

## Gesti convenzionali e arte mimica nell'Ottocento italiano<sup>92</sup>

All'inizio della mia ricerca di dottorato mi sono posta la domanda se sia mai esistito un manuale di pantomima per ballerini analogo ai trattati e manuali redatti da maestri di ballo sulla tecnica della danza. Al termine di una prima fase di studio mi sono resa conto dell'inesistenza di un manuale di arte mimica specifico per ballerini. Teorici e maestri di ballo non sviluppano in modo ampio e sistematico l'aspetto teorico della gestualità, anche se, paradossalmente, i ballerini sono gli interpreti che maggiormente la sfruttano per fini espressivi, narrativi e mimetici non avendo altro mezzo oltre il corpo e il movimento per raccontare una storia.

Tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, la danza tende a conquistare una autonomia artistica, espressiva e narrativa e a far prevalere l'aspetto mimico espressivo su quello tecnico-virtuosistico, soprattutto in Italia dove la danza pantomimica assume caratteri specifici. La nascita e lo sviluppo di questo genere sollecitò un importante dibattito in diversi settori della produzione culturale e artistica che ben si inserisce e si intreccia con i problemi che nello stesso periodo interessavano la pittura, la scultura, l'arte della recitazione dell'attore e del cantante d'opera. I problemi principali su cui si dibatteva erano: i limiti e le potenzialità delle arti imitative, la costruzione del racconto e la rappresentazione degli affetti. L'insoddisfazione di letterati e critici della danza, di fronte a spettacoli privi di azione drammatica, e il crescente favore del pubblico verso questo nuovo genere accesero maggiormente le discussioni e determinarono la ricerca di una nuova estetica nella danza, un'autonomia del linguaggio coreografico da quello verbale, un linguaggio autosufficiente basato su gesti espressivi in grado di "dipingere le

---

<sup>92</sup> Il presente saggio è un'elaborazione della tesi di dottorato in "Tecnologie digitali e metodologie per la ricerca sullo spettacolo" presso il Dipartimento di Arti e Scienze dello Spettacolo della Sapienza Università di Roma, dal titolo *Gesti convenzionale e arte mimica nella danza italiana dell'Ottocento. Milano e Napoli: due realtà a confronto*, discussa nel giugno 2013, tutor Silvia Carandini.

passioni”’. Modello e giustificazione di queste ricerche è la pantomima classica. Il pantomimo romano, era un interprete che senza l’uso della voce era in grado di rappresentare con i gesti ogni cosa e ogni storia agendo ritmicamente su un accompagnamento musicale. Quindi, la scelta di imporre la pantomima classica come modello consente di ricondurre la coreutica tra le arti imitatrici e legittimare la fondazione del balletto come genere teatrale autonomo.

Il tentativo di definire i tratti espressivi dei sentimenti e degli stati passionali era diffuso fin dal Seicento secondo una tradizione che affonda le radici nei principi della retorica di Quintiliano, e nei trattati di eloquenza del corpo e del gesto propri di tutte le arti figurative, attoriche, musicali e coreutiche<sup>93</sup>.

Il ballo teatrale in Italia, e in particolar modo il ballo pantomimo, è un fenomeno artistico di alto valore culturale impegnato nella ricerca del vero e della traduzione in forma gestuale e coreografica degli affetti, è una realtà a se stante rispetto al resto dell’Europa con caratteristiche proprie e specifiche. In questo contesto prendo in esame due città, Napoli e Milano, due esempi di diversa produzione.

Napoli, tra il XVII e XIX secolo, è una città che dimostra una notevole vivacità culturale e teatrale, grande l’interesse della corte e del pubblico popolare nei confronti del teatro, dell’opera in musica e del ballo. Il Teatro di San Carlo, inaugurato nel 1737, simbolo del potere reale nelle intenzioni del fondatore, oltre ad essere “Il Teatro del Re” doveva essere il “Teatro del popolo”, anche i sudditi potevano ammirarlo, godere della sua bellezza e dei suoi spettacoli. Le intenzioni di Carlo di Borbone erano essenzialmente politiche, il teatro è da una parte strumento politico e simbolico al servizio della legittimazione dell’autorità reale e dall’altra espressione del favore e del potere monarchico sulle attività culturali e mondane. È lo spazio privilegiato della rappresentazione del re e del suo potere sulla corte; il calendario personale del sovrano detta la programmazione teatrale, arricchita da brani

<sup>93</sup> Per un maggior approfondimento sull’arte della retorica si rimanda Barthes, Roland, *La retorica antica*, Milano, Bompiani, 2000; Mortara Garavelli, Bice, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 2000. Per un confronto sull’arte dell’attore e dell’oratore si rimanda a Vicentini, Claudio, *La teoria della recitazione. Dall’antichità al Settecento*, Venezia, Marsilio, 2012. Per un approfondimento sul rapporto tra retorica, drammaturgia e teorie della recitazione rinascimentale si rimanda a Faneli, Carlo, *Con la bocca di un’altra persona. Retorica e drammaturgia nel teatro del Rinascimento*, Bulzoni, Roma, 2011; Vicentini, Claudio, *L’orizzonte dell’oratoria. Teoria della recitazione e dottrina dell’eloquenza nella cultura del Seicento*, in «Annali dell’Università degli Studi di Napoli L’Orientale, Sezione Romanza», vol. XLVI, fascicolo n. 2, 2004, pp. 303-335.

allegorici che celebrano simbolicamente le sue qualità<sup>94</sup>. Per quanto riguarda lo spettacolo coreografico, Napoli può essere considerata la roccaforte dello stile noverriano. Molti i coreografi di stile francese che si alternano sulle scene partenopee, fino all'inizio dell'Ottocento, Charles Le Picq, Dominique Lefevre, Sebastien Gallet, Louis Henry e Salvatore Taglioni<sup>95</sup>.

Milano, invece, si pone consapevolmente come una fucina di sperimentazioni, un luogo d'intensa vita intellettuale, animata da figure di spicco che avevano come scopo la valorizzazione, la promozione e lo svecchiamento delle idee. È una città attenta, ricca, operosa, interessata alle novità, ma che non rinuncia alla propria identità<sup>96</sup>. Sul fronte prettamente teatrale, spicca la fondazione del Teatro alla Scala, inaugurato nel 1778, che vede il trionfo del teatro musicale e operistico, la progressiva trasformazione del ballo in espressione teatrale autonoma. Proprio la danza acquista sempre maggior spazio e autonomia, soprattutto il ballo pantomimo, in accordo con il gusto del pubblico e dei letterati dell'epoca che cercavano un "Teatro degli affetti" in grado di corrispondere agli ideali dell'illuminismo lombardo<sup>97</sup>.

Le accademie delle due città fondate negli stessi anni, 1812 quella di Napoli e 1813 quella di Milano, entrambe da governi franco-napoleonici, hanno impostazioni e caratteristiche organizzative differenti, ma per entrambe modello è l'accademia francese dell'Opéra.

L'Accademia di ballo del Teatro di San Carlo viene istituita su iniziativa privata del maestro Louis Henry, come risulta dal progetto e dall'acclusa richiesta di rimborso presentati dallo stesso Henry all'Amministrazione del Teatro: la scuola di perfezione è attiva dal primo giugno 1811 presso la sua abitazione. Il progetto prevede l'istituzione di due scuole, una "école générale", sotto la direzione di Pietro Hus e una "école de perfection", sotto la direzione dello stesso Henry. Le lezioni si svolgevano tre volte alla settimana per la scuola

<sup>94</sup> Traversier, Mélanie, *Gouverner l'opéra. Une histoire politique de la musique à Naples, 1767-1815*, Roma, École Française, 2009, pp. 47-48.

<sup>95</sup> Per una contestualizzazione dell'attività coreutica nella città di Napoli si rimanda a Albano, Roberta, *Il Teatro di San Carlo*, in Albano, Roberta – Scafidi, Nadia – Zambon, Rita, *La danza in Italia. La Scala, La Fenice, Il San Carlo dal XVIII secolo ai giorni nostri*, Roma, Gremese, 1998.

<sup>96</sup> Cascetta, Annamaria – Zanlonghi, Giovanna, *Presentazione*, in Cascetta, Annamaria – Zanlonghi, Giovanna (a cura di), *Il teatro a Milano nel Settecento*, vol. I: *I contesti*, Milano, Vita e Pensiero, 2008, pp. 7-24: pp. 9-15.

<sup>97</sup> Cfr. Scafidi, Nadia, *Il Teatro alla Scala*, in Albano, Roberta – Scafidi, Nadia – Zambon, Rita, *La danza in Italia*, cit., pp. 13-18; Tozzi, Lorenzo, *Il ballo pantomimo nel Settecento. Gasparo Angiolini*, L'Aquila, Japadre, 1972, pp. 129-144.

generale e sei a settimana per la scuola di perfezione ed erano comprensive dell'insegnamento di danza e di pantomima<sup>98</sup>.

L'accademia partenopea rimane maggiormente fedele al modello francese, Louis Henry, formatosi all'Opéra di Parigi, cerca di ricostruire a Napoli una scuola di ballo il più possibile conforme a quel modello. L'insegnamento della pantomima, come a Parigi, non viene istituito immediatamente. Nell'accademia francese la pantomima veniva insegnata in una parte della lezione di ballo, solo nel 1817 verrà introdotto un vero e proprio corso di gestualità mimica affidato a Louis Milon<sup>99</sup>. Nel progetto partenopeo del 1811, quindi, viene specificato che l'insegnante della classe di perfezionamento, in questo caso lo stesso Henry, doveva inserire all'interno delle lezioni di tecnica della danza anche l'insegnamento della pantomima, ma dai regolamenti e dai documenti di archivio non si desume quante ore alla settimana vi fossero dedicate. Dal regolamento del 1817, si evince che gli esami di pantomima si svolgevano solo una volta l'anno, durante gli esami di dicembre, e che gli allievi si esibivano su un brano preparato appositamente per ognuno di loro dal maestro a seconda delle proprie capacità. La prova sembra, quindi, valutare una dote supplementare del ballerino più che stimare l'effettivo apprendimento e progresso dell'allievo in una materia di studio<sup>100</sup>.

Nel 1825 viene introdotta, nell'ordinamento didattico dell'accademia, una scuola di mimica. Questo coincide con il periodo in cui l'allora impresario dei teatri, Domenico Barbaja, tenta di introdurre al Teatro di San Carlo il nuovo stile del coreodramma che ha conquistato le scene scaligere portando a Napoli coreografi come Francesco Clerico, Gaetano Gioja e Salvatore Viganò. Proprio Gaetano Gioja, il 29 giugno 1825, presenta alla Soprintendenza dei Teatri un progetto per l'introduzione di una scuola di mimica da affiancare a quella di ballo. L'idea di questi è quella di introdurre l'insegnamento della mimica senza costi per lo stato e «con quei metodi d'istruzione che trovansi proficuamente adottati nei più rinomati stabilimenti di simil natura»<sup>101</sup>. Il progetto viene approvato e la scuola di mimica viene istituita con regio decreto e affidata allo

<sup>98</sup> Archivio di Stato Napoli, Fondo Ministero dell'Interno, II Inventario, 4662.

<sup>99</sup> Cfr. Guest, Ivor, *Le ballet de l'Opéra de Paris*, Parigi, Théâtre National de l'Opéra, 1976; Chapman, John V., *The Paris Opéra ballet school*, in «Dance Chronicle», vol. 12, n. 2, 1989, pp. 196-220.

<sup>100</sup> Archivio di Stato Napoli, Fondo Ministero dell'Interno, II inventario, 4663.

<sup>101</sup> Archivio di Stato Napoli, Fondo Deputazione teatri e Spettacoli, fascicolo 55.

stesso Gioja<sup>102</sup>. Non sappiamo come venissero svolte realmente le lezioni o gli esami. Forse il maestro non fece nemmeno in tempo a tenere la prima sessione, la scuola venne istituita nell'ottobre 1825, il maestro morì il 30 marzo 1826<sup>103</sup>. Dopo la sua morte, il ruolo sembra restare vacante e la scuola di mimica viene cancellata. Né nella successiva riorganizzazione della scuola del 1833, né nei vari documenti risulta essere presente il maestro di mimica, ruolo che ricompare solo nel 1860, anno in cui viene riaperta la scuola di ballo. Viene emanato un bando di concorso per ricoprire questo ruolo, ma dai documenti di archivio da me consultati non risultano notizie precise in merito all'effettiva assegnazione.

L'Imperial Regia Accademia di ballo del Teatro alla Scala di Milano viene fondata nel 1813 come istituto di carattere tecnico-professionale, con lo scopo di fornire al teatro ballerini professionisti, con il doppio vantaggio di formare un corpo di ballo proprio con un'alta preparazione tecnica e un risparmio economico per la gestione del teatro, soprattutto per l'allestimento dei balli di Viganò, che richiedevano la presenza in scena di un gran numero di ballerini. Francesco Benedetto Ricci, impresario del Teatro alla Scala e della Canobbiana, incaricato di organizzare e mantenere la scuola di ballo, si avvale dell'ausilio di due maestri francesi, Jean Coralli e Pierre Gerard, e dell'italiano Urbano Garzia<sup>104</sup>. La scelta di due maestri d'oltralpe era dettata dall'esigenza di garantire il rispetto del modello tecnico-didattico francese, quella del maestro italiano dalla necessità di dividere l'insegnamento in due rami, ballo e mimica. L'insegnamento della mimica è una peculiarità della scuola di ballo milanese, aggiunto per adeguare la preparazione dei ballerini alle esigenze dei coreografi del tempo che davano sempre più spazio alle parti mimiche del ballo.

Le lezioni di pantomima si svolgevano tutti i giorni dopo quella di danza. Inizialmente la lezione era unica, sia per il corso base, che per quello avanzato. Il primo maestro che tenne il corso di pantomima, Urbano Garzia, venne

<sup>102</sup> *Collezione delle leggi e decreti reali del Regno delle Due Sicilie*, Napoli, Regia Tipografia della Cancelleria Generale, 1816-1859, decreto n. 290 del 11 settembre 1825, Decreto col quale si prescrive che alle reali scuole di ballo si aggiunga una istruzione mimica, pp. 136-137.

<sup>103</sup> La data esatta della morte di Gaetano Gioja è riportata da Claudia Celi nella voce *Gaetano Gioja*, in *International Encyclopedia of Dance*, New York, Oxford University Press, 1998, vol. III, pp. 175-177.

<sup>104</sup> Scafidi, Nadia, *La Scuola di ballo del Teatro alla Scala: l'ordinamento legislativo e didattico nel XIX secolo. 1ª parte, L'ordinamento legislativo*, in «Chorégraphie», n. 7, 1996, pp. 51-82.

sostituito nel 1821 dalla maestra Teresa Monticini. Nel 1830, alla morte di quest'ultima il ruolo, come quello del maestro di ballo, venne affidato ad una coppia di coniugi, i ballerini e mimi Giuseppe e Maria Bocci, per consentire di predisporre anche per la mimica un secondo livello di studio più avanzato: come per le lezioni di ballo, il maestro di mimica avrebbe insegnato nel corso superiore, la maestra in quello inferiore<sup>105</sup>.

All'arrivo dei coniugi Blasis, nel 1837, verrà applicato anche all'insegnamento della pantomima un metodo più razionale, come quello in uso nelle lezioni di ballo. Annunziata Ramaccini, moglie di Blasis, assunse l'insegnamento della classe di mimica di perfezionamento, equiparandosi in questo modo al marito, maestro di perfezionamento di ballo. La classe mimica di base venne tenuta ancora dal maestro Giuseppe Bocci che, dopo il licenziamento dei coniugi Blasis, nel 1850, rimarrà come unico maestro fino al 1863.

Non si hanno notizie precise su come venisse strutturata la lezione di pantomima nelle due accademie. Gioja, nella lettera di presentazione del progetto della scuola di mimica di Napoli, parla di un modello di insegnamento già consolidato e ampiamente usato nelle più rinomate accademie, ma non spiega quale. Riguardo l'Accademia della Scala un passo tratto dalla «Strenna Teatrale Europea» del 1840 afferma che

Nella scuola [...] del sig. Bocci [si apprendono] i principj, gli elementi della mimica; in quella de' signori conjugi Blasis, ciò che si chiama la *grande leçon*, la difficoltà dell'arte, ed il perfezionamento. [...] La signora Blasis, incaricata pure del perfezionamento della mimica, fa eseguire in unione al sig. Bocci, *soliloqui, dialoghi, scene ed atti* intieri di balli, onde gli allievi siano ammaestrati in tutto che è più difficile nell'arte pantomimica<sup>106</sup>.

Dalla lettura di questo brano, possiamo immaginare che l'insegnamento della gestualità pantomimica fosse strutturato con l'apprendimento nel corso base di un vocabolario di gesti, articolati all'interno di un "discorso" e di una scena di ballo nel corso di perfezionamento. Quindi si potrebbe supporre che lo studio della pantomima fosse basato sull'applicazione del metodo "normale"

<sup>105</sup> Archivio Storico Civico Milano, Fondo Spettacoli Pubblici, cartella 59.

<sup>106</sup> «Strenna Teatrale Europea», 1840, pp. 189-190.

d'insegnamento che Blasis introduce nell'accademia scaligera e sulla ripetizione di noti passaggi pantomimici<sup>107</sup>.

L'esame dei documenti, da me consultati, lascia aperta una domanda: perché non sia stato redatto o conservato un vocabolario di gesti per ballerini, compilato da un maestro di ballo o da un coreografo. Questo fa supporre che la tradizione gestuale mimica italiana fosse una tradizione prettamente orale, almeno fino a Blasis, che tenta una razionalizzazione dell'insegnamento. Si potrebbe, altresì, ipotizzare che venissero utilizzati i trattati di recitazione per attori, primo fra tutti *Ideen zu einer Mimik* di Johann Jakob Engel, considerato anche dallo stesso Carlo Blasis un maestro.

Blasis, infatti, è il teorico della danza che più di tutti si occupa della pantomima a cui dedica molto spazio nei suoi testi e che definisce «l'âme et le soutien du ballet»<sup>108</sup>. Affronta l'argomento da un punto di vista sia pratico che teorico-estetico presentando anche una catalogazione di gesti<sup>109</sup>.

Nel 1841, Blasis pubblica il volume *Saggi e prospetto del trattato generale di pantomima naturale e di pantomima teatrale fondata sui principj della fisica e della geometria e dedotto dagli elementi del disegno e del bello ideale*<sup>110</sup>, in cui illustra il progetto di un trattato generale di pantomima che non fu mai completato. L'intenzione era quella di creare un testo che trattasse ogni aspetto della mimica corredato da un ampio apparato di esempi iconografici. Il trattato doveva essere composto da diciassette parti, ognuna avrebbe dovuto analizzare un diverso argomento: pantomima naturale, pantomima teatrale, il viso, le passioni, l'età, i personaggi, i gesti naturali e convenzionali, la chironomia ed un dizionario di termini di ballo e di mimica. Il volume si conclude con cinque saggi interamente dedicati alla pantomima e alla gestualità del danzatore, dell'attore e

<sup>107</sup> Il metodo normale che Blasis introduce nell'Accademia era già stato inserito nelle scuole pubbliche e fondato su una ripartizione degli allievi in classi progressive di età e con un livello equo per permettere una progressività dell'apprendimento. Scafidi, Nadia, *La scuola di ballo del Teatro alla Scala: l'ordinamento legislativo e didattico nel XIX secolo. 3ª parte, Il maestro*, in «Chorégraphie» n. 12, 1998, Roma, Di Giacomo, pp. 95-121.

<sup>108</sup> Blasis, Carlo, *Manuel Complet de la Danse*, traduzione dall'inglese del *Traité élémentaire théorique et pratique de l'Art de la danse*, di Paul Vergnaud, Parigi, Librairie Encyclopédique de Roret, 1830, traduzione personale, p. 122.

<sup>109</sup> Blasis divide i gesti in naturali, innati nell'uomo, e artificiali e convenzionali, creati dall'arte, questi ultimi classificati ulteriormente in imitativi, indicativi, figurativi, simbolici e d'arte. *Ivi*, pp. 124-149.

<sup>110</sup> Blasis, Carlo, *Saggi e prospetto del trattato generale di pantomima naturale e di pantomima teatrale fondata sui principj della fisica e della geometria e dedotto dagli elementi del disegno e della bello ideale*, Milano, Tipografia Guglielmini e Redaelli, 1841.

del cantante d'opera. La divisione delle diverse categorie viene completamente annullata a favore del termine "attore mimico". L'accostamento delle varie professioni dello spettacolo, sembra portare all'eliminazione di una gerarchia tra le arti, collocando tutti gli interpreti artistici su uno stesso piano a sottolineare la base comune dell'arte pantomimica. Questi saggi vengono editi di nuovo nel 1844 con il titolo *Studio sulle arti imitatrici*<sup>111</sup>. Parte degli argomenti del Saggi e prospetto del trattato generale di pantomima naturale e di pantomima teatrale confluirono in un terzo volume di Blasis, *L'uomo fisico intellettuale e morale*<sup>112</sup>, edito nel 1847, un compendio filosofico estetico per ballerini, rigoroso ma nello stesso tempo accessibile e di facile comprensione. Particolarmente interessanti i capitoli dedicati al genio delle arti imitative in cui Blasis torna a sottolineare, come già in altri suoi testi, il valore della danza come arte mimetica, al pari delle altre arti, e il concetto dell'arte come imitazione della natura. Molto importante è notare il sistema di illustrazioni poste in appendice al testo. Sono le uniche tavole presenti nei trattati di Blasis dedicate alla mimica. Sembrano un tentativo di creare una sorta di alfabeto, di repertorio iconografico delle espressioni e delle passioni: ogni figura è formata da vari tipi di linee e di forme della geometria piana e ognuna rappresenta un diverso carattere, la cui forma suggerisce simbolicamente il significato. Per ogni figura viene indicata la direzione in cui è rivolto lo sguardo. Oltre a queste troviamo delle immagini di uomini e donne che raffigurano varie passioni e atteggiamenti. Per ognuna Blasis indica le inclinazioni del corpo e la linea di equilibrio o del movimento. Inoltre correde le tavole con delle brevi descrizioni, abbinando ad ogni figura un diverso moto dell'anima, senza però dare maggiori indicazioni e spiegazioni sull'utilizzo di questi modelli.

Tra i pochi testi che riguardano la pantomima nella danza nell'Ottocento in Italia, da ricordare l'esistenza di un piccolo libello scritto da Vincenzo Buonsignori dedicato alla mimica, *Precetti sull'arte mimica applicabili alla coreografia e alla drammatica* del 1854.

<sup>111</sup> Blasis, Carlo, *Studio sulle arti imitatrici*, Milano, Tipografia e libreria di Giuseppe Chiusi, 1844. Le pagine 17-78 corrispondenti ai capitoli *Del mimo e dell'azione pantomimica, del bello ideale e dei vari suoi tipi, Dell'espressione poetica e filosofica presso gli antichi, Le grazie e la grazia, Sul bello ideale delle posture, atteggiamenti e movenze negli esercizi, ne' giuochi, nella danza e nella pantomima*, sono una ristampa di parte del volume.

<sup>112</sup> Blasis, Carlo, *L'Uomo fisico, intellettuale e morale* (1847), a cura di Ornella Di Tondo e Flavia Pappacena, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2007.

Vincenzo Buonsignori, coreografo e maestro di mimica, come lui stesso si definisce, riprende nel suo libello, il discorso sulla mimica applicata alla danza e all'arte della recitazione alternando e confondendo uno nell'altro i due diversi interpreti. Il testo, diviso in quattro lezioni, fornisce un breve compendio storico sull'arte mimica classica e sullo stato della danza contemporanea. Per quanto riguarda l'apprendimento dell'arte mimica, Buonsignori dichiara che l'istruzione per essere efficace deve essere progressiva. Divide il sistema di insegnamento in tre diversi livelli, che permettono all'allievo di prendere consapevolezza del personaggio gradualmente, prima da solo e poi in gruppo per imparare a eseguire, in unione perfetta con gli altri, i movimenti e le singole attitudini e le espressioni abbinata a un determinato atteggiamento<sup>113</sup>.

Blasis e Buonsignori includono nel loro studio sull'espressività il ballerino, l'attore e il cantante d'opera. È necessario, pertanto, studiare parallelamente la trattatistica di questi interpreti per avere una visione complessiva dell'aspetto mimico gestuale, su come si sviluppa nel corso dell'Ottocento e come viene diversamente approfondito a seconda dell'utilizzo o meno di altri mezzi espressivi: la parola o il canto.

La concezione di fondo dei trattati per attori è quella di formalizzare e stereotipare l'arte, la gestualità e l'espressività dell'interprete sottraendo spazio alla soggettività: si insegna a conformarsi ad un'idea corrente di recitazione, il gesto viene generalmente omologato, si tende a creare un ricco vocabolario gestuale espressivo. Questo non determina, però, interpretazioni uniformi, lo stile differenzia sempre ogni grande attore. Il presupposto fondamentale è l'universalità delle espressioni con cui si manifestano le emozioni. Alla base di tutti i trattati per attori, così come per i cantanti d'opera ci sono le *Ideen* di Engel. I trattati di recitazione dell'Ottocento sono opere molto eterogenee sia nelle dimensioni, sia nella struttura e composizione. Variano da trattazioni più sistematiche, che utilizzano o meno esemplificazioni di pose mimiche, all'esposizione di precetti base e vocabolari di pose da riproporre<sup>114</sup>. Tutti i maggiori trattati di recitazione dedicano capitoli alla fisiognomica e all'arte delle

<sup>113</sup> Buonsignori, Vincenzo, *Precetti sull'arte mimica applicabili alla coreografia ed alla drammatica*, Siena, Tipografia dell'Ancora di G. Landi e N. Alessandri, 1854, pp. 37-40.

<sup>114</sup> Petrini, Sandra, *L'arte dell'attore. Dal Romanticismo a Brecht*, Roma-Bari, Edizioni Laterza, 2009, pp. 69-72.

gestualità dell'attore in scena, dando consigli o precetti da seguire per interpretare verosimilmente un personaggio fino a estremizzare la precettistica gestuale e creare un vero e proprio vocabolario di gesti convenzionali. Giovanni Emanuele Bideri tenta di porre le basi di una scienza della recitazione, non indica all'attore pose da imitare, ma posizioni di base che gli permettano di imprimere la giusta direzione e la massima energia all'azione<sup>115</sup>. Antonio Morrocchesi nelle sue *Lezioni di declamazione*, dedica sei lezioni allo studio del movimento, alla fisiognomica e alla gestualità ed inserisce alla fine una serie di tavole che non vogliono essere un modello da seguire pedissequamente, ma un esempio di gestualità tragica applicata ad un testo alfieriano. Per Morrocchesi l'attore tragico deve mantenere nobiltà e una semplicità nella gestualità e nel portamento, i gesti devono essere «pochi ma veri, grandiosi ma non caricati, forti ma non energumeni, modellati ma senza affettazione»<sup>116</sup>. Angelo Canova non dà precetti e regole da seguire o modelli di pose esemplificativi, rimanda allo studio del testo di Engel e raccomanda che il gesto, tragico o comico, deve essere sempre spontaneo e naturale, semplice e non studiato<sup>117</sup>. Alemanno Morelli è quello che, con il *Prontuario di pose sceniche*, del 1854, maggiormente tenta di imprigionare la gestualità dell'attore in un insieme di pose stabilite creando un vero e proprio vocabolario di gesti mimici da utilizzare all'occorrenza. Morelli, inoltre, fa riferimenti alla gestualità del ballerino, che non considera differente da quella dell'attore, ma ne sottolinea il diverso utilizzo, per non far apparire il gesto debole e inespressivo<sup>118</sup>.

I trattati per cantanti d'opera, invece, tendono a semplificare il vocabolario espressivo della recitazione riducendolo a una serie di passioni elementari, in accordo con la mozione degli affetti caratteristica del melodramma. Come i

<sup>115</sup> Bideri, Giovanni Emanuele, *L'arte di declamare ridotta a principii per uso del foro, del pergamo e del teatro*, Napoli, Tipografia Palma, 1828-29, 2 voll. L'opera fu di nuovo edita, riveduta e corretta, nel 1856 a Napoli, e ancora, ridotta a piccolo manuale (*Compendio dell'arte di declamare*) nel 1842 e nel 1846. Mariti, Luciano, *Energia e ritmo. Dalla scrittura di Vittorio Alfieri alla teoria della recitazione di Giovanni Emanuele Bideri*, in *Le "peripezie" del teatro. Studi in onore di Giovanni Marchi*, Roma, Bulzoni, 1998.

<sup>116</sup> Morrocchesi, Antonio, *Lezioni di declamazione e d'arte drammatica* (1832), Roma, Gremese, 1991 p. 249.

<sup>117</sup> Canova, Angelo, *Lettere sopra l'arte di imitazione. Diretta alla prima attrice italiana Anna Fiorilli Pellandi* (1839), a cura di Francesco Tozza, Napoli, Tullio Pironti Editore, 1991.

<sup>118</sup> Morelli, Alemanno, *Note sull'arte drammatica rappresentativa. Manuale dell'artista drammatico. Prontuario delle pose sceniche*, a cura di Sandra Petrini, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento, 2007.

testi per attori, i manuali per cantanti passano da uno studio introspettivo del personaggio per arrivare alla costruzione di pose sceniche stabilite, questa volta più semplificate. Manuel Garcia consiglia al cantante di costruire una *création fantastique*, non un insieme di pose e gesti codificati universalmente validi, ma un metodo che dalla figurazione mentale del personaggio porta alla creazione di un modello da analizzare con distacco per poterlo far proprio e ricreare durante lo spettacolo<sup>119</sup>. Fernando Pelzet nel *Discorso sulla mimica applicata al canto* subordina l'azione alle difficoltà del canto e descrive un metodo graduale di insegnamento dell'arte mimica<sup>120</sup>. Leone Giraldoni, ispirato dalle lezioni di François Delsarte, frequentate a Parigi, individua tre aspetti degli stati d'animo a cui corrispondono tre diversi tipi di gesto: normale, concentrato ed espansivo. Dalla modificazione dei differenti gradi di sentimento che esistono fra lo stato normale e quello espansivo esemplifica in una tavola sinottica nove espressioni particolari degli occhi e delle sopracciglia<sup>121</sup>. Serafino Torelli<sup>122</sup> e Enrico Augusto delle Sedie<sup>123</sup>, infine, tentano, nei loro testi, la costruzione di una nomenclatura e l'elencazione di immagini di pose da seguire come modello, pose non complesse che permettano al cantante una facile interpretazione vocale: la tecnica del canto vincola l'interprete.

Sia i trattati per attori che quelli per cantante d'opera arrivano a costruire nel corso dell'Ottocento un vocabolario, un abbecedario di pose sceniche. Solo la danza, alla luce delle mie ricerche, non ha alcun interesse per una trasposizione

<sup>119</sup> Garcia, Manuel, *Traité complet de l'art du chant*, Paris, chez l'Auteur, 1847; traduzione italiana *Trattato completo dell'arte del canto*, Milano, Ricordi, 1852.

<sup>120</sup> Pelzet, Fernando, *Discorso sulla mimica applicata al canto*, Firenze, Tipografia Soliani, 1850. Di Fernando Pelzet si segnalano, inoltre, due interventi nella «Gazzetta musicale di Firenze» dal titolo *Lezioni di mimica e di pronunzia italiana applicate al canto teatrale*, pubblicati nei numeri 4 del 7 luglio 1853 e 5 del 14 luglio 1853. Il primo è dedicato alla gestualità mimica del cantante e il secondo alla pronuncia e alla dizione dei versi cantati.

<sup>121</sup> Giraldoni, Leone, *Guida teorico-pratica ad uso dell'artista cantante* (1864), Milano, Stabilimento di Domenico Vismara, 1884. Per il rapporto Giraldoni-Delsarte si rimanda a Guccini, Gerardo, *Giraldoni, Delsarte, i baritoni. Alcuni retroterra teatrali della poetica verdiana*, in «Studi Verdiani», n. 23 anno 2012-2013, pp. 83-144.

<sup>122</sup> Torelli, Serafino, *Analisi generale della mimica. Discorso preliminare al corso teorico-pratico di declamazione*, Milano, Per Gaspare Truffi, 1845; Torelli, Serafino, *Trattato dell'arte scenica*, Milano, Stabilimento Tipografico di Albertari Francesco, 1866; Torelli, Serafino, *Il trattato dell'arte scenica*, manoscritto conservato presso la Biblioteca Livia Simoni, datato, con alcune riserve, 1869 dalla studiosa Giovanna Botti, che prende in considerazione le dichiarazioni che l'autore fa all'inizio dei due testi in merito agli anni di insegnamento, venti nel primo testo datato 1845 e quarantatquattro nel secondo. Cfr. Botti, Giovanna, «Mente fredda e cuore caldo». *Il trattato dell'arte scenica di Serafino Torelli*, in «Biblioteca teatrale», n. 25 gennaio-marzo 1992, pp. 37-69.

<sup>123</sup> Delle Sedie, Enrico Augusto, *Arte e fisiologia del canto*, Milano, R. Stabilimento Tito di G. Ricordi, 1876; Delle Sedie, Enrico Augusto, *Estetica del canto*, Milano, Ricordi, 1885, libro IV.

scritta delle pose mimiche, in modo inversamente proporzionale al largo uso che i ballerini ne facevano. Per quale motivo questo elemento così importante nella formazione del ballerino italiano non è stato codificato in un manuale come è stato fatto per le pose della *danse d'école*? Forse perché era una disciplina conosciuta da tutti, danzatori e spettatori, che implicava solo un approfondimento e un perfezionamento per il ballerino allo scopo di conciliare le pose mimiche con una figura armoniosa ed elegante. Si potrebbe anche ipotizzare che la codificazione sarebbe risultata estremamente complessa visto il gran numero di gesti pantomimici conosciuti e utilizzati per raccontare una storia. Inoltre, occorre tener presente la necessità di riadattare di volta in volta il dialogo pantomimico alle doti mimiche dei diversi interpreti e al gusto di un pubblico eterogeneo come quello italiano.

Questo breve lavoro non ha la pretesa di fornire una visione completa ed esaustiva del ruolo della mimica e del balletto pantomimico in Italia nell'Ottocento, vuole unicamente porre l'attenzione sull'interessante rapporto che lega l'aspetto mimico e gestuale del ballerino, dell'attore e del cantante d'opera. L'esigua disponibilità di scritti sulla pantomima nella danza finora rinvenuti non può e non deve scoraggiare la ricerca e l'indagine di nuovi documenti perduti negli archivi, di notizie frammentarie nascoste tra le righe di vecchi giornali o di carteggi privati dell'epoca. Ritengo che uno studio puntuale e costante consentirà di riportare alla luce una parte della storia della danza in gran parte da riscoprire.