

Flavia Pappacena

## Dal libretto di balletto alle note per la messa in scena\*

### Libretto di balletto: un termine moderno

Qualsiasi dizionario o testo critico si consulti, si troverà che il testo illustrante la trama dei balletti del repertorio sette-ottocentesco è denominato libretto come quello dell'opera. Tuttavia, mettendo a confronto il libretto musicale con quello di ballo, non si può non scorgere una differenza sostanziale nella concezione, nella struttura e nella funzione. I libretti d'opera sono un testo in forma di dialogo, redatto per essere musicato. Nello spettacolo di balletto, in cui è totalmente assente la parola e la componente visiva è prevalente, il libretto non riporta sistematicamente ogni azione e ogni danza, o ogni gesto ed espressione facciale (aspetti questi ultimi che compongono lo spettacolo ma che, come si legge sin dal Settecento, per la loro stessa natura sono pressoché impossibili da descrivere), ma si limita a tratteggiare la vicenda evidenziandone gli snodi drammatici e le mutazioni scenografiche, dunque a riferire nelle linee generali quanto accade sulla scena. E questo, in un numero di pagine molto contenuto. Questa differenza tra il linguaggio del testo e il linguaggio scenico conferisce al coreografo una notevole libertà di azione nella fase compositiva consentendogli non solo modifiche estemporanee (aggiunte, correzioni, tagli ecc.) nelle riprese successive alla prima rappresentazione, ma anche – e questo soprattutto quando ideatore del testo è una figura diversa ossia un letterato o librettista – nel primo passaggio dalla scrittura del testo alla composizione coreografica. Come il pittore, il maître de ballets lavora strenuamente sulla sua opera che non considera finita neanche dopo la prima.<sup>1</sup> Il balletto è dunque suscettibile di modifiche in quanto condizionato dalla reazione del pubblico, soggetto al giudizio della

---

\* Allegati all'articolo: 1. Kellom Tomlinson, *The Art of Dancing*, London, 1735: schema del Minuetto trascritto con il metodo grafico di Pierre Beauchamps; 2. *Les Beautés de L'Opera, ou Chefs-d'œuvre Lyriques*, Paris, Soulié, 1845: estratto del capitolo su *Giselle ou les Willis*; 3. *Mefistofele, ossia il genio del male*, disegni autografi di Carlo Blasis, 1835; 4. Trascrizione di Giovanni Cammarano del *Gran Ballo Excelsior*. Gli allegati sono consultabili nella versione on line dell'articolo, in «Acting Archives Review», n. 6, Novembre 2013 ([www.actingarchives.unior.it](http://www.actingarchives.unior.it) cliccando su «Review», «Archivio»).

<sup>1</sup> Riportiamo a titolo di esempio il caso di Luigi Manzotti, autore della coreografia del gran ballo *Excelsior* (Scala, 11 gennaio 1881), che a soli tre mesi dalla prima apportò diverse modifiche, mentre nelle riprese successive inserì numerosi aggiornamenti tra cui, nell'edizione del 1894, il tram elettrico sul colle fiesolano: ultima gloria del progresso della scienza e della tecnica. Cfr. F. Pappacena (a cura di/edited by), *Excelsior. Documenti e saggi/Documents and Essays*, Chorégraphie, Scuola Nazionale di Cinema-Cineteca Nazionale, Roma, Di Giacomo, 1998, pp. 56-57.

direzione teatrale e subordinato allo stile e alle tecniche degli interpreti. Muta, anche se solo in piccoli dettagli, passando da un teatro all'altro, da una città all'altra, da una nazione all'altra, ma queste variazioni difficilmente sono riconoscibili nel testo che, nella maggioranza dei casi, viene ripubblicato integralmente, salvo l'aggiornamento sui nomi degli interpreti e, eventualmente, sugli inserti danzati. Senza contare le riproduzioni senza controllo o, peggio ancora, i casi di plagio o di appropriazione indebita, tipici del secondo Settecento e dell'Ottocento prima della costituzione della Società degli autori (1882). O, ancora, i casi di contraffazione, di radicale rielaborazione, in cui i titoli rischiano di diventare una sorta di paravento.<sup>2</sup>

Ciò detto, è ragionevole immaginare che nel secolo dei Lumi, quando l'*Encyclopédie* di Diderot e d'Alembert pubblicava voci sulla danza enfatizzando la corrispondenza tra la struttura dinamica dei passi e la rispettiva definizione terminologica codificata dall'Académie Royale de Danse, il testo distribuito all'entrata del teatro fosse necessariamente indicato con una espressione aderente alla sua funzione, e che tale espressione non coincidesse con quella del testo drammatico dell'opera lirica, anche se inizialmente «libretto» indicava il formato della pubblicazione (il libriccino) e non il testo in sé ossia il contenuto. Nel balletto riformato della seconda metà del Settecento (a struttura narrativa) infatti il termine in uso è «programme», termine divulgato dallo stesso creatore del balletto d'azione francese, Jean-Georges Noverre,<sup>3</sup> e adottato, anche se in seconda battuta, dall'altro grande riformatore del teatro di

---

<sup>2</sup> Si veda al riguardo E. Cervellati *Da Giselle (Parigi, 1841) a Gisella (Bologna, 1843). Traduzione e ricezione di un capolavoro in una città italiana dell'Ottocento*, in A. Pontremoli, G. Poesio (a cura di), *L'Italia e la danza*, atti del convegno (AIRDanza/EADH, Roma, 15-17 ott. 2006), Roma, Aracne, 2008, pp. 161-176. Sulla questione del libretto di ballo, cfr. anche *Il "libretto" di ballo. Storia, forme e interpretazioni di una scrittura in movimento. Giornata di studi in onore di Alberto Testa*, Roma, Accademia Nazionale di Danza, 19 gennaio 2013, i cui Atti sono in corso di pubblicazione.

<sup>3</sup> Cfr. J.-G. Noverre, *Recueil de programmes de ballets de M. Noverre maître des ballets de la cour imperiale et royale*, Vienne, Kurzböck, 1776 (facsimile Genève, Minkoff, 1973), che sviluppa e aggiorna la raccolta *Programmes de grands ballets historiques, héroïques, poétiques, nationaux, allégoriques et moraux de la composition de M. Noverre*, che costituisce il secondo degli undici volumi manoscritti donati da Noverre a Stanislao II Augusto di Polonia nel 1766. Noverre (1727-1810) fu insieme ad Angiolini il promotore della riforma del teatro di danza e il creatore del balletto d'azione in cui pantomima e danza si combinano sviluppando un intreccio drammatico nel segno di un ideale recupero del teatro antico. Oltre che per l'innovativa attività coreografica svolta presso i maggiori teatri e le più importanti corti europee (Lione, Stoccarda, Vienna, Parigi, Milano, Londra), Noverre si affermò per la pubblicazione del testo teorico *Lettres sur la danse et sur les ballets* che, dopo la prima pubblicazione nel 1760 a Lione e poi a Stoccarda, ebbe successive edizioni fino al 1807. Tra i suoi balletti più famosi: *Jason et Médée* (1763), *Hypermnestre* (1764), *Agamemnon vengé* (1772), *Iphigénie en Tauride* (1772), *Les Horaces et les Curiaces* (1774).

danza, l'italiano Gasparo Angiolini.<sup>4</sup> Tuttavia il programme non era un'innovazione né sul piano sostanziale né su quello terminologico, in quanto ereditato dai *ballets pantomimes* dell'Opéra-Comique, della Comédie-Italienne, della Comédie-Française ed anche dagli spettacoli creati negli anni Cinquanta dallo scenografo Giovanni Niccolò Servandoni per la Salle des Machine delle Tuileries.<sup>5</sup>

La pratica di presentare il *ballet d'action* con un testo si diffonde nel secondo Settecento in tutta Europa con i discepoli di Noverre e di Angiolini, e quindi con la generazione attiva in età napoleonica, finché in Francia con il balletto romantico e la collaborazione tra letterati o librettisti e coreografi (ad esempio Eugène Scribe per Jean-Pierre Aumer, Théophile Gautier per Jean Coralli), il vecchio termine viene sostituito con «livret», scelto presumibilmente per assonanza con librettista. Questo, tuttavia, non esclude nostalgiche sopravvivenze, come testimoniano Filippo Taglioni, artista di salda formazione accademica e profondamente radicato nella cultura Ancien Régime, in *La Fille du Danube*,<sup>6</sup> e Joseph Mazilier (coreografo) con Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges (librettista) nel balletto *Le Diable amoureux* (1840).<sup>7</sup> Costituisce invece un caso episodico e scarsamente significativo l'uso del termine «analyse» – utilizzato ad esempio da Scribe per *La Somnambule* e *La Belle au Bois dormant* di Jean Aumer<sup>8</sup> – in cui si ripropone, adeguandola al balletto, la formula dell'Analyse e dell'Analyse-programme usata in quegli anni nell'opera.<sup>9</sup>

In Italia il programma vive una storia meno lineare sia per l'iniziale rifiuto di Gasparo Angiolini, sia per l'assenza di una linea unitaria di scrittura e di

---

<sup>4</sup> Gasparo Angiolini (1731-1803) ha avuto con Noverre un ruolo fondamentale nella riforma del teatro di danza e nella creazione del balletto d'azione. Dopo un'iniziale attività sulla linea tradizionale italiana, esordisce con il balletto a struttura narrativa di soggetto 'serio' con la trasposizione in balletto di capolavori della letteratura contemporanea francese: prima il *Don Juan ou le Festin de pierre* di Molière (1761), poi *Citera assediata* di Favart (1762) quindi *Sémiramis* di Voltaire (1765), che mise in scena a Vienna. La sua attività si svolse prevalentemente tra Vienna, San Pietroburgo e Milano, dove concluse la sua carriera.

<sup>5</sup> Cfr. M. Sajou D'Oria, *L'expérience de Servandoni dans la Salle des machines des Tuileries*, in M. Fazio, P. Frantz (sous la direction), *La fabrique du théâtre avant la mise en scène (1650-1880)*, Paris, Desjonquères, pp. 321-331. Vedi anche il prologo del balletto di Molière *Ballet des Ballets. Dansé devant Sa Majesté en son Château de S. Germain en Laye au mois de Décembre 1671*, Paris, Ballard, 1671.

<sup>6</sup> Cfr. F. Taglioni, *La Fille du Danube, ballet-pantomime en 2 actes et 4 tableaux*, Paris, Jonas, 1836, p. 9.

<sup>7</sup> Si veda nel frontespizio «Programme de MM. Saint-Georges et Mazilier».

<sup>8</sup> *Analyse de la Somnambule ou L'arrivée du nouveau seigneur, Ballet-Pantomime en 3 actes, de MM. Scribe et Aumer*, Bordeaux, Suwerinck, 1829; *Analyse de la Belle au Bois dormant, ballet-pantomime-féerie en 3 actes, par MM. Scribe et Aumer*, Bordeaux, Duviella, 1833.

