

FLAVIA PAPPACENA

Storia della danza e del balletto

Il Settecento e l'Ottocento

CONTENUTI DIGITALI INTEGRATIVI

a cura di

Valerio Basciano

Guida all'uso dei Contenuti Digitali Integrativi

I Contenuti Digitali Integrativi (CDI) proposti nella presente raccolta sono pensati per accompagnare il percorso di studio della Storia della danza nei Licei Coreutici. Essi favoriscono un approccio multimediale allo studio della materia, grazie a una documentazione ampia ed eterogenea che include schede analitiche e approfondimenti, risorse audio e video, spunti per attività laboratoriali.

Nell'Indice sono elencate tutte le risorse disponibili per ogni capitolo del libro. Cliccando sulle voci di colore blu si apre il relativo sito internet oppure si giunge direttamente alla pagina richiesta all'interno della raccolta. Quest'ultima, in formato pdf, può essere scaricata sul proprio dispositivo e fruita sia online sia offline, fatta eccezione per i collegamenti ai siti internet.

Le risorse disponibili sono raccolte con il seguente ordine:

- **Balletti. Casi esemplificativi**

Sinossi e commento di una selezione di balletti; libretti di ballo originali (tradotti in italiano).

- **Coreografi. Pagine di approfondimento**

Collegamenti diretti alla Biblioteca Digitale dei Licei Musicali e Coreutici per approfondimenti sulla vita e le opere di coreografi e danzatori; collegamenti diretti a siti di approfondimento (Bournonville.com, Petipasociety.com, ecc.).

- **Altri materiali**

Fonti per l'approfondimento, tra cui testi originali e saggi monografici.

- **Documenti audio**

Collegamenti a piattaforme web di video sharing (YouTube, Vimeo ecc.) e ad altri siti internet contenenti risorse audio e video.

- **Questionari di verifica dell'apprendimento**

Domande a risposta aperta e spunti di riflessione per elaborati scritti o relazioni orali con collegamenti interdisciplinari.

La presente raccolta sarà tra breve aggiornata con l'aggiunta di tavole sincrone, mappe concettuali, ulteriori schede di approfondimento e quesiti.

Valerio Basciano

Indice

IL SETTECENTO

I.1 DALLA FINE DEL XVII SECOLO AGLI ANNI TRENTA DEL XVIII SECOLO

Balletti. Casi esemplificativi

- (⇒ I.1.3) *L'Europe Galante* e *Les Indes Galantes* - Sinossi
- (⇒ I.1.3) *Les Saisons* di G.-L. Pécour - BilioLMC
- (⇒ I.1.6) *Il Pygmalion* di Marie Sallé - Commento e Sinossi

Coreografi. Pagine di approfondimento

- Marie Camargo. Vita e opere - BilioLMC
- Marie Sallé. Vita e opere - BilioLMC
- Françoise Prévost. Vita e opere - BilioLMC
- John Weaver. Vita e opere - BilioLMC
- Gregorio Lambranzi. Vita e opere - BilioLMC

Altri materiali

- Nuova e curiosa scuola de' balli theatricali* di Gregorio Lambranzi - BilioLMC

Documenti audio

- Les Indes galantes* di Jean-Philippe Rameau. Estratti di musica - YouTube

Questionario di verifica dell'apprendimento

I.2 GLI ANNI QUARANTA E CINQUANTA

Balletti. Casi esemplificativi

- (⇒ I.2.2) *L'Opérateur chinois* di Jean-Baptiste De Hesse - Commento e Sinossi
- (⇒ I.2.3) Balletti di Franz Anton Hilverding - Commento e Sinossi
- (⇒ I.2.4) *La scoperta dell'America da Cristoforo Colombo* di Gasparo Angiolini - Libretto di ballo
- (⇒ I.2.5) Balletti italiani e francesi sulla scena italiana - Commento e Sinossi

Coreografi. Pagine di approfondimento

[Franz Anton Christoph Hilverding. Vita e opere](#) - BilioLMC

Altri materiali

[Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers](#) di Denis e D'Alambert

- [Fr.wikisource](#)

[Voce "Ballet" di Louis de Chausac nell'Encyclopédie di Diderot e D'Alambert](#)

- [Fr.wikisource](#)

[Voce "Contredanse" di Louis de Chausac nell'Encyclopédie di Diderot e D'Alambert](#)

