

Roberta Albano

Salvatore Viganò e l'attività al teatro del Fondo di Napoli*

L'incendio del Teatro di San Carlo, avvenuto nella notte tra il 12 e il 13 febbraio 1816, fu un evento drammatico per la vita di Napoli che provocò una riorganizzazione della programmazione dei teatri reali e della vita artistica e musicale della città¹. Il coreografo Salvatore Viganò², insieme alla sua compagna e interprete prediletta, Antonietta Pallerini, si trovava in quel periodo nel pieno del suo contratto stipulato a Bologna il 6 agosto del 1815 che, a partire dal settembre dello stesso anno, lo impegnava fino a marzo del 1817³. L'incendio del teatro influì sull'andamento del rapporto di lavoro

*“Corrected in date 2019-02-19, see Erratum/Corrigendum (<https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/9057>)”

1. Si veda Paologiovanni Maione – Francesca Seller, *I Reali Teatri di Napoli nella prima metà dell'Ottocento. Studi su Domenico Barbaja*, Santabarbara Editore, Bellona (CE) 1994, p. 75.

2. Salvatore Viganò nasce a Napoli nel 1769, il padre, Onorato Viganò, danzatore e compositore di balli fu ingaggiato al Teatro San Carlo di Napoli nel 1768 e partecipò all'allestimento di spettacoli e feste per il matrimonio di Ferdinando di Borbone e Maria Carolina. Onorato Viganò lavorò a Napoli almeno fino al 1775, con una pausa romana nella stagione teatrale del 1771-1772. Successivamente si recò a Venezia alternandosi per molte stagioni con soggiorni a Roma. Nella città veneta Salvatore riceve la sua educazione ma debutta a Roma a soli tredici anni in vesti femminili. Sull'attività di Onorato a Napoli si veda José Sasportes, *La Danza*, in AA.VV., *Il Teatro di San Carlo*, Guida editore, Napoli 1987, I vol., pp. 373-375; Roberta Albano, *Il Teatro di San Carlo*, in Flavia Pappacena (a cura di), *La danza in Italia*, Gremese Editore, Roma 1998, pp. 176-178; Flavia Pappacena, *Influenze francesi e stile italiano nell'esperienza artistica di Onorato Viganò*, in José Sasportes – Patrizia Veroli (a cura di), cit., 2017, pp. 19-59; Katherleen Kuzmick Hansell, *Il ballo teatrale e l'opera italiana*, in Lorenzo Bianconi – Giorgio Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, vol. V (*La spettacolarità*), EDT, Torino 1988, p. 222. L'attività a Venezia di Onorato è presentata anche in Stefania Onesti, *Quella del piacere è la regola delle regole. Tracce di poetica in Onorato Viganò*, in José Sasportes – Patrizia Veroli (a cura di), *Ritorno a Viganò*, cit., pp. 61-75. La biografia di Salvatore Viganò è narrata in stile apologetico da Carlo Ritorni, *Commentarii della vita e delle opere coreodrammatiche di Salvatore Viganò e della coreografia e de' corepei*, Tipografia Guglielmini e Ridaelli, Milano 1838. Per una bibliografia essenziale su Salvatore Viganò si veda anche Ezio Raimondi (a cura di), *Il sogno del coreodramma*, Il Mulino, Bologna 1984. Notizie ed interpretazioni critiche sul lavoro di Viganò si trovano in Stendhal, *Vie de Rossini*, Michel Lévy Frères Libraires-Éditeurs, Paris 1854; Stendhal, *Rome, Naples et Florence*, a cura di Pierre Brunel, Éditions Gallimard, Paris 1987; Henry Prunières, *Salvatore Viganò*, in «La Revue Musicale», numero speciale *Le ballet au XIX siècle*, 1 dicembre 1921, pp. 71-94; José Sasportes – Patrizia Veroli (a cura di), *Ritorno a Viganò*, cit.

3. «Bologna li 6 Agosto 1815. Resta accordato fra il Signor Domenico Barbaja Appaltatore de' Reali Teatri di Napoli, ed il Sig. e Salvatore Viganò che per li primi sette mesi prossimi, incominciando il primo Settembre a tutto Marzo 1816, si pagheranno dal Sig. Barbaja alla fine d'ogni mese Franchi 1667, milleseicentossessantasette. Resta ulteriormente convenuto, che cominciando dal mese di Aprile 1816, fino tutto Marzo del 1817, si pagheranno al Sig. Salvatore Viganò Franchi 27000 dico ventisettemila ripartitamente ogni mese come sopra. In oltre il Signor Barbaja si obbliga di dare un decente quartiere al Sig. Viganò, quell'istesso che ebbe il Sig. Perotti, ammogliato. Il Signor Viganò si obbliga di comporre, e mettere in

ro con l'impresario Domenico Barbaja e il fedele biografo di Viganò, Carlo Ritorni, lo adduce come causa della fine del suo soggiorno napoletano dopo l'insuccesso del debutto della *Clotilde, principessa di Salerno*, che andò in scena il 15 novembre 1815⁴. La permanenza a Napoli di Viganò andò, invece, ben oltre la data dell'incendio e coincise precisamente con la fine del contratto. Nell'Archivio di Stato di Napoli, in vari fondi, sono presenti numerosi documenti che testimoniano in maniera dettagliata il soggiorno napoletano di Viganò e della Pallerini, la loro attività artistica e le loro vicende contrattuali con Barbaja, riportate al sovrintendente Duca di Noja e al Ministro dell'Interno⁵. Grazie alla consultazione di tali documenti inediti, alla possibilità di incrociarli con i libretti degli spettacoli e con i pochi articoli di giornali, si possono ricostruire i diciotto mesi del soggiorno napoletano di Viganò.

Il suo arrivo nella capitale del regno delle due Sicilie, avvenuto secondo contratto il 25 agosto del 1815, coincise con la prima stagione teatrale organizzata da Domenico Barbaja dopo il ritorno sul trono di Ferdinando di Borbone, che seguiva il decennio napoleonico che aveva visto il regno di Giuseppe Bonaparte e di Gioacchino Murat. La programmazione di danza, in quegli anni, aveva avuto un importante sviluppo grazie all'arrivo di giovani coreografi provenienti dall'Opéra di Parigi. La danza francese, fin dalla fondazione del Teatro sotto Carlo di Borbone, era stata un riferimento importante per i vari sovrintendenti e impresari che avevano diretto le compagnie di artisti nei decenni successivi⁶. L'arrivo dei sovrani della famiglia Bonaparte a Napoli aveva determinato una definitiva virata verso lo stile coreografico francese, rappresentato dalle giovani leve che non trovavano facile accesso all'Opéra, guidata ancora per lungo tempo da Pierre Gardel⁷. Dalla collaborazione di compositori italiani come Gaspare Ronzi (attivo alla fine del Settecento), Pietro Angiolini (presente nelle stagioni dal 1801 al 1803) e Gaetano Gioja (che aveva dominato la scena napoletana nelle stagioni dall'autunno del 1803 al carnevale del 1808), nella primavera del 1808 si era passati a Louis Henry e Pietro Hus che, insieme al giovane Salvatore Taglioni, avevano riprodotto numerosi balletti già allestiti all'Opéra di Parigi tra

scena, non che dirigere quel numero di Balli nei Teatri di S. Carlo, e Fondo, che converranno al Sig. appaltatore Sud.o e di rendersi in Napoli per il giorno 25 del corrente Agosto. Sottoscritti Salvatore Viganò, Domenico Barbaja». Copia del contratto contenuto in ASN, Teatri e Spettacoli, fascio 125. Si veda anche Roberta Albano, *Salvatore Viganò e la Clotilde napoletana*, in *Atti del Convegno Internazionale di Studi Danza e Ballo a Napoli: un dialogo con l'Europa (1806-1861)*, in corso di pubblicazione.

4. «Ma l'incendiamento del Teatro di San Carlo rendette colà inutile la sua presenza; e fu buono ch'ei ritornasse a Milano, ove nell'epoca più gloriosa die' a luce in gran copia entro breve tempo le più perfette sue produzioni». Carlo Ritorni, *Commentarii*, cit., p. 117.

5. I documenti relativi all'arrivo e alla permanenza a Napoli di Salvatore Viganò e Antonietta Pallerini sono raccolti in vari fondi presenti nell'Archivio di stato di Napoli (ASN), in particolare nei fondi Ministero Affari Esteri, Teatri e Spettacoli, Ministero degli Affari Interni. Si tratta di copie di contratti, lettere tra il Sovrintendente Duca di Noja e il Ministro degli Interni, tra Domenico Barbaja e Sovrintendente, copie di atti legali, una lettera autografa di Salvatore Viganò, lettere autografe di Antonietta Pallerini.

6. Si veda Roberta Albano, *La danza al Real Teatro di San Carlo sotto Carlo di Borbone. Il primo decennio da Angelo Carasale a Domenico Barone di Liveri*, in Luca Cerullo (a cura di), *Carlo di Borbone. Un sovrano nel mosaico culturale europeo*, Università degli studi di Napoli "L'Orientale", Napoli 2017, pp. 83-118.

7. Ivor Guest, *Il balletto in Francia. II. L'Ottocento*, in Alberto Basso (a cura di), *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, vol. V (*L'arte della danza e del Balletto*), Utet, Torino 1995, pp. 196-198.

cui anche vari titoli di Pierre Gardel⁸. Nel 1814 arrivò a Napoli anche Louis Duport, il ballerino allora più celebrato per virtuosismo e capacità tecniche, che aveva lasciato Parigi per incomprensioni con la direzione e aveva lavorato a Vienna e in Russia.⁹ Domenico Barbaja organizzò, in breve tempo, un nuovo spettacolo per il rientro della famiglia reale dei Borbone a Napoli nel maggio del 1815 e coinvolse Salvatore Taglioni, già sotto contratto, nato a Palermo e quindi suddito dell'allora ancora definito Regno di Sicilia. Il suo nuovo ballo fu *Bacco in Erepoli, o sia la vendetta di Giunone*, che apparve allestito un po' frettolosamente¹⁰.

Per la nuova stagione, che avrebbe avuto inizio nell'autunno successivo, la Corte e Barbaja vollero puntare su nomi italiani che rappresentassero un rilancio per il Teatro Reale: Gioachino Rossini e Salvatore Viganò. L'inaugurazione avrebbe dovuto avere luogo il 4 ottobre 1815 con l'opera rossiniana *Elisabetta Regina d'Inghilterra* e con il ballo *Clotilde Principessa di Salerno* di Viganò. A discapito delle intenzioni di Barbaja, il coreografo ritardò molto nell'allestimento del ballo, che debuttò solo il 15 novembre, provocando grandi disguidi nell'organizzazione teatrale e addirittura un'azione legale dell'impresario contro Viganò e la Pallerini¹¹. Lo spettacolo andò in scena per almeno otto repliche ma suscitò stupore per la scena "realistica" degli zingari che entravano in scena in maniera irruente e vivace, suonando pentole e strumenti umili, immagine poco accademica e non idonea alla severità della scena teatrale borbonica¹². Altri elementi anche "politici", come la citazione nel programma della *Clotilde* delle fonti storiche tratte dall'opera proibita dall'Indice ecclesiastico di Pietro Giannone¹³, potrebbero aver creato disagio negli ambienti della Corte e dimostrano la difficoltà di artisti e impresario ad adeguarsi ai veloci cambiamenti politici di quegli anni¹⁴. Dopo pochi giorni dal debutto della

8. Si veda Roberta Albano, *Il Teatro di San Carlo*, in AA.VV., *La danza in Italia*, Gremese Editore, Roma 1998, pp. 184-186.

9. Louis Antoine Duport (Parigi 1781-1853) fu primo ballerino a Parigi al Théâtre de la Gâté (1800) e all'Opéra (1801) e considerato il rivale di Auguste Vestris in capacità tecniche e virtuosismi. Si veda Ivor Guest, *Il balletto in Francia. II. L'Ottocento*, in Alberto Basso (a cura di), *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, cit., p. 197.

10. «Giornale delle due Sicilie», n. 8, 31 maggio 1815: «Jersera comparve sul teatro di S. Carlo un nuovo ballo inventato e diretto dal Signor Taglioni. Questa composizione, animata dal prestigio di belle decorazioni e di una bellissima musica, fu prodotta sulle scene troppo immaturamente. Ci forma l'elogio di tutti gli artisti che vi hanno avuto parte, i quali non han curato di sacrificare tutto il loro amor proprio per far servire questo nuovo spettacolo a celebrare il giorno onomastico del Re. Applaudendo a questo nobile sentimento, quando S. A. R. il Principe Leopoldo parti dal teatro, il pubblico coronò con pieni suffragi le fatiche del Signor Taglioni: noi ci riserbiamo di dir qualche cosa della composizione, delle decorazioni, delle macchine e della musica di questo ballo, quando esso comparirà perfetto in tutte le sue parti.»

11. Si veda Roberta Albano, *Salvatore Viganò e la Clotilde Napoletana*, cit.

12. Sono note le rigide regole di etichetta che guidavano la vita teatrale del San Carlo soprattutto quando il Re era presente e che condizionavano anche gli allestimenti scenici. È evidente che Viganò dettava una rivoluzione performativa importante e non accettata dalle alte sfere della nobiltà napoletana e dalla famiglia reale in piena Restaurazione. In John Rosselli, *Artisti e impresari*, in AA.VV., *Il Teatro di San Carlo*, Guida Editori, Napoli 1987, pp. 27-60.