<sup>9</sup> Si vedano a titolo di esempio: E. Jouy, *La Vestale, tragédie lyrique en 3 actes, paroles de M. Étienne Jouy, musique de Spontini*, Paris, Boitel, [s.d.]; inoltre l'*Analyse* e l'*Analyse-programme* de *La Favorite* di Donizetti (rispettivamente Angers, 1842; Lione, 1842); l'*Analyse del don Pasquale* (Bordeaux, 1855) e de l'*Elisir d'amore* (Nantes, 1855).

concezione del testo dovuta alla mancanza di una struttura istituzionale di riferimento e di differenti indirizzi nella gestione dei teatri. Dal punto di vista terminologico, invece, la parola «programme» rimane molto più a lungo, a prescindere da eventuali collaborazioni e revisioni, e solo dopo gli anni Sessanta dell'Ottocento, inizialmente nelle pubblicazioni congiunte di balletto e opera, si uniforma al termine moderno.

### **Un particolare genere letterario? Il libretto francese tra Sette e Ottocento**

I *ballets pantomimes* di Jean-Baptiste De Hesse, *L'opérateur chinois* e *Les Bûcherons, ou le médecin de Village*, eseguiti a Versailles al Théâtre des Petits Appartements, rispettivamente nel dicembre 1748 e nel gennaio 1750,<sup>10</sup> possono essere un interessante punto di osservazione della scrittura del programma delle origini. Va tuttavia premesso che i *ballets pantomimes* di De Hesse, eleganti commediole di ambientazione popolare sul genere dei balli pantomimi italiani, non vanno confusi con il balletto riformato (*ballet d'action* anche detto *ballet pantomime*) a struttura narrativa e di soggetto aulico, in cui il termine pantomime, evocativo della pantomima antica, fa riferimento a una gestualità di tipo attoriale.

Nel programma de *L'opérateur chinois* il testo inizia descrivendo il quadro di apertura in cui l'Opérateur superbamente abbigliato alla cinese, compare in scena in mezzo al suo seguito e distribuisce i suoi rimedi a uno stuolo di contadini disposti su differenti piani e atteggiati in diverse attitudini, mentre una coppia di venditori (*Vendeur* e *Vendeuse*) di canzoni allietano un altro gruppo di contadini. Un Pulcinella, Marionette e altri personaggi si muovono dando l'idea della confusione di una fiera. Il testo quindi descrive le scene seguenti in modo tanto arguto quanto lo è la breve vicenda, citando i passaggi più propriamente di danza. In *Les Bûcherons, ou le médecin de Village* il programma si apre con un quadretto d'insieme: diversi alberi sono rovesciati e tagliati alla base, e i boscaioli sono occupati in diverse mansioni: alcuni a segare, altri a spaccare. Sugli altri alberi ancora eretti alcuni potano i rami. Tutti i personaggi che sono in scena si muovono scandendo con i loro gesti la *cadence* della prima aria. Il movimento si moltiplica intervallato da danze caratteristiche finché uno dei taglialegna non si infortuna, cosa che dà inizio ad una spassosa catena di scherzi. Il programma è un perfetto campione di «scrittura descrittiva» essenziale, chiara, condotta con uno stile formalmente corretto e un

<sup>10</sup> Cfr. J.-B. De Hesse, *L'opérateur chinois, ballet pantomime, exécuté pour la première fois devant le Roi, sur le théâtre des petits Appartemens à Versailles, le douze Décembre 1748, et repris en présence de Sa Majesté, sur le même théâtre, le seize Janvier 1749*, Paris, Imprimé par exprès Commandement de Sa Majesté, 1749; *Les Quatre âges en récréation, divertissement-ballet... sur le Théâtre des petits appartemens à Versailles, le 11 décembre 1749* Paris, Imprimé par exprès Commandement de Sa Majesté, 1749; *Les Bûcherons ou le médecin de Village, ballet pantomime, exécuté devant le Roi, sur le théâtre des petits Appartemens à Versailles, le 10 Janvier 1750*, Paris, Imprimé par exprès Commandement de Sa Majesté, 1750.

linguaggio scelto e garbato: un vero e proprio piacere per il lettore, come era d'obbligo per uno spettacolo rappresentato a corte davanti al re, e come era costume in tutti gli eventi – in primo luogo nell'opera lirica – realizzati sotto il controllo delle Accademie.

Uno stile analogo si riscontra nel programma di *Le triomphe de l'amour conjugal*,<sup>11</sup> creato da Giovanni Niccolò Servandoni e messo in scena per la prima volta al Grand Théâtre du Palais des Tuileries il 16 marzo 1755. Il testo descrive con accuratezza e lucidità le mutazioni scenografiche («changements de décoration»), il movimento dei protagonisti sulla scena, suggerendo a volte effetti luministici (giorno, notte), interventi sonori (rumore di un tuono), o più raramente musicali (suono di corni o di tamburi); riporta, anche se solo episodicamente, alcuni pensieri e sentimenti, e anche espressioni verbali in forma indiretta: «temendo di non poter nascondere alla vista del suo felice amico il tormento che l'agita, esce durante la cerimonia mostrando il suo dolore»;<sup>12</sup> «per nascondere il perfido disegno»,<sup>13</sup> «un informatore giunge ad annunciare che Admeto e Alcide avanzano con le truppe».<sup>14</sup> Anche in questo caso il programma riporta in modo dettagliato, sebbene non appassionato, dinamiche scene d'azione quale l'assalto alle mura di Sciro con combattimenti e lanci di dardi, di pietre e di fuoco. Evidentemente Servandoni, come anche nel 1759 Antoine-Bonaventure Pitrot con il *Télémaque dans l'île de Calypso* alla Comédie-Italienne, e Jean-Baptiste Hus alla Comédie-Française con *La Mort d'Orphée, ou les Fêtes de Bacchus*,<sup>15</sup> segue un modello di scrittura condiviso e consolidato. Lo stesso che troviamo anche negli estratti descrittivi delle *opéras-comiques*, dei *ballets* e dei *ballets pantomimes* riportati nel 1769 da Jean-Augustin-Julien Desboulmiers nell'*Histoire du théâtre de l'opéra comique*,<sup>16</sup> e anche nei programmi di Noverre dei balletti a «tableaux vivants» e a «tableaux en mouvements» dei primi anni Cinquanta.<sup>17</sup> Questa continuità è testimoniata dallo stesso Noverre che nel 1766, alla fine delle Conclusioni che chiudono il secondo degli undici volumi manoscritti donati a Stanislao

---

<sup>11</sup> G. N. Servandoni, *Le triomphe de l'amour conjugal. Spectacle orné de machines, animé d'acteurs pantomimes, accompagné d'une musique qui en exprime les différentes actions*, Paris, Ballard, 1755.

<sup>12</sup> Ivi, p. 4.

<sup>13</sup> Ivi, p. 5.

<sup>14</sup> Ivi, p. 7.

<sup>15</sup> A.-B. Pitrot, *Télémaque dans l'île de Calypso, ballet sérieux, héroï-pantomime, de l'invention et composition du sieur Pitrot,...* [Paris, Théâtre des Comédiens italiens ordinaires du Roi, 17 mars 1759, Paris, Ballard, 1759; J.-B. Hus, *La Mort d'Orphée, ou les Fêtes de Bacchus, ballet héroïque de la composition de Mr Hus, représenté sur le théâtre de la Comédie-française, le... 6 juin 1759*, Paris, Vve Delormel et fils, 1759.

<sup>16</sup> J.-A.-J. Desboulmiers, *Histoire du théâtre de l'opéra comique*, 2 voll., Paris, Lacombe, 1769.

<sup>17</sup> Ad esempio quello de *La Descente d'Orphée aux Enfers* (1760) e de *Le Jugement de Pâris* (1751).

Il Augusto di Polonia,<sup>18</sup> scrive che tale genere di descrizioni è normalmente pesante, secco e insipido, e appare come un racconto molto conciso che non può avere la velocità, il calore, la completezza e l'ampiezza dello sguardo di un'azione pantomima. In ogni caso, aggiunge, il programma ha una debolezza in sé poiché non lascia immaginare se non molto vagamente il disegno, la composizione, l'ordine, i gruppi, le attitudini, le opposizioni, i contrasti del suo balletto; pertanto, nell'impossibilità di «dipingere con la penna e di far vedere al Lettore, trasportandolo sulla scena, i tableaux vivants»,<sup>19</sup> si limita a donare degli schizzi leggeri e quasi impercettibili della sua arte. In realtà, consultando i programmi pubblicati nelle diverse occasioni (1766, 1776, 1804, 1807), velocità, calore, completezza, ampiezza dello sguardo è quanto Noverre cerca invece di rendere nella sua scrittura anche se questa non arriverà mai a far «vedere e ascoltare» completamente il suo balletto, perché la bellezza e lo splendore sono impossibili da descrivere e, come scrive lui stesso nelle Conclusioni, «ogni arte ha il suo linguaggio».<sup>20</sup>

Valutando i programmi noverriani nel loro insieme – dai primi a «tableaux vivants» a quelli più complessi e profondi dei primi anni Sessanta, fino a quelli più tardi concepiti con la struttura del dramma – si coglie come i propositi siano molteplici.<sup>21</sup> Se il balletto è uno spettacolo grandioso e splendente, costruito come una sequenza di quadri, uno spettacolo impressionante in cui nessun elemento o momento lascia il pubblico semplice osservatore, ma al contrario ne coinvolge i sensi fino all'emozione più profonda o all'angoscia, così il programma deve essere avvincente e incalzante, e deve enfatizzare la teatralità dei momenti topici, il pathos dei silenzi o delle spaventose scritte a lettere infuocate; deve impressionare e suscitare, tanto quanto dal vivo, sorpresa ed emozione con la «descrizione»

---

<sup>18</sup> *Programmes de grands ballets historiques, héroïques, poétiques, nationaux, allégoriques et moreaux de la composition de M. Noverre*. Il manoscritto, datato Ludwigsburg 10 Novembre 1766, e conservato presso la Biblioteca Universitaria di Varsavia, fa parte degli undici volumi di cui riportiamo l'elenco: Tome I: *Théorie et pratique de la Danse simple et composée, de l'Art des Ballets, de la Musique, du Costume et des Décorations, par Mr Noverre Directeur de la Danse et Me des Ballets de S.A.S. le Duc régnant de Würtemberg*; Tome II: *Programmes de grands ballets historiques, héroïques, poétiques, nationaux, allégoriques et moreaux de la composition de M. Noverre*; Tome III, IV, V, VI: *Musique des Ballets composée d'après les Programmes de Mr Noverre*; Tome VII, VIII, X: *Habits de Costume pour l'exécution des Ballets de Mr Noverre dessinés par M. Boquet Dessinateur des menus plaisirs du Roi de France*; Tome IX: *Habits de Costume pour différents caractères de Danse, d'opéra, de comédie, tragédie et de bal dessinés par M. Boquet Dessinateur des menus plaisirs du Roi de France*; Tome XI: *Habits de Costume pour différents caractères de Danse, tragédie, opéra, comédie, et de bal dessinés par M. Boquet Dessinateur des menus plaisirs du Roi de France*.

<sup>19</sup> Ivi, p. 206.

<sup>20</sup> Ivi, p. 207.