- [Fr.wikisource](#)

Questionario di verifica dell'apprendimento

I.3 1760-1780. L'EPOCA DELLE RIFORME

Balletti. Casi esemplificativi

(⇒ I.3.3) [Balletti di Jean-Georges Noverre](#) - Commento e Sinossi

(⇒ I.3.3) [La discesa di Orfeo agli Inferi di Jean-Georges Noverre](#) - Libretto di ballo

(⇒ I.3.3) [Le Danaïdi o Ipermestra di Jean-Georges Noverre](#) - Libretto di ballo

(⇒ I.3.4) [Balletti di Gasparo Angiolini](#) - Commento e Sinossi

(⇒ I.3.4) [Il Convitato di pietra di Gasparo Angiolini](#) - Libretto di ballo

Coreografi. Pagine di approfondimento

[Gasparo Angiolini. Vita e opere](#) - BilioLMC

[Gennaro Magri. Vita e opere](#) - Treccani, Dizionario Biografico degli Italiani

Altri materiali

[Lettere sulla Danza e sui Balletti di Jean-Georges Noverre](#) - Lettera I

[Le Lettres sur la danse di Noverre](#) - Acting Archive Review

[“L'arte di parlar danzando”. Gasparo Angiolini e la Dissertazione sui balli pantomimi degli antichi](#) di Stefania Onesti - Danza e Ricerca

[Trattato teorico-prattico di ballo di Gennaro Magri](#) - Google Books

Documenti video

[Don Giovanni di Gasparo Angiolini. Scena del balletto, dal film *The Joy of Dance through the Ages*, 1998](#) - YouTube

Questionario di verifica dell'apprendimento

I.4 1780-1800. L'ETÀ DELLE GRANDI TRASFORMAZIONI

Balletti. Casi esemplificativi

- (⇒ I.4.4) [La Fille mal gardée](#) di Jean Dauberval - Commento e Sinossi
- (⇒ I.4.4) [Télémaque dans l'île de Calypso](#) di Jean Dauberval - Commento e Sinossi
- (⇒ I.4.4) [Telemaco nell'isola di Calipso](#) di Antoine-Bonaventure Pitrot - Libretto di ballo
- (⇒ I.4.4) [Telemaco nell'isola di Calipso](#) di Pierre Gardel - Libretto di ballo
- (⇒ I.4.4) [Telemaco nell'isola di Calipso](#) di Jean Dauberval - Libretto di ballo

Coreografi. Pagine di approfondimento

- [Pierre Gardel. Vita e opere](#) - BilioLMC
- [Jean Dauberval. Vita e opere](#) - BilioLMC

Documenti video

- [La Fille mal gardée](#) ricostruita da Ivo Cramer, 1989. Video integrale - YouTube
- [La Fille mal gardée](#) di Frederick Ashton. Video della Danza degli zoccoli - YouTube

Questionario di verifica dell'apprendimento

L'OTTOCENTO

II.1 DALL'ETÀ NAPOLEONICA AGLI ANNI VENTI

Balletti. Casi esemplificativi

- (⇒ II.1.2) [Balletti all'Opéra in età napoleonica](#) - Commento e Sinossi
- (⇒ II.1.3) [La Somnambule](#) di Jean-Pierre Aumer - Commento e Sinossi
- (⇒ II.1.5) [Cesare in Egitto](#) di Gaetano Gioia - Commento e Sinossi
- (⇒ II.1.6) [Balletti di Salvatore Viganò](#) - Commento e Sinossi

Coreografi. Pagine di approfondimento

- [Jean Aumer. Vita e opere](#) - BilioLMC
- [Gaetano Gioia. Vita e opere](#) - BilioLMC
- [Salvatore Viganò. Vita e opere](#) - BilioLMC

Questionario di verifica dell'apprendimento

II.2 ASCESA E DECLINO DEL BALLETTO ROMANTICO

Balletti. Casi esemplificativi

- (⇒ II.2.3) [Le Ballet des nonnes](#) di Filippo Taglioni - Commento e Sinossi
- (⇒ II.2.5) [Giselle ou les Wilis](#) di Jean Coralli e Jules Perrot - Libretto di ballo
- (⇒ II.2.7) [Balli romantici italiani](#) - Commento e Sinossi
- (⇒ II.2.10) [Balletti di Arthur Saint-Léon](#) - Sinossi
- (⇒ II.2.11) [Balli italiani della seconda metà del secolo](#) - Commento e Sinossi