13. Si trattava della *Istoria civile del Regno di Napoli*, pubblicato nel 1723.

14. «[...] furono gli scrupoli senili di Ferdinando, deciso a pervenire ad ogni costo a un accordo con il papato, a far scomparire in un attimo il decoro della sovranità, il bene dei popoli, i progressi della cultura. Le trattative per la stipulazione del concordato, condotte per la parte napoletana dal Tommasi e per quella pontificia dal cardinale Ercole Consalvi, intavolate quasi subito dopo il ritorno del re a Napoli furono lunghe e complesse anche per gli ingombranti retaggi che la vecchia politica giurisdizionalista portava con sé e per le pretese dei negoziatori pontifici di riprendere le trattative dal punto in cui esse si

Clotilde, si dovette paventare il licenziamento di Viganò poiché, in una lettera al Marchese Domenico Tommasi, Ministro degli Interni e degli Affari ecclesiastici, il coreografo giustificava il proprio lavoro e chiedeva che venisse rispettato il contratto¹⁵. La petizione di Viganò ebbe successo perché il coreografo continuò il suo soggiorno a Napoli ma con una provvisoria pausa nell'attività. Infatti il nuovo gran ballo, previsto per la celebrazione del compleanno di re Ferdinando il 12 gennaio 1816, fu affidato a Louis Duport, che allestì la sua versione di *Cenerentola, La virtù premiata*, spettacolo sontuoso che restò celebre sulle scene napoletane¹⁶. Sembra che i costumi e le scene del ballo, materiali facilmente infiammabili, abbiano dato origine al fuoco nell'infuato incendio, che non provocò vittime ma la distruzione del teatro, ad eccezione delle mura perimetrali.

L'attività di Viganò continuò, come per tutti gli artisti delle compagnie reali, al Teatro del Fondo. Per il 30 maggio 1816, giorno onomastico di re Ferdinando, andò in scena il ballo eroico, *Gli Ussiti sotto a Namburgo*¹⁷. Il gran ballo eroico fu rappresentato con il primo atto della *Medea in Corinto* e con *L'Inno pel faustissimo giorno onomastico di Sua Maestà Ferdinando IV P.F.A. Re delle due Sicilie* di Angelo Maria Ricci, con la musica di Luigi Capotorti. Il ballo era già stato rappresentato alla Scala nella stagione di Carnevale del 1815¹⁸ con l'opera *L'ira di Achille* di G. Nicolini, era dunque una delle ultime produzioni scaligere di Viganò prima della *Samandria liberata* all'Argentina di Roma e del suo arrivo a Napoli alla fine di agosto 1815. Non si hanno particolari notizie riguardo la riuscita dello spettacolo, non fu redatta nessuna critica sul «Giornale delle due Sicilie»¹⁹. Si evince un esito positivo dal fatto che ebbe oltre venti repliche in quanto il ballo era ancora in cartellone nel mese di novembre del 1816. In relazione all'allestimento de *Gli Ussiti*, alcuni documenti di archivio riportano varie modifiche ai costumi dei paggi, eseguite negli ultimi giorni prima del debutto²⁰. Risultano, inoltre, due richieste di

erano interrotte nel 1741». In Angelantonio Spagnoletti, *Storia del Regno delle due Sicilie*, Il Mulino, Bologna 1997, p. 177.

15. La lettera è pubblicata in Roberta Albano, *Salvatore Viganò e la Clotilde Napoletana*, cit.

16. *La virtù premiata, ballo magico / composto e diretto dal Sig. Duport / rappresentato la prima volta in Napoli nel Real Teatro di San Carlo 'a 12 di Gennaio del 1816/ festeggiandosi la nascita di sua Maestà il Re Ferdinando IV, nostro augusto sovrano*, nella tipografia di S. M. degli Angeli a Pizzofalcone, Napoli, 1816. In Biblioteca Conservatorio San Pietro a Majella 10.13(28).

17. *Gli Ussiti sotto a Namburgo, ballo eroico in cinque atti, inventato e diretto da Salvatore Viganò, rappresentato la prima volta in Napoli nel Real Teatro del Fondo a' 30 Maggio 1816, per festeggiare il giorno onomastico di sua Maestà il Re Nostro Signore*, Tipografia Flautina, Napoli 1816. In Biblioteca Conservatorio San Pietro a Majella 10.17(21).

18. Il libretto consultato, conservato nel Conservatorio di San Pietro a Majella, contiene il frontespizio e la descrizione delle parti e degli interpreti, non la descrizione dell'azione. *Gli Ussiti sotto a Namburgo / primo ballo eroico* viene rappresentato insieme a *Il sindaco vigilante / secondo ballo comico / composti e diretti dal sig. Salvatore Viganò*, Milano, dalla stamperia di Giacomo Pirola, 1815. In Biblioteca Conservatorio San Pietro a Majella Rari 10.5.9(4).

19. Ho consultato il «Giornale delle due Sicilie» che nel diario degli spettacoli tra maggio e novembre 1816 enumera ventidue repliche.

20. «Napoli 22 Maggio 1816 Domenico Barbaja Appaltatore de' Reali Teatri, e Fiorentini Eccellenza, facendomi carico di quanto V.E. viene di ordinarli col suo riverito foglio del 20 corr.te ho disposto che venga subito riformato il vestiario dei Paggi, e fatti ancora diversi altri accomodi per ridurlo a Carattere, compatibilmente colla ristrettezza del tempo, atteso il gran lavoro della Sartoria pel Ballo del Sig. Viganò, riservandomi poi a fare di nuovo il detto vestiario di tutto punto, quando si rimetterà in S. Carlo questo stesso spettacolo. Ho l'onore di rassegnarmi con tutto il rispetto di V. E. Umilis.° Devotis.° Serv.re Domenico Barbaja» in ASN, Teatri e spettacoli, fascio 51.

approvazione del programma, la prima in data 2 maggio²¹, la seconda, per alcune variazioni operate dall'autore pochi giorni prima del debutto, il 26 maggio, che ricevette risposta affermativa il giorno successivo²².

Il ballo è di argomento storico e tratta dell'assedio della città di Namburgo, inerme e priva di un forte esercito, da parte dei feroci Ussiti. Vista l'impossibilità di difendersi con le armi, il borgomastro ritiene di risvegliare l'umanità degli assediati facendo uscire in campo aperto tutti i fanciulli della città, compresi i propri tre figli. L'innocenza dei bambini conquista il rude cuore dei militari che accettano i ramoscelli d'ulivo della pace e rinunciano ad assaltare la città.

Confrontando le descrizioni dell'azione messa in scena da Viganò, nelle due diverse versioni, quella milanese e quella napoletana, si possono notare interessanti differenze che evidenziano il diverso modo di procedere del coreografo con lo stesso soggetto, a pochi mesi di distanza. La descrizione degli *Ussiti* scaligeri è tratta dai *Commentarii* che, come dice lo stesso Ritorni, si attiene «ad un programma di mano dell'autore»²³. Le descrizioni non riproducono la coreografia ma possono rendere l'idea di quale fosse il rapporto tra i momenti attribuiti allo sviluppo dell'azione e quelli relativi alla danza vera e propria. La relazione tra danza, pantomima e musica, è uno degli elementi centrali dell'opera di Viganò, che ha sempre interessato anche la visione critica nei confronti del coreografo²⁴. Sono infatti queste relazioni, di volta in volta modificate da una sorta di regia coreografica, che possono rendere la misura del progresso evolutivo di Viganò, che lo condusse, dopo il soggiorno a Napoli, al raggiungimento di una prassi creativa matura e compiuta, come appare nelle sue opere più apprezzate, quelle create al suo ritorno a Milano: *La Mirra*, *L'Otello*, *La Vestale*.

La prima differenza, analizzando le parti e i personaggi contenuti nei due libretti, è relativa ai ruoli principali che, nella versione della Scala, sono in numero minore in quanto il borgomastro Got-

21. «Napoli, 2 maggio 1816. Il Segretario di Stato Ministro della Polizia Generale al Sig. Soprintendente Generale de' Teatri e Spettacoli. Sig. Soprintendente, In conformità del parere manifestatomi dal Revisore, approvo, che si rappresenti nel Real Teatro del Fondo il ballo composto dal Sig. Viganò che ha per titolo Gli Ussiti sotto a Namburgo; a quale oggetto vi respingo il programma che mi avete rimesso. Sono con distinta stima M. de Tommasi». In ASN, Teatri e spettacoli, fascio 36.

22. «Napoli, 26 maggio 1816. Domenico Barbaja Appaltatore de' Reali Teatri, e Fiorentini A sua Eccellenza il Signor Soprintendente de' Spettacoli. Rimetto nuovamente il programma del Ballo Gli Ussiti al quale il compositore fece delle piccole innovazioni. Raccomando alla premura dell'E. V. affinché si compiacca appoggiarlo presso l'Autorità Superiore onde ottenerne l'approvazione per la stampa. Sono con tutto il rispetto dell'E.V. [...] Barbaja» «Napoli, 27 maggio 1816. Il Segretario di Stato Ministro della Polizia Generale al Sig. Soprintendente de' Teatri e Spettacoli. Signore le respingo approvato il programma del Ballo intitolato Gli Ussiti destinato ad esporsi sulle scene del R. Teatro del Fondo la sera del 30 prossimo e le prego agradirne gli attestati della mia distinta considerazione [...]» entrambi i documenti sono contenuti in ASN, Teatri e spettacoli, fascio 36.

23. Carlo Ritorni, *Commentarii*, cit., p. 111.

24. In proposito si veda Luciano Bottoni, *L'ombra allo specchio. Diacronia di una ricezione*, in Ezio Raimondi (a cura di), *Il sogno del coreodramma*, Il Mulino, Bologna 1984, pp. 45-144. Interessante è il lavoro sulla ricostruzione della pantomima di Viganò operata da Francesca Falcone con studenti dell'Accademia Nazionale di Danza e riportata in Francesca Falcone, *Raul, signore di Crechi, ossia La Tirannide repressa, di Salvatore Viganò*, in José Sasportes – Patrizia Veroli (a cura di), *Ritorno a Viganò*, cit., pp. 127-152.

toldo è anche l'artefice della proposta pacifica ed è quindi il protagonista dell'azione. Nella versione del San Carlo c'è Volfio, capo del Sestiere di palazzo, che esegue gli ordini del borgomastro Ildebrando, sacrificando tutti i suoi figli al tentativo di commuovere gli assediati, e si pone come antagonista del comandante degli Ussiti. La moltiplicazione dei personaggi che conducono l'azione ha il fine di coinvolgere più ballerini principali della compagnia e, dal punto di vista registico, ha il compito di enfatizzare il conflitto tra il senso del dovere, rappresentato da Ildebrando, e l'affetto paterno di Volfio nell'obbedire all'ordine del borgomastro. La versione milanese sembra, invece, incentrata più sulla valorizzazione dei gruppi: i cittadini, gli Ussiti e ben 50 ragazzi. Sono citati i ballerini seri, Giovanni Coralli, Antonietta Pallerini e Antonietta Millier, i primi ballerini per le parti serie, Nicola Molinari e Gaetana Abrami, e ballerini per le parti buffe, Giovanni Francolini e Celestina Viganò, ma non i personaggi che interpretano all'interno del ballo. Nel libretto di Napoli, invece, sono segnati i personaggi della trama ma non gli interpreti.

Ben più fortunati della Samandria furono nella stessa Milano, pel carnevale del 1815, gli Ussiti sotto Namburgo, nuovo dramma d'un genere tutto diverso dal Prometeo, genere d'istorica verità, di somma semplicità, e in un fecondissimo d'affettuose situazioni. Vedesi al cominciare la piazza vuota. È notte. Uno, ed un altro cittadino sopravengono sospettosi per la novella che s'appressa il nemico. S'avvicinano, si dan la mano, bisbigliano, crescono in numero, fan cerchio; arrivan altri: Che si fa? Conviensi avvisarne il Borgomastro. Lo chiamano; egli sovraggiunge; cerca calmar gli animi, e dice che ha mandati già esploratori; ma questi ritornano, e conferman le prime voci. Dassi nella campana; ecco, uomini, donne, fanciulli s'affaccian con lumi alle finestre, son sulle porte, in vari atti, se mivestiti, ma inguisa che l'azion non degenera dal l'alto genere della tragedia. Accorre gente dalle strade, sen'empie le piazza. Vien anche, seguita da matrone, la Moglie del Borgomastro Gottoldo, il quale sforzasi confortar ognuno; e dato ordine all'universal muovemento, spedisce ambasciatori al nemico, onde veder di placarne il maltalento. Quest'atto nella sua unità e verità è patetico incantevolmente. Il pregio suo caratteristico principale è quel cominciamento di solitudine, ombra e tranquillità, di crescente effetto e fermento: quindi il disegno, ed il contrasto di veramente vivi quadri.²⁵

Nella descrizione dell'azione del libretto napoletano appare evidente come l'inizio del primo atto sia del tutto diverso da quello di Milano.

Si celebra dal comune una festa per la notizia sparsa, che l'esercito degli Ussiti sia stato interamente battuto presso Lipsia dal valoroso Federico Burgravio di Brandeburgo. Ildebrando (il Borgomastro della Città) comparte un lauto rinfresco a tutta la nobiltà riunita nel palagio del Comune, spettatrice della popolare esultanza. Volfio presiede all'ordine in mezzo della piazza colma di donne, d'uomini, e fanciulli, che con giuochi di bandiere e cerchi infiorati, eseguiscano varie leggiadre danze nelle quali interviene pure Gertrude con i suoi tre pargoletti.²⁶

Viganò, dunque, adattò al pubblico di Napoli la *regia* dello spettacolo. Nella prima versione milanese, l'azione iniziava di sera nella piazza vuota che lentamente si riempiva dei cittadini spaventati da segnali che annunciavano l'arrivo degli Ussiti, pronti ad assediare ed attaccare la città inerme. Nella

25. *Ibidem*, pp. 107-108.