<sup>21</sup> Si veda in questo stesso numero, *Acting Archives Review*, n. 6, J.-G. Noverre, P. G. Gardel et al., *Programmi-libretti di balletto*, [www.actingarchives.unior.it](http://www.actingarchives.unior.it) cliccando su «Review», «Archivio».

delle grida fuori campo, del suono roboante dei corni o delle trombe, dei gesti estremi. Obiettivo del programma è dunque colpire, commuovere, stupire, inchiodare il pubblico nella lettura dandogli l'impressione di «vedere e sentire» quanto accade sulla scena. E per avere la certezza di avere piena attenzione e consapevolezza dello spettatore il testo include anche brevi commenti volti ad ancorare con maggior chiarezza l'evento al contesto drammatico o a richiamare i prodromi della vicenda. Nei balletti più tardi il programma si arricchisce di ulteriori elementi (premesse, introduzioni, esposizione dell'argomento, commenti interpolati nel testo) in cui il coreografo esplicita la sua posizione di autore e le sue scelte rispetto al soggetto, all'interpretazione tematica e alla costruzione del balletto, aprendo al contempo la discussione su problematiche al centro del dibattito estetico. Nei programmi più tardi, inoltre, mentre i riferimenti alla scena si fanno via via più concreti e la scrittura è connotata da una visualità più intensa e mirata,<sup>22</sup> l'inserimento di elementi estranei al linguaggio pantomimico – richiami ad eventi trascorsi e futuri, riferimenti a persone assenti in scena e a «idee personali»<sup>23</sup> – attribuisce al testo un'articolazione così complessa e una tale densità drammatica da trasformarlo quasi in un testo a sé stante.

Ma se per Noverre il programma è il mezzo per sostenere la sua riforma ed è un fondamentale strumento comunicativo, esso ha una funzione fondamentale anche nella fase compositiva dello spettacolo: è l'intenzione del coreografo e il suo piano di lavoro, piano che mette a confronto, avvalendosi della teoria del paragone tra le arti, con l'elaborazione di un progetto letterario o con lo schizzo preparatorio di un quadro. Dal programma, il coreografo può verificare l'equilibrio tra le parti, la definizione dei profili caratteriali dei personaggi, e può anche controllare che il balletto abbia una struttura omogenea in cui le diverse sezioni siano raccordate in un «tutto» unitario e organico. In seguito, nel secondo volume *Lettres sur la danse, sur les ballets et les arts* uscito a Pietroburgo nel 1804,<sup>24</sup> Noverre, esasperato dalle polemiche e dalle continue azioni di plagio, considererà i programmi l'unico mezzo per dimostrare la paternità

---

<sup>22</sup> Si veda in *La morte di Agamennone*, atto I, scena III: «Un Messaggero inviato da Agamennone si prosterna ai piedi della Regina e le porge una lettera da parte del sovrano. [...] Il Messaggero si ritira verso il fondo della scena» (J.-G. Noverre, *Programmi dei balletti. Selezione di libretti 1751-1776*, a cura di F. Pappacena, traduzione di A. Alberti, Roma, Audino, 2010, p. 88).

<sup>23</sup> Questo aspetto è una delle critiche mosse da Angiolini a Noverre nella prima delle *Lettere di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi*, Milano, Gio. Batista Bianchi, 1773 (rist. in C. Lombardi, *Il ballo pantomimo: lettere, saggi e libelli sulla danza (1773-1785)*, Napoli, Liguori, 1998), di cui parliamo più avanti; ed è una delle debolezze che in età avanzata Noverre riconoscerà alla pantomima francese.

<sup>24</sup> J.-G. Noverre, *Lettres sur la Danse, sur les Ballets et les Arts par Mr Noverre, ancien Maître de Ballets en chef de la cour de Vienne et de l'Opéra de Paris*, 2 voll., St. Petersburg, Jean Charles Schnoor, 1803-1804, vol. II, tomo III.

della sua opera coreografica, per cui ne inserirà una selezione anche nell'ultima edizione delle *Lettres* uscita a Parigi nel 1807.<sup>25</sup>

Il programma, dunque, insieme al balletto d'azione ha trovato un suo linguaggio specifico in cui il lettore acculturato ed esperto può ricavare indicazioni sull'interpretazione del soggetto, sul metodo compositivo, sul linguaggio mimico e sulla realizzazione scenica, mentre il semplice spettatore viene istruito sui diversi momenti drammatici e introdotto ai passaggi interpretativi più complessi.<sup>26</sup> Si può comprendere quindi l'importanza attribuita dagli studi recenti ai programmi noverriani e come dall'analisi incrociata tra testi e *Lettres* sia possibile ricavare alcuni dati essenziali sulla pantomima e sulla messa in scena, e sia anche possibile ricostruire i fondamenti del linguaggio noverriano (vocabolario, sintassi e coordinamento degli elementi scenici). Numerose sono infatti le indicazioni esplicite su gesti, oggetti e atti<sup>27</sup> e altrettante, anche se più sfumate, sono quelle sulla scenografia. Nel balletto *La Descente d'Orphée aux Enfers* (1760) l'oculata scelta linguistica lascia intendere una costruzione tridimensionale dello spazio.

La vista di un mortale sorprende le Ombre felici: i giovani amanti morti lasciano i pergolati di mirto e di amaranto, gli eroi che hanno versato sangue per la difesa e la gloria della loro patria abbandonano i viali ombrosi di alloro, i poeti che hanno cantato le loro vittorie lasciano i monti fioriti e le acque argentee che ne discendono.<sup>28</sup>

Interpretazione che viene confermata dalla descrizione della stessa scena inserita da Noverre nella lettera XIII del Tomo II dell'edizione del 1803.

Le ombre felici sono di tutte le età e di tutte le condizioni; eroi, eroine, poeti, filosofi e oratori agiranno, adolescenti e bambini danzeranno; sta all'immaginazione del pittore tracciare un ampio quadro; se si contenta di fare un viale alberato con in fondo l'abituale piccola montagna, il *maître de ballets* si troverà nell'impossibilità di distribuire tutti questi personaggi su un fondo disposto così strettamente; infatti gli ci vogliono dei pergolati, dei viali, delle

<sup>25</sup> J.-G. Noverre, *Lettres sur les arts imitateurs en général et sur la danse en particulier, dédiées à Sa Majesté L'Impératrice des Français et Reine d'Italie. Par J.-G. Noverre, ancien maître des ballets en chef de l'Académie impériale de Musique, ci-devant chevalier de l'Ordre du Christ*, 2 voll., Paris, Léopold Collin; La Haie, Immerzeel, 1807, vol. II.

<sup>26</sup> Si veda al riguardo *Introduction au Ballet des Horaces ou Petite réponse aux grandes lettres du Sr. Angiolini*, in J.-G. Noverre, *Recueil de programmes de ballets de M. Noverre maître des ballets de la cour impériale et royale*, cit., pp. 1-28: 14-15.

<sup>27</sup> Ad esempio la posizione delle mani nei giuramenti e nelle promesse di matrimonio, la presenza emblematica di altari, calici, sacerdoti, le melodia celestiale annunciante l'arrivo delle divinità, gli svenimenti, i tentativi di suicidio trafiggendosi con il pugnale.

<sup>28</sup> J.-G. Noverre, *La Descente d'Orphée aux Enfers*, in *Lettres sur la Danse, sur les Ballets et les Arts par Mr Noverre, ancien Maître de Ballets en chef de la cour de Vienne et de l'Opéra de Paris*, cit., pp. 215-224: 219. Si veda in questo stesso numero, *Acting Archives Review*, n. 6, J.-G. Noverre, P. G. Gardel et al., *Programmi-libretti di balletto*, cit.



collinette, delle alture naturali, delle acque a cascata e dei terreni diseguali. Tutto ciò non può essere fatto se non eliminando delle quinte allora questo quadro sarà facile da riempire, il *maitre de ballets* potrà sistemare sui terreni più o meno elevati dei gruppi a piramide; le alture saranno lasciate al passeggio, le parti pianeggianti alla danza e le colline di fondo saranno destinate a sistemarvi dei bambini su piani differenti secondo una gradazione combinata di altezze, in modo da rispettare perfettamente i principî dell'ottica e della prospettiva.<sup>29</sup>

Dunque, sotto la guida di Noverre il balletto d'azione francese ha acquisito una precisa identità sia nella struttura dello spettacolo sia nella concezione del programma, e questi sono così indissolubilmente legati da condividere i profondi mutamenti che cambieranno il corso del balletto alla fine del secolo. Se nella metà del secolo XVIII Noverre aveva valorizzato il linguaggio dei gesti per distinguere il «nuovo balletto» dagli schemi accademici o dalle pantomime popolari, e per accreditare la danza come arte imitativa–linguaggio delle passioni, nell'ultimo decennio e nel passaggio del secolo la nuova generazione è tesa a restituire alla danza lo spazio che le era stato sottratto dal primo balletto d'azione e a risolvere la dicotomia tra la pantomima e la danza propriamente nel segno di un equilibrio tra i due linguaggi.<sup>30</sup> In questa, che può definirsi una seconda riforma, mentre la danza orienta la ricerca formale verso un affrancamento dai limiti posti dalle norme accademiche e, sotto l'influsso del «goût grec», crea l'«arabesque»,<sup>31</sup> il linguaggio gestuale si modifica a seguito delle innovazioni del teatro drammatico e va gradatamente assorbendo idiomi italiani per allargare gli orizzonti della pantomima<sup>32</sup> che, come scrive Noverre alla fine della sua vita, aveva arrestato il suo percorso evolutivo. Il dibattito tra Angiolini e Noverre sulle unità è ormai superato in favore della tesi noverriana<sup>33</sup> e i soggetti si moltiplicano seguendo le tendenze

---

<sup>29</sup> J.-G. Noverre, *Lettere sulla danza, sui balletti e sulle arti (1803)*, a cura di F. Pappacena, traduzione di A. Alberti, «Chorégraphie», n.s., n. 7, 2011, Lucca, LIM, p. 164.

<sup>30</sup> In età napoleonica, poi sistematicamente e più dettagliatamente dagli anni Venti, i programmi francesi riportano l'elenco delle numerose danze interpolate nel balletto. Cfr. J.-P. Aumer, *Les Amours d'Antoine et de Cléopâtre, ballet historique en 3 actes de la composition de M. Aumer*, Paris, Barba, 1808; *Aline, reine de Golconde, ballet pantomime en 3 actes, par M. Aumer*, Paris, Barba, 1823; *Astolphe et Joconde, ou les Coureurs d'aventures, ballet pantomime en 2 actes, par M. Aumer*, Paris, Barba, 1827.

<sup>31</sup> Sull'origine dell'arabesque vedi F. Pappacena, *Il rinnovamento della danza tra Settecento e Ottocento. Il trattato di danza di Carlo Blasis*, Lucca, LIM, 2009, pp. 55-68; *Il Linguaggio della danza classica. Guida all'interpretazione delle fonti iconografiche*, Roma, Gremese, 2012, pp. 132-142.

<sup>32</sup> Sull'argomento vedi A. J.-J. Deshayes, *Idées générales sur l'Académie royale de musique, et plus spécialement sur la danse*, Paris, Mongie, 1822, pp. 22-23.

