da questo punto di vista, poco indicativo, dal momento che la sua carriera si conclude alla fine del Settecento, ma coreografi come Onorato Viganò e Francesco Clerico risultano più rappresentativi. La loro carriera prosegue fino ai primi decenni dell'Ottocento e per entrambi l'uso di accompagnare il *Programma* con un *Avviso* si esaurisce negli anni Novanta. L'ultimo *Avviso* di Viganò risale al 1794 per il ballo *La morte d'Egisto ossia Le furie di Oreste*²³; per Clerico, invece, gli ultimi balli in cui rintracciamo la voce del coreografo nell'*Avviso* o nell'*Argomento* sono l'*Amleto* ripreso nel 1795 a

²¹ Canziani, Giuseppe, *Descrizione del primo ballo l'Americana*, cit., p. 23.

²² Muzzarelli, Antonio, *Igor I Czar di Moscovia*, cit., p. 63.

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

Bologna²⁴ e *La morte di Britannico* andato in scena nel 1796 a Firenze e nel 1797 a Venezia²⁵.

L'*Argomento* costituisce una sorta di anticipazione del *Programma*. Offre una breve sintesi del soggetto elencando i fatti principali che verranno rappresentati, specificando la fonte se non è già stato fatto nell'*Avviso* e precisando, se necessario, da quale punto della vicenda prende avvio l'azione. In molti casi è l'unica indicazione che abbiamo sul soggetto del ballo. Se questo infatti era molto noto, il coreografo poteva decidere di non presentarne la spiegazione dettagliata in un lungo *Programma*. Talvolta l'*Argomento* serve anche da *Avviso* e al suo interno si offrono alcune indicazioni in più sulle scelte di poetica del ballo. È il caso del *Calisto*, dato da Francesco Clerico al Teatro delle Dame di Roma nel 1787²⁶. All'inizio del libretto troviamo l'*Argomento*, in cui il coreografo, dopo aver esposto il soggetto del ballo e dichiarato le fonti, avvisa il pubblico della peculiarità del linguaggio pantomimico:

L'immensa distanza che passa fra le cose animate dalla voce con quelle animate della sola azione persuaderà chiunque della necessità indispensabile in cui mi trovo di scostarmi nella condotta di alcuni avvenimenti dalle precise tracce dell'autore, come altresì d'introdurre episodj più conducenti alla varietà, e alla maggior condecorazione della scena, che pur si richiede nell'assieme d'un ballo. Felice me se anche con questo giungessi ad ottenere una parte di quel benigno compatimento che per somma clemenza di questo rispettabilissimo Pubblico mi fu generosamente concesso nelle mie prime deboli produzioni²⁷.

²⁴ Clerico, Francesco, *Amleto. Ballo tragico pantomimo composto dal Sig. Francesco Clerico*, in Sografi, Antonio, *Apelle e Campaspe. Dramma serio per musica da rappresentarsi in Bologna nel Nuovo Pubblico Teatro, la Primavera dell'Anno 1795*, Bologna, per le stampe del Sassi, 1795, pp. 55-64.

²⁵ Clerico, Francesco, *La morte di Britannico. Ballo tragico in cinque atti composto per la prima volta da Francesco Clerico*, in Sertor, Gaetano, *Griselda. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di via della Pergola il carnevale del 1796*, in Firenze, nella Stamperia Albizziniana da S.M. in Campo per Pietro Pantosini, 1795, pp. 5-7; Clerico, Francesco, *Britannico e Nerone. Ballo tragico in quattro atti composto da Francesco Clerico*, in Sertor, Gaetano, *La morte di Cesare. Dramma serio per musica da rappresentarsi nel Teatro La Fenice, l'estate dell'anno 1797*, in Venezia, nella Stamperia Valvasense, [1797], pp. 49-55. Questo ballo va in scena con due titoli leggermente diversi ma si ripete sostanzialmente identico.

²⁶ Clerico, Francesco, *Calisto. Ballo tragico pantomimo diviso in cinque atti, composto e diretto da me Francesco Clerico, da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro delle Dame nel Carnevale dell'anno 1787*, in Roma, presso Gioacchino Puccinelli a SS. Salvatore delle Cappelle, 1787.

²⁷ *Ivi*, pp. 3-4.

Accade la stessa cosa con Onorato Viganò per il ballo *Oreste o sia La morte di Clitennestra*, messo in scena al Teatro San Samuele di Venezia nel 1776²⁸. Anche in questo caso l'*Argomento* viene usato per avvisare il pubblico di alcune caratteristiche del nuovo genere:

Onorato Viganò Inventore, ed Esecutore di Balli, spoglio affatto di presunzione, per uniformarsi alle Tragiche pantomimiche Rappresentazioni introdotte, e rese geniali, s'accinge di dare con novità di giro all'argomento, il seguente Ballo, e confessando d'aver tratta l'idea con qualche arbitrio, e per quanto è possibile all'arte sua dal complesso della Tragedia del Sign. Co. Gasparo Gozzi intitolata: *Elettra*²⁹.

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

Il *Programma* del ballo è la parte più variabile del libretto. Come scrive Angiolini, contiene l'ossatura drammaturgica del ballo suddiviso in atti, parti o scene³⁰:

Io scrissi tali programmi non già perché servissero di schiarimento all'azione, né di guida agli spettatori, ma solamente per dar contezza del fatto, e del piano sopra cui era fondato e ordinato il ballo³¹.

Solitamente, nei libretti italiani, i balli tragici sono scanditi in cinque atti, mentre quelli di argomento eroico o pastorale presentano una suddivisione in tre scene.

²⁸ [Viganò, Onorato?], *Oreste o sia La morte di Clitennestra. Ballo tragico pantomimo inventato ed eseguito dal Sig. Onorato Viganò*, in Rust, Giacomo, *Il Baron di Terra Asciuta. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel nobile Teatro di San Samuele, il carnevale dell'anno 1776*, in Venezia, Presso Gio. Batista Casali, 1776, pp. 29-40.

²⁹ *Ivi*, p. 31.

³⁰ I termini “atto”, “scena”, “parte” sembrano essere usati come sinonimi. Il termine atto viene usato con più frequenza per i balli tragici, ma non è possibile fissare una regola valida per tutti i programmi.

³¹ Angiolini, Gasparo, *Riflessioni sopra l'uso dei programmi nei balli pantomimi*, Londra [Milano?], [s.n.], 1775, ora in Lombardi, Carmela (a cura di), *Il ballo pantomimo*, cit., p. 120. Cfr. anche Angiolini, Gaspare, *Lettere di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi*, in Milano, appresso Gio. Batista Bianchi Regio stampatore, 1773. Qui citiamo da Angiolini, Gaspare *Lettere a monsieur Noverre sopra i balli pantomimi*, in Lombardi, Carmela (a cura di), *Il ballo pantomimo*, cit., pp. 61-63, dove l'autore usa il termine *Programma* con lo stesso significato.

Sia Noverre che Angiolini intervengono su questo punto, avanzando entrambi la necessità di uno sviluppo coerente dell'azione drammatica. Nella terza delle sue *Lettres sur la danse et sur le ballet* Noverre scrive: “un Ballet [...] doit être divisé par Scenes & par Actes; chaque Scene en particulier, doit avoir, ainsi que l'Acte un commencement, un milieu & un fin; c'est-à-dire, son exposition, son nœud & son dénouement”³².

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

ho di poi sempre spartito e sempre spartirò ogni mio Ballo in tre o in cinque atti, trovando in questo spartimento non dirò una ragione, ma una giusta misura della proporzionata grandezza d'un'azione completa. Questa distribuzione non lascia d'avere le sue difficoltà, poiché non si devono finire né cominciare gli atti senza ragione³³.

La scansione in atti e la loro ulteriore suddivisione in scene non sembra essere un uso italiano. Quasi tutti i balli prevedono tre o cinque atti, più raramente quattro, e il termine “scena” è usato quasi esclusivamente come sinonimo di atto. Come abbiamo anticipato, però, le varianti sono moltissime. Il *Programma* del ballo *Oreste o sia La morte di Clitennestra*, composto da Onorato Viganò nel 1776, è modulato in quattordici scene; per alcune di esse, tuttavia, leggiamo una descrizione di poche righe e inoltre solo sei su quattordici prevedono delle didascalie per i cambi di scena³⁴. *Rinaldo e Armida*, rappresentato sempre da Viganò al Teatro Argentina nel 1788³⁵, contempla sia parti che scene. Le tre parti in cui il soggetto è articolato dovevano essere

³² Noverre, Jean-Georges, *Lettres sur la danse et sur les Ballets*, à Vienne, chez Jean-Thomas de Trattner, 1767, p. 30. Qui citiamo dall'edizione del 1767 sostanzialmente identica a quella del 1760. “Un Balletto [...] deve essere diviso in Scene e Atti; ogni scena in particolare, deve avere, così come l'Atto un inizio, un centro e una fine; vale a dire, la sua esposizione, il suo nodo e lo scioglimento”. Salvo diversa indicazione le traduzioni in italiano sono di chi scrive. Cfr. anche la traduzione italiana a cura di Alberto Testa: Noverre, Jean-Georges, *Lettere sulla danza*, Roma, Di Giacomo, 1980, 26. La terza lettera è interamente dedicata a questo tema.

³³ Angiolini, Gasparo, *Lettere a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi*, cit., p. 59, nota 26.

³⁴ [Viganò, Onorato?], *Oreste o sia La morte di Clitennestra*, cit., pp. 33-40.

³⁵ Viganò, Onorato, *Rinaldo e Armida o sia La conquista di Sionne. Ballo eroico pantomimo, diviso in tre parti inventato ed eseguito dal Sig. Onorato Viganò nel Nobil Teatro a Torre Argentina, nel Carnevale dell'Anno 1788*, in Roma, nella Stamperia di Michele Puccinelli posta a Tor Sanguigna, [1787 o 1788], pp. IX-XXXV.

rappresentate per tre sere consecutive, come apprendiamo dalla dedica all'inizio del libretto³⁶. La prima e seconda parte sono suddivise in tre scene, mentre la terza ne conta otto.

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

Dall'analisi dei libretti e dalle difficoltà interpretative che li riguardano, è possibile mettere a fuoco alcuni punti decisivi nello studio di queste fonti, in grado di chiarirne ruolo e funzioni nell'affermazione dello spettacolo coreutico nella seconda metà del Settecento.

Autorialità e autorità

Nel 1761 Gasparo Angiolini firma il programma del ballo *Le Festin de Pierre*³⁷; nel 1765 vede le stampe la *Dissertation sur les ballets pantomimes des anciens*³⁸, che accompagna il ballo *Sémiramis*. In entrambi i casi il coreografo espone e puntualizza alcuni dei principi della danza riformata settecentesca, avviando così la sua poetica della “danza parlante”. Nel 1784 Ranieri de'

³⁶ *Ivi*, pp. III-V.

³⁷ Sia il libretto del *Don Juan* che la *Dissertation* sono consultabili in Gluck, Christoph Willibald, *Sämtliche Werke*, begründet von Rudolf Gerber, herausgegeben von Gerard Croll, 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, 1994, 2 voll., vol. I.

³⁸ Angiolini, Gasparo, *Dissertation sur les Ballets Pantomimes des Anciens, pour servir de programme au ballet pantomime tragique de Sémiramis*, Vienne, Chez Jean-Thomas de Trattner, Imprimeur de la Cour, 1765. La prima edizione della *Dissertation*, pubblicata a Vienna nel 1765, si trova in Gluck, Christoph Willibald, *Sämtliche Werke*, cit., vol. VII, pp. 185-200. Nel 1956 Walter Toscanini cura un'edizione della *Dissertation* rieditandola in ristampa anastatica: 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, *Performing Arts Research Collection*. Del volume voluto da Walter Toscanini sono stati stampati cinquecento esemplari. Chi scrive ha studiato e tradotto l'esemplare numero 89, conservato presso l'Archivio Contemporaneo “Alessandro Bonsanti” del Gabinetto G.P. Viesses di Firenze, fondo Luigi Dallapiccola.

Calzabigi scrive ad Alfieri affermando di aver redatto i programmi di *Le Festin de Pierre* e *Sémiramis*; il poeta e librettista livornese reclama la paternità degli scritti che, tuttavia, portano la firma del coreografo³⁹. Da un lato possiamo affermare che i testi veicolino le prime idee estetiche del coreografo fiorentino, dall'altro dobbiamo considerare la possibilità che sia stato Calzabigi a dare una veste letteraria a quanto ideato da Angiolini.

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

Lo studioso Edward Nye tocca velocemente questo argomento evidenziandone, fra le righe, la forte problematicità. Le sue parole indicano i due aspetti contraddittori della questione. Nye, infatti, sottolinea come il Settecento saluti, con Goldoni e Riccoboni, "the rise of the author and playwright as an aesthetically and financially autonomous individual", e prosegue affermando che i "choreographers of the ballet d'action assumed a similar authorial position vis-à-vis their works"⁴⁰. È vero, gli esempi citati di

³⁹ Per il passaggio decisivo di questa lettera cfr. Calzabigi, Ranieri, *Lettera ad Alfieri*, in Id., *Scritti teatrali e letterari*, cit., pp. 208-209.