26. *Gli Ussiti sotto a Namburgo*, Napoli, cit., p. 4.

versione di Napoli, la scena iniziale era ambientata di giorno, nella piazza della Città in cui si festeggia la notizia della sconfitta degli Ussiti presso Lipsia, solo durante la notte, finita la festa, mentre tutti rientrano nelle case, arriva l'allarme che gradualmente si diffonde tra la popolazione. Come per la *Clotilde*, Viganò modifica a Napoli la regia dei suoi balli per enfatizzare i contrasti di climax da una scena all'altra e per inserire un numero maggiore di danze che, seppur contestualizzate con l'argomento del ballo, avessero maggior spazio, utilizzando anche attrezzi, cerchi e bandiere, per rendere animate e ricche le coreografie²⁷. L'inizio del secondo atto è simile nelle due versioni ed è ambientato nell'accampamento ussita che dà la possibilità di creare danze di massa e danze militari:

Il principio del second'atto ben ci fa argomentare che ivi starà il ballato, ma neppur da un cenno possiamo indovinare la bella dipintura d'un accampamento che nella rappresentazion vedevasi: le occupazioni, nonché i diletti de' soldati, altri lavando panni al fiume, altri forbendo le armi; e villanelle ch'entrano dal ponte negli alloggiamenti, recando viveri, ed il trescar militare con esse, e le stesse razioni distribuite a' soldati con ordine, a guisa d'una danza. Tutto è proterva gioja per lo sperato vicino acquisto di Naumburgo, di cui il duce Procopio, molto lodando quell'ardor feroce, promette il sacco e la preda. Riceve poi superbo gli Ambasciatori, (l'arrivar de' quali è al solito di grande effetto per la pittoresca popolazione di varie e molte figure nel fondo del quadro) e tolta ad essi ogni speranza di scampo, e licenziati, muove il campo, con bellissima marcia, ond' ha fastoso finale l'atto.²⁸

Sintetica ed ugualmente efficace la descrizione nel libretto napoletano:

Mentre la soldatesca, fra la gozzoviglia e le danze, saluta il dì nascente, esce all'improvviso dal maggior padiglione, il condottiero degli Ussiti, il feroce Procopio, insieme co' suoi primi Uffiziali egli applaude all'allegrezza delle truppe, addita loro le mura di Namburgo, le infiamma al vicino assalto, e promette loro in mercede il saccheggio di quella ricca città.²⁹

Il terzo atto è tutto incentrato sul consiglio dei Senatori della città che cerca una soluzione per liberarla dall'assedio e si immagina un quadro essenzialmente pantomimico:

Intanto i Padri in Namburgo son mesti e taciturni a consesso, a' quali reca ultima desolazione il ritornar de' legati. Consultano quindi fra loro, e rifiutano, come vano, ogni proposto partito di difesa. Allora Gottoldo espone sublime consiglio: vadano avanti, in difetto di abbastanza poderose armate schiere, i fanciulli della città, a far forza al cuore de' nemici: strano o, ma pur unico, che adonta dell'incertezza sua, prometta audace speranza di felice succedimento.³⁰

La descrizione del terzo atto nel libretto del San Carlo è più articolata e contrappone varie reazioni tra chi è favorevole e contrario alla proposta di mandare i fanciulli incontro al nemico. Ma è il quarto atto che, in entrambe le versioni del ballo, racchiude la parte più drammatica e patetica dell'opera, allorché si deve dare a Gertrude la notizia di mandare i propri figli di fronte al pericolo.

27. Per il confronto tra le tre diverse versioni della *Clotilde*, quella viennese del 1799, quella scaligera del 1812 e quella napoletana del 1815, si veda Roberta Albano, *Salvatore Viganò e la Clotilde napoletana*, cit.

28. Carlo Ritorni, *Commentarii*, cit., p. 108.

29. *Gli Ussiti sotto a Namburgo*, Napoli, cit., p. 6.

30. Carlo Ritorni, *Commentarii*, cit., pp. 108-109.

Il quart'atto è nelle stanze del Borgomastro, ch'entra agitato da mille affetti, e soprattutto dal pensiero di dover disporre l'animo materno della Moglie a sì gran sacrificio. La quale poscia intendendo da lui l'inaudita novella, or prieghi adopera, or minacce per distogliere da sì fiero proponimento Gottoldo, che nonmeno di lei nel fondo del cuore da dolor trafitto, pure cogli sforzi di maschil virtù insiste nel suo divisamento, prima con dolci insinuazioni, poi all'ultimo con inflessibile impero. Allor Geltrude, tutto avendo invan tentato, implora almeno di tre figli, in dono le si risparmi uno. Repugna, poi ceder dee alfine il Marito; ma ecco nuova e più terribil lotta. Quale salverà una madre, quale ella stessa dannerà a morte? Quello sceglie, per questi si commuove, l'altro le si raccomanda. Nè men agitato intanto stà spettatore Gottoldo; ma il tempo scorre; Geltrude alfin vinta da disperazione, tutti i figli, fra cui non può por distinzione, or getta al padre, onde farlo più reo, or li richiama insieme al seno, per aspergerli di nuove lagrime; alfin cade dal sovrabbondante dolor vinta. In questo ecco turba di madri venir al Borgomastro, armate di congiurati pugnali, reclamanti contro il barbaro decreto, e ricusando dar il lor sangue al sacrificio; ma egli per risposta con loquace silenzio addita la Moglie semiviva, ed i propri figli già in man de' custodi. Cede lo stesso dolor materno all'ammirazione, e l'eroica virtù del Principe impera ad esse silenzio ed emulazione. Quanto bella possa riescir la pantomimica dipintura di così magnifica scena, anzi atto intiero, in cui vedesi, come per mezzo d'una lente, ingrandita, ampliata, renduta più fantastica la vicenda di Agamennone e Clitennestra in Aulide, non è difficile a supporre; è più arduo figurarsi alla mente come grado per grado ne' tanti passaggi degli affetti svolgesse questa fecondissima situazione il gran Dipintore.³¹

Nel libretto napoletano il dramma si svolge essenzialmente tra il padre, stretto dall'obbligo di obbedire da bravo cittadino all'ordine emesso dal consiglio e dall'amore paterno, e la madre Geltrude, che vorrebbe prima salvare i figli, poi almeno uno, ma che non sa quale scegliere e che, alla fine, pressata dalla folla delle madri che ha già obbedito all'ordine, cede al volere della legge.

Il quinto atto è incentrato sullo scontro tra le truppe degli Ussiti e i fanciulli vestiti di bianco. Nella versione milanese l'azione è delegata essenzialmente allo scontro tra i gruppi in scena:

Nell'ultim'atto, ch'è il risultamento del quarto, s'avanza l'esercito verso le mura, sprovvedute di difese e di difensori, e la scena va riempiendosi delle sopravvenienti squadre, che schieransi attorno per l'assalto. Quand'ecco apresi la porta a non attesa sortita. Precedon fanciulli in bianche vesti, con rami d'olivo. Retrocedon sorpresi que' soldati, che contro ferrate schiere si sarebber precipitati bramosamente. Procopio, che non sa la cagione di tale pusillanimità, s'avanza, e vedutala, vuol rimproverar i suoi, ma trovasi circondato da' pargoletti, che gli s'avvolgono alle ginocchia; cerca resistere, ordinar l'assalto; ma gli arditi fanciulli insistono, implorando pietà pe'padri loro, e prima a'soldati ammolliscono i barbari cuori, poi al Duce finalmente, cui un d'essi cangia in mano il rapitogli acciario nel suo ramoscello d'olivo. Intiero è il trionfo del l'innocenza, e dell'umanità: uomini ad uomini, sentendo umani affetti, non solo perdonano ma lascian intiera libertà, rinunciando all'agognato bottino. Le madri allora, già dalle mura spettatrici angosciose del tremendo spettacolo, si precipitan adesso per la porta a ricuperare a riabbracciar i figli.³²

Nel libretto napoletano l'azione si focalizza sullo scontro tra Procopio, il comandante degli Ussiti, e Volfio:

Procopio, ignaro della cagione che fa piegar le sue truppe, si getta furente nel loro mezzo, e prorompe in rampogne, e minacce, quand'egli pure si vede circondato da un gruppo di vezzosi

31. *Ibidem*, p. 110.

32. Carlo Ritorni, *Commentarii*, cit., pp. 110-111.

pargoletti, i quali, stringendogli le ginocchia, o baciandogli le mani, od inalzando al Cielo le supplichevoli palme, domandano grazie e pietà pe' loro padri. [...] Procopio, fremendo, scorge Volfio nel fondo, ed estimandolo l'audace autore di così fatta soverchiera, vuol punire la sua temerità col dare in prima morte a' suoi figli; Volfio, sbigottito, rabbrivisce d'orrore, ma, raccogliendo tutte nell'animo generoso le proprie forze, e risoluto di tutto sacrificare alla salvezza della patria, *sazia pure* (risponde al feroce Procopio) *col sangue dell'infelice mia prole la sete che hai di vendetta, pur che ad un tal prezzo si conceda la vita a gli abitanti di Naumburgo; Si lo concedo* (prosegue irato il fiero Ussita) *ma nell'istante cader vedrai nuotanti nel proprio sangue i figli tuoi; presto additami quai?* Volfio irresoluto e tremante gli chiede la mano in pegno di questo barbaro accordo, e nel punto che Procopio è per recargliela, i tre fanciulletti di Volfio corrono a ricovrarsi nel paterno suo seno, spaventati della morte che gli sovrasta, ed innalzando le tenere lor braccia in atto supplichevole, chiedongli una seconda volta la vita: gli altri fanciulli tutti si stringono intorno a Procopio, gridando: *grazia, grazia*. Questa terribile scena giunge finalmente ad intenerire ogni alma più feroce, ed a snodare anche il cuore dell'istesso Procopio [...].³³

È interessante notare il riposizionamento del focus dell'azione scenica nel quinto atto, che nella versione di Milano è incentrato sui gruppi, nel libretto si parla di cinquanta fanciulli, e a Napoli si sposta sui protagonisti. Si può ipotizzare che la scena del Teatro del Fondo fosse più piccola di quella della Scala e che quindi Viganò avesse voluto dare maggior attenzione ai singoli, non potendo allestire il ballo sul palco del San Carlo, all'epoca ancora uno dei più ampi d'Europa³⁴.

Nonostante le dimensioni ridotte del palco, nei mesi di ricostruzione del teatro massimo, l'attività teatrale napoletana era molto intensa; il Fondo offriva una notevole varietà di produzioni, restando aperto e attivo anche nei mesi estivi. *Gli Ussiti* si alternarono nella programmazione ad altre novità, tra cui il debutto di una donna nella coreografia, Giovanna Campilli, che compose il ballo eroico *Ippolita regina delle Amazzoni*, che andò in scena il 17 giugno del 1816³⁵. In primavera aveva debuttato *Venere pellegrina* di Pietro Hus³⁶. A settembre andò in scena *L'Aurora* di Salvatore Taglioni³⁷.

L'ultimo impegno di Salvatore Viganò si concentrò su quella che fu l'unica coreografia creata di proposito per la compagnia napoletana, il ballo comico *Il calzolaio di Montpellier*, che, con tutta probabilità, andò in scena il 19 Agosto 1816³⁸. L'approvazione del ballo da parte della censura, anche

33. *Gli Ussiti sotto a Namburgo*, Napoli, cit., pp. 11-12.

34. Le dimensioni del palcoscenico sono state ridotte intorno al 1840 per lavori di ristrutturazione del complesso architettonico che comprende teatro e appartamenti reali. In una lettera del 4 marzo 1840 il nuovo impresario Guillame si lamenta per i lavori che ridurranno lo spazio nel fondo del palcoscenico: «Eccellenza, con mio grave rincrescimento vengo ad apprendere, che senza indugio ulteriore vada a costruirsi un muro che tronca il Real Teatro di San Carlo dall'arco principale di fondo al Teatro. Questa operazione toglie all'Impresa i mezzi per dar grandi spettacoli, l'inabilita alla esecuzione di alcuni patti, che ha assunti nel contratto». In ASN, Teatri e Spettacoli, fascio 117.

35. *Ippolita regina delle Amazzoni/ ballo eroico Tragico – pantomimo, inventato, e diretto dalla signora Giovanna Campilli, rappresentato la prima volta in Napoli nel Real Teatro del Fondo à 17 Giugno 1816*, dalla Tipografia Flautina, Napoli 1816. In Biblioteca del Conservatorio di San Pietro a Majella di Napoli 13(3-6).

36. *Venere pellegrina / ballo pantomimo / composto dal Sig. P. Hus, professore della scuola generale di ballo di S. M. il re delle Due Sicilie/ rappresentato la prima volta in Napoli nel Real Teatro del Fondo la Primavera del 1816*, dalla Tipografia Flautina, Napoli 1816. In Biblioteca del Conservatorio di San Pietro a Majella 10.25(25-27).

37. *L'Aurora / balletto mitologico pantomimo, composto da Salvatore Taglioni, Primo ballerino de' Reali Teatri e maestro della reale scuola di ballo detta di perfezionel Rappresentato la prima volta in Napoli nel Real Teatro del Fondo / nella sera del dì 8 Settembre 1816*. Dalla tipografia Flautina, Napoli 1816. In Biblioteca del Conservatorio di San Pietro a Majella OI 11.13(54).

38. Il Giornale delle due Sicilie in quella data porta un titolo approssimativo *La calzolaia di Srasburgo*, in GDS, 19

in questo caso, è articolata in più richieste, la prima risale alla fine di giugno:

Napoli, 26 giugno 1816, Il Segretario di Stato Ministro della Polizia Generale
Al Sig. Soprintendente de' Teatri

Sig. Soprintendente Vi respingo il programma del balletto intitolato Il Calzolaio di Montpellier; ed approvo che se ne permetta la rappresentazione nel R. Teatro del Fondo. Sono con distinta stima M. de Tommasi³⁹.

Negli altri documenti reperiti, appare chiara la trafila che ogni autorizzazione doveva percorrere da Barbaja al soprintendente e da questi al Ministro dell'Interno e viceversa. Successive varianti avevano bisogno di nuove richieste di approvazione, così avvenne a più riprese anche per il libretto del ballo che Salvatore Viganò stava preparando⁴⁰. L'allestimento del ballo comico, definito balletto nelle carte ufficiali, creò non poche preoccupazioni nella censura, nonostante le varie approvazioni. Nel genere comico, e nel modo di interpretarlo da parte dei ballerini, c'era qualcosa di difficilmente controllabile che preoccupava il sovrintendente, il duca di Noja, che scriveva una lettera al Ministro degli Interni in cui esprimeva alcune perplessità sugli allestimenti dei balli comici:

Napoli, 7 luglio 1816

Il Soprintendente de' Teatri e Spettacoli a Sua Eccellenza il Segretario di Stato, Ministro dell'Interno
Eccellenza

Fra giorni sarà prodotto sulle scene del Real Teatro del Fondo il balletto comico composto dal Sig. Viganò, che ha per titolo Il calzolaio di Montpellier di cui mi diedi l'onore di rimettere all'E.V. l'argomento, che fu munito di sua approvazione. Colgo questa occasione per pregarla, che tanto in questo, che in ogni altro balletto comico potendosi gli esecutori arbitrare a qualche azione non corrispondente al programma descritto, sia ciò l'oggetto della vigilanza di una persona, che potrà V.E. incaricare ad assistere in ogni concerto generale, che io farò disporre a bella posta due giorni prima della rappresentazione, per darsi luogo a qualche correzione in caso di bisogno. Spero che l'E.V. sia per approvare questa mia misura tendente ad evitare qualunque indecenza nello spettacolo.