<sup>33</sup> Sin dai primi balletti Noverre prese le distanze dalle unità, affermando il diritto del nuovo balletto ad un'autonomia artistica. Sul problema delle unità, vedi F. Pappacena, *Fondamenti teorici della riforma noverriana*, in J.-G. Noverre, *Lettere sulla danza, sui balletti e sulle arti (1803)*, cit., pp. XIV-XXXVII:XIX-XXI. Sul dibattito tra Noverre e Angiolini, si veda qui più avanti *Il*

letterarie emergenti e le nuove linee estetiche. Tutto ciò si riflette nei programmi che, pur conservando l'impostazione individuata da Noverre, vanno gradatamente accentuando il carattere di «scrittura di immagini», «scrittura per immagini», con riferimenti sempre più espliciti alla scena (alla «alzata della tela», all'«ouverture» ecc.) e ai passaggi drammatici, divenendo una vera e propria «guida alla visione».<sup>34</sup>

Nel 1789, in *Le ballet de la paille, Il n'est qu'un pas du mal au bien*, ribattezzato nel 1791 *La Fille mal gardée*, alla prima riga Dauberval scrive: «Si alza il sipario e si vedono alcuni mietitori che passano sullo sfondo»;<sup>35</sup> poi, alla fine del primo atto, quando irrompe la tempesta, «i mietitori spaventati coprono frettolosamente i risultati del loro lavoro e corrono disordinatamente per il palco». Nel 1791, nel *Télémaque dans l'isle de Calypso*,<sup>36</sup> lo stesso Dauberval scrive: «Venere, contenta del suo trionfo sul giovane eroe vinto da Amore, rimonta in Cielo vista degli spettatori, ma invisibile alle Ninfe, a Eucaride e a Telemaco».<sup>37</sup> In *Cendrillon, ou la pantoufle verte*,<sup>38</sup> di Jean-Baptiste Blache, rappresentato a Lione nel 1810, i riferimenti alla scena sono sistematici come anche compaiono, seppur sporadicamente, frasi riportate in forma diretta: Cupido «quando si trova vicino a lui [il Re], apre il suo abito da paggio, lascia intravedere al pubblico il suo costume di Amore, tira fuori abilmente una freccia nascosta sotto il vestito, scosta un

---

«libretto» italiano dal secondo Settecento al primo Ottocento e, per una più ampia documentazione, J. Sasportes, *Due nuove lettere sulla controversia tra Noverre e Angiolini*, in «La danza italiana», vol. 7, primavera 1989, Genzano di Roma, Centro Documentazione Danza, 1989, pp. 51-77. Un caso emblematico del superamento del principio delle unità è *Le amarezze negl'Amori o sia I contrattempi di Venere* (Venezia, Teatro San Samuele, 1775) di Onorato Viganò che, sebbene convinto assertore del principio delle unità, assembla in un modo a suo stesso avviso poco ortodosso due diversi racconti tratti dalla mitologia classica. Nella Francia d'età napoleonica molto interessante è il caso di *Les Amours d'Antoine et de Cléopâtre* di Jean Aumer (1808), in cui lo stesso autore in una nota all'inizio dell'Atto III fa presente l'intervallo di tredici anni dall'epoca in cui Cleopatra si reca a Tarso a quella della sua morte.

<sup>34</sup> J.-G. Noverre, P. G. Gardel et al., *Programmi-libretti di balletto*, cit.

<sup>35</sup> Il testo è dell'edizione del 1803 messa in scena da Jean Aumer al teatro Porte-Saint-Martin, e pubblicato a Parigi da Fages. Per la traduzione inglese vedi I. Guest (edited by), *La Fille mal gardée*, «The Dancing Times», 1960; rist. London, Dance Books, 2010, pp. 1-11.

<sup>36</sup> Dauberval, *Télémaque dans l'isle de Calypso: ballet pantomime en trois actes de la composition de M. d'Auberval Pensionnaire de sa Majesté très chretienne. Représenté pour la première fois au Théâtre du Roi le Pantheon dans le mois de Mars, 1791. La Musique est de differents Auteurs, dans la quelle il y à plusieurs Airs nouveaux, par Signor Mazzinghi. A Londres, De l'Imprimerie de H. Reynell, N° 21 Piccadilly/Telemachus in the Island de Calypso: A Pantomime Ballet in three acts composed by Mr D'Auberval Pensioner of his most Christian Majesty represented for the first time at the King's Theatre, Pantheon, in the Month of March, 1791. The Music selected from different Masters, the Original Airs by Signor Mazzinghi, London, Printed by H. Reynell, N° 21 Piccadilly.*

<sup>37</sup> Ivi, p. 25.

<sup>38</sup> J.-B. Blache, *Cendrillon, ou la pantoufle verte, pantomime féerie en trois actes à grand spectacle, tirée du Cont-bleu de ce nom*, Lyon, s.e., 1810. Cfr. J.-G. Noverre, P. G. Gardel et al., *Programmi-libretti di balletto*, cit.

po' il mantello del Sovrano, mira al cuore e lo trafigge con la sua freccia!»;<sup>39</sup> Fresco, domestico delle perfide sorelle di Cenerentola, «Si avvicina alla zucca e ci bussa sopra, come aveva fatto la Fata; ma di paggetti non ne escono più. Ritorna tutto triste in proscenio, si strofina gli occhi... avrò sognato tutto ciò? Si chiede. Cercherò di riaddormentarmi».<sup>40</sup>

Con la restaurazione e i primi segnali del cambiamento del gusto, il modello rimane fondamentalmente inalterato e come tale trasmesso al balletto romantico, dove la scrittura per immagini, rapida, fresca, viva riesce a rendere gli scenari pittoreschi e fantastici ispirati agli scritti di Walter Scott e di Charles Nodier, e alle leggende germaniche riferite da Heine. Questo anche se l'autore sarà un librettista invece che il coreografo. Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges, prolifico autore di *opéras-comiques*, ed estensore, in collaborazione con Théophile Gautier, del «libretto» di *Giselle*,<sup>41</sup> utilizzerà la formula standardizzata, descrivendo azioni e danze, tratteggiando pensieri, sentimenti, emozioni, e dipingendo con un tocco quando pittoresco quando lirico le atmosfere magiche della fiaba in balletto.<sup>42</sup> Le indicazioni sui movimenti scenici sono frequenti («Loys appare sul fondo. Si guarda attorno con inquietudine e si assicura che i cacciatori siano lontani. Giselle lo vede e vola tra le sue braccia. Si sente una musica gioiosa»)<sup>43</sup> Ma a seconda della situazione, il testo cambia registro espressivo e ritmo: diventa schematico e incalzante quando vuole visualizzare la velocità di avvicendamento delle scene.<sup>44</sup>

Loys, o piuttosto il Duca Albrecht, s'avvicina alla capanna di Giselle e bussa delicatamente alla porta. Hilarion è sempre nascosto. Giselle esce subito e corre tra le braccia del suo amante.

Impeto e felicità dei due giovani.

Giselle racconta un suo sogno a Loys: era gelosa di una bella signora che Loys amava e le preferiva.

Loys, turbato la rassicura: egli l'ama e non amerà che lei.

«Se tu mi tradissi – gli dice la giovinetta –, io sento che morrei». Si porta la mano al cuore come per dirgli quanto sia malato. Loys torna a rassicurarla con dolci carezze.

Giselle coglie allora delle margherite e ne toglie i petali uno ad uno per accertarsi dell'amore di Loys. La prova riesce ed ella si getta nelle braccia del suo amante.

Hilarion, non resistendo più, accorre accanto a Giselle e le rimprovera la sua condotta. Egli era là ed ha visto tutto! «Eh! Che m'importa – risponde gaiamente Giselle –; io non ne arrossisco, l'amo e non amerò altri che lui!». Gli

---

<sup>39</sup> Ivi, atto II, scena VIII, in J.-G. Noverre, P. G. Gardel et al., *Programmi-libretti di balletto*, cit.

<sup>40</sup> Ivi, atto III, scena I.

<sup>41</sup> T. Gautier, J.-H. Vernoy de Saint-Georges, J. Perrot, J. Coralli, *Giselle, ou les Willis, ballet pantomime en 2 actes*, Paris, Vve Jonas, 1841.

<sup>42</sup> J.-G. Noverre, P. G. Gardel et al., *Programmi-libretti di balletto*, cit.

<sup>43</sup> Vedi nel primo atto la brevissima scena decima in J.-G. Noverre, P. G. Gardel et al., *Programmi-libretti di balletto*, cit.

<sup>44</sup> Ivi, atto I, scena IV.

ride in faccia poi gli volta bruscamente le spalle mentre Loys lo respinge e lo minaccia della sua collera se egli non desiste dalle profferte amorose a Giselle. «Va bene – dice Hilarion con un gesto di minaccia – più tardi si vedrà».<sup>45</sup>

Nell'atto secondo, ambientato in un bosco dove le Villi volteggiano in attesa della vittima sacrificale, il ritmo della frase è invece rallentato perché lo spettatore-lettore possa immergersi nella descrizione dello scenario fiabesco. Punteggiatura e parole hanno la musicalità della danza d'adagio e dei malinconici valzer, e dipingono l'atmosfera fatata delle scene vuote che attendono l'entrata di una fanciulla alata.

Un raggio di luna, vivo e chiaro, si proietta allora sulla tomba di Giselle, i fiori che la ricoprono si ravvivano e si raddrizzano sui loro steli come per formare un arco alla bianca creatura che ricoprono.

Giselle appare avvolta nel suo leggero sudario. Avanza verso Myrtha che la tocca col ramo di rosmarino. Il sudario cade, Giselle è trasformata in Villi. Le sue ali nascono e si aprono. I suoi piedi sfiorano il suolo; ella danza o, piuttosto, volteggia nell'aria, come le sue graziose sorelle, ricordando e ripetendo con gioia i passi che aveva danzato (nel primo atto) prima della sua morte.

Si ode un rumore lontano. Tutte le Villi si disperdono e si nascondono tra le canne.<sup>46</sup>

Poi nel bacchanale – danza di morte delle Villi – i toni si fanno più intensi e dolorosi, e riportano lo spettatore sulla parte tragica della storia: la vendetta degli spietati spiriti erranti nei boschi e l'amara sorte dei viandanti.

La vittima, avviluppata da ogni parte da queste graziose e mortali reti, sente ben presto le ginocchia piegarsi, i suoi occhi si chiudono, non ci vede più ma continua a danzare con impeto ardente. La Regina delle Villi lo riprende allora e lo fa girare e danzare con lei un'ultima volta fino a che il povero diavolo, arrivato all'ultimo anello della catena di danzatrici, sul bordo dello stagno, apre le braccia per stringerne un'altra precipitando invece nell'abisso.<sup>47</sup>

Confrontando il libretto di *Giselle* con la trascrizione di Henri Justamant, maestro dell'Opéra di Parigi nella stagione 1868-69,<sup>48</sup> e con le recenti versioni russe del balletto,<sup>49</sup> si rimane sorpresi dall'aderenza della

---

<sup>45</sup> Ivi, atto I, scena VI.

<sup>46</sup> Ivi, atto II, scena V.

<sup>47</sup> Ivi, atto II, scena X.

<sup>48</sup> F.-M. Peter (edited by), *Giselle ou les Willis ballet Fantastique en deux actes*, Deutsches Tanzarchiv Köln, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2008. Alcune pagine del quaderno di Justamant sono riportate nel testo F. Pappacena, *Il Linguaggio della danza classica. Guida all'interpretazione delle fonti iconografiche*, cit., pp. 185-188.