⁴⁰ Nye, Edward, *Mime Music and Drama. The Ballet d'action*, Cambridge, CUP, 2011, p. 81. Riportiamo la citazione completa: "The control Goldoni, and indeed Riccoboni, sought over their work is part of an eighteenth-century phenomenon which modern scholars recognize, which is the rise of the author and playwright as an aesthetically and financially autonomous individual. Choreographers of the ballet d'action assumed a similar authorial position vis-à-vis their works, making it much more akin to the reformed than to the traditional Commedia".

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

Coreografi come Giuseppe Canziani, Antonio Muzzarelli, Francesco Clerico e Onorato Viganò, pur essendo stati protagonisti di successo del ballo pantomimo e dunque parte di quella stessa rete di relazioni e dibattiti, non hanno saputo attuare (o non ne hanno avuto occasione) le stesse strategie letterarie; la memoria della loro danza è affidata, allora, solo ai libretti, unici testi in grado di dare ai coreografi una voce. Tuttavia, ecco il secondo punto toccato da Nye: l'autorialità che riscontriamo nei libretti è spesso elusiva⁴¹, non viene sempre chiaramente rivendicata; gli autori dei libretti non di rado si nascondono, agli occhi del lettore, ad un chiaro riconoscimento.

Nella maggior parte dei casi viene dato per scontato che l'autore del libretto di ballo sia lo stesso coreografo, ma nel frontespizio per lo più è indicato solo come "Inventore e direttore dei balli", "Inventore e compositore dei balli" o "Balli d'invenzione e direzione di". Chi ci assicura che il coreografo sia anche la persona che ha scritto il *Programma*?

I libretti di ballo sono testi estremamente eterogenei. Impongono allo studioso un approccio "on a empirical basis, genre by genre, species by species, even case by case"⁴². È quello che cercheremo di fare, individuando una casistica che, anche se non sempre risolutiva, possa offrire un quadro generale di riferimento.

Non si tratta di un problema metodologico irrilevante: sapere a chi si deve il libretto o almeno il *Programma* può significare, anche, sapere quale credibilità

⁴¹ Nye, Edward, *Mime, Music and Drama*, cit., p. 226. "The second inherently controversial aspect of programmes derives from the elusive authorial responsibility [...]. Although they were rarely signed, they were usually written by the choreographer. Authorship is often made clear in other sources".

⁴² Nye, Edward, *Dancing words: eighteenth-century ballet pantomime wordbooks as paratext*, cit., p. 405. Riportiamo per intero la citazione: "The interpretative impasse we face with wordbooks could only be overcome on the basis of a principle which would allow us to accept their heterogeneous nature and approach them on a empirical basis, genre by genre, species by species, even case by case".

esso abbia in quanto descrizione veridica (o meno) di ciò a cui gli spettatori assistono a teatro e dunque se sia lecito usarlo come strumento per analizzare un certo balletto. Se è il coreografo a scriverlo è più probabile vi sia corrispondenza tra il balletto e la sua descrizione di quanto non si possa supporre nel caso in cui, a scriverlo, sia un “esterno” incaricato dell’operazione. D’altronde, ci si potrebbe anche chiedere, perché mai il coreografo dovrebbe non essere (o almeno non tentare di essere) veritiero?

Per chiarire il senso e la portata della questione, consideriamo la situazione oggettiva. Abbiamo raccolto centoventi libretti di ballo, che riguardano la carriera italiana di Giuseppe Canziani, Antonio Muzzarelli, Francesco Clerico e Onorato Viganò, compresi tra il 1769 e il 1810 e li abbiamo suddivisi in tre categorie: da quella in cui più verosimile è l’idea che il coreografo sia l’autore del libretto a quella in cui meno prove abbiamo in tal senso.

La prima categoria è costituita dai libretti in cui, solitamente nell’*Avviso*, il coreografo si rivolge direttamente ai suoi spettatori, in prima persona. Troviamo per esempio scritto: “Al Rispettabilissimo Pubblico di Venezia. Giuseppe Canziani”, e poi segue il testo dell’*Avviso*. In pratica, l’*Avviso* è firmato, anche se in una maniera un po’ inusuale. Al contrario, non lo sono mai, nei libretti da noi censiti, l’*Argomento* e il *Programma*; tuttavia, essendo “firmato” l’*Avviso*, che oltretutto si trova in principio di libretto, ci sembra lecito ipotizzare che anche le altre due sezioni del libretto appartengano allo stesso coreografo cui si deve l’*Avviso* e che dunque il coreografo sia coinvolto nella redazione delle varie componenti del libretto. La presenza di un *Avviso* steso dal coreografo segnala il suo coinvolgimento nella preparazione dell’intero libretto.

I libretti che appartengono a questa tipologia sono dieci per Canziani, tredici per Muzzarelli, nove per Onorato Viganò e dodici per Clerico.

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

Giuseppe Canziani onorato dall’incombenza di dover servire
d’Inventore, ed Esecutore di Balli nel Nobilissimo Teatro di Padova,

ha creduto, senza allontanarsi dalla Favola, d'essere in necessità d'introdurre degl'avvenimenti maravigliosi per formare un sufficiente complesso di circostanze nel Ballo Pigmalione⁴³.

Questi *Avvisi* sembrano, dunque, il frutto della penna di qualcuno di diverso dal coreografo, dato che di lui si parla in terza persona. Tuttavia, l'*Avviso* espone sempre le idee del coreografo in materia di danza e dello specifico ballo che è oggetto del libretto; e sembra poco verosimile che il coreografo lasci ad altri la redazione e la pubblicazione di idee estetiche che vengono date come appartenenti a lui senza, quanto meno, riservarsi il compito di approvarle. L'*Avviso*, dunque, deve essere scritto o almeno approvato dal coreografo. Di conseguenza, anche in questo caso, sembra lecito supporre che anche l'*Argomento* e il *Programma* gli appartengano.

Di questa tipologia abbiamo rintracciato tre libretti in Canziani, appena uno in Muzzarelli, otto in Viganò e tre in Clerico.

Infine nella terza tipologia includiamo tutti i libretti privi di *Avviso* e di qualunque riferimento alle idee o alla poetica del coreografo.

I libretti inclusi in quest'ultima categoria sono quattro per Canziani, otto per Muzzarelli, ventinove per Onorato Viganò e venti per Francesco Clerico.

Se, in generale, per Canziani e Muzzarelli è difficile trovare dati ulteriori a favore o a sfavore del loro essere autori dei loro libretti, per coreografi come Onorato Viganò e Francesco Clerico possediamo una fonte preziosa – i *Commentarii* di Carlo Ritorni – che ne attesta lo spessore non solo di interpreti ma anche, sembrerebbe, di autori dei libretti.

Il biografo del più celebre dei Viganò sembra affermare fra le righe che Onorato componesse personalmente i *Programmi* dei suoi balli:

Mi fu sempre di maraviglia che danzatori, i quali non avevano dat'opera allo studio delle belle lettere, in guisa da diventare autori in drammatica, ritrovassero alcune volte in sestessi, quasi celata, l'aura propizia all'invenzione, cosicché parecchi diventarono coreografi, ed alcuni anche assai valenti. In questo numero è chiaro

⁴³ [Canziani, Giuseppe?], *Pigmalione. Ballo eroico pantomimo d'invenzione, ed esecuzione del Sig. Giusepppe Canziani, rappresentato nel Nobilissimo Teatro di Padova nel corso della Fiera l'anno 1775*, in De Gamera, Giovanni, *Arsace. Dramma per musica da rappresentarsi nel Nobilissimo nuovo Teatro di Padova. La Fiera dell'Anno 1775*, in Venezia, Appresso Modesto Fenzo, 1775, p. 20.

Onorato, che prima danzatore, particolarmente nel genere grottesco applauditissimo e pantomimico attore, si die' poi a compor balli applauditissimi⁴⁴.

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

I componimenti di Onorato furon in gran numero, ché difficile tornerebbe nonché impossibile rintracciarne tutti gli argomenti, né sarebbe prezzo d'opera descriverli ove debbonsi a lungo esporre que' del Maggior Figlio⁴⁵.

Se il termine “componimento” può essere ricondotto tanto alla coreografia quanto alla scrittura, quel “rintracciarne tutti gli argomenti” sembrerebbe proprio indicare che Ritorni si riferisca ai *Programmi* dei balli di Onorato Viganò, ai soggetti scritti da lui stesso⁴⁶.

Pare verosimile, allora, pensare che Onorato Viganò sia compositore non solo del gesto pantomimico e danzato, ma anche dei testi dei suoi balli e dunque anche “autore in drammatica”.

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

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

⁴⁴ Ritorni, Carlo, *Commentarii della vita e delle opere coredrammatiche di Salvatore Viganò e della coreografia e de' corepei*, Milano, Guglielmini e Radaelli, 1838, p. 20.

⁴⁵ *Ivi*, pp. 21-22.

⁴⁶ *Ivi*, pp. 22-23. Una nota al testo ci informa inoltre di un “curioso sonetto” scritto in suo onore a Roma, in cui sono indicati molti dei suoi “argomenti” di successo e che Ritorni dozziosamente riporta.

valevan essi ad eseguire con veramente poetica espression'ed azione, non data da altri fino ad allora⁴⁷.

Ritorni prosegue citando come esempi i balli seri *Agamennone*, *Calisto* e due balli comici, *Il Convalescente innamorato* e *Il Tamburo notturno*⁴⁸, balli che ritroviamo a più riprese fra i libretti della seconda e della terza tipologia.

La testimonianza di Ritorni è importante perché mette in luce le doti compositive di Clerico sotto un duplice aspetto: in quanto autore di *Programmi* (“programmi suoi”, dice Ritorni) scritti, per di più, con competenze poetico-letterarie fino ad allora inusuali; in quanto interprete pantomimo in grado di tradurre sulla scena “gli effetti di classiche tragedie”, di saperle interpretare ed esprimere non solo attraverso la danza, ma soprattutto attraverso l'interpretazione attoriale-pantomimica. Inoltre il passaggio relativo ai *Programmi* che furono “con ragion poetica dettati, e con tragica importanza condotti”, sembrerebbe affermare una prassi secondo cui il coreografo in prima battuta redige i *Programmi* seguendo una chiara e univoca “ragion poetica”, in secondo luogo si dedica alla composizione coreografica e pantomimica, traducendo sulla scena quanto espresso attraverso i *Programmi* (“con tragica importanza condotti”).

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

Pregiatiss. Sig. Delegato

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

L'acquisto della Sig. Pallerini mi sarebbe stato assai gradevole, essendo tanto abile per rappresentare le parti. Ignoro se la medesima sia fissata, e ciò mi sarebbe necessario a saperlo, onde preparare

⁴⁷ Ritorni, Carlo, *Commentari della vita e delle opere di Salvatore Viganò*, cit., p. 32.

⁴⁸ Cfr. *ivi*, pp. 32-37.

quegli Argomenti che ponno essere più adattati per un personale, che per un altro⁴⁹.

Franchetti risponde già il 29 gennaio invitando Clerico a preoccuparsi, piuttosto, di inviargli i *Programmi dei balli*, che dovevano essere sottoposti al controllo di censura. Così Clerico, già in febbraio, invia a Milano tre *Programmi* da esaminare: “Oggi col mezzo del Corriere li spedisco tre Programmi, due grandi ed uno piccolo [...]. Il Sig. Delegato potrà esaminarli e poi avere la bontà di farmi sapere le sue disposizioni”⁵⁰. Uno dei balli in questione è *Il Britannico*, che poi effettivamente verrà scelto per la messa in scena⁵¹.

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

La terza tipologia di libretti è la più problematica: non abbiamo elementi per dire da chi il libretto possa essere stato scritto. È possibile tuttavia sviluppare alcune considerazioni importanti, valide anche per le due categorie precedenti e su cui vale la pena soffermarsi.

I libretti di ballo (inseriti in quelli d'opera o meno) venivano venduti al pubblico in occasione della rappresentazione del ballo: il coreografo, nel licenziarli, doveva presumibilmente mettere una certa attenzione nell'assicurarsi che rispondessero a quanto veniva concretamente rappresentato a teatro; il loro fine era infatti quello di chiarire agli spettatori le oscurità di una *fabula* narrata senza l'aiuto delle parole.

⁴⁹ Lettera al Delegato Governativo Franchetti, Firenze, 26 gennaio 1822, Archivio di Stato di Milano, Spettacoli Pubblici, gestione governativa, cartella 12. La cartella 12 contiene, in fascicoli separati, documenti relativi a diversi coreografi che hanno lavorato alla Scala di Milano. Il fascicolo su Francesco Clerico raccoglie, in carte sciolte e non numerate, lettere, programmi di ballo, approvazioni della censura e accordi sui contratti riguardanti le stagioni dal 1821 al 1824.

⁵⁰ Lettera al Delegato Governativo Franchetti, Firenze, 4 febbraio 1822, Archivio di Stato di Milano, Spettacoli Pubblici, gestione governativa, cartella 12.

⁵¹ Clerico, Francesco, *Il Britannico. Ballo tragico in cinque atti composto da Francesco Clerico*, in Romanelli, Luigi, *La dama locandiera o sia L'Albergo de' Pitocchi. Melodramma giocoso da rappresentarsi nell'I. R. Teatro alla Scala la Primavera dell'anno 1822*, Milano, dalle stampe di Giacomo Pirola, 1822, pp. 57-69. Il libretto presenta solo l'*Argomento* e il *Programma* senza *Avviso*.

Quanto sin qui affermato potrebbe sembrare smentito da alcune lettere dei Verri. Scrive infatti Pietro ad Alessandro da Milano, dopo aver assistito ad alcuni balletti noverriani, di averne apprezzato la grande abilità, l'eleganza nella messinscena e la cura di tutti i dettagli⁵², ma di ritenerlo un "falsario":

Noverre pubblicava i suoi programmi ne' quali però v'era la pazzia d'impegnarsi a far intendere colla pantomima le idee più astratte e metafisiche⁵³.

Noverre è un vero ciarlatano; [...] pretende di eccitare delle idee che non è possibile far nascere ed i suoi programmi sono il più sicuro documento della sua pazzia, perché vedi l'impossibilità di far comprendere quello ch'ei pure s'impegna di rappresentare⁵⁴.

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

⁵² "Veramente i balli di Noverre sono d'una eleganza, d'una nobiltà e d'un sentimento che incantano: sommo gusto nel vestire, somma arte nel dirozzare anche gli ultimi dei figuranti, i quali son sempre in attitudini belle e pittoresche". Lettera ad Alessandro Verri, Milano, 17 agosto 1774, in Lombardi, Carmela, *Il ballo pantomimo*, cit., p. 171.

⁵³ Lettera ad Alessandro Verri, Milano, 11 novembre 1780, in *ivi*, p. 189.

⁵⁴ Lettera ad Alessandro Verri, Milano, 25 novembre 1780, in *ivi*, p. 190.

coreografo sia davvero riuscito a tradurre scenicamente e quanto, invece, sia meno credibile.

Del resto lo stesso Noverre sembra rendersi conto di aver sopravvalutato le possibilità espressive dell'arte pantomimica. Nel libretto del ballo *Euthyme et Eucharis* il coreografo confessa al pubblico il limite della pantomima: l'incapacità di esprimere concetti astratti. Nonostante quanto scrivono gli antichi, la pantomima, secondo Noverre, non ha grandi capacità espressive o forse ha oggi perduto le abilità che aveva in epoca classica. È “un'arte nell'infanzia che non articola, se non parole sconnesse, e sovente mal pronunciate”⁵⁵.

Le *Memorie per servire alla storia degli spettacoli di Milano* – attribuite a Giuseppe Carpani – aggiungono informazioni importanti per le nostre riflessioni. Ripercorrendo infatti le vicende e i temi della nota polemica fra Angiolini e Noverre a proposito dei programmi di ballo, vengono messi in luce alcuni punti fondamentali:

Il programma d'un ballo serve, come ognuno vede: 1 al compositore istesso del ballo, per ordire e ragionare il piano di esso; 2 al musico, per sapere quai diversi colori e caratteri e quale lunghezza debba dare alle arie da eseguirsi con la danza; 3 all'esecutore dell'azione pantomima, per impossessarsene ed imparare ad esprimere al naturale le situazioni e le passioni onde il suo personaggio è caratterizzato; 4 allo spettatore, per sapere il fondo dell'azione rappresentata e tener dietro alla trama di essa. L'arte dei cenni è imperfetta, come dicemmo altra volta facendo eco all'oracolo non pur di Noverre, ma di Angiolini medesimo: essa non è atta ad esprimere che *gli affetti e le passioni* [...]. I soli gran colpi di queste non bastano ad un'azione di qualche durata. Vi vogliono tratto tratto de' dialoghi tranquilli e talvolta de' monologhi, che sono necessari intervalli da un colpo di passione all'altro e quasi legami all'azioni. In questi si sa che vien meno l'eloquenza dei cenni. Come la capirà il popolo spettatore, specialmente nell'eroico, trattandosi di un fatto d'istoria o di mitologia? Istrutto e guidato dal programma,

⁵⁵ *Drammi del Teatro di Milano nel 1775*, in Milano, nella Stamperia di Giovanni Montani, [1775], pp. 3-4, cit. in Rosini, Sara, *Pietro Verri e il balletto (con la Lettre à Monsieur Noverre e altri testi inediti)*, in “Studi Settecenteschi”, n. 20, 2000, pp. 274-275. Nelle *Lettres sur la danse* del 1803, Noverre dedica un'intera lettera (la settima) a questo tema, concludendo come l'arte pantomima dell'antichità sia ormai irrimediabilmente perduta. Cfr. Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse, sur les ballets et les arts*, St. Petersbourg, imprimé chez Jean Charles Schnoor, 1803-1804, 3 voll., vol. II, p. 75. Cfr. anche l'edizione italiana a cura di Flavia Pappacena, Noverre, Jean-Georges, *Lettere sulla danza, sui balletti e sulle arti*, a cura di Flavia Pappacena, trad. it. Alessandra Alberti, Lucca, LIM, 2011, pp. 30-33.

può supplire a prima vista con suo piacere dove non è dato alla pantomima di arrivare, senza distrarre la sua attenzione sulla leggiadria della danza. Si può aggiungere, in 5° luogo, che in virtù d'un programma ben concepito un abile artista che non avrà veduto, od avrà veduto sol di passaggio il ballo, è in grado di ritenerne una assai giusta idea per farlo eseguire con suo onore, così supplendo al genio d'invenzione che in lui può mancare⁵⁶.

L'autore per prima cosa osserva la polifunzionalità del *Programma* di ballo, che presenta come una sorta di moderno canovaccio utile a tutti i soggetti coinvolti nella messa in scena: allo stesso compositore per ragionare e costruire il piano del ballo; al musicista per capire il carattere e la durata della musica; al danzatore per interpretare correttamente il carattere del personaggio; al pubblico per essere al corrente del soggetto che si rappresenta e del modo in cui verrà trattato. Se, dunque, il *Programma* deve servire ai coreografi, ai musicisti e ai danzatori per avere le notizie utili a mettere in scena il ballo e agli spettatori per capire la trama, sembrerebbe garantita la corrispondenza fra parola scritta e rappresentazione teatrale.

Un secondo punto importante toccato dalle parole di Carpani riguarda la necessità del *Programma*. Il *Programma* è necessario al ballo, perché in grado di risolvere quegli snodi dell'azione difficilmente esprimibili esclusivamente con la pantomima danzata. Il tema dell'imperfezione "dell'arte dei cenni", del resto, diviene quasi un *tòpos* in molti degli *Avvisi* che leggiamo nei libretti (sviluppando fra le righe la necessità, per la danza pantomima, di un linguaggio proprio e indipendente). Ne parla Giuseppe Canziani, lo ribadisce Viganò, lo sostiene Clerico, lo proclama Angiolini.

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

⁵⁶ Carpani, Giuseppe, *Memorie per servire alla storia degli spettacoli del teatro di Milano degli anni 1774 e 1775, ossia Lettere controcritiche del Marchese N... al Cavaliere K, seconda edizione*, in Belvedere ed in Brescia, Per li Fratelli Pasini, 1776, ora in Lombardi, Carmela (a cura di), *Il ballo pantomimo*, cit., pp. 141-142. Il documento è, inoltre, consultabile on-line al seguente indirizzo: <http://www.consmilano.it/index.php?id=452>.

Ahi, ah! Un po' più di sincerità. Milano è come qualunque altra città d'Italia. Di tutti quei che frequentano il teatro ve n'è appena uno fra cento che conosca, anche mediocrementemente, la storia e la favola. In fatti la doglianza fu quasi universale, che si fosse messo la prima sera il ballo sulla scena senza darne il programma. Il pubblico non avea mai udito nominare Clitennestra né Oreste, e non sapeva chi fossero né Agamennone, né Egisto, né Elettra: l'indomani fu abilitato col programma a capirlo e gustarlo, onde lo applaudì a dismisura⁵⁷.

Carpani, in fondo, dice sui *Programmi* in generale qualcosa di simile a quanto afferma Pietro Verri sui programmi di Noverre. Se per Carpani, infatti, il *Programma* è l'*utile* strumento a cui il coreografo si affida per chiarire gli snodi dell'intreccio che la pantomima non sa rendere, per Verri è l'*arnese ingannevole* che racconta allo spettatore un intreccio chiaro e profondo, di cui, però, scenicamente è riprodotta solo una parte. La differenza fra le due concezioni è duplice: la prima diversità è che da un lato si dà implicitamente il *Programma* come "parte integrante" del ballo, dall'altro è concepito come elemento indipendente dalla rappresentazione; la seconda diversità, conseguente, è costituita dal giudizio di merito: Carpani vede l'esigenza di far intervenire la parola scritta a supporto del ballo pantomimo come un dato al quale non attribuisce giudizio di sorta: semplicemente lo constata; Verri, invece, vede la stessa caratteristica come un tratto negativo. Ma, appunto, la caratteristica individuata è identica: il linguaggio articolato affidato al *Programma* serve a dire quei passaggi che la pantomima non sa esprimere, come afferma Noverre:

Confesserò in buona fede che i Programmi sono i turcimanni della pantomima in fasce: che questi indicano il fatto storico, o favoloso; che esprimono chiaramente ciò che la Danza non dice che confusamente, giacché i nostri Ballerini non sono né Greci né Romani. Aggiungerò finalmente che il Programma delinea la marcia, che il genio inventore ha presa relativamente alla distribuzione delle Scene, agli episodj, ed all'ordine del quadro in generale⁵⁸.

⁵⁷ Carpani, Giuseppe, *Memorie per servire alla storia degli spettacoli del teatro di Milano*, cit., p. 153. L'autore si riferisce al ballo di Noverre *Agamennone vendicato*, andato in scena al Teatro Regio Ducale per la stagione di carnevale 1775. Cfr. Tintori, Giampiero – Schito, Maria Maddalena (a cura di), *Il Regio Ducale Teatro di Milano (1717-1778). Cronologia delle opere e dei balli con 10 indici*, Milano, Bertola & Locatelli Editori, 1998, p. 114.

⁵⁸ *Drammi del Teatro di Milano nel 1775*, cit., p. 275.

Anche l'anonimo estensore delle *Riflessioni sopra la pretesa risposta del Sig. Noverre all'Angiolini* sembra concordare su alcuni dei punti fin qui messi in luce, quando scrive che “i compositori non farebbero mai programmi, se non fossero necessari al sollievo della propria immaginazione nel comporre il soggetto, e non servissero di guida nel calore della composizione del ballo”⁵⁹.

Queste parole sembrano suggerire una prassi ben precisa (collegandosi a quanto afferma Ritorni a proposito di Francesco Clerico): una volta pensato e redatto il “piano del ballo”, ovvero il *Programma*, il coreografo ha una traccia già segnata per dedicarsi alla composizione coreografica vera e propria. L'importanza di questa citazione sta nel sottolineare l'interazione tra due momenti fondamentali per il balletto d'azione nel suo momento generativo. Il compositore deve per prima cosa creare nella sua testa il soggetto e scrivere, dunque, il *Programma*; una volta redatto, questo serve poi da guida nella composizione del ballo, ovvero nella sua trasposizione sulla scena.

Il termine “calore” usato per caratterizzare il momento compositivo, suggerisce ancora altro. Nel momento creativo, caratterizzato da ardore e concitazione, il coreografo ha bisogno di una traccia scritta che non lo allontani dalla sintesi e dalla coerenza necessarie al nuovo linguaggio espressivo; questa guida è rappresentata dal programma-canovaccio, da lui precedentemente redatto. Il *Programma* sarebbe dunque “parte integrante” del ballo non solo nel momento della sua fruizione, ma soprattutto in quello della sua creazione; sarebbe punto di partenza e punto di riferimento allo stesso tempo.

L'ignoto autore delle *Riflessioni sopra la pretesa risposta del Sig. Noverre all'Angiolini* conferma infine la funzione del libretto già espressa da Carpani: d'essere lo scenario di partenza per rimontare un ballo. Carpani, fra l'altro, relativamente a questo punto, offre un esempio concreto. Scrive infatti che Canziani aveva ripreso a Monaco il *Giudizio di Paride* di Noverre e che Caselli

⁵⁹ *Riflessioni sopra la pretesa risposta del Sig. Noverre all'Angiolini*, in *Discussioni sulla danza pantomima*, [Milano, s.n., 1774?], ora in Lombardi, Carmela (a cura di), *Il ballo pantomimo*, cit., p. 112.

lo ha ripreso a sua volta tale e quale, a Varsavia poco dopo, basandosi sul *Programma* che Noverre aveva fatto stampare a Milano⁶⁰.

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

Cependant, en y réfléchissant, j'ai pensé que ces programmes pourroient avoir quelque utilité, ou plutôt qu'ils en avoient une très-réelle. En effet, c'est d'après eux que la plupart des ballets qu'on a donnés au public depuis moi ont été dessinés; on a fait mieux, on m'a fait l'honneur d'en prendre plusieurs et de les suivre scène par scène. Assurément je suis très-flatté de cette préférence; mais les compositeurs qui, par ces plagiats, m'ont donné cette marque d'estime pour mon talent, ont eu tort de me faire le sacrifice du leur. Je ne doute pas que s'ils eussent travaillé d'après leur propre imagination, ils n'eussent fait aussi bien, du moins auroient-ils eu le mérite de l'invention⁶¹.

Pur con una buona dose di sarcasmo e con la vanità che lo contraddistingue, di fatto Noverre ci informa che, a partire dai suoi *Programmi*, sono stati ripresi molti dei suoi balletti “scena per scena”, seguendo dettagliatamente la traccia scritta per ricostruire l'azione, l'intreccio; i suoi testi hanno inoltre fornito la base di partenza per molti compositori di balli che, pur plagiandolo, hanno loro malgrado imparato a comporre i *Programmi* sulla carta e, di conseguenza, i balletti sulla scena. Infatti, Noverre prosegue dicendo che i suoi *Programmi* hanno fatto scuola, insegnando “à travailler un plan, à lui donner les grandes

⁶⁰ Cfr. Carpani, Giuseppe, *Memorie per servire alla storia degli spettacoli del teatro di Milano*, cit., p. 142.

⁶¹ Noverre, Jean-Georges, *Lettres sur les arts imitateurs en général et sur la danse en particulier*, A Paris, chez Léopold Collin, Libraire, rue Gît-le Cœur n° 4, A La Haie, chez Immerzeel et Compagnie, Venerstraat, n° 147, 1807, 2 voll., vol. II, pp. 329-330. “Tuttavia, riflettendovi, ho ritenuto che questi programmi potessero avere una qualche utilità, o piuttosto che ne hanno avuta una molto reale. In effetti, è basandosi su di essi che sono stati dati sulle scene la maggior parte dei balletti da quando io li ho creati; si è fatto di meglio, mi si è fatto l'onore di prenderne diversi e di seguirli scena per scena. Senza dubbio sono molto lusingato da questa preferenza; ma i compositori che, attraverso questi plagi, hanno testimoniato questo segno di stima per il mio talento, hanno avuto torto nel non sacrificarmi il loro. Non dubito che se avessero lavorato seguendo la loro propria immaginazione, non avrebbero fatto così bene, almeno però avrebbero avuto il merito dell'invenzione”. Per l'edizione delle *Lettres* del 1807 non esiste alcuna traduzione in italiano.

divisions qui forment les actes, et les sous-divisions qui déterminent les scènes”⁶²:

Je suis persuadé que les auteurs, en arrêtant sur le papier leurs idées sur une tragédie ou un comédie, commencent à en faire, si je puis m’exprimer ainsi, le programme; et ce n’est que dans l’exécution qu’ils donnent tout le développement dont il est susceptible. Un programme offrant d’une manière plus rapproché la totalité de l’ouvrage, on saisit mieux le plus ou moins d’accord des parties, le plus ou moins d’effet des situations, et la vue de tout l’ensemble; en satisfaisant l’imagination, la dispose et l’échauffe pour la composition⁶³.

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

Per tornare ai dubbi e alle riflessioni da cui siamo partiti, se i *Programmi*, secondo la testimonianza di Carpani e di Noverre, avevano un ruolo tanto centrale nell’allestimento del ballo, dovevano verosimilmente essere scritti sotto la supervisione del coreografo o da lui approvati, se non da lui stesi direttamente.

Le analisi condotte sui libretti offrono un altro indizio utile alla nostra ricerca. La ripetizione dei titoli accompagnati dal medesimo *Programma* a distanza di tempo e in luoghi diversi è ricorrente nella maggior parte dei casi presi in esame. Ebbene, la presenza di un testo che si ripete a distanza di anni e in luoghi diversi, come *Programma* di una coreografia ideata da uno stesso artista, potrebbe indicare che il ballo segue, in linea generale, almeno la trama della composizione originaria, rinsaldando l’ipotesi che i *Programmi* siano, per i coreografi, canovacci da seguire o da cui partire per riallestire un ballo. Diviene

⁶² *Ivi*, p. 330. “I programmi dei miei balletti hanno insegnato a lavorare su di un piano, dividerlo a grandi linee per formare gli atti, e operare le suddivisioni che determinano le scene”.

⁶³ *Ivi*, pp. 330-331. “Sono persuaso che gli autori, fermando sulla carta le loro idee su di una tragedia o una commedia, iniziano col farne, se posso esprimermi così, il programma; solo nel momento della sua esecuzione sviluppano a pieno il soggetto. Dato che il programma offre in maniera più ravvicinata la totalità dell’opera, si coglie meglio il grado di accordo fra le diverse parti, il maggiore o minore effetto delle situazioni e la visione di tutto l’insieme; soddisfacendo l’immaginazione, la dispone e la riscalda per la composizione”.

verosimile immaginare che il coreografo portasse con sé i *Programmi* di ballo che, di fatto, costituivano il suo repertorio di soggetti; secondo le necessità attingeva ora all'uno ora all'altro, lasciando invariato il testo o apportandovi le modifiche che una determinata piazza teatrale poteva richiedere. Possiamo quindi riconoscere al coreografo un ruolo attivo nella cura e nella preparazione dei *Programmi* che, lo ribadiamo ancora una volta, erano un primo importante ponte fra il pubblico e il nuovo linguaggio pantomimo che stava cercando affermazione e identità sulle scene europee.

Sommando tutti i fattori sin qui proposti, la figura di un coreografo autore dei propri soggetti, sotto forma di *Programma*, assume contorni meno sfocati e consente di restituire un rinnovato valore al lavoro di lettura della fonte in relazione allo spettacolo danzato. Non v'è dubbio, infatti, che i *Programmi* costituiscano documenti la cui interpretazione pone particolari difficoltà e richiede innumerevoli precauzioni; nella misura in cui, tuttavia, tali cautele sono rispettate, riteniamo possibile considerarle fonti di primario interesse e soprattutto attendibili.

In conclusione, appare evidente la centralità dei *Programmi* nell'affermazione del balletto d'azione sulle scene europee settecentesche e nel suo studio. I testi presi in esame infatti assumono un ruolo chiave per gli spettatori di allora e per gli studiosi di oggi. In entrambi i casi si costituiscono come una guida per la fruizione dello spettacolo, offrendosi al lettore-spettatore come strumento interpretativo per la lettura della pantomima danzata sulla scena. Li dobbiamo, inoltre, considerare come parte essenziale dello spettacolo non solo nel suo momento performativo, *l'hic et nunc* della rappresentazione, ma anche nel suo momento generativo, se è vero che – come ricordano le fonti – i programmi rappresentano lo scenario a partire dal quale lavorare alla messinscena dello spettacolo, la guida del coreografo – come viene specificato – “nel calore della composizione del ballo”⁶⁴

⁶⁴ *Riflessioni sopra la pretesa risposta del Sig. Noverre all'Angiolini*, cit., p. 112.

Bibliografia essenziale

- Angiolini, Gasparo, *Le festin de pierre. Ballet pantomime composé par Mr. Angiolini*, A Vienne, chez Jean Thomas Trattner Libraire et Imprimeur de la Cour, 1761 ora in Gluck, Christoph Willibald, *Sämtliche Werke*, begründet von Rudolf Gerber, herausgegeben von Gerard Croll, Kassel-Basel, Bärenreiter, 1995, 7 voll., vol. VII (*I libretti*), pp. 171-175.
- Angiolini, Gasparo, *Dissertation sur les ballets Pantomimes des Anciens. Publié pour servir de Programme au Ballets Pantomime Tragique de Semiramis*, Vienna, Ghelen, 1765, ora in Gluck, Christoph Willibald, *Sämtliche Werke*, begründet von Rudolf Gerber, herausgegeben von Gerard Croll, Kassel-Basel, Bärenreiter, 1995, 7 voll., vol. VII (*I libretti*), pp. 185-200.
- 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.
- Bellina, Anna Laura, *Ranieri Calzabigi: teoria e prassi melodrammatica tra Parigi e Vienna*, in "Lettere italiane", vol. XXXVI, n. 1, 1984, pp. 25-36.
- Calzabigi, Ranieri, *Scritti teatrali e letterari*, a cura di Anna Laura Bellina, Roma, Salerno, 1994, 2 voll.
- Derra De Moroda, Friderica, *The Ballet-Masters before, at the time of, and after Noverre*, in "Chigiana. Rassegna annuale di studi musicologici", voll. XXIX-XXX, Nuova Serie, nn. 9-10, Firenze, Olschki, 1975, pp. 473-485.
- Ferrari, Donatella, *I libretti comici di Salvatore Viganò*, in "La danza italiana", n. 7, primavera 1989, pp. 79-97.
- Girardi, Maria, *I balli di Onorato Viganò a Venezia*, in "La danza italiana", nn. 5-6, autunno 1987, pp. 89-119.
- Goudar, Ange, *Sopra il ballo*, in *Osservazioni sopra la musica ed il ballo ossia lettere di M.r 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.
- Laplace-Claverie, Hélène, *Écrire pour la danse. Les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*, Paris, Champions, 2001.
- Lombardi, Carmela (a cura di), *Il Ballo pantomimo. Lettere, saggi e libelli sulla danza (1773-1785)*, Torino, Paravia, 1998.
- Luciano, *La danza*, a cura di Simone Beta, traduzione di Marina Nordera, Venezia, Marsilio, 1992.

- Massaro, Maria Nevilla, *Balli e ballerini fra Padova e Venezia*, in “La danza italiana”, nn. 5-6 Autunno 1987, pp. 77-88.
- Massaro, Maria Nevilla, *Il Ballo pantomimo al Teatro Nuovo di Padova (1751-1830)*, in “Acta Musicologica”, vol. LVII, 1985, pp. 215-275.
- Mori, Elisabetta, *Roma: dove gli eroi vanno a morire ballando*, in “La danza italiana”, n. 4, primavera 1986, pp. 27-47.
- Mori, Elisabetta, *Libretti di melodrammi e balli del secolo XVIII. Fondo Ferraioli della Biblioteca Apostolica Vaticana*, Firenze, Olschki, 1984.
- Noverre, Jean-Georges, *Lettres sur la danse et sur le ballets*, À Stuttgart, et se vend À Lyon, chez Aimé Delaroche Imprimeur-Libraire du Gouvernement & de la Ville, aux Halles de la Grenette, 1760.
- Noverre, Jean-Georges, *Lettres sur la danse, et sur les ballets*, À Vienne, chez, Jean-Thomas de Trattner, Libraire et Imprimeur de la Cour, 1767.
- Noverre, Jean-Georges, *Lettres sur la danse, sur les ballets et les arts*, St. Pétersbourg, imprimé chez Jean Charles Schnoor, 1803-1804, 3 voll.
- Noverre, Jean-Georges, *Lettres sur les arts imitateurs en général et sur la danse en particulier*, À Paris, chez Léopold Collin, Libraire, rue Gît-le Cœur n° 4, À La Haie, chez Immerzeel et Compagnie, Venerstraat, n° 147, 1807, 2 voll.
- Noverre, Jean-Georges, *Programmi dei balletti. Selezione dei libretti*, a cura di Flavia Pappacena, traduzione italiana Alessandra Alberti, Roma, Dino Audino, 2009.
- Noverre, Jean-Georges, *Lettere sulla danza, sui balletti e sulle arti*, a cura di Flavia Pappacena, traduzione italiana di Alessandra Alberti, Lucca, LIM, 2011.
- Nye, Edward, *Mime, Music and Drama on the Eighteenth-Century Stage. The Ballet d'action*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.
- 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.
- Nye, Edward, *Dancing Words: eighteenth-century ballet-pantomime wordbooks as paratexts*, in “Word and Image”, vol. XXIV, n. 4, October-December 2008, pp. 403-412.
- Pappacena, Flavia, *Le Lettres sur la danse di Noverre. L'integrazione della danza tra le arti imitative*, in “Acting Archives Review”, supplement 9, april 2011, www.actingarchives.it.
- Randi, Elena, *Pittura vivente: Jean George Noverre e il balletto d'action*, Venezia, Corbo&Fiore, 1989.

- Ritorni, Carlo, *Commentarii della vita e delle opere coredrammatiche di Salvatore Viganò e della coregrafia e de' corepei*, Milano, Guglielmini e Radaelli, 1838.
- Rosini, Sara, *Pietro Verri e il balletto (con la Lettre à Monsieur Noverre e altri testi inediti)*, in "Studi Settecenteschi", vol. XX, 2000, pp. 257-314.
- Sasportes, José (a cura di), *Storia della danza italiana dalle origini ai nostri giorni*, Torino, EDT, 2011.
- Tomassini, Stefano (a cura di), *Variazioni su Adone II. Libretti musicali e di ballo*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2009.
- 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, pp. 39-62.
- Tozzi, Lorenzo, *L'evoluzione del ballo teatrale nel secolo XVIII*, in Basso, Alberto, *Musica in scena: storia dello spettacolo musicale*, Torino, UTET, 1995-97, 6 voll., vol. V, pp. 63-88.
- Tozzi, Lorenzo, *Il balletto pantomimo del Settecento: Gaspare Angiolini*, L'Aquila, Japadre, 1972.
- Trentin, Giovanna, *Francesco Clerico, il poeta del ballo pantomimo*, in "La danza italiana", nn. 5-6, autunno 1987, pp. 121-150.
- Vallejos, Juan Ignacio, *Lire le corps. Les programme de ballet de Noverre et la polémique du ballet pantomime (1773-1777)*, in "Analele Universității București. Istorie", 2009, pp. 7-17.
- Winter, Marian Hannah, *The Pre-Romantic Ballet*, London, Pitman, 1974.