Gradisca gli attestati della mia più distinta stima, ed alta considerazione M. Duca di Noja⁴¹

Si prospettavano, dunque, possibilità di improvvisazione che non venivano assolutamente viste di buon occhio dalla direzione dei teatri reali. In effetti, nonostante le precauzioni prese dal soprintendente, il ballo dovette suscitare scandalo, perché andò in scena solo per un giorno e non abbiamo trovato sui giornali alcun resoconto dello spettacolo. Il giorno successivo allo spettacolo partì un'informativa che chiedeva provvedimenti da parte del Ministro che così rispose al soprintendente:

agosto 1816.

39. In ASN, Teatri e spettacoli, fascio 36.

40. «Napoli, 30 giugno 1816. Domenico Barbaja Appaltatore de'Reali Teatri e Fiorentini a Sua Eccellenza il Signor Duca di Noja Soprintendente de' Reali Teatri e Spettacoli. Accompagno alla presente il programma del balletto che deve comporre il Sig. Viganò acciò sia spinto al Ministero di polizia per la relativa approvazione. Sono con profonda venerazione dell'E. V. Devot. Mo Servitore Domenico Barbaja». A questa lettera segue la risposta del Ministro: «Napoli, 3 luglio 1816. Il Segretario di Stato Ministro della Polizia Generale al Sig. Soprintendente de' Spettacoli. Signore le rimetto approvato il ballo intitolato Il Calzolaio di Montpellier, ch'Ella ha avuto la compiacenza inviarmi con sua del 30 scorso. Sono con distinta stima il Segretario di Stato Ministro della P. Generale». Entrambi i documenti sono contenuti in ASN, Teatri e Spettacoli, fascio 36.

41. In ASN, Ministero degli affari interni, I inventario, fascio 932.

Napoli, 23 agosto 1816

Il Segretario di Stato Ministro dell'Interno Al Sig. Soprintendente de' Teatri

Sig. Sop.te ho letto il di lei rapporto di 20 del corrente mese sul conto del Sig. Viganò e sull'esito dell'ultimo ballo da lui composto intitolato *Il calzolaio di Montpellier* affinché io sia in grado di rassegnare a S. M. le misure, che Ella ha suggerito a questo riguardo, la incarico di farmi conoscere le condizioni del di lui contratto con Barbaja, e quant'altro convenga sull'assunto. Sono con distinta stima M. de Tommasi⁴².

Che cosa aveva scandalizzato nel balletto *Il calzolaio di Montpellier*? Del libretto napoletano non c'è traccia. Anche in questo caso giunge in nostro aiuto il Ritorni che ne riporta l'argomento nei *Commentarii*, in relazione ad una riproposta del balletto alla Scala nel 1819⁴³. Di questo ballo ha scritto Donatella Ferrari nel suo saggio *I balletti comici di Salvatore Viganò*⁴⁴, riportando l'argomento ed evidenziando l'occasione per Viganò di ironizzare sulla danza francese e sui suoi colleghi: «Non a caso Fleuré viene dalla Francia, da quella Francia che pareva aver ormai dimenticato la lezione di Noverre e dei suoi pochi seguaci, per tornare a far brillare la sua danza di puro virtuosismo»⁴⁵. Si può supporre, ricollegando le preoccupazioni espresse dal soprintendente nelle lettere al Ministro dell'Interno, che nel *Calzolaio* Viganò avesse preso in giro i suoi colleghi francesi, in particolare Duport, molto apprezzato dalla corte e dal pubblico? Si può anche ipotizzare che tra i protagonisti del balletto ci fosse la messa in berlina di qualche personaggio della corte? I dati a nostra conoscenza non danno una conferma in merito; ciò che è indiscutibile è che, dopo questa unica rappresentazione, Viganò non realizzò più nessuna creazione. Il balletto fu funestato anche da uno scontro tra Salvatore Taglioni e il maestro di violino che accompagnava il ballo durante la prova generale⁴⁶.

La rottura tra Viganò e la direzione dei teatri reali fu inevitabile e ne venne informato direttamente

42. In ASN, Teatri e spettacoli, fascio 36.

43. «Mons. Bottes marito geloso, dovendo andarne da casa per sue faccende, raccomanda a sua sorella Marta la bella Rosina. Vien in bottega a far il ganimede lo sciocco Absenzio, speciale, supplantato poi da mons. Fleuré maestro di ballo, che invaghisce di sua Arte la bella Rosa ed i Garzoni, e li fa ballar colle lor belle. All'arrivar di Bottes colui celasi, ma scoperto dal geloso, è discacciato. I Garzoni di bottega, dichiarando voler seguire la bell'arte di Fleuré, abbandonano il padrone, che rimasto solo, fa aiutarsi a lavorare dallo Speziale. Vien un venditore di vino, ed essi troppo ne assaggiano, sicché entrambi avvinazzati benbene, son portati altrove in due portantine, per ordin di certo ricco Finanziere. Nella casa del quale in una sala Rosa e Marta seguitano a prender lezione da mons. Fleuré, e danzan secolui a meraviglia. Da ultimo il terz'atto è nel giardino del Finanziere, ove il Calzolajo e lo Speziale dormono nelle loro portantine, e alfine risentendosi, strabiglian di paura, veggendo balla sui piedistalli le finte statue. A grande stento pur possono finalmente sprigionarsi dalle lor carceri, ma uscendone, dan in una mascherata di Fauni e di donne Baccanti. Veggon anche certa fontana, ove un Sileno getta vino, ma volendo attingerne, l'umore si ritira, lasciandoli come due Tantali. Un pajo di leggiadre mascherette (son Rosina e Marta) li fa delirare. Vacilla la fedeltà del geloso ai vezzi della non riconosciuta moglie, dal che il Finanziere prende argomento per farlo accorto da doppii suoi torti, e tornalo in pace colla bella consorte, ed egli prendesi per isposa la Marta, terminando l'azione colle danze, che vi sono intrecciate però in tutti gl'atti con lodevole e per solito trascurato accorgimento». In Carlo Ritorni, *Commentarii*, cit., pp. 233-234.

44. Donatella Ferrari, *I balletti comici di Salvatore Viganò*, in «La Danza Italiana», volume 7, primavera 1989, pp. 79-97.

45. *Ibidem*, p. 95.

46. «Il Prefetto di Polizia al Sig. Soprintendente de' Teatri e Spettacoli. Signore, nel ballo intitolato *Il Calzolaio* si esegue, come ella non ignora, dal Professore Bossio, un concerto di violino. Nell'atto della prouva generale il ballerino Taglioni riprese il medesimo perché suonava fuori tempo. Il Professore Festa, credendo offeso il ceto in generale, tenne ricorso al commissario d'ispezione per redarguire il Taglioni del contegno tenuto verso del Bossio. L'autorità del funzionario di Polizia chiamò all'ordine i contendenti». In ASN, Teatri e Spettacoli, fascio 51.

il re. Ma le “misure” contro il coreografo, suggerite dal sovrintendente nella già citata lettera del Ministro del 23 agosto, non portarono a una rottura del contratto. Domenico Barbaja, abile gestore di artisti, infatti, aveva già iniziato una trattativa con la direzione dei regi teatri di Milano per creare uno scambio tra Viganò e Louis Henry:

Napoli 24 Agosto 1816. Domenico Barbaja Appaltatore de' Reali Teatri e Fiorentini
A Sua Eccellenza il Sig. Duca di Noja

M'affretto riscontrare l'E. V. in proposito di quanto si è compiaciuta interpellarmi sul contratto Viganò.

Dopo l'accaduto incendio del Real Teatro San Carlo la scrittura del suddetto artista cadde nella stessa categoria degli altri personaggi conseguentemente decaduto da ogni diritto. Una verbale convenzione fece proseguire un contratto che doveva essere ratificato con scrittura la quale stesa e rimessa allo stesso per la segnatura fu da Esso ritenuta e passato sin' ora in silenzio, per l'articolo espresso salva superiore approvazione. La corresponsione mensile fu ridotta a 1500 franchi, e dal mandato di pagamento e dallo stato di ritenuta dell'1% a codesta Soprintendenza si verifica.

Per sciogliere ogni vincolo ancorché illegale [sic] ho da tempo iniziata la trattativa colla Direzione de' Cesarei regi teatri di Milano per la permuta de' compositori, così da cedermi M. Henry ed io lasciarci il Sig. Viganò. Si è scritto appositamente a Parigi a M. Henry invitandolo ad accettare coll'offerta di decorrere il suo appuntamento dal giorno del suo arrivo in Napoli secondo li fu corrisposto in passato.

Pendente il riscontro di M. Henry ho istigato il Sig. Viganò a proporre le sue pretese pel teatro di Milano ed eccole nella qui unita copia tali da attendersi da quella Direzione le sue decise intenzioni.

Di tutto ciò ne feci all'E.V. conoscenza col vivo della voca ed è in conseguenza che nutro la fiducia di aver operato sotto una regolare e giudiziosa cautela.

Accolga l'E.V. li sentimenti del profondo mio rispetto.

Dell'Ecc.za Vostra Obb. e Dev. Servitore Domenico Barbaja⁴⁷

Già da luglio Barbaja stava trattando con Angelo Petracchi, appaltatore del Teatro alla Scala di Milano, uno scambio per far partire Viganò prima del termine del contratto e far arrivare Henry da Parigi che, invece, avrebbe dovuto iniziare un contratto con Milano. La risposta di Petracchi a Barbaja mostra il desiderio di riavere Viganò a Milano ma, soprattutto, l'interesse di mantenere rapporti amichevoli e privilegiati con l'appaltatore attivo a Napoli.

Milano li 13 Luglio 1816

Il Cavaliere Angelo Petracchi Appaltatore de' Regi Cesarei teatri di Milano

Al Sig. Domenico Barbaja

Non meno a me che a tutta la Società nostra è stata comunicata dall'Amico e Socio Sig. Ricci la gent.ma sua del 28 Giugno che ci è stata graditissima siccome consentanea alle aperture da noi fatte, e specialmente coll'ultima mia.

Or venendo tosto alle cose, noi ci presteremo con tutta la premura all'effettuazione del cambio dei Compositori di ballo da lei propostoci, e tanto più volentieri in quanto che ci avvediamo poterle così tan cosa grata, e fors'anche utile per la sua apertura di S. Carlo, poché non dobbiamo dissimularci che rafforzerà sempre più il nostro legame una sincera cooperazione ai nostri reciproci vantaggi.

Soloché siamo dubbi se questo cambio potrà effettuarsi per la strettezza del tempo, poichè venti giorni vi vogliono per proposte e risposte da Milano a Parigi, e circa ventiquattro da Milano

47. In ASN, Teatri e spettacoli, fascio 125.

a Napoli. Ella avrebbe potuto facilitar assai più la cosa se ci avesse dato un cenno, sulle proposte da farsi ad Henry, il quale ella sa andar sempre unito alla Queriau. Per togliere in parte questa difficoltà Ricci scrive oggi med.mo ad Henry nel modo che ravviserà nell'unita copia. A tenore della risposta che ne avremo regoleremo poi tra noi il rimanente anche rapporto a Viganò cui non si può far né da noi né da lei proposiz.e alcuna pel pros.mo Carnevale finché non sappiamo la decisione d'Henry.⁴⁸

Di seguito la lettera che in effetti Ricci inviò ad Henry per indurlo ad accettare il contratto a Napoli invece di quello di Milano:

Milano, 13 luglio 1816

Pregiato Amico

La presente servirà per confermarvi i sentimenti sinceri della mia inalterabile stima ed amicizia, e per notificarvi che in passato scrissi al Sig. Barbaja che voi, e Mad. Queriau eravate scritturati per il prossimo venturo Carnevale al nostro Teatro Regio, egli mi rispose che avrebbe bramato formare un piano per fissarvi anche per il suo Teatro di Napoli, e così stabilire per molto tempo un contratto che assicurasse voi una paga annuale, e servire in qualche stagione anche il Teatro di Milano. Desiderando io di servir l'amico Barbaja, e di fare ad un tempo cosa grata anche a voi, ve ne scrivo immediatamente onde averne prontissima risposta. Ditemi dunque se sareste contento del partito che aveste a Napoli dall'Impresa l'ultimo anno, che suppongo sarebbe accettato anche dal Barbaja.

Scrivetemi con decisione per abilitarvi a trattare definitivamente senza moltiplicar i carteggi, essendovi distanti e lunghe le corrispondenze.

Il trattato sarebbe per tre anni, ed io mi concererei con Barbaja per le stagioni nelle quali doveste essere con me. Vi prevengo però che se Barbaja desiderasse che cominciate con lui, fin dal prossimo Carnevale, io non potrei esimermi dal compiacerlo nel qual caso sareste meco il Carnevale seguente.

A tutto resti tra noi due col massimo segreto. I viaggi da Milano, a Napoli sarebbero a carico delle due Imprese. Rispondetemi subito, e con dettaglio, e gradite questo pensiero, che parmi dovrebbe esservi di sommo vantaggio.

Sono col solito Aff.mo Amico e Servo G. e B. Ricci⁴⁹

Henry accettò il contratto napoletano ma non prima di terminare i propri impegni a Parigi. Ad agosto allestì il suo ballo *Sansone*. La notizia di questo spettacolo è riportata dal «Giornale delle due Sicilie» che risponde in maniera polemica alle critiche espresse sul «Journal des Débats» nei confronti del ballo di Henry e, in generale, del gusto dei balli italiani⁵⁰. In un periodo intenso di restaurazione del

48. *Ibidem*.

49. ASN, Teatri e Spettacoli, fascio 51.

50. «Ne' primi giorni di agosto, il Signor Henry produsse sulle scene di Parigi il suo Sansone, ballo pantomimico altra volta rappresentato in Napoli. Ciò è stato sufficiente perché nello stesso Journal des Débats un certo Signor X scrivesse: On dit que cete pantomime a fait les delices de Naples; ce n'est pas en faire un grand eloge. Les Italiens ont, en fait de ballets, le goût le plus detestable; ils y font paroître les Dieux à côte de Polichinelle. E queste frasi, che annunziano nell'autore un parrucchiere parigino di recente iniziato nella vecchia filosofia de' giornali, sono impresse in quel foglio medesimo, nel quale scriveva il francese Geoffroy, e nel quale scrive oggi il danese Malte-Brun. Gl'Italiani, i quali hanno in Napoli, in Milano, in Venezia, in Firenze i primi teatri del mondo, potrebbero dimostrare al Signor X essere stati essi i primi a portare sulla scena azioni regolari, e che tali furono i loro pantomimi fino al momento in cui vennero in Italia gli eserciti della rivoluzione. Fu allora che i Napoletani videro sulle loro scene e Monsieur Deschalumeaux e Cadet Barbieri e le mitologiche rappresentazioni spesso insultatrici del gusto e della ragione, e tante altre francesi bagattelle vivamente applaudite da' Francesi dominatori. Il Signore Henry diede in Napoli molti balli regolari, e tra questi il Sansone, il quale dovette la sua salvezza alle gambe del compositore ed alle decorazioni dell'egregio Signor cavaliere Nic[c]olini; ma nel Sansone rappresentato in Napoli non si vide l'Angelo apportatore della mascella d'asino della quale parla il Signor X; queste bellezze eran francesi, ed i Signor Henry le

potere borbonico dopo la monarchia francese, la polemica artistica si fondeva con quella politica, in una contrapposizione che vedeva complessivamente uniti gli Italiani, contro i Francesi, anche dalle *sponde del Sebeto*. Nonostante la rivendicazione del primato tutto italiano sulla capacità di mettere in scena *azioni regolari*, Emanuele Taddei, redattore degli spettacoli, dovrà, qualche settimana dopo, rendere conto della passione del pubblico napoletano per la danza francese. Anche se spesso erano stati lanciati ironici commenti verso gli sgambettamenti e le insulsaggini dei balli francesi, si dovette ammettere la predilezione per il massimo esponente del genere, Louis Dupont, a cui fu affidata l'inaugurazione del Teatro di San Carlo ricostruito. Il ballo *La virtù premiata*, che era in scena quando l'edificio era andato a fuoco, riaprì il teatro la sera del 12 gennaio 1817.

Gli ultimi mesi di Viganò a Napoli trascorsero in apparente inattività ma, probabilmente, si dedicò a progettare il ballo con cui avrebbe debuttato a Milano al suo ritorno: *La Mirra*⁵¹.

Antonia Pallerini, invece, continuò come prima ballerina a dividere le scene regie con le altre prime ballerine presenti nella compagnia: la Dubourg Taglioni, sorella di Salvatore Taglioni, sua moglie, la signora Peraud Taglioni, la Naley-Neuville, la Ronzi, la Mersi e la veterana Signora Raffaella Tarsia. Sale alla ribalta della cronaca teatrale quando per la stagione di Carnevale del 1817, al termine del contratto, Antonia Pallerini chiese direttamente che le venisse concessa una serata di beneficio al Teatro di San Carlo, con appalto sospeso, così come previsto dal suo contratto. La richiesta non venne approvata e il rifiuto diede il via ad un'azione legale della Pallerini contro Barbaja. Nonostante il Tribunale di Commercio, uno dei vari Tribunali del regno, desse ragione alla Pallerini, la serata in suo beneficio non fu data e a nulla valsero le lettere scritte dalla ballerina in varie date⁵². Il re, la soprintendenza dei teatri e Domenico Barbaja furono inflessibili. Tale ostinazione, rileggendo il carteggio, va attribuita a due motivi. Il primo è che nei confronti della Pallerini vi fosse una considerazione insufficiente a meritare tale privilegio, il secondo è relativo al timore che altri artisti potessero reclamare il rispetto dei contratti precedenti all'incendio del teatro⁵³. Infatti, in un post scriptum del Duca di Noja al Ministro degli

riserbò per il teatro di Parigi». In «Giornale delle due Sicilie», n. 207, 30 agosto 1816.

51. Nel suo saggio sulla *Mirra* Ornella Di Tondo ipotizza che tra le fonti che avevano ispirato Viganò nell'affrontare la tragedia dell'Alfieri, ci fosse un libello pubblicato nel 1813 a Napoli *Lettera di due Amici al Signor... Intorno alla Mirra, tragedia di Vittorio Alfieri*, nella Stamperia Flautina, Napoli, 1813. Ornella Di Tondo, «*Io disperatamente amo, e indarno*». *La Mirra da Vittorio Alfieri a Salvatore Viganò*, in José Sasportes – Patrizia Veroli (a cura di), *Ritorno a Viganò*, Aracne editrice, Roma, 2017, p. 212.

52. «Napoli 8 Febbraio 1817. Sacra Real Maestà, Antonia Pallerini una delle prime ballerine nel Real Teatro di S. Carlo umilmente prostrata al Trono della M. V. fidando della magnanimità e clemenza della medesima ardisce porgerle le più vive suppliche perché si degni accordarle la grazia del real dispaccio per la serata del suo beneficio, che le compete nel corso del presente Carnevale in detto Teatro, ed esente spese. Essendo questo il solo mezzo che si possa offrire all'umilissima Oratrice quella risorsa ch'è dovuta alle sue fatiche ha cara la fiducia che la M.V. vorrà pur farle godere questo luminoso tratto di clemenza di cui ha voluto essere generosa in simile circostanza cogli altri Artisti suoi compagni, ai quali si lusinga di non essere stata inferiore in punto di zelo e diligenza di servizio». ASN, Teatri e spettacoli, fascio 36. Altre tre sono datate 15, 20 febbraio e 1 marzo 1817 e le riportiamo in Appendice.

53. Nella relazione dell'udienza registrata nella cancelleria del tribunale di Commercio la tesi dell'avvocato di Barbaja era che il nuovo contratto avrebbe annullato quello precedente. Invece venne accettata la tesi dell'avvocato della Pallerini che riteneva che il nuovo contratto annullava solo le parti ridiscusse ma per quelle che non venivano citate nel rinnovo, valeva

Interni si legge:

PS Aggiungo a quanto ho di sopra rassegnato all'E. V., che quando anche il Sig. Barbaja venisse condannato in esito di tutti i gravami alla serata di beneficio nel Real Teatro di S. Carlo in favore della Pallerini, a me sembra, che questa non le si possa accordare con appalto sospeso, essendosi la M. S. sempre degnata di concedere questa grazia 'a primi talenti e soggetti di alta riputazione'; anche perché la ristrettezza del tempo, e la necessità di darsi agli appaltati le rappresentazioni promesse, sono tanti ostacoli ragionevoli alla domanda della ricorrente, potendo anche questo esempio dar luogo ad uguali domande di artisti di simil merito, che hanno maggiori titoli da poterla implorare.⁵⁴

Allo stato attuale della ricerca dei documenti d'archivio non ci è dato sapere se la vertenza fu risolta con il pagamento di un indennizzo, al posto della serata di beneficio che in effetti non ebbe luogo. La ballerina rifiutò una serata al Teatro del Fondo che le fu proposta in alternativa⁵⁵. Pallerini e Viganò restarono a Napoli fino allo scadere del contratto il 30 marzo del 1817, come comprovato anche dalla corrispondenza esistente negli archivi del Teatro alla Scala, per iniziare una stagione di successi che li consacrò alla storia e alla critica internazionale⁵⁶.

Dalla corrispondenza tra Barbaja e Petracchi, così come dalle polemiche suscitate sui giornali tra danza francese e italiana, si deduce una vivace attenzione nei confronti dell'arte coreutica a Napoli. Ciò non nega il silenzioso ostracismo avvenuto, invece, nei confronti di un coreografo apprezzato come Viganò. È un dato di fatto che sugli *Ussiti* non furono scritte critiche, nonostante le numerose repliche, e nessuna presentazione fu fatta da parte dei giornali per l'ultimo ballo, *Il calzolaio di Montpellier*. La realtà teatrale napoletana, che aveva atteso l'arrivo di Viganò con grande entusiasmo, come ritorno al ballo pantomimo⁵⁷, dopo i suoi spettacoli rimase in qualche modo turbata dallo stile del coreografo. D'altra parte non era la prima volta che nella sua carriera Viganò si scontrava con chi vedeva nel suo lavoro una pericolosa espressione di teatro "giacobino". A Vienna le esibizioni di Viganò e della moglie Maria Medina avevano contribuito al superamento della gestualità rococò che il vento della rivoluzione francese aveva diffuso in tutta Europa in teatro e anche nella moda e nei costumi⁵⁸. Ricordiamo che

il contratto precedente. Poiché nel contratto elaborato dopo l'incendio del teatro non si parlava di serate di beneficio, si accettava la validità del primo contratto. Si veda il documento riportato in Appendice.

54. Lettera dell'11 febbraio 1817 del soprintendente Duca di Noja al Ministro degli Interni Marchese Tommasi, in ASN, Ministero dell'Interno, II Inventario, fascio 4353.

55. «Inutili però sono stati i mezzi tenuti giacché la Signora Pallerini non ha voluto accettare proposizioni di accomodo, malgrado, che il Sig. Barbaja a mio riguardo avesse condisceso a darle un'intera serata al Fondo franca di spese, prima di terminare il carnevale corrente». Lettera dell'11 febbraio 1817 del Soprintendente dei teatri al Ministro dell'Interno in ASN, Ministero dell'Interno, *Ibidem*.

56. Si veda Ornella Di Tondo, «*Io disperatamente amo, e indarno*», cit., p. 211, nota 52.

57. L'arrivo di Viganò era stato presentato come un importante evento nel 1815. «Si annunzia vicino il ritorno del Signor Duport e l'arrivo del Signor Viganò, l'uno e l'altro cari a Tersicore, il primo per il valore delle sue gambe, il secondo per la felicità delle sue composizioni pantomimiche. È questa una buona nuova per gli amatori del teatro: sotto la direzione del Signor Viganò noi possiamo oggi concepire la speranza di vedere allontanate dalle nostre scene quelle gelide composizioni che vi regnano da gran tempo, le quali mentre parlan tanto all'occhio, nulla han mai detto al cuore, ed accolte la prima sera fra gli applausi dello spettatore sorpreso, terminano alla seconda quasi sempre fra gli sbadigli dello spettatore annojato». In «Giornale delle due Sicilie», n. 83, 26 agosto 1815.

58. «Così il "passo a due in rosa" danzato da Madame Viganò in calzamaglia, vestendo solo tre svolazzanti gonnell-

Napoli non ne era rimasta affatto estranea, anzi, nei salotti nobili, già nel 1793 Lady Hamilton aveva scandalizzato con i suoi *tableaux* classicheggianti. Ma l'atmosfera politica di fine Settecento a Napoli non era come quella dei primi mesi della Restaurazione. La feroce repressione operata da Ferdinando e Carolina dopo la rivoluzione napoletana del 1799, aveva creato un precedente intimidatorio per i fautori dell'ambiente progressista napoletano i quali, durante il periodo napoleonico, erano diventati partecipi della nuova classe dirigente ma mantenevano un profilo prudente. Al ritorno a Napoli, con l'appoggio militare austriaco, Ferdinando, ormai vecchio e indebolito, nonostante i continui cambiamenti politici, inglobò nel nuovo regime gli ufficiali e i funzionari murattiani, quindi anche l'atmosfera culturale viveva un conformismo di comodo⁵⁹. Non vi fu dunque una particolare difesa della visione artistica proposta da Viganò se non, come accennato a più riprese sul «Giornale delle Due Sicilie», una contrapposizione tra ballo francese e una generica pantomima italiana. Ma la scena musicale e coreografica, gestita dal vivace Domenico Barbaja, era ricchissima e varia come dimostra sia la presenza di tanti giovani coreografi francesi, sia l'esplosione del genio creativo di Gioachino Rossini, che proprio in quegli anni iniziava il periodo più fertile della sua produzione⁶⁰.

Si ritiene, quindi, che il soggiorno napoletano di Viganò, e la frequentazione di un ambiente coreografico molto vario, come quello dei teatri reali, abbia influenzato il suo lavoro successivo in una maniera che finora non è stata abbastanza sottolineata. Le modifiche apportate a coreografie già messe in scena prima di arrivare a Napoli, con l'inserimento di un maggior numero di momenti di danza, non erano solo una concessione dettata da opportunismo nei confronti del gusto del pubblico napoletano. Si trattava di una continua elaborazione che Viganò operava nella ricerca di una nuova sintesi tra gesto tecnico e gesto espressivo in un'atmosfera culturale, musicale ed estetica che era in veloce cambiamento. Di questo processo si trovano evidenti tracce sia negli scritti del Ritorni, sia nella ricezione degli spettacoli milanesi degli ultimi anni. La *Mirra*, realizzata appena rientrato a Milano, risente «di una nuova importanza accordata alle danze e al movimento delle masse, la scrupolosa resa dei costumi e delle cerimonie antiche», secondo l'approfondita analisi del ballo operata da Ornella

line di crespò che in effetti sottolineavano la sua nudità, dopo una impressione di rivoltante sfacciataggine, produce una sensazione enorme, quasi mostruosa: la coppia rappresentava il punto di svolta dell'arte antica e di quella moderna (*der Wendepunkt der alten und neuen Kunst*) e insieme il punto solstiziale del vecchio e del nuovo gusto». Importante è la breve traduzione della testimonianza di Caroline Pichler alle esibizioni viennesi della coppia Viganò citata in Luciano Bottoni, *L'ombra allo specchio*, cit., p. 62. Importanti anche i commenti indignati di Ferdinando e Carolina, sovrani partenopei e suoceri dell'imperatore austriaco conquistato da Maria Medina, Madame Viganò. Si veda Francesca Cotticelli, *Notizie teatrali e musicali nelle lettere di Maria Carolina alla figlia Maria Teresa*, in Giulio Sodano e Giulio Brevetti (a cura di), *Io, la Regina Maria Carolina d'Asburgo-Lorena. Politica, fede, arte e cultura*, in «Quaderni Mediterranea-ricerche storiche», n. 33, online: www.mediterranearichestoriche.it. (u.v.: ottobre 2017).

59. Si veda Antonio Ghirelli, *Storia di Napoli*, Einaudi, Torino 1992, p. 190.

60. «Per molti versi la conduzione dei teatri reali non aveva un corrispettivo con quella degli altri teatri italiani. Il termine più esatto di confronto è forse Parigi, con la quale Napoli, la città più ampia e popolosa d'Italia e capitale di un regno, accentuò le sue somiglianze nel periodo in cui fu governata dai Bonaparte». In Bruno Cagli, *Al gran sole di Rossini*, in Bruno Cagli – Agostino Ziino (a cura di), *Il Teatro di San Carlo*, Electa, Napoli 1987, p. 135.

Di Tondo nel suo recente saggio⁶¹. Indipendentemente dal giudizio che la vivace critica milanese attribuì a questa maggiore presenza della danza, negativo quello della «Gazzetta di Milano», positivo quello del «Corriere delle Dame», sembra rilevante che la ricezione del pubblico notasse un nuovo processo creativo del coreografo. Unanimi sono le lodi per l'ammirevole ed emozionante interpretazione del ruolo della protagonista da parte della Pallerini. A Napoli la ballerina, oltre che nelle coreografie di Viganò, aveva danzato in molte produzioni di altri coreografi e fu apprezzata nel ruolo comico-grottesco di una delle due sorellastre di Cenerentola ne *La virtù premiata* di Duport che, come abbiamo visto, andò in scena al San Carlo nel gennaio del 1816 e poi nello stesso mese dell'anno successivo alla riapertura del teatro. Da non trascurare, per la crescita artistica della Pallerini, la presenza della cantante spagnola Isabella Colbran, compagna di Domenico Barbaja e poi futura moglie di Rossini. La Colbran era, in quegli anni, la protagonista indiscussa del melodramma napoletano e musa ispiratrice del giovane Rossini⁶². Benché non fosse la cantante preferita da Stendhal, elogiò la sua interpretazione nell'*Elisabetta regina d'Inghilterra*⁶³. Non si deve quindi trascurare la suggestione performativa operata dai numerosi personaggi femminili che la Colbran interpretò nel periodo del soggiorno di Viganò e Pallerini a Napoli: Medea, Elisabetta, Cora, la Vestale e Desdemona⁶⁴.

Anche nelle sue ultime creazioni Viganò ribadì la convinzione di usare la danza non come *divertissement*, ma come elemento essenziale della gestualità espressiva sia per i singoli che per le masse, come appare finanche nella *Didone*: «in tali scene Salvatore, come si disse più volte, era maestro senza pari, e le condiva d'una salsa tutta coreografica di muovimenti in danza, che rendevano poetica, dirò così, la pantomima, e pittura questa poesia»⁶⁵.

L'ambiente napoletano stimolò Viganò anche per quanto riguarda i soggetti, le ambientazioni e gli spunti musicali. Si è già accennato alle suggestioni per la *Mirra*, ma anche la *Vestale* e l'*Otello* furono balli ispirati dalle rappresentazioni napoletane. Per il ballo *La Vestale* Viganò utilizzò vari brani musicali dall'opera di Spontini che, in Italia, era stata rappresentata con grande successo solo a Napoli nel 1811, nel 1813, nell'estate del 1815 e poi a gennaio del 1816 quando il coreografo e la Pallerini erano in città⁶⁶. Finora le evidenze documentarie non avevano reso testimonianza della possibilità di Viganò di aver assistito in prima persona ad una rappresentazione dell'opera di Spontini da cui trasse palesi spunti

61. Ornella Di Tondo, «*Io disperatamente amo, e indarno*», cit.

62. Sull'importanza delle capacità interpretative della Colbran e sul rapporto personale e artistico tra la cantante e il compositore si veda Sergio Ragni, *Isabella Colbran, Isabella Rossini*, 2 voll., Zecchini Editore, Varese 2012.

63. Si veda Stendhal, *Vie de Rossini*, Boulland, Paris 1824, vol. I, p. 206.

64. Si veda la cronologia relativa al periodo di permanenza di Viganò a Napoli in Sergio Ragni, *Isabella Colbran, Isabella Rossini*, op. cit., Cronologia in Appendice, vol. II, pp. 1148-1156.

65. Sono le parole di Ritorni per descrivere alcune scene di *Didone*, l'ultimo ballo che stava allestendo Viganò prima di morire nel 1821. In Carlo Ritorni, *Commentarii*, cit., p. 322.

66. Il «Giornale delle due Sicilie» riporta la ripresa della *Vestale* di Spontini dai primi di giugno 1815 e il 2 agosto ne fa una nuova recensione. In «Giornale delle due Sicilie», n. 62, 2 agosto 1815. L'opera fu ripresa anche nel gennaio del 1816 quando Viganò poté assistere allo spettacolo. Sergio Ragni, *Isabella Colbran, Isabella Rossini*, cit., Cronologia in Appendice, vol. II, p. 1149.

creativi⁶⁷. Importanti, inoltre, le suggestioni degli scavi di Ercolano e Pompei che per un uomo colto come Viganò, durante i lunghi mesi di soggiorno napoletano, furono d'ispirazione per le ambientazioni dei successivi balli mitologici. *L'Otello* di Rossini venne rappresentato il 4 dicembre 1816 al Teatro del Fondo, durante la ricostruzione del San Carlo, ed è una delle fonti a cui Viganò attinse brani musicali per il suo ballo omonimo⁶⁸. La ricca produzione di musica da ballo di Wenzel Robert Gallenberg, prodotta in maniera copiosa fin dal periodo napoleonico per i teatri reali, fu un'altra inesauribile fonte d'ispirazione⁶⁹.

L'esperienza del *coreodramma* di Viganò viene considerata *un unicum* nell'attività coreica di inizio secolo che si esaurisce con la morte del coreografo. Il rapporto tra i protagonisti dell'azione coreica e il corpo di ballo, parte attiva e non più decorativa nei lavori di Viganò, la loro contrapposizione patetica e drammatica nello sviluppo della messa in scena, lanciano premesse importanti nell'evoluzione del balletto preromantico. Sarebbe opportuno, quindi, approfondire gli eventuali influssi del suo lavoro sui coreografi francesi a lui contemporanei, non solo Louis Henry, ma anche Duport e Hus, con cui si incrociò a Napoli. Si auspicano, inoltre, ulteriori ricerche sulle suggestioni operate dalla pratica compositiva di Viganò sui ballerini e coreografi che furono, in più occasioni, protagonisti dei suoi balli: Salvatore Taglioni a Napoli e Giovanni Coralli a Milano⁷⁰.

Appendice⁷¹

Lettera di Antonia Pallerini, 15 febbraio 1817⁷²

Napoli, 15 febbraio 1817

Sig.re Ecc.mo

Antonietta Pallerini prima Ballerina del Real Teatro di S. Carlo ha supplicato S.M. (Dio G.di) per godere di una serata di beneficio promessale dall'Impresario colla sua Scrittura, e decretata dal Tribunale di Commercio in di lui contraddizione, ed ordinata darsele sotto la clausola provvisoria in caso di appello, e senza cauzione, come V. E. rileva dal tenore della Sentenza medesima, la cui copia informo umilia.

67. Si veda l'interessante analisi sui prestiti musicali tra opera e balletto in Matilda Ann Butkas Ertz, *Revisiting Viganò's La Vestale with the manuscript musical score*, in José Sasportes – Patrizia Veroli, *Ritorno a Viganò*, cit., pp. 255-285.

68. Si veda Annamaria Corea, *L'esordio del Moro. Otello sulla scena italiana del primo Ottocento*, in José Sasportes – Patrizia Veroli, *Ritorno a Viganò*, cit., pp. 287-303.

69. Si veda Rosa Cafiero, *Il «grande industriale internazionale del balletto» a Napoli nell'età di Rossini: Wenzel Robert Gallenberg*, in Paolo Fabbri (a cura di), *Di sì felice innesto. Rossini, la danza, e il ballo teatrale in Italia*, Fondazione Rossini, Pesaro 1996, pp. 1-40.

70. La recente pubblicazione di studi internazionali su Giovanni Coralli, porta interessanti contributi in merito alla sua importante esperienza artistica e professionale con Salvatore Viganò. In particolare Emanuele Giannasca, *Giovanni Coralli al Teatro alla Scala*, pp. 61-91; ed Helena Coelho, Elvira Alvarez, *I coniugi Coralli nel Real Teatro de São Carlos di Lisbona*, pp. 93-103, in José Sasportes – Patrizia Veroli (a cura di), *Giovanni Coralli, l'autore di Giselle*, Aracne, Roma 2018.

71. Tutti i documenti di seguito riportati sono conservati presso l'Archivio di Stato di Napoli, Ministero dell'Interno, II Inventario, fascio 4353.

72. Non si tratta della data della lettera, ma di quella della registrazione.

La Suppl.te per godere di questa serata ha fatto seguire la intimazione al Barbaja, designando la giornata di Sabato 15 corrente, da dover aver luogo nel Real Teatro di S. Carlo, ove ella è attrice, e si ha meritato con gli onesti suoi sudori.

Vari dubbi sonosi sparsi nella Soprintendenza de' Spettacoli per impedire alla Suppl.te questo beneficio dovutole, sì per patto, come per Sentenza di Giudice, esponendosi anche prodotto appello di detta Sentenza, quale per altro non ne sospende l'esecuzione, stante la detta clausola provisionale, di cui è affiancata, come per legge.

Quindi perché abbia luogo la giustizia, e la Suppl.te non venghi oppressa dalla prepotenza del Barbaja, supplica vivamente l'E.V. perché si compiaccia risanare ogni dubbio, con ordinare al Duca di Noja Soprintendente de' Spettacoli, che rilasci i Cartelli in stampa per la detta serata di beneficio dovuta ad essa Suppl.te prescelta per il giorno 15 corrente, non potendo più effettuarsi cessando il Carnevale; ed essendo incalcolabile il danno che se le verrebbe a cagionare impedendosele detta Serata; prefelegliendo [sic] lei di averla, maggiormente, che d'essere indennizzata degl'interessi, e danni, che non potranno mai eguagliare alla fortuna, che se le potrà presentare tanto per l'approvazione, e presenza di S. M., e delle persone Reali, che di V. E., e di altri illustri Personaggi, come si augura caldamente raccomandandosele

Si viva, Umil.ma, Dev.ma, Serva Antonia Pallerini

Lettera di Antonia Pallerini, 20 febbraio 1817⁷³

Napoli, 20 febbraio 1817

Sacra Reale Maestà

Antonietta Pallerini una delle prime ballerine nel Reale Teatro di S. Carlo umilmente prostrata al Trono della M.S. fidando nella magnanimità e clemenza della medesima ardisce porgerle le più vive suppliche perché si degni d'accordarle la grazia del reale dispaccio per la serata del suo beneficio, che le compete nel corso del presente Carnevale in detto Teatro, ed esente da spese. Essendo questo il solo mezzo che possa offrire all'umilissima Oratrice quella risorsa che è dovuta alle sue fatiche ha cara la fiducia che la M. V. vorrà pur farle godere questo luminoso tratto di clemenza, di cui ha voluto essere generosa in simile circostanza cogli altri Artisti suoi compagni, ai quali si lusinga di non essere stata inferiore in punto di zelo, e diligenza di servizio.

Che detta grazia Antonia Pallerini Supplica

Lettera di Antonia Pallerini, 1 marzo 1817

Napoli, 1 marzo 1817

Sire,

Antonietta Pallerini prima ballerina del V. R.I Teatro di S. Carlo, prostrata a piè del V.o R.I Trono divotamente si espone, come in virtù del di Lei contratto stipulato in Bologna a 6 Agosto 1815 con l'Impresario Barbaja le fu accordato una serata di beneficio in detto R.I Teatro franca di spese, ch'essendosele irragionevolmente contrastata ha dovuto ella dietro il rifiuto di detto Impresario fattole nella Soprintendenza [sic] de' teatri adire il tribunale di Commercio, ove è stato sentenziato darsela la detta serata franca di spese, ed a sua elezione a termini del Contratto. In questo stato di cose si fa ardita l'oratrice implorare dalla R.I Clemenza della M.V. la grazia perché considerando il peso della lite, che ha dovuto soffrire, i danni, che ha patito tutto il tempo, che il detto V.o R.I Teatro è stato in fabbrica, in cui il Barbaja profittando della circostanza le minorò i di Lei appuntamenti infranchi 400 mensuali, ed i virtuosi travagli, non che l'onesta condotta da essa Lei tenuta, voglia degnarsi di voler sovraneamente ordinare, che detta serata le sia data, sospeso

73. Non si tratta della data della lettera, ma di quella della registrazione.

l'appalto, onde non rieschi [sic] vana e infruttuosa per l'abbonamento quasi che generale fatto dall'Impresario delle Logge, e sedie del teatro. Grazia, che V. M. non ha potuto negare in simili rincontri, e che tanto più per l'esposte circostanze. La Supp.te si augura dalle pietose viscere della M.V. e con piena fiducia s'attende.

A Pallerini

Estratto dai registri della cancelleria del tribunale di commercio sedente in Napoli (4 febbraio 1817)

Ferdinando I, per la grazia di Dio Re del Regno delle due Sicilie, di Gerusalemme etc. Infante di Spagna, Duca di Parma, Piacenza, Castro etc. etc. Gran Principe ereditario di Toscana etc. tec. = A tutti i presenti, e futuri Salute=

Facciamo sapere, che l' Tribunale di Commercio sedente in Napoli ha reso sentenza del tenor seguente =

Nella causa messa a ruolo n° 19400 la Sig.ra Antonietta Pallerini prima ballerina domiciliata in Napoli porta piccola Sant'Anna di Palazzo n°8, Attrice rappresentata dal Sig. Francesco Cutilli di lei Procuratore Speciale.

Contra il Sig. Domenico Barbaja impresario de'Reali Teatri, domiciliato in Napoli strada Toledo n° 210. Veo convenuto rappresentato dall'Avvocato Sig. Antonio Duratore, e Sig. Simone Tarsia sue Proc.re Speciale.

Fatto

La dimanda della Sig. Pallerini formata con atto di citazione de' 25 Gennaro corrente mese per l'Usciere presso il Tribunale di prima istanza di Napoli Domencio Lauritano, registrata al Burò Vicaria lo stesso giorno al volume 194 foglio 85, Casella 3 pag.to grana ventidue, è la seguente. Ch'ella intende avvalersi del contratto stabilito tra lei, e il Sig. Impresario a Bologna in Agosto passato anno 1815, col quale si obbligo ella di ballare da prima ballerina senza predilezione ne' Reali Teatri di Napoli, ed eseguire tutte le parti che le venivano destinate dal Compositore de' balli, e dalla Direzione di tutt'i Spettacoli, di qualunque genere da rappresentarsi ne' suddetti Reali Teatri. Che in compenso delle sue virtuose fatiche le fu promesso dall'Appaltatore per i primi sette mesi da incominciare dal primo Settembre 1815 il pagamento di Franchi seimila ripartiti mensualmente, e per un altro anno Franchi dodicimila, ed una serata di beneficio franca di spesa, che non fosse stata di festa, o di spettacolo nuovo. E finalmente con patto aggiunto, il pagamento di altri Franchi 500 per il piccolo vestiario ne' primi sette mesi. _____

Che portatasi in Napoli l'Attrice adempi alla sua obbligazione, e fu corrisposta dall'Appaltatore essendosele totalmente tutto l'estratto prodotto de' Franchi 500 promessi col patto aggiunto pel piccolo vestiario, che reclama e pretende. _____

Che accaduto l'incendio nel Teatro San Carlo pretese il Sig. Barbaja alterare i patti della scrittura stipolata con ess'Attrice, e con altra segnata il dì ventisei Marzo passato anno 1816. Scritta anche in doppio foglio dal di Lui Agente Sig. Serafino Zonga, fermando l'Attrice al servizio de'Regali Teatri in detta qualità di prima Ballerina le minorò l'assegnamento riducendolo a Franchi seicento al mese, e sua valuta decorrendo dal primo Marzo a tutto Novembre 1816, e franchi mille al mese dal primo Dicembre detto a tutto Novembre corrente anno 1817, pagabile giusta il sistema Teatrale, e d'oltre detto emolumento promise una recita d'introito a di lei beneficio da eseguirsi nel Real Teatro di San Carlo a disposizione dell'Appaltat., col patto aggiunto di essere in facoltà dell'Attrice rimanere dal primo Dicembre in poi per soli quattro mesi, o per un anno. Che detta scrittura benché non fosse stata segnata, e sottoscritta da esse parti, pure ebbe il suo effetto, e restò anche come la prima approvata dalla Regale Soprintendenza de' Teatri, dimodoché l'Attrice continuò a ballare come prima Ballerina nel Reagl Teatro del Fondo, percependo il suo onorario colla detta minorazione a tutto Novembre, restituita nel suo intero avere di Franchi mille a Dicembre ultimo scorso, ed ha continuato, e continua le sue funzioni nella riapertura del detto Teatro San Carlo, non essendovi contrasto, né circa ad averi, né circa ad altri Articoli, essendosi ella contentata

della minorazione patita ne' passati mesi per non far lite coll'Appaltatore. Che la di lei moderazione non soffre, che se le faccia aggravio, come si pretende, col denegarle il beneficio della serata, che lei si ha meritata, colle sue fatiche, e che fu fissata per patto espresso nel contratto originario, franca anche di spese, e che si è ripetuto in detta nuova scrittura per fatto, e commissione del detto Barbaja stipulata dal di lui Agente Zonga, o che questa sia rimasta in esemplari, o che sia stata solennizzata colle firme di esse parti, essendo stata senza dubbio riconosciuta, ed eseguita dalle medesime, ed approvata dalla Soprintendenza de' Teatri.

Che esauriti dall'Attrice tutt'i mezzi di conciliazione nella Regal Soprintendenza per avere nel corso di questo Carnovale l'anzidetto promesso beneficio dell'Impresario, onde giovarsene, né essendovi riuscita, si rivolge alle leggi per ottenerlo giuridicamente, e per esserne indennizzata in difetto a stima de' Periti sul conto d'introito dello stesso appalto, compresa l'abbona de' Palchi, ed avuto riguardo alla circostanza favorevole della quantità de' Forastieri, e de' Personaggi di alto Rango, che attualmente trovansi in Napoli, e che ne favoriscono per uso la ricorrenza, avvezzi per generosità a secondarne il vantaggio in riconoscenza delle virtuose fatiche di una prima Ballerina conosciuta in tutta l'Europa.

In conseguenza di che l'Attrice ha dimandato, che il Sig. Barbaja riconoscesse le scritture suddette da lui stipulate a favore di ess'Attrice, e le firme apposte nel contratto originario, che la prima scrittura contiene, e nel tempo stesso condannarsi provvisoriamente, nonostante appello, ad accordare all'Attrice nel corso di questo Carnovale il beneficio della Serata promessale franca di speso a termini del Contratto, ed rifarla in difetto di tutti i danni, interessi, e spese, commettendosene la stima a Periti da nominarsi di ufficio in Tribunale, i quali ne calcolino l'importo, avendo riguardo non solo dell'introito serale dell'Appalto, che a tutte le circostanze favorevoli di sopra espresse, da eseguirsi la stima suddetta a spese dello stesso Impresario renitente, non che condannarsi al pagamento di Franchi cinquecento a sua valuta rimasti in attrasso nel piccol vestiario ne' primi sette mesi del ballo eseguito ne' Reagali Teatri, giusta il patto aggiunto in detta scrittura di proprio carattere del Sig. Barbaja. E nel caso di non comparsa, aversi per riconosciute le scritture, e contratti suddetti, e giudicandosi tutte stesse, essere astretto il Convenuto, anche in sua contumacia a quanto di sopra si è dimandato.

Con atto del 27 detto corrente mese per l'Usciere di Cassazione Raffaele Gatto, registrato al Burò secondo atti civili lo stesso giorno al foglio 26 ver. cas.a 7° vol.e 26, pag.to grana 22, il Sig. Barbaja ha risposto, che a tenore delle stesse carte della Sig. Pallerini esibite, alle quali però impugnativamente è detto replicatamente, che in tutte le contestazioni, che avessero potuto insorgere tra l'Attore e l'Impresario, si obbligarono vicendevolmente le parti di riportarsi alla decisione del Regio Soprintendente de' Teatri, rinunciando scambievolmente di ricorrere a Tribunali giudiziari. Il perché il tribunale di Commercio è incompetente.

Che subordinatamente e condizionatamente senza però rinunciare all'eccezione d'incompetenza, il replicante che mentre la prima di dette carte su suppone formata in Bologna in Agosto 1815, essa però non porta nessuna indicazione, né data, anzi pare fatta in Napoli, in quelle parole iniziali Napoli. Ballo, come alla copia intimata, registrata poi in Napoli, ventritre Gennaio corrente, sicché va fatto la regola di carta nulla. Sine die, et Consule. L'altra poi, che si porta fatta in Napoli sotto il dì undici Marzo 1816, registrata parimenti a ventitrè corrente, non contiene veruna firma, e solamente si asserisce dalla Sig. Pallerini, che fusse stata scritta dal Sig. serafino Zonga, come se un semplice trattato, ed un schizzo di carta potesse formare un contratto. Il perché la dimanda di essa Sig. Pallerini deve rigettarsi colla condanna della medesima alle spese, danni, ed interessi. Che ferma sempre rimanendo l'eccezione della incompetenza, la stessa Sig. Pallerini riconoscendo per nulla, ed invalida la seconda carta degli undici Marzo 1816, perché non firmata, e per conseguenza non riconosciuta, dice, che intende avvalersi della carta fatta in Bologna in Agosto 1815. Ma questa rimase annullata e distrutta col fatale incendio del Real Teatro di San Carlo in Febbraio 1816, per cui si pensò di fare l'altra agli undici Marzo, la quale poi non fu solennizzata.

Che siccome per legge Teatrale, e casi fortuiti si fanno rispettare, così coll'incendio del Teatro, essendo rimasta spenta, ed annullata la pretesa scrittura di Bologna, furono formalmente intimati tutti gli Attori, Cantanti e Ballerini, ed altri individui del Real. Teatro di San Carlo, e Fondo; e tra essi la Sig. Pallerini, che restassero congedati, e difatti, come dagli atti formati per mezzo dello

scrivano del teatro Sig. Gioja, e dal foglio circolare stampato coll'approvazione del Soprintendente de' Teatri, e Spettacoli Sig. Duca di Noja.

Colla stessa mancanza del Teatro principale di San Carlo, al quale tutti gli Attori, e Ballerini si erano obbligati di servire, portava sicuramente una novazione per l'Impresa e per gl'Impiegati, ed una nuova scrittura in Marzo 1816; colla Sig. Pallerini, la quale però non fu perfezionata, né firmata, e conseguentemente la medesima rimase senza scrittura, così nella materia de' Testamenti un secondo atto annulla il primo, e quantunque il secondo abbia de' difetti, non perciò il primo torna giammai in vigore.

Per questo, ed altre ragioni d'aggiungersi nella trattativa della causa, si è fatta istanza dichiararsi l'incompetenza del Tribunale del Commercio, colla rimessione della causa alla Soprintendenza de' Teatri, e Spettacoli, e subordinatamente rigettarsi le dimande della Pallerini, colla condanna della medesima alle spese, danni, ed interessi, salve tutte, e qualsivogliano ragioni, come per legge.

Chiamata la causa secondo il num.º del ruolo per parte dell'Attrice si è conchiuso di farsi diritto alle sue dimande contenute nell'atto di citazione del 25 corr.te, colla quale si è chiamato il Sig. Barbaja all'udienza del Tribunale a riconoscere i contratti stipulati con essa Attrice, avendo gli stessi per riconosciuti, ed eseguiti, si faccia diritto destinando nel corso di questo Carnovale la giornata di cui l'Attrice Pallerini abbia il beneficio della serata promessagli, e convenuta, franca di speso, condannando o in difetto il Sig. Barbaja ad indennizzarla di tutti i danni, interessi e spese stimate de' Periti, e lo condanni nel tempo stesso al pagamento di Franchi 500 per lo picciol vestiario del primo ballo eseguito nell'anno 1815 al 1816, prescrivendo l'esenzione provvisionale della sentenza, e conchiude anche per le spese.

Per parte del Sig. Barbaja si è conchiuso, che riportandosi al suo atto di difesa del 27 Gennaro corrente per mezzo dell'Usciere Gatto, dichiararsi l'incompetenza del Trib.le di Commercio col rinvio delle parti alla Soprintendenza de' Teatri, e Spettacoli, colla condanna di essa Sig. Pallerini alle spese.

Che subordinatamente si rigettino le pretensioni della medesima per le ragioni dedotte, colla condanna parimenti di essa Pallerini alle spese, danni, interessi, salve tutte, e qualsivogliano altre ragioni.

Il Tribunale di Commercio di Napoli: Udite le parti all'udienza del 27 Gennaro corrente, ed in continuazione della med.ma, dopo di averne deliberato in Camera di Consiglio sull'eccezione del Sig. Barbaja, ha considerato, che sebbene nella scrittura firmata dalle parti, registrata il 23 cor.te mese al burò 1º Atti civili lib.2vol.43 fol.52 pag.to grana 22, vi sia il patto espresso di riportarsi alla decisione del regio Soprintendente de' Teatri per tutte le contestazioni che potrebbero insorgere, tra la Sig. Pallerini, e il Sig. Barbaja, con rinuncia scambievolmente al ricorso de' Trib.li giudiziarij, nientemeno questo patto è chiaramente relativo alle contestazioni sull'esecuzione del contratto; e non già riguarda la quistione [sic] attuale, se il contratto di cui si tratta sia valido, o no, e se debba avere la sua esecuzione, giacché il Sig. Barbaja dice, che quella scrittura è stata annullata, e non può avere la sua esecuzione: oltre a che, se il Sig. Barbaja vuol sostenere, che quel contratto sia stato annullato, ha mal fondata la sua eccezione d'incompetenza sopra il patto contenuto in quello. —

Si aggiunge, che avendo il Sig. Soprintendente de' Teatri a petizione del Sig. Barbaja manifestato al Pubblico colle stampe del 18 Febbraro 1816, ch'egli autorizzava lo stesso Sig. Barbaja a congedare tutti gli attori, dichiarando, che li med.mi restavano in libertà di scritturarsi dove più a loro sarebbe piaciuto, e che il Sig. Barbaja restava obbligato di pagargli la rata al tempo della prestazione dell'opera, sarebbe cosa scandalosa di obbligare la Sig. Pallerini di ricorrere al Sig. Soprintendente per decidere, come arbitro sulla contestazione attuale, nella quale avendo già manifestata in istampa la sua opinione sullo scioglimento de' contratti degli Attori, e nel caso di poter essere ruscato per il fatto del congedo stampato avvenuto dopo il compromesso Art. 378, e 1014 del Cod.e di procedura.

Per questa considerazione il Trib.le rigetta l'eccezione d'incompetenza opposta dal Sig. Barbaja, e si dichiara competente.

Sulla seconda eccezione, che il Trib.le ha considerato, che la parte del Sig. Barbaja dopo di aver presa comunicaz.ne alla pubblica udienza del contratto esibito, ed a lui notificato per copia, ha riconosciuta la sua firma.

Che l'essere, sine die et Consule, come dice il Sig. Barbaja, non importa certamente la invalidità della convenzione, dapoiché tra le quattro condizioni richieste dall'Art 1108 del Cod.e Civ.e per la validità de' contratti, non vi è quella della data, e d'altronde il Sig. Barbaja non ha positivamente negato, che quella scrittura lo sottoscrisse in Bologna, ove fu firmata la Sig. Pallerini._____

Sulla 3° e 4° eccezione ha considerato, che l'incendio del Real Teatro di San Carlo non ha potuto annullare, e risolvere il contratto della Sig. Pallerini, perché ella fu scritturata per prima Ballerina, non già per il solo Teatro di San Carlo, che nemmeno fu nominato nel contratto, ma per i reali Teatri. Anzi nel paragrafo 3, ella si obbligò specialm.te di andare a ballare in qualunque Teatro della Capitale, e ne' siti Reali._____

Che in virtù di questo patto la Sig. Pallerini è stata sempre in Napoli a disposizione del Sig. Barbaja, e della Soprintendenza de' Teatri per andare a ballare in qualunque teatro. Che il congedo pubblicato colle stampe per ordine del Sig. Soprintendente no' può meritare riguardo alcuno in rapporto alla causa presente. 1°: perché è un atto volontario dell'Impresario, non obbligatorio per quegli Attori, che non vi hanno acconsentito. 2°: perché non ha avuto veruno effetto riguardo alla Sig. Pallerini, la quale è stata sempre pronta ad ogni richiesta dell'Impresario, e della Soprintendenza di andare a ballare per qualunque Teatro, e che ristaurato quello di San Carlo ha ballato, siccome tuttavia balla nel medesimo.

Che il Sig. Barbaja non ha giustificato, che dopo l'incendio di S. Carlo abbia fatto in Marzo 1816 una novella convenzione colla Sig. Pallerini, anzi ha confessato che vi fu un progetto di novello contratto, il quale poi non fu perfezionato, ne' firmato. Essendo dunque un fatto costante di essersi fatto un progetto di novella convenzione non perfezionato è fallace la conseguenza, che la prima è rimasta annullata, dapoiché è per effetto di detta prima scrittura, che la Sig. Pallerini balla da prima Ballerina nel teatro di S. Carlo.

Considerando finalm.te che si è malamente allegata la teoria in materia di Testamento, cioè che un secondo Testamento annulla il primo, e quantunque il secondo abbia difetti, non perciò il primo torna giammai in vigore. Il secondo testamento non annulla il primo, se non quando rivoca in maniera espressa il precedente, che ove questa espressa rivoca rimanghi, non restano annullate, che quelle disposizioni ivi contenute, le quali si trovano incompatibili colle novelle, o a queste sono contrarie. Art. 1036 Cod. Civ.

Or nel secondo contratto, che Barbaja confessa imperfetto, non si legge veruna rivoca al precedente di Bologna, ed in conseguenza secondo la med.ma teoria legale citata dal Sig. Barbaja. mancando nel secondo contratto imperfetto la espressa rivoca al primo, questo resta nel suo primiero vigore per tutte quelle disposizioni, che non sono contrarie alle novelle, come sarebbe il piccolo vestiario, giacché la serata di beneficio si trova egualmente nella prima, e seconda convenzione.---

Considerando insomma, che la dimanda della Sig. Pallerini è fondata sopra contratto scritto riconosciuto dal Sig. Barbaja._____

Facendo diritto alla med.ma, e rigettando l'eccezioni dell'Impresario Il Trib.le condanna inappellabilm.te il Sig. Domenico Barbaja a pagare alla Sig. Antonietta Pallerini la somma di Franchi 500 per il piccolo vestiario._____

Dichiara tenuto il Sig. Domenico Barbaja a dare alla Sig. Antonietta Pallerini una serata di beneficio a sua scelta nel corso di questo cor.te Carnevale franca di spese, e fuori feste, o spettacolo nuovo in conformità del contratto; e nel caso, che il Sig. Barbaja vi si rifiuti, il trib.le provvederà, come il diritto della dimanda della Sig. Pallerini per i danni, ed interessi. _____

Ordina che la presente sentenza si esegua per tutte le vie di diritto provvisoriament.e in caso di appello, e senza cauzione._____

Condanna il Sig. Barbaja alle spese liquidate a D. sei e g.ra quaranta, non compreso il costo della presente spedizione, e'l diritto dovuto alla Camera di Commercio._____

Così giudicato il dì trentuno di Gennajo 1817

registrato il 4 Febbraio 1817.

Bibliografia

Libretti

- *Clotilde Duchessa di Salerno, ballo in cinque atti composto e diretto dal Sig. Salvatore Viganò*, Società Tipografica de' classici Italiani, Milano 1812.
- *Clotilde Principessa di Salerno, ballo in cinque atti composto, e diretto dal Sig. Salvatore Viganò rappresentato la prima volta in Napoli nel Real Teatro di S. Carlo nel mese di Novembre dell'anno 1815*, tipografia in S. M. degli Angeli a Pizzofalcone, Napoli [1815].
- *Gli ussiti sotto a Namburgo/ primo ballo eroico / viene rappresentato insieme a / Il sindaco vigilante / secondo ballo comico / composti e diretti dal sig. Salvatore Viganò*, dalla stamperia di Giacomo Pirola, Milano 1815.
- *Gli Ussiti sotto a Namburgo, ballo eroico in cinque atti, inventato e diretto da Salvatore Viganò, rappresentato la prima volta in napoli nel real teatro del Fondo a' 30 Maggio 1816, per festeggiare il giorno onomastico di sua Maestà il Re Nostro Signore*, dalla tipografia Flautina, Napoli 1816.
- *Ippolita regina delle Amazzoni / ballo eroico Tragico-pantomimo, inventato, e diretto dalla signora Giovanna Campilli, rappresentato la prima volta in Napoli nel Real teatro del Fondo à 17 Giugno 1816*, dalla Tipografia Flautina, Napoli 1816.
- *L'Aurora/ balletto mitologico pantomimo, composto da Salvatore Taglioni, Primo ballerino de' Reali Teatri e maestro della reale scuola di ballo detta di perfezione / Rappresentato la prima volta in Napoli nel Real Teatro del Fondo / nella sera del dì 8 Settembre 1816*, dalla tipografia Flautina, Napoli 1816.
- *La virtù premiata, ballo magico / composto e diretto dal Sig. Duport / rappresentato la prima volta in Napoli nel Real Teatro di San Carlo 'a 12 di Gennaio del 1816/ festeggiandosi la nascita di sua Maestà il Re Ferdinando IV, nostro augusto sovrano*, nella tipografia di S. M. degli Angeli a Pizzofalcone, Napoli 1816.
- *Venere pellegrina/ ballo pantomimo / composto dal Sig. P. Hus, professore della scuola generale di ballo di S. M. il re delle Due Sicilie / rappresentato la prima volta in Napoli nel Real Teatro del Fondo la Primavera del 1816*, dalla Tipografia Flautina, Napoli 1816.

Studi

- Albano, Roberta, *Il Teatro di San Carlo*, in AA.VV., *La danza in Italia*, Gremese Editore, Roma 1988.
- Albano, Roberta, *La danza al real teatro di San Carlo sotto Carlo di Borbone. Il primo decennio da Angelo Carasale a Domenico Barone di Liveri*, in Luca Cerullo (a cura di) *Carlo di Borbone. Un sovrano nel mosaico culturale europeo*, Università degli studi di Napoli "L'Orientale", Napoli 2017.
- Albano, Roberta, *Salvatore Viganò e la Clotilde napoletana*, in *Atti del Convegno Internazionale di Studi Danza e Ballo a Napoli: un dialogo con l'Europa (1806-1861)*, Turchini edizioni, Napoli in corso di pubblicazione.
- Basso, Alberto (a cura di), *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, vol. V (*L'arte della danza e del balletto*), Utet, Torino 1995.

- Bellina, Anna Laura – Pizzamiglio, Gilberto, *Balli scaligeri e polemiche romantiche nella Milano del «Conciliatore»*, in «Lettere Italiane», vol. XXXIII, n. 3, 1981, pp. 350-384.
- Butkas Ertz, Matilda Ann, *Revisiting Viganò's La Vestale with the manuscript musical score*, in José Sasportes – Patrizia Veroli (a cura di), *Ritorno a Viganò*, Aracne editrice, Roma 2017,
- Butkas Ertz, Matilda Ann, *Scoring the ballo fantastico: supernatural characters and their music in Italy's ballets during the Risorgimento*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 8, 2016, online: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/6628> (u.v.: ottobre 2017).
- Cafiero, Rosa, *Aspetti della musica coreutica fra Settecento e Ottocento*, in Bruno Cagli – Agostino Ziino (a cura di), *Il Teatro di San Carlo*, Electa, Napoli 1987.
- Cafiero, Rosa, *Il «grande industriale internazionale del balletto» a Napoli nell'età di Rossini: Wenzel Robert Gallenberg*, in Paolo Fabbri (a cura di), *Di sì felice innesto. Rossini, la danza, e il ballo teatrale in Italia*, Pesaro, Fondazione Rossini 1996.
- Cagli, Bruno – Ziino, Agostino (a cura di), *Il Teatro di San Carlo*, Electa, Napoli 1987.
- Camporesi, Piero, *Ludovico Di Breme, Lettere*, Einaudi, Torino 1966.
- Cavalletti, Lavinia, *Salvatore Taglioni re di Napoli*, in «La Danza Italiana», n. 8-9, 1990.
- Chiappori, Giovanni, *Continuazione della serie cronologica delle rappresentazioni drammatico-pantomimiche poste sulle scene dei principali teatri di Milano, o sia rappresentati dal giorno 1 dicembre 1818 al giorno 22 detto 1819*, Giovanni Silvestri, Milano 1820.
- Cotticelli, Francesco, *Notizie teatrali e musicali nelle lettere di Maria Carolina alla figlia Maria Teresa*, in Giulio Sodano - Giulio Brevetti (a cura di), *Io, la Regina Maria Carolina d'Asburgo-Lorena. Politica, fede, arte e cultura*, in «Quaderni Mediterranea-ricerche storiche», online: <http://www.mediterraneaircerchestoriche.it> (u.v.: ottobre 2017).
- Di Tondo, Ornella, *«Io disperatamente amo, e indarno». La Mirra da Vittorio Alfieri a Salvatore Viganò*, in José Sasportes – Patrizia Veroli (a cura di), *Ritorno a Viganò*, Aracne editrice, Roma 2017.
- Eisenbeiss, Philip, *Domenico Barbaja, il padrino del belcanto*, EDT, Torino 2013.
- Falcone, Francesca – Sowell, Debra – Sowell, Madison – Veroli, Patrizia, *Icons du ballet romantique: Marie Taglioni et sa famille*, Gremese Editore, Roma 2016.
- Ferrari, Donatella, *I balletti comici di Salvatore Viganò*, in «La Danza Italiana», volume 7, primavera 1989.
- Ghirelli, Antonio, *Storia di Napoli*, Einaudi, Torino 1992.
- Giannone, Pietro, *Istoria civile del Regno di Napoli*, a cura di Sergio Bertelli, Torino 1978.
- Girardi, Maria, *I balli di Onorato Viganò a Venezia*, in «La Danza Italiana», n. 5-6, autunno 1987.
- Guest, Ivor, *Il balletto in Francia. II. L'Ottocento*, in Alberto Basso (a cura di), *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, vol. V (*L'arte della danza e del balletto*), Utet, Torino 1995.
- Guest, Ivor, *The Romantic Ballet in Paris*, Dance Books, Alton 2008.

- Kuzmick Hansell, Kathleen, *Il ballo teatrale e l'opera italiana* in Lorenzo Bianconi – Giorgio Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, vol. V (*La spettacolarità*), EDT, Torino 1988.
- Maione, Paologiovanni (a cura di), *Musica e spettacolo a Napoli durante il decennio francese (1806-1815)*, Turchini edizioni, Napoli 2016.
- Maione, Paologiovanni – Seller, Francesca, *I Reali teatri di Napoli nella prima metà dell'Ottocento. Studi su Domenico Barbaja*, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici-Ricerche musicali, Santabarbara editore, Napoli 1995.
- Melisi, Francesco – De Simone, Paola, *Catalogo dei libretti di ballo dell'Ottocento (1800-1862)*, Edizioni San Pietro a Majella, Napoli 2013.
- Milloss, Aurelio, *La lezione di Salvatore Viganò*, in «La Danza Italiana», n. 1, autunno 1984.
- Oberzaucher-Schüller, Gunhild (a cura di), *Souvenirs de Taglioni, Band I Taglioni-Materialien der Derra de Moroda Dance Archives*, K. Kieser Verlag, München 2007.
- Pappacena, Flavia, *Dal libretto di balletto alle note per la messa in scena*, in «Acting Archives Review. Rivista di studi sull'attore e la recitazione», anno 3, n. 6, novembre 2013.
- Pappacena, Flavia, *La danza classica, le origini*, Editori Laterza, Bari 2009.
- Prunières, Henry, *Salvatore Viganò*, in «Revue musicale», numero speciale *Le ballet au XIX siècle*, 1 dicembre 1921, pp. 71-94.
- Ragni, Sergio, *Isabella Colbran, Isabella Rossini*, 2 voll., Zecchini Editore, Varese 2012.
- Raimondi, Ezio (a cura di), *Il sogno del coreodramma*, Il Mulino, Bologna 1984.
- Ritorni, Carlo, *Commentarii della vita e delle opere coreodrammatiche di Salvatore Viganò e della coreografia e de' corepei*, Tipografia Guglielmini e Ridaelli, Milano 1838.
- Rosselli, John, *Artisti e impresari*, in AA.VV., *Il Teatro di San Carlo*, Guida Editori, Napoli 1987.
- Sasportes, José (a cura di), *Storia della danza italiana*, EDT, Torino 2011.
- Sasportes, José – Veroli, Patrizia (a cura di), *Giovanni Coralli, l'autore di Giselle*, Aracne editrice, Roma 2018.
- Sasportes, José – Veroli, Patrizia (a cura di), *Ritorno a Viganò*, Aracne editrice, Roma 2017.
- Stendhal, *Rome, Naples et Florence*, a cura di Pierre Brunel, Éditions Gallimard, Paris 1987.
- Stendhal, *Vie de Rossini*, Boulland, Paris 1824.
- Tani, Gino, *Storia della danza dalle origini ai nostri giorni*, 3 voll., Olschki, Firenze 1983.
- Tufano, Lucio, *Aspetti della professionalità musicale, 1785-1815*, in Anna Maria Rao (a cura di), *Cultura e lavoro intellettuale: istituzioni, saperi e professioni nel decennio francese*, Atti del primo seminario di studi “Decennio francese (1806-1815)”, Napoli 26-27 gennaio 2007, Giannini editore, Napoli 2009.
- Veroli, Patrizia (a cura di), *Il libretto di ballo. Riflessioni storiche e teoriche in omaggio ad Alberto Testa*, Piretti Editore, Bologna 2017.