<sup>49</sup> Ci riferiamo in particolare alla versione del teatro Kirov interpretata da Galina Mezentseva e Konstantin Zaklinsky, registrata nel 1983, e ora visibile su YouTube.

coreografia al testo e come, fatta eccezione dell'ingombrante inserto del «passo a due dei Contadini», di alcune interpretazioni e di qualche taglio (i viandanti e il vecchio all'inizio del secondo atto), il balletto sia perfettamente visibile nelle righe del testo. Solo la danza è lasciata all'immaginazione – o all'aspettativa – del pubblico, e anche i rarissimi brani mimici, tra cui questo del primo atto, la cui articolazione e complessità semantica impone all'interprete prestiti dalla gestualità mimica italiana. Dove nel programma si legge

«Che volete dire!», gridano le giovani vendemmiatrici con paura, serrandosi le une contro le altre.

Berthe, allora, al suono di una lugubre musica, sembra [mostra] descrivere un'apparizione di morti che, ritornati al mondo danzano insieme. I contadini sono colmi di terrore. Giselle soltanto ride e risponde allegramente alla madre che tanto non cambierà e che, morta o viva, danzerà sempre.<sup>50</sup>

Nella trascrizione di Justamant la scena, tradotta in gesto, diventa:

Berthe

*Tu diventerai una Villi*

Giselle

*Villi? Che cos'è?*

Berthe

*Va bene, te lo dico*

Si sposta un po' indietro [sale] e chiama le giovani che arrivano e la circondano

*Laggiù, lontano, esistono le Villi: sono come te, fanciulle che sono morte a forza di danzare.....*

*E la notte ad una certa ora escono dalla terra dove riposano e si mettono a danzare, finché non scorgono degli uomini li afferrano li costringono a danzare con loro finché non cadono morti.*

Giselle

Che tiene Loys per mano, prova una specie di gelo ascoltando la madre e domanda a Loys se può essere veramente così

Lui

risponde di no.<sup>51</sup>

Va sottolineato che tale obbedienza del coreografo al librettista costituisce, è vero, un caso *sui generis*, ma è al contempo un tassello di un quadro estremamente complesso in cui – questo già in età romantica – non sono comunque rari i casi (da Noverre in *Les Graces* a Filippo Taglioni in *La Fille du Danube*)<sup>52</sup> di testo ricalcato sulla fonte letteraria.

<sup>50</sup> Atto I, scena VI, in J.-G. Noverre, P. G. Gardel et al., *Programmi-libretti di balletto*, cit.

<sup>51</sup> F.-M. Peter (edited by), *Giselle ou les Willis ballet fantastique en deux actes*, Deutsches Tanzarchiv Köln, Hildesheim, Georg Olms, 2000, p. 41.

<sup>52</sup> *Les Graces* di Noverre (tra il 1768 e il 1773) sono una libera riduzione del secondo, terzo e quarto canto dell'omonimo poema di Christoph Martin Wieland; *La Fille du Danube* di Taglioni è ispirato a *Das Donauweibchen: Eine Romantische Geschichte Der Vorzeit* (1799), di Karl Friedrich Hensler.

### Il «libretto» italiano dal secondo Settecento al primo Ottocento

Come accennato, la questione del programma nel balletto italiano è assai meno lineare di quella francese sia per la complessa situazione politica e la mancanza di una linea produttiva unitaria, sia per la diversa vocazione del ballo italiano che sin dalle origini, ossia dalla riforma di Gasparo Angiolini, predilige la trasposizione in balletto del soggetto eroico-storico e del dramma. Se per Angiolini il soggetto «serio» è un'eredità del suo maestro Franz Anton Hilverding,<sup>53</sup> la scelta della «tragedia in ballo» gli serve per legittimare la sua proposta di recupero della pantomima antica («Ballet Pantomime dans le goût des Anciens»), garantendone lo statuto di arte imitativa, in quanto è la tragedia stessa ad avere in sé le unità. Questo indirizzo, insieme alle scelte tematiche, influenza fortemente la concezione del programma sul quale incombe l'iniziale rifiuto di Angiolini. Nel 1765 in *Dissertation sur les ballets pantomimes des Anciens, pour servir de programme au ballet pantomime tragique de Sémiramis*,<sup>54</sup> introduzione al balletto pantomimo ispirato all'omonima tragedia di Voltaire, il coreografo italiano inserisce una descrizione sintetica del balletto, anche se esposta in prima persona e definita «Plan du Ballet», ossia schema del balletto. Di fatto il testo, come spiega lo stesso titolo, è più che altro un pretesto per argomentare le sue scelte estetiche e compositive, e assicurarsi, mediante citazioni colte e argomentazioni condivise (dalla divisione dei generi del balletto, ai fondamenti della pantomima antica, agli scritti di Svetonio, Luciano e a quelli recenti di Du Bos), il riconoscimento di un alto profilo culturale. Per Angiolini, come si legge nella prima delle due lettere indirizzate a Noverre nel 1773, l'uso del programma è superfluo e nocivo.

Aggiungo ancora che l'uso introdotto di stampare il programma d'ogni danza pantomima che si produca, e di pubblicarlo avanti la rappresentazione di quella, è un uso umiliante per l'arte; poiché suppone che questa non possa arrivare a rendere intelligibili gli oggetti che ella presenta per li soli mezzi propri di lei. In oltre questo programma per una parte diminuisce l'impressione totale che dovrebbe fare il ballo, prevenendone colla minuta esposizione di quello; e per l'altra non ce ne dà un'idea compiuta, non essendo possibile che questa esposizione contenga pure la centesima parte delle bellezze e delle difficoltà dell'opera. Si oppone ancora alla natura del ballo medesimo, perché questo è fatto per essere rappresentato, non per esser letto. Per ultimo, avvilisce e disonora lo stesso autore del ballo, riducendolo alla barbarie di que' pittori che ne' secoli ignoranti mettevano alla bocca o al piè delle loro figure queglii scritti dinotanti il nome, l'azione o i sentimenti de'

<sup>53</sup> I primi lavori di Hilverding in questa direzione riguardarono il *Britannicus* di Racine, l'*Idoménée* di Crébillon e l'*Alzire* di Voltaire.

<sup>54</sup> G. Angiolini, *Dissertation sur les ballets pantomimes des anciens, pour servir de programme au ballet pantomime tragique de Sémiramis*, Vienne, Jean-Thomas de Trattner, 1765 (rist. anast. Milano, Nogare e Armetti, 1956; trad. it. in S. Onesti, 'L'Arte di parlare danzando'. Gasparo Angiolini e la *Dissertazione sui balli pantomimi degli antichi*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 0, ottobre 2009, pp. 18-32).

personaggi rappresentati nel quadro. *Les sujets bien constitués n'ont pas besoin d'éclaircissement*, dice Monsieur Lacombe nello *Spettacolo delle belle arti*. Non per tanto, qualora si voglia dare un programma al pubblico a solo fine di facilitarli l'intelligenza e rendergli conto del piano che si è tenuto, includervi non bisogna né bellezze, né idee estranee alla tessitura dell'opera, ma contentarsi solamente d'indicare la condotta, le masse e, senza ostentazione, l'adempimento delle regole.<sup>55</sup>

Non si tratta di una posizione isolata (Ange Goudar nel 1759 aveva scritto che «Un Compositore che ha bisogno di spiegare con un testo scritto la trama del suo balletto, è un cattivo Pittore»)<sup>56</sup> né di una riflessione senza seguito (Salvatore Viganò ne seguirà i principi al suo esordio coreografico),<sup>57</sup> ma sicuramente di una scelta che alla fine Angiolini sarà costretto a rivedere, in quanto si scontrerà contro una prassi ormai ampiamente consolidata in tutti i teatri europei, e con una realtà molto diversa dall'epoca dei primi balletti d'azione. Nel 1773 mette in scena al teatro San Benedetto di Venezia la *Semiramide*,<sup>58</sup> di cui riporta, in modo stringato, ma senza omissioni, la successione degli eventi: dunque il programma. Lo stesso farà con *La morte di Cleopatra* nel 1780 e con gli altri balli scaligeri degli anni Ottanta e Novanta, tra cui *Despina e Ricciardetto* e *Alzira*, entrambi del 1781,<sup>59</sup> sebbene nel 1775, in *Riflessioni sopra l'uso dei Programmi nei Balli Pantomimi*, avesse continuato a ribadire i concetti esposti dieci anni prima.<sup>60</sup>

Mentre nel balletto francese, la lezione noverriana e le tendenze estetiche dominanti a cavallo dei due secoli orientano i coreografi prevalentemente

---

<sup>55</sup> G. Angiolini, *Lettere di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi*, cit. (rist. in C. Lombardi, *Il ballo pantomimo: lettere, saggi e libelli sulla danza (1773-1785)*, cit., pp. 62-63).

<sup>56</sup> A. Goudar, *Observations sur les trois derniers ballets pantomimes qui ont paru aux Italiens & aux François: sçavoir, Télémaque, Le sultan généreux, La mort d'Orphée*, Paris, Nicolas-Bonaventure Duchesne, 1759, p. 43.

<sup>57</sup> Salvatore Viganò al suo esordio come coreografo nel 1791, seguì l'indicazione angioliniana, salvo poi adeguarsi alla tendenza dominante nella produzione successiva. In *Raul Signore di Crechi, o sia la tirannide repressa* scrive: «Si risparmia a' venerati Spettatori il tedio d'informarsi con la noiosa lettura d'un lungo Programma degl'accidenti innestati nella composizione, certo l'umilissimo compositore, che se il Ballo non è chiaro da se, niente giova una lunga informazione anteriore. Se lo spettacolo riesce, per fatalità di chi lo compose, oscuro, e cattivo, egli averà un solo rimorso, e se tale riesce con tutto il tedio d'una lunga anticipata lettura di Programma dato a un'adorabile Pubblico, averà due rimorsi, e il difendersi da un doppio rimorso è scusabile» (*Raul Signore di Crechi, o sia la tirannide repressa*, in *Scipione, dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro San Samuele l'Autunno dell'Anno 1791*, Venezia, Modesto Fenzo, 1791, pp. 21-27: 26). Vedi anche R. Zambon, *Il Settecento e il primo Ottocento*, in J. Sasportes (a cura di), *Storia della danza italiana*, Torino, EDT, 2011, pp. 117-182:136).

<sup>58</sup> Il programma del ballo è contenuto in *Programma delli due balli*, Venezia, Modesto Fenzo, 1773.

<sup>59</sup> Per *La morte di Cleopatra* vedi R. Zambon, *Il Settecento e il primo Ottocento*, in J. Sasportes (a cura di), *Storia della danza italiana*, cit., pp. 117-182:147-148 nota 85.

<sup>60</sup> G. Angiolini, *Riflessioni sopra l'uso dei Programmi nei Balli Pantomimi*, s.c., s.e., 1775.

verso il fantastico o il *ballet de genre* derivato dall'opéra-comique, nell'Italia a cavallo dei due secoli il dramma storico è, come nell'opera, la principale vena del balletto, e quello su cui si incentra la vicenda del primo, e più importante, dei tre balli inseriti tra gli atti dell'opera.<sup>61</sup> A differenza dei programmi francesi in cui, a parte qualche eccezione, la scrittura dei programmi è pressoché standardizzata, in Italia gli opuscoli che sono venduti all'entrata dei teatri presentano una notevole varietà di soluzioni sia tipografiche che contenutistiche dovute alle diverse politiche culturali delle direzioni teatrali e delle sovrintendenze. Il programma può essere inserito all'interno del libretto d'opera, come può essere pubblicato separatamente ma, in ogni caso, è considerato imprescindibile solo per i balli seri, in quanto dei balli «secondo» e «terzo» (ossia di mezzo carattere e comico), quando non viene riportato solo il titolo, è riassunta brevemente la trama in una scheda di varia denominazione, ma il più delle volte coincidente con l'«Argomento». L'argomento è un atto dovuto per tradizione ma spesso per coerenza con l'opera lirica all'interno della quale si inseriscono i balli. Avviso, argomento, al lettore, nobilitano il testo e ne attestano lo statuto di opera artistica.

Per quanto riguarda la modalità di scrittura, le formule sono le più diverse: sintetica e visiva come una rapida «guida alla visione», condotta con una prosa schematica, spezzata da continui a capo o da lineette divisorie;<sup>62</sup> oppure discorsiva ossia realizzata con una prosa fluida fatta di periodi lunghi, articolati e quasi totalmente privi di a capo. Nel complesso quest'ultima formula può ascrivere a una disposizione del teatro che commissiona la revisione – una sorta di stesura in bella copia – del testo autografo, ma può anche dipendere da una scelta personale del coreografo, come nel caso della collaborazione di Salvatore Viganò con Giulio Ferrario e con Giovanni Gherardini.<sup>63</sup> Tuttavia è spesso l'elevatezza del soggetto o l'autorevolezza della fonte, o ancora, l'ambizione culturale dell'autore, a conferire un tono aulico al programma anche se non sono rari i casi in cui per le stesse ragioni il testo scade nell'ampollosità perdendo la facilità di

---

<sup>61</sup> Nelle programmazioni italiane del primo Ottocento, le opere erano inframezzate da tre balli, di cui il primo, denominato «ballo primo» o «ballo serio», era il più impegnativo sotto il profilo del contenuto e dell'allestimento scenografico. Per tale motivo il «ballo primo» era quello di maggiore lunghezza e aveva posto dopo il primo atto. Il «ballo secondo» e il «ballo terzo» erano di minore impegno e durata, e il soggetto era generalmente lieto (mezzo carattere, comico).

<sup>62</sup> Il «ballo eroico pantomimo» di Onorato Viganò *Rinaldo e Armida o sia la conquista di Sionne*, rappresentato al San Samuele di Venezia nel 1790 può essere considerato uno dei campioni maggiormente significativi di questo indirizzo.

<sup>63</sup> Si vedano al riguardo R. Fabris, *L'Ottocento*, in J. Sasportes (a cura di), *Storia della danza italiana*, cit., pp. 185-247:193; e R. Zambon, *Il Settecento e il primo Ottocento*, in J. Sasportes (a cura di), *Storia della danza italiana*, cit., pp. 117-182:149.



consultazione.<sup>64</sup> D'altronde, questa tendenza risponde a un criterio di coerenza con il contenuto stesso del «primo ballo» per il quale, come scrive Carlo Blasis nel 1844 in *Studi sulle arti imitatrici*,<sup>65</sup> «Si esige nel serio, che il soggetto sia grandioso, che presenti un grande spettacolo, e che vi concorrano al buon effetto la pittura, le macchine, ed i costumi».<sup>66</sup> L'autorevolezza della fonte – Voltaire – di *Alzira o gli americani*<sup>67</sup> di Gasparo Angiolini impone all'autore uno stile aulico che si riconosce già dalle prime righe.

All'alzar del sipario si veggono alcune Donne Americane, che contemplano con afflizione e [le] rovine, ed altre religiosamente prostrate innanzi agli idoli. All'arrivo di alcuni Spagnuoli le Donne si ritirano indietro intimorite, e Montese assicurando Alvaro d'un pronto ritorno, affettuosamente congedandosi da lui parte. Mentr'egli s'incammina da una parte, arriva Gusmano dall'altra con seguito di Spagnuoli. Alvaro gl'indica Montese, che si arresta un istante per assicurare Gusmano del suo ritorno; e procura di calmare con la naturale sua dolcezza la smaniosa impazienza che lo possiede.<sup>68</sup>

In *Otello o sia il Moro di Venezia* di Salvatore Viganò,<sup>69</sup> l'estensore del testo, probabilmente Giulio Ferrario, usa toni da tragedia alfiariana e il testo lascia intravedere un'azione fortemente orientata sull'uso di un articolato e complesso vocabolario pantomimico.

Atto quinto

*Stanza di Desdemona con alcova e con letto sul quale ella dorme*

Notte

Dopo alcun intervallo di silenzio entra Otello, e chiude la porta dietro di sé: egli ha una lucerna ed una spada. Il suo volto ed i suoi gesti palesano l'intima angoscia che lo divora. *Morrà la perfida*, – egli dice fremendo; e intanto pensa di spegnere la lucerna, affinché la vista della beltà di Desdemona non lo rimuova dal suo disegno. Ma in questo istante ella si desta, e ravvisando il diletto suo sposo, gli rivolge alcuni accenti pieni d'affetto. Otello non vede in essi che l'espressione della menzogna, e con atto spaventevole le dice: «Implora tosto dal cielo il perdono delle tue colpe; io non voglio uccidere l'anima tua» – Desdemona, sbigottita, scende dal letto e s'avvicina a lui

---

<sup>64</sup> Si veda a titolo di esempio *Egilde, ballo magico in cinque atti*, composto e diretto da Giovan Battista Giannini, andato in scena al Teatro Regio di Torino nel carnevale 1821 (in *Argene e Dalmiro*, Torino, Onorato Derossi, 1821, pp. I-VIII).

<sup>65</sup> C. Blasis, *Studi sulle Arti imitatrici*, Milano, Giuseppe Chiusi, 1844 (facsimile Bologna, Forni, 1971), p. 3.

<sup>66</sup> Ivi.

<sup>67</sup> G. Angiolini, *Alzira o gli americani. Ballo tragico pantomimo inventato, e composto dal Sig. Gasparo Angiolini Maestro pensionario delle due corti imperiali di Vienna, e Pietroburgo*, Milano, Gio. Batista Bianchi, 1781.

<sup>68</sup> Ivi, Atto I, p. 5.

<sup>69</sup> S. Viganò, *Otello o sia il Moro di Venezia, ballo tragico di Salvatore Viganò da rappresentarsi sulle scene del R.I. teatro all Scala il carnevale dell'anno 1818*, Milano, Pirola, s.d. [1818].

chiedendogli con sommissione il motivo di così strano linguaggio. Egli allora le mostra il fazzoletto che tolse a Cassio; e, *Scellerata*, le dice, *tu ne facevi dono al tuo drudo; preparati a scontare il tuo delitto*. – Ella niega d'aver dato quel fazzoletto a Cassio, e protesta in faccia al cielo d'essere innocente. Ma Otello, nel suo delirio, la chiama spergiura, promette di vendicarsi nel sangue del traditore, e con trasporto di rabbia cala le cortine dell'alcova, affinché i suoi sguardi non mirino più quel talamo ch'egli crede disonorato. Desdemona si scioglie in dirotte lagrime; egli ne attribuisce la cagione alle sue minacce contro di Cassio: si fatta idea mette il colmo al suo furore, e già corre il barbaro a trucidarla: – ella fugge, e si ripara nell'alcova; il forsennato la insegue... Il misfatto è compiuto. – Rabbuffato, insanguinato, esce il Moro dall'alcova col pugnale fumante tra mano; ei più non sa dove s'aggiri!

In questo punto s'ode uno strepito improvviso fuor della porta. Otello, tutto smarrito, volge in mente mille partiti, e non s'appiglia a veruno. Intanto la porta è atterrata, ed entrano precipitosi vari Senatori seguiti da molti cittadini e cittadine, da Emilia, da Brabanzio, da Montano, da Rodrigo, da Cassio e da Jago alla testa delle guardie. Non più tosto mira Otello il suo creduto rivale, che gli è sopra colla punta della spada; ma gli astanti ne ritorcono il colpo. I Senatori gli annunziano che la Repubblica lo depone dalla sua carica; e Brabanzio, in nome della suprema autorità, gli domanda Desdemona. *Tu chiedi, egli risponde, la figlia tua?... Essa è là* (additando l'alcova), *là per sempre*. – Emilia corre tosto ad innalzar le cortine; tutti volgono quivi lo sguardo, e rimanendo atterriti dal miserando spettacolo che si presenta a' loro occhi. Otello palesa d'essere stato trascinato a tanto eccesso dall'aver scoperta, per mezzo di Jago, un'infame tresca fra Desdemona e Cassio. Ma tanto Cassio, quanto Emilia attestano e provano l'innocenza dell'infelice, e svelano la trama di Jago. Allora Otello, in preda al rimorso, alla disperazione, all'abborrimento di sé medesimo, si slancia verso il letto di Desdemona, mira per l'ultima volta quelle adorate sembianze, e si pianta un pugnale in mezzo al cuore. – A sì terribile scena non v'è persona che non si raccapricci. Jago è posto in mezzo alle guardie, ed un quadro d'universale costernazione chiude lo spettacolo.<sup>70</sup>

In diversi programmi angioliniani compare l'uso di citazioni volto sia a rafforzare il testo sia a nobilitare il programma. Nel «ballo tragico-pantomimo» di Angiolini *Despina e Ricciardetto*,<sup>71</sup> anch'esso rappresentato nel 1781 alla Scala, il programma è punteggiato di citazioni dai canti XIV e XV del *Ricciardetto di Nicolò Carteromaco*.<sup>72</sup> Ugualmente quello dell'*Alzira*, dove ricorrono brani della tragedia volteriana.

Alzira sopravviene tutta agitata per il pericolo che sovrasta a Zamor, non sapendo ove possa condurlo la disperazione; ma la vista di Gusmano l'obbliga a dissimulare la tormentosa sua situazione, e prende parte alle

<sup>70</sup> Ivi, pp. 11-12.

<sup>71</sup> G. Angiolini, *Despina e Ricciardetto, ballo tragico-pantomimo*, in *Balli, da rappresentarsi alternativamente nel Teatro grande alla Scala di Milano per la prim'opera buffa dell'autunno 1781, inventati e composti dal signor Gaspero Angiolini Maestro pensionario delle due corti imperiali di Vienna e Pietroburgo*, Milano, Gio. Batista Bianchi, s.d. [1781].

<sup>72</sup> N. Forteguerra, *Ricciardetto di Niccolò Carteromaco, poema in ottava rima*, Parigi, Colombani Libraio di Venezia, 1765.

danze. Tutto in un mentre Zamor traversa le Guardie, e gli Ufficiali, si slancia incontro a Gusmano, e lo ferisce mortalmente, indi  
*Zamor au même instant dépouillant colere  
Tombe aux pieds d'Alvarez, et tranquille, soumis  
Lui présentant ce fer teint du sang de son fils:  
J'ai fait ce que j'ai dû, j'ai vengé mon injure,  
Fais ton devoir, dit il, et venge la nature  
Alors il se prosterne attendant le trepas.*<sup>73</sup>

Si tratta di un uso, quello delle citazioni, che si diffonde in Italia tra gli anni Ottanta e Novanta del Settecento e che nell'Ottocento porterà anche a libretti costruiti totalmente con testo integrale. D'altronde, come accennato, la realtà italiana è estremamente eterogenea per l'incrocio di diverse linee e l'influenza esercitata nei vari periodi dai Francesi che con i loro balli portano non solo soggetti e titoli, ma anche consuetudini, come quella di inserire a capo del programma l'elenco delle danze.<sup>74</sup>

### **Il libretto per il pubblico e il libretto per il coreografo ossia dal libretto di balletto alle note per la messa in scena**

Sin dal Seicento la conservazione delle composizioni coreografiche è stata un problema centrale nel dibattito sullo statuto della danza e un aspetto su cui diversi coreografi si sono applicati per individuare una soluzione grafica analoga a quella musicale con cui trascrivere analiticamente i movimenti delle singole parti del corpo e gli spostamenti di questo nello spazio. Tra gli esperimenti commissionati da Luigi XIV, quello di Pierre Beauchamps, compositore dei balli di corte, riuscì a raggiungere una forma compiuta che consentì a numerose generazioni – fino oltre la metà del Settecento –, in Francia e anche in Europa, di trascrivere le coreografie accademiche.<sup>75</sup> Che la danza avesse una sua «scrittura» era ritenuto essenziale sia per attuare il passaggio prassi-teoria-scrittura considerato imprescindibile per affrancare la danza dalla condizione di fenomeno effimero, sia per guadagnarle una posizione di rispettabilità intellettuale e culturale. È, questo, un aspetto che Noverre, nonostante la sua posizione polemica nei confronti del sistema grafico di Beauchamps e della

---

<sup>73</sup> G. Angiolini, *Alzira o gli americani*, cit., pp. 12-13. La citazione dell'*Alzira* di Voltaire è dell'atto V, scena II.

<sup>74</sup> Nel primo ventennio alla Scala, ma soprattutto al S. Carlo, ebbero notevole influenza Salvatore Taglioni, Louis Henry e Pierre Hus, provenienti tutti dall'Opéra di Parigi. Per un'ulteriore documentazione sul ballo italiano dell'Ottocento vedi C. Celi, *L'epoca del coreodramma (1800-1830)*, in A. Basso (a cura di), *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, vol. V, *L'Arte della danza e del balletto*, Torino, UTET, 1995, pp. 89-116; C. Celi, *Percorsi romantici nell'Ottocento italiano*, in A. Basso (a cura di), *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, vol. V, *L'Arte della danza e del balletto*, cit., pp. 117-38; e R. Albano, N. Scafidi, R. Zambon, *La Danza in Italia, La Scala, La Fenice, Il San Carlo dal XVIII secolo ai giorni nostri*, Roma, Gremese, 1998.

<sup>75</sup> Vedi allegato: *The Art of Dancing*.

prospettiva estetica che questo testimoniava, non può sottovalutare. Pertanto nella lettera tredicesima della pubblicazione del 1760, dopo una prima critica alla *Chorégraphie*, recupera la sua posizione così platealmente riduttiva nei confronti della notazione, immaginando una formula dagli orizzonti più ampi e, comunque, adeguata alla nuova condizione del balletto; una formula che avrebbe richiesto il concorso di diverse competenze per documentare gli svariati aspetti del balletto d'azione: la tecnica, il gesto espressivo, il movimento nello spazio, il costume.

Supponiamo invece che l'accademia avesse chiamato in aiuto per i suoi lavori due grandi personalità come Boucher e Cochin,<sup>76</sup> che un accademico coreografo fosse stato incaricato di tracciare i percorsi e di disegnarne i *pas*, e un altro in grado di scrivere con grande chiarezza avesse spiegato tutto ciò che il piano geometrico non poteva presentare distintamente, e avesse illustrato gli effetti prodotti da ogni quadro in movimento e il risultato delle varie situazioni. Che avesse inoltre analizzato i *pas* e gli *enchainements* che si succedevano, che avesse parlato delle posizioni del corpo e degli atteggiamenti, e non avesse omesso nulla di ciò che la recitazione muta, l'espressione pantomimica e i vari sentimenti dell'animo possono esprimere e far capire attraverso i vari caratteri della fisionomia. Allora Boucher, con mano abile, avrebbe disegnato tutti i *gruppi* e le situazioni davvero interessanti, e Cochin, con un bulino ardito, avrebbe moltiplicato gli schizzi di Boucher.

Confessate, mio Signore, che con l'aiuto di queste due celebrità, i nostri accademici potrebbero tramandare facilmente ai posteri il merito di quei *maîtres de ballets* e danzatori di talento il cui nome a mala pena rimane tra noi e che, dopo aver abbandonato le scene, ci lasciano solo un ricordo confuso di quei talenti che prima eravamo costretti ad ammirare. Allora la *Coreografia* diventerebbe interessante. Piano geometrico, piano di elevazione, descrizione fedele di questi piani, tutto si presenterebbe all'occhio, tutto ci informerebbe sugli atteggiamenti del corpo, sull'espressione delle teste, sul contorno delle braccia, sulla posizione delle gambe, sull'eleganza del vestire, sulla verità del *costume*: in una parola un lavoro del genere, sostenuto dalle matite e dal bulino di questi due illustri artisti, sarebbe una sorgente da cui attingere e lo considererei come un archivio di tutto ciò che la nostra arte può offrire di interessante e di bello.<sup>77</sup>

Utopia o lungimiranza? Possiamo solo constatare quanto le osservazioni di Noverre siano affini a quelle di Gautier in *Souvenirs de théâtre*,<sup>78</sup> in cui l'autore, lamentando il carattere effimero della «mise en scène», auspica una pubblicazione che sia al contempo un «libretto», un «feuilleton» e un «album», ossia il prodotto di una sinergia tra illustrazioni e testo per conservare la memoria dello spettacolo e non far cadere nell'oblio i costumi

<sup>76</sup> Noverre fa riferimento al celebre pittore François Boucher, dal 1765 Premier Peintre du roi (Luigi XV), e al famoso incisore di corte Charles Nicolas Cochin le Jeune.

<sup>77</sup> J.-G. Noverre, *Lettere sulla danza, sui balletti e sulle arti (1803)*, cit., p. 87.

<sup>78</sup> T. Gautier, *Souvenirs de théâtre*, Paris, G. Charpentier, 1883, pp. 69 e 71.

e le scene.<sup>79</sup> Non bisogna d'altronde dimenticare che l'interesse per il costume e l'aspetto visivo dello spettacolo teatrale era molto sentito sin dal Settecento e nel teatro aveva condotto a diversi tipi di pubblicazione tra cui numerosi «livrets scéniques»,<sup>80</sup> *Les Beautés de L'Opera, ou Chefs-d'œuvre lyriques*<sup>81</sup> e, ma solo per i costumi, di *Petite Galerie dramatique, ou, recueil des différents costumes d'acteurs des théâtres de la capitale*, tavole incise e colorate da vari artisti, pubblicate dal 1796 al 1821, e poi dal 1822 al 1843.

I livrets scéniques, disposizioni sceniche per la riproduzione di spettacoli teatrali in provincia, ci riportano al problema della trascrizione dei balletti e dell'apparato della messa in scena ai fini di una loro conservazione e riproduzione.

La pratica di trascrivere i balletti, sebbene non documentata, doveva essere diffusa sin dal primo balletto d'azione, ossia da quando Gaetano Vestris, Charles Le Picq, Dauberval, per le creazioni di Noverre, Giulio Viganò e Pietro Angiolini, rispettivamente per le opere di Gasparo Angiolini e di Salvatore Viganò, riproducevano i lavori dei loro parenti e maestri in diversi teatri. Tale pratica sicuramente si diffuse e si consolidò negli anni Quaranta dell'Ottocento quando la riproduzione dei balletti iniziò ad affermarsi fino a determinare la nascita della figura del coreografo riproduttore. Tuttavia è ragionevole immaginare che, a differenza dei livrets scéniques teatrali pubblicati in testi e in periodici, e a differenza del metodo Bournonville, creato per uso interno, o dei metodi francesi di notazione, pensati più a fini analitici ed educativi che a scopo divulgativo,<sup>82</sup> le trascrizioni dei balletti rimanessero rigorosamente manoscritte e fossero custodite gelosamente in seno alla famiglia e alla cerchia dei collaboratori per tutelarne la professionalità e la proprietà, dal momento che, a parte il programma, i balletti non avevano altra documentazione scritta. Di

---

<sup>79</sup> M.-A. Allévy, *La mise en scène en France dans la première moitié du dix-neuvième siècle. Édition critique d'une mise en scène romantique*, Paris, Droz, 1938 (Genève, Slatkine reprints, 2011), pp. 127-137.

<sup>80</sup> *Petite Galerie dramatique, ou, recueil des différents costumes d'acteurs des théâtres de la capital*, Paris, Martinet, s.d.

<sup>81</sup> J.-B. Giralton (sous la direction), *Les Beautés de L'Opera, ou Chefs-d'œuvre lyriques* con testi di Théophile Gautier, Jules Gabriele Janin e Philarete Chasles, Paris, Soulié, 1845. Vedi allegato: *Les Beautés de L'Opera, ou Chefs-d'œuvre lyriques*.

<sup>82</sup> Per il metodo di abbreviazioni e simboli del maestro danese August Bournonville, pubblicato nel 1855, vedi A. Bournonville, *Études chorégraphiques (1848, 1855, 1861)*, a cura di/sous la direction de/edited by Knud Arne Jürgensen e/et/and Francesca Falcone, Lucca, LIM, 2005, pp. 41-63; 327-328. Riguardo ai metodi francesi ci riferiamo in particolare alla *sténochorégraphie* di Arthur Saint-Léon (1852), in quanto le esperienze precedenti (ad esempio quella di Jean-Étienne Despréaux) non furono mai date alle stampe. Vedi A. Saint-Léon, *La sténochorégraphie ou art d'écrire promptement la danse*, Paris, Brandus, 1852, e per una discussione sulla notazione francese nel Settecento e nella prima metà dell'Ottocento, F. Pappacena, *La Sténochorégraphie nel panorama delle sperimentazioni del XVIII e XIX secolo*, in A. Saint-Léon, *La Sténochorégraphie*, a cura/edited by F. Pappacena, «Chorégraphie», n. s., n. 4, 2004, Lucca, LIM, 2006, pp. 3-13).

trascrizioni di balletti francesi e russi si hanno fonti sporadiche e frammentarie,<sup>83</sup> mentre di trascrizioni italiane ve ne è un numero sufficiente per trarre alcune sostanziali informazioni. Le trascrizioni cambiano a seconda che siano realizzate come progetto o come promemoria destinato alla riproduzione. Del primo caso, gli appunti del 1835 del ballo *Mefistofele* di Carlo Blasis per la Scala<sup>84</sup> sono sostanzialmente diversi dalle note, ad esempio, di Cesare Cecchetti per il ballo di Giuseppe Rota *Lo spirito maligno*.<sup>85</sup> I primi sono una ragnatela di disegni di scenografia, costumi, particolari del costume e della scena, schizzi di figure tecniche e acrobatiche, dove emerge in modo prorompente la concezione di Blasis del balletto come teatro totale. Nella trascrizione de *Lo spirito maligno*, che risale al 1862, Cesare Cecchetti ha riportato molto meticolosamente azioni, pantomima, danze, aggiungendovi elenchi dettagliati rivolti ai diversi responsabili della messa in scena (Vestiarista, Attrezzista, Pittore, Machinista, Parrucchiere, Calzoleria).<sup>86</sup> Questo ci riporta a quanto scrive Ugo Pesci sulla prassi dei teatri istituita dopo la creazione, nel 1882, della Società degli autori.

D'un ballo esistono due diversi libretti: quello che serve al pubblico e semplicemente è narrato il soggetto, e quello che adoperano i coreografi. In quest'ultimo sono descritti battuta per battuta i movimenti e gli atteggiamenti delle ballerine, ed ogni «figurazione» è indicata graficamente per mezzo di segni che somigliano, a male agguagliare, alle tavole del giuoco di guerra del generale Mierolaswski.<sup>87</sup>

Di queste trascrizioni corredate da disposizioni sceniche ve ne sono in particolare tre conservate al Museo Teatrale alla Scala, in cui i coreografi riproduttori «autorizzati» dall'autore Luigi Manzotti avevano riportato

<sup>83</sup> Si vedano a titolo di esempio la trascrizione di *Giselle* realizzata da Henri Justamant ristampata in F.-M. Peter (edited by), *Giselle ou les Willis ballet fantastique en deux actes*, cit.; e M. Petipa, *Marius Petipa. Materialy, vospominaniya, stat'i*, Leningrad, Iskustvo, 1971.

<sup>84</sup> Vedi allegato: *Mefistofele, ossia il genio del male*.

<sup>85</sup> Sul manoscritto blasisiano non vi sono studi approfonditi, per cui rimandiamo a G. Tintori, *Alcune note su un manoscritto di Carlo Blasis conservato al Museo Teatrale alla Scala di Milano*, Estratto da Atti del IX Congresso internazionale delle biblioteche e musei delle arti dello spettacolo, in «Bollettino del Museo Biblioteca dell'Attore», Genova, Edizioni del Teatro stabile di Genova, s.d. [1970]. Per una documentazione sulla trascrizione cecchettiana de *Lo spirito maligno* vedi F. Pappacena, *Due trascrizioni inedite dagli archivi Cecchetti: Caterina la figlia del bandito di Enrico Cecchetti. Lo Spirito Maligno di Cesare Cecchetti*, in *Recupero, ricostruzione, conservazione del patrimonio coreutico italiano del XIX secolo*, numero monografico di «Chorégraphie», a. 2000, Roma, 2000, pp. 165-202: 189-198; 201-202.

<sup>86</sup> Analoghe indicazioni si trovano anche nelle annotazioni di Cesare Coppini su *La Fille mal gardée, ballo di mezzo carattere del Coreografo Paolo Taglioni, musica di Hertel*, raccolte in quattro quaderni conservati al Museo Teatrale alla Scala.

<sup>87</sup> U. Pesci, *Amor, poema coreografico di L. Manzotti*, in «L'Illustrazione italiana», numero doppio straordinario, a. XIV, 21 febbraio 1886, Milano, Fratelli Treves, pp. 138-169, *Una prova di giorno*, p. 160.

momento per momento azione, danza, musica, scene e costumi del *gran ballo Excelsior* (1881) e anche alcune indicazioni sulla composizione della scena, sulle quinte, sui cambi di scena e sull'illuminazione elettrica.<sup>88</sup> Si tratta di una sorta di livrets scéniques, molto più ampi, ma di funzione simile.<sup>89</sup> Peraltro uno dei tre, il quaderno di Giovanni Cammarano (1883), riferisce per ogni scena anche una riduzione del corpo di ballo in proporzione alle dimensioni del teatro.

I quaderni, la cui stesura risale agli anni 1883-1886, hanno una medesima impostazione in quanto ricalcati sull'originale manzottiano creato in seguito alla nuova legge sul diritto d'autore. Le parti più prettamente tecniche si articolano in diverse sezioni che comprendono descrizioni tecniche e musicali molto dettagliate; i posizionamenti e gli spostamenti dei danzatori sui vari livelli dello spazio scenico, che sono indicati con schemi planimetrici colorati – allora definiti «stenografia coreografica» –, e realizzati con simboli numerati e linee, divisi in figure progressive (in relazione alle frasi musicali).<sup>90</sup> Nel quaderno di Giovanni Cammarano, di cui sono riportate tre pagine qui nell'allegato *Giselle ou les Wilis*, sono presenti anche disegni colorati della scenografia.<sup>91</sup> Ampio spazio è riservato alle azioni sceniche e ai dialoghi mimici che sono trascritti con un particolare metodo in cui le parole corrispondenti a gesti sono sottolineate e divise da virgole per visualizzare la scansione ritmica dei movimenti.<sup>92</sup>

Di esempi, oltre ai quaderni del ballo *Excelsior*, se ne potrebbero riportare altri, ma la trascrizione di Enrico Cecchetti di *Caterina la figlia del bandito* di Jules Perrot, è sufficientemente chiara e indicativa della complessità del linguaggio mimico di tradizione italiana.<sup>93</sup>

Il ballo tratta del sequestro di Salvator Rosa da parte di banditi capeggiati da Caterina, e di una serie interminabile di rocambolesche avventure che si concludono con un lieto fine. Nel quarto quadro, ambientato nella cappella della prigione, Caterina attende dai tre carcerieri il verdetto («I Giudici

---

<sup>88</sup> Le trascrizioni sono di Eugenio Casati, Giovanni Cammarano e di Enrico Cecchetti e risalgono agli anni 1883-1886.

<sup>89</sup> Si veda al riguardo la somiglianza delle planimetrie dei quaderni italiani con quelle per *Robin des Bois opéra en trois actes - quatre tableaux. Musique de Weber arrangé pour la scène française par Castil-Blaze* della *Collections de Mises en Scène rédigées et publiées par H. L. Palianti*.

<sup>90</sup> Vedi allegato: *Gran Ballo Excelsior*, fig. a.

<sup>91</sup> Vedi allegato: *Gran Ballo Excelsior*, fig. b.

<sup>92</sup> Vedi allegato: *Gran Ballo Excelsior*, fig. c.

<sup>93</sup> *Caterina la figlia del bandito, ballo in 3 Atti (Cinque quadri) del coreografo Giulio Perrot. Riproduzione del Maestro di ballo Cav. Enrico Cecchetti. Mosca 1883. Petersbourg 1890. Varsavia 1903, man. Museo Teatrale alla Scala, s.d. [1903]. Per una documentazione sulla trascrizione cecchettiana di *Caterina la figlia del bandito* vedi F. Pappacena, *Due trascrizioni inedite dagli archivi Cecchetti: Caterina la figlia del bandito di Enrico Cecchetti. Lo Spirito Maligno di Cesare Cecchetti, in Recupero, ricostruzione, conservazione del patrimonio coreutico italiano del XIX secolo*, cit., pp. 165-202: 165-187; 199-201.*

entrano. Caterina vien tratta dalla sua prigione e condotta innanzi a loro dai quali le vien letta la sentenza di morte»):<sup>94</sup>

*Tre giudici sono assisi al tavolo, stanno ultimando il giudizio di Caterina. Il Carceriere è in un canto sta udendo quanto i giudici stanno dicendo:  
I, Quella, deve, morire.  
II, III. Si, quella, deve, morire.  
Si alzano, si avanzano. In questo frattempo entra un secondino, saluta ai giudici e dice: Di là, viene, un, monaco. Il giudice dice: quello, entri! Poi rivolgendosi al Carceriere dice: Quella, prigioniera, qui, venga.  
Entra il monaco ed il giudice avvicinandosi a questi gli dice: Entrate, voi, qui, attendete, quella, prigioniera.  
[...]  
Infelice, tu, a me, ascolta, con coraggio, là, la giustizia, à deciso, che tu, al nuovo, giorno, devi, morire.<sup>95</sup>*

Se nei dialoghi le parole pronunciate con i gesti sono sottolineate, nei monologhi il testo dei racconti non presenta alcuna sottolineatura lasciando tuttavia intendere il ricorso a numerosi segni convenzionali. Nel primo atto, Diavolino, luogotenente di Caterina, scende dalla montagna verso il covo dei banditi.

*Caterina, domanda a Diavolino: Cosa hai, di nuovo, a dire?  
Tutti fanno eco a questa domanda dicendo:  
parla, parla!  
Diavolino getta ad un suo subalterno, cappello e mantello poi dice: Voi tutti me ascoltate  
– Racconto –  
Io, là, sono andato, lontano, lontano, lontano, sulla piazza, per vedere, di esercitarmi, rubando molti danari...  
(Da una parte gli domandano: Cos'hai, rubato?) Lui risponde: aspettate, aspettate, voi tutti, ascoltate: io vidi, due, signori, passeggiare, sventagliandosi, io piano, e zitto, quell'orologio, presi, e presto, misi in tasca (tutti ridono ed applaudiscono)... Là, vidi, un, vecchio, prete, che camminava, sorreggendosi col bastone, prendere la tabacchiera, batterla, prendere, una presa di tabacco, io, mandai, in aria, la scatola, [...].<sup>96</sup>*

Il testo continua con una lunga descrizione in cui sono citati soldati, un capitano, vari oggetti, e l'astuzia e la destrezza di Diavolino per impossessarsene. Si tratta dunque di un testo di grande importanza non solo come documento sul linguaggio gestuale italiano mimico italiano, ma anche come testimonianza della penetrazione a livello europeo della tradizione mimica del ballo italiano, dal momento che il ballo fu riprodotto

<sup>94</sup> *Caterina ovvero la figlia del bandito, azione mimica di Giulio Perrot, all'interno del libretto dell'opera Alzira di Verdi, Milano, Valentini, pp. 25-40: 38.*

<sup>95</sup> *Caterina la figlia del bandito, ballo in 3 Atti (Cinque quadri) del coreografo Giulio Perrot. Riproduzione del Maestro di ballo Cav. Enrico Cecchetti. Mosca 1883. Petersburg 1890. Varsavia 1903, cit., p. 88 s.*

<sup>96</sup> *Ivi, p. 17.*



da Cecchetti in Russia e in Polonia tra il 1883 e il 1903 nella versione che si era affermata in Italia. Già dopo la prima all'Her Majesty's Theatre di Londra nel 1846, con il titolo *Catarina, ou la Fille du bandit*,<sup>97</sup> il ballo aveva avuto una radicale revisione da parte dello stesso autore Jules Perrot, ma poi aveva subito continui aggiustamenti e adeguamenti da parte dei riproduttori italiani, fino a quello cecchettiano per i teatri russi in cui il ballo fu letteralmente italianizzato.<sup>98</sup>

---

<sup>97</sup> J. Perrot, *Catarina, ou la Fille du bandit*, London, Fairbrother, 1846. Nello stesso anno la versione londinese fu riprodotta da Lucille Grahn al Teatro Argentina di Roma, con il titolo *Caterina degli Abruzzi*.

<sup>98</sup> Sull'italianizzazione del ballo cfr. F. Pappacena, *Due trascrizioni inedite dagli archivi Cecchetti: Caterina la figlia del bandito di Enrico Cecchetti. Lo Spirito Maligno di Cesare Cecchetti*, in *Recupero, ricostruzione, conservazione del patrimonio coreutico italiano del XIX secolo*, cit., pp. 165-202:165-187; e F. Pappacena, *Il Linguaggio della danza classica. Guida all'interpretazione delle fonti iconografiche*, cit., pp. 206-207.