Coreografi. Pagine di approfondimento

- [Filippo Taglioni. Vita e opere](#) - BilioLMC
- [Jean Coralli. Vita e opere](#) - BilioLMC
- [Jules Perrot. Vita e opere](#) - BilioLMC
- [Arthur Saint-Léon. Vita e opere](#) - BilioLMC
- [Carlo Blasis. Vita e opere](#) - BilioLMC

Altri materiali

- [Giselle: due lettere di Théophile Gautier a Heinrich Heine](#)
- [August Bournonville. Sinossi e analisi coreografica dei balletti](#) - Bournonville.com

Documenti video

- [Elenco di collegamenti](#)

Questionario di verifica dell'apprendimento

II.3 IL BALLETTO ALLA FINE DEL XIX SECOLO

Balletti. Casi esemplificativi

- (⇒ II.3.2) [Il gran ballo Excelsior](#) di Luigi Manzotti - Sinossi

Coreografi. Pagine di approfondimento

- [Enrico Cecchetti. Vita e opere](#) - BilioLMC
- [Enrico Cecchetti. Biografia, galleria fotografica, approfondimenti](#) - The Cecchetti Connection
- [Marius Petipa. Vita e opere](#) - BilioLMC
- [Marius Petipa. Biografia, balletti, revival, fonti](#) - The Marius Petipa Society

Altri materiali

[Don Chisciotte. Sinossi e approfondimenti](#) - The Marius Petipa Society
[La Bayadère. Sinossi e approfondimenti](#) - The Marius Petipa Society
[Paquita. Sinossi e approfondimenti](#) - The Marius Petipa Society
[Le Corsaire. Sinossi e approfondimenti](#) - The Marius Petipa Society
[Giselle. Sinossi e approfondimenti](#) - The Marius Petipa Society
[Raymonda. Sinossi e approfondimenti](#) - The Marius Petipa Society
[La Bella addormentata. Sinossi e approfondimenti](#) - The Marius Petipa Society
[Lo Schiaccianoci. Sinossi e approfondimenti](#) - The Marius Petipa Society
[Il Lago dei cigni. Sinossi e approfondimenti](#) - The Marius Petipa Society

Documenti video

[Elenco di collegamenti](#)

[Questionario di verifica dell'apprendimento](#)

Balletti.
Casi esemplificativi

L'EUROPE GALANTE E LES INDES GALANTES

Approfondimento di I.1.3 • L'affermazione della danza francese in Europa

L'Europe galante

Parigi, Palais-Royal, 24 ottobre 1697.

Testo di Antoine Houdar de La Motte, musica di André Campra, coreografia di Louis Pécour.

SINOSI

Prologo. Ambientato in una “fucina galante”, è incentrato sulla disputa tra Venere e la Discordia, in cui la prima promette di mostrare il modo in cui suo figlio Amore trionfa in tutti i Paesi. Le Grazie, le allegorie dei Piaceri e delle Risa sono occupate a forgiare i tratti dell'amore.

Francia. Un boschetto e, sul fondo, un piccolo villaggio. Il vanesio e volubile Silvandre ha abbandonato Doris per Céphise, ma quest'ultima, nonostante l'intervento dei Pastorelli (Bergers), rifiuta le sue “avances”. Sopraggiunge Doris che decide di vendicarsi.

Spagna. Una piazza pubblica, di notte. Don Pedro, cavaliere spagnolo fedele e romantico, sospira sotto il balcone della sua Lucile. Arriva Don Carlos con un gruppo di musicisti e danzatori per suonare una serenata a Léonore, ma Don Pedro la pensa indirizzata a Lucile.

Italia. La scena è ambientata a Venezia, in una sala magnifica preparata per un ballo. Ottavio, persona gelosa e violenta, rimprovera Olimpia di non amarlo abbastanza. Arrivano veneziani in maschera e due di essi invitano Olimpia al ballo. Terminato il ballo, Olimpia si stupisce dell'assenza di Ottavio, ma poi lo vede sopraggiungere con un pugnale e propositi omicidi. Di fronte alla reazione ferma di Olimpia, Ottavio capisce che non gli rimane che gettarsi ai piedi dell'ingrata.

Turchia. Giardino del Serraglio e, nello sfondo, il palazzo delle Sultane. Zayde, ridotta in schiavitù, si è innamorata del Sultano Zuliman. Questi arriva con Roxane la quale si lamenta di non essere più amata. Le Sultane danzano per il Sultano il quale mostra trasporto per Zayde, provocando l'ira di Roxane che tenta di uccidere la rivale tirandole un pugnale. Ma la situazione si ricompone e volge alla gioia con l'intervento del Sultano cui seguono danze dei Bostangi, i guardiani del Serraglio. La Discordia, constatato il potere dell'amore, si dichiara vinta. Venere invia i Piaceri ad «accrescere il suo impero e la sua gloria».

Les Indes galantes

Parigi, Théâtre du Palais-Royal, 23 agosto 1735, versione definitiva 10 marzo 1736.

Testo di Louis Fuzelier, musica di Jean-Philippe Rameau, coreografie di Michel Blondy, scenografia di Giovanni Niccolò Servandoni.

SINOSI

Nel prologo Ebe, dea della giovinezza, disputa con Bellona, dea della guerra. La prima esalta i piaceri dell'amore rivolgendosi ai giovani francesi, italiani, spagnoli e polacchi, che eseguono l'entrée delle quattro nazioni e pi   avanti Minuetti e Musette en rondeau. Il canto di Bellona    intercalato da danze di due guerrieri con bandiere e giovani amanti al seguito della dea. La scena    fastosa e luminosa. Il dio Amore scende dal cielo accompagnato da una schiera di Amori armati di spade e di stendardi galanti.

Il primo atto, "Il turco generoso",    incentrato sulla vicenda di Val  re che vaga per il mondo alla ricerca del suo amore. Emilie    catturata da Osman, che era stato un servitore di Val  re. Quando li trova entrambi, Osman pentito rilascia la prigioniera affin   che possa ricongiungersi con il suo ex amante. Un pas de deux di marinai fa da eco al coro dei marinai.

Il Secondo atto, "Gli Inca del Per  ",    ambientato in un deserto che finisce con un'arida montagna la cui sommit   si apre nella bocca di un pauroso vulcano che erutter   fragorosamente. La vicenda rappresenta la rivalit   fra un Inca (Huascar), e un ufficiale spagnolo (Carlos), entrambi innamorati della principessa Phani. Le danze sono collocate in concomitanza della Festa del Sole e prevedono balletti corali di Sacrificatori, Peruviani e Peruviane e un pas de deux di peruviano e peruviana. Nel terzo atto, "I fiori. Festa persiana", il teatro rappresenta i giardini del palazzo di Ali. La sultana Fatima, sospettando il tradimento di suo marito Tacmas, si traveste da schiava per poter indagare indisturbata, ma scoprir   l'innocenza dello sposo. "La festa dei fiori" introduce un meraviglioso mutamento scenografico: schiave e odalische asiatiche sono distribuite su balconi fioriti e su cespugli lussureggianti esibendo i loro abiti splendidamente decorati di fiori. Segue il "Balletto dei fiori" che    cos   descritto nel libretto:

«Il balletto rappresenta in modo pittoresco la vita dei Fiori in un giardino. Per animare questa pittura galante, graziosi schiavi dei due sessi impersonano sia i Fiori che i venti: Borea, gli Aquiloni e Zefiro. Dapprima, i Fiori che possono brillare di pi   in teatro danzano fra loro, formando un'aiuola di composizione continuamente mutevole. La Rosa, loro regina, danza un assolo. La festa viene interrotta da un temporale provocato da Borea; i Fiori si adirano; la Rosa resiste pi   a lungo al nemico che la perseguita: i passi di Borea esprimono impeto e furore; le pose della Rosa mostrano invece la sua dolcezza e i suoi timori. Con la schiarita, giunge Zefiro che rianima e risolve i Fiori abbattuti dal temporale e conclude con loro in un comune trionfo, porgendo i propri teneri omaggi alla Rosa».

Il quarto atto, "I selvaggi d'America",    ambientato nell'America del nord. Un ufficiale spagnolo (Don Alvar) e un ufficiale francese (Damon) si contendono l'amore di Zima, "figlia del Capo della nazione selvaggia", ma la fanciulla preferisce Adario, comandante dei guerrieri della suddetta "nazione selvaggia". Zima, Adario, donne francesi vestite da amazzoni, guerrieri francesi e selvaggi (uomini e donne), contadini delle colonie affollano il palco. Segue la Danse del Gran Calumet (pipa) della Pace eseguita dai Selvaggi: Rondeau, due Minuetti per Guerrieri e Amazzoni, e infine la Ciaccona finale con cui si conclude lo spettacolo.

IL PYGMALION DI MARIE SALLÉ

Approfondimento di I.1.6 • La riscoperta del teatro antico nell'Europa inizi secolo. La danza francese verso la comunicazione espressiva

Il *Pygmalion*

Londra, Covent Garden, aprile 1734. Coreografia di Marie Sallé.

COMMENTO

Il *Pygmalion* di Marie Sallé nella Londra del 1734 fu un evento eccezionale, ma fu ancor più straordinaria l'eco che il balletto ebbe in Francia. Si dice che l'allora diciassettenne David Garrick, il trasgressivo interprete nel 1741 del *Riccardo III*, uscì dallo spettacolo profondamente colpito per l'intensità della recitazione corporea.

L'interpretazione di Marie Sallé a Londra nel 1734 riveste un'importanza straordinaria in quanto, come accadde con Ballon e la Prévost a Sceaux, la danzatrice riuscì ad articolare un brano di danza senza far ricorso al linguaggio mimico convenzionale italiano ma attribuendo al gesto verità e semplicità. Il suo modo sentito di comunicare le emozioni e la sua capacità nei momenti tecnici di danza pura di "celare l'artificio" e di dare risalto alle qualità profonde della danza, molto probabilmente erano stati influenzati dalle teorie sulla recitazione dell'attore Luigi Riccoboni (il famoso Lelio).

È interessante notare l'apertura del ballo con la "danza caratteristica" degli scultori presumibilmente di stile italiano. È altrettanto interessante l'uso degli strali di luce e dell'amabile sinfonia che accompagnano l'intervento "miracoloso" di Venere, strumento, questo, desunto da una tradizione che si perpetuerà nel Settecento fino all'Ottocento (vedi i balletti di Noverre e il gran ballo *Excelsior*). Si noti, nel passaggio finale in cui Pigmalione istruisce la statua animata, la formula coreografica a canone che compare numerose volte nei balletti successivi. Si notino, infine, le azioni concomitanti della scena finale («ella ripete i passi [...] mentre lo scultore tenta di esprimere la tenerezza di cui è pervaso»), che costituiscono anch'esse una formula che si incontra nei balletti successivi e che nel gran ballo *Excelsior* (1881) è definita "controcena", termine equivalente al controcanto musicale.

SINOSSI

Pigmalione entra nel suo studio insieme ai suoi scultori che eseguono una danza caratteristica con lo scalpello e il martello in mano. Pigmalione ordina loro di aprire il fondo dello studio che è ornato di statue come nella parte anteriore. Nel mezzo ne appare una che attira molto più delle altre la generale ammirazione. Lo scultore la guarda, ne valuta la bellezza e sospira; appoggia le mani sui suoi piedi, intorno alla sua vita, esamina ed osserva tutti i contorni, orna le sue braccia di preziosi bracciali, ne cinge il collo con una ricca collana, arriva a baciarle le mani. Alla fine si appassiona; esprime le sue inquietudini, e da queste passa a fantasticare. Infine si getta ai piedi di Venere scongiurandola di animare quel marmo.

Venere risponde alla sua preghiera; tre strali di luce appaiono e, su una amabile sinfonia, la statua comincia ad uscire pian piano dalla sua insensibilità. Tra la sorpresa di Pigmalione e dei suoi aiutanti, ella dimostra stupore per la sua nuova esistenza e per ogni oggetto di cui si trova circondata.

Pigmalione, pieno di meraviglia e di trasporto, le tende la mano per scendere dal piedistallo: ella tasta la terra, e poco a poco compone qualche passo assumendo i più eleganti atteggiamenti che la scultura possa desiderare. Pigmalione, volendola istruire, danza davanti a lei ed ella ripete i passi, da quelli più semplici a quelli più complicati e difficili, mentre lo scultore tenta di esprimere la tenerezza di cui è pervaso.

L'OPÉRATEUR CHINOIS DI JEAN BAPTISTE DE HESSE

Approfondimento di I.2.2 • Il ballo italiano francesizzato. I “ballets pantomimes” di Jean-Baptiste De Hesse

L'Opérateur chinois

Versailles, Théâtre des Petits Appartements, 1748.

COMMENTO

Mentre *Les Bûcherons* è rappresentativo della tipologia di ballo di soggetto rustico, *L'Opérateur chinois* è un ballo di “caratteri” e maschere, a cui sono assegnati situazioni, gesti, movimenti volti ad attrarre lo spettatore per la vivacità, l'arguzia e il colore.

SINOSI

Il programma inizia descrivendo il quadro di apertura in cui l'Opérateur, superbamente abbigliato alla cinese, compare in scena in mezzo al suo seguito distribuendo i suoi rimedi a uno stuolo di contadini disposti su differenti piani e atteggiati in diverse attitudini. Al contempo, una coppia di venditori (Vendeur e Vendeuse) di canzoni allietta 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 scenette seguenti in modo tanto arguto quanto lo è la breve vicenda, citando anche i passaggi più propriamente di danza. Venere risponde alla sua preghiera; tre strali di luce appaiono e, su una amabile sinfonia, la statua comincia ad uscire pian piano dalla sua insensibilità. Tra la sorpresa di Pigmalione e dei suoi aiutanti, ella dimostra stupore per la sua nuova esistenza e per ogni oggetto di cui si trova circondata.

Pigmalione, pieno di meraviglia e di trasporto, le tende la mano per scendere dal piedistallo: ella tasta la terra, e poco a poco compone qualche passo assumendo i più eleganti atteggiamenti che la scultura possa desiderare. Pigmalione, volendola istruire, danza davanti a lei ed ella ripete i passi, da quelli più semplici a quelli più complicati e difficili, mentre lo scultore tenta di esprimere la tenerezza di cui è pervaso.

BALLETTI DI FRANZ ANTON HILVERDING

Approfondimento di I.2.3 • La riforma di Hilverding a Vienna

Tersicore e il Monte Parnaso [titolo dedotto dalla descrizione]

Vienna, Hoftheater (Teatro di corte), 1748.

COMMENTO

Questo di Hilverding è uno dei primi balletti sérieux a sviluppo narrativo, uno dei primi di soggetto mitologico e uno dei primi di cui si abbia una descrizione inserita all'interno del libretto d'opera. Il testo inoltre riveste una importanza particolare in quanto fonte certa sullo stile hilverdinghiano. Da esso si deducono tre aspetti fondamentali: la concezione della danza come arte d'imitazione degli affetti («non esser ella degna di tal sorte [essere di pari grado rispetto alle altre Muse], se non si rende capace d'esprimer al pari a loro le passioni dell'animo»); la capacità di mimare alcuni sentimenti (Tenerezza, Gelosia, Furore, Dolore, Allegrezza) che sono presentati in una scala gerarchica; la capacità di rappresentare mediante la danza differenti «caratteri» («danzano entrambi con gran prontezza differenti caratteri Teatrali»).

Altro elemento degno di nota è la soluzione coreografica, già sperimentata nell'opéra-ballet francese – e già incontrata in *Pygmalion* di Marie Sallé –, di un personaggio che, istruendone un altro, crea l'«effetto specchio» o a canone. La mutazione scenografica a vista è una soluzione che appartiene sia al teatro musicale francese sia al ballo italiano.

TESTO ORIGINALE

«Segue Ballo, la di cui Scena rappresenta il Monte Parnaso colle Muse, cadauna delle quali istruisce un Discepolo. Tersicore Musa del Ballo, essendo fin'ora restata la più distante dal Monte, procura d'innalzarsi a più sublime grado, ove gli vien ciò conteso dall'altre Muse, dandogli a divedere, non esser ella degna di tal sorte, se non si rende capace d'esprimer al pari a loro le passioni dell'animo. Per ciò accettando Tersicore il partito, gli vien proposto, per primo la Tenerezza, secondo la Gelosia, terzo il Furore, quarto il Dolore, quinto l'Allegrezza. Onde, avendogli espressi di maniera tale, che tutte le Muse di ciò restan sorprese, tutte d'accordo la vanno incontrando, introducendola al grado da lei desiderato. Intanto Erato, la quale presiede alla Poesia amorosa, e Talia Musa della Commedia e Poesia Lirica, procurano di coltivare li di loro Discepoli. Un seguace di Tersicore andando in traccia della suddetta, e trovandola innalzata a tal grado, l'invita a voler far prova di Lui acciò possa rendersi degno di starle accanto, onde discendendo, danzano entrambi con gran prontezza differenti caratteri Teatrali; vedendo ciò le Muse l'accettano per degno Compagno di Tersicore, Immediatamente si cangia il Monte Parnaso, in una deliziosa Terrestre, con la statua di Ercole, il quale fu chiamato dalli Greci per difensor delle Muse, e per ciò vien nominato Ercole Musagete, tal che Fulvio, venuto dalla Grecia ne portò dell'istesso il Culto a Roma, ed edificò un Tempio, nel Circo Flaminio, ad esso dedicato, ed alle Muse. Difende Ercole e le sagge cure, e gli ameni studi delle Muse, e queste cantano a vicenda le di lui illustri gesta, e gloriose imprese».

Les Misanthropes (I misantropi)

Vienna, Castello di Laxenburg, 1758.

Soggetto di Giacomo Durazzo, coreografia di Franz Anton Hilverding.

COMMENTO

Si tratta di un soggetto anacreontico di pura immaginazione. Il tono galante e il raffinato gioco coreografico testimoniano l'indirizzo filo francese del nobile italiano. Numerosi sono gli elementi di marca rococò; tra questi risalta la figura di Amore vendicativo, il simbolico laccio d'amore e il cambio scenografico a vista di gusto "merveilleux" che prova il potere di Amore. Del balletto si ha solo una descrizione pubblicata in un periodico dell'epoca.

SINOSSI

Un uomo nemico dell'Amore per eccesso di saggezza si era ritirato in un bosco isolandosi completamente dal mondo civile. Una donna, senza dubbio per qualche dispiacere amoroso (perché era giovane e bella), si era ugualmente chiusa in solitudine per evitare anche l'ombra di un uomo. Quando i Misanthropi escono dalla propria caverna, si incontrano per caso. Ciascuno di essi, persuaso che l'altro lo è venuto a scovare nel suo ritiro, testimonia con gesti sdegnosi che è immune da qualunque sorpresa ed è al di sopra delle tentazioni del dio Amore. Il dio approfitta di questo momento per la sua vendetta. All'improvviso le caverne che rendono questi Misanthropi inaccessibili si trasformano in pergolati coperti di rose. I due nemici si fuggono ancora e girano le braccia all'indietro per rimarcare il loro reciproco disprezzo. Amore prende loro la mano in un laccio di nastri e, incrociandoli e tirando con tutte le forze, li congiunge. I due, trovandosi accostati, si mostrano meravigliati di non essere riusciti ad evitarsi.



Scena di balletto probabilmente di Hilverding sul soggetto di Pygmalion (anni Cinquanta).

L'Inconstant ramen  (L'incostante riconquistato)

Vienna, Teatro di Porta Carinzia (K rntnertortheater), 1758.

Soggetto di Giacomo Durazzo, coreografia di Franz Anton Hilverding.

COMMENTO

Come ne *I misantropi*, domina il gusto galante e ironico di marca rococ , gusto che ispirer  anche *Les Petits riens* di Noverre (Vienna 1768), anch'esso giocato su spiritosi travestimenti. Del balletto si ha solo una descrizione pubblicata in un periodico dell'epoca.

SINOSSI

Una giovane Contadina, abbandonata dal suo innamorato per un'altra, aveva ormai perso ogni speranza di convolare a nozze. Un vecchio, sorprendendola in questo stato di smarrimento, per consolarla e aiutarla le suggerisce l'astuto stratagemma di mascherarsi da giovane Pastorello. Con questo travestimento la fanciulla si introduce nel mezzo dei preparativi per le nozze del suo ex innamorato e si mette in mostra con danze aggraziate che, attirando l'attenzione della sua rivale, sortiscono il risultato di farla innamorare al punto da abbandonare il promesso sposo. Quest'ultimo, colto dal furore della gelosia, insegue il suo presunto rivale ma, nel momento di infliggergli un colpo mortale, riconosce la sua precedente innamorata e le si getta ai piedi. Le nozze pongono per sempre un termine alla sua incostanza.

Avventure nel Serraglio [titolo dedotto dalla descrizione]

Vienna, Hoftheater (Teatro di corte), 1741.

Soggetto e coreografia di Franz Anton Hilverding.

COMMENTO

Probabilmente   una nuova edizione di un ballo nel gusto delle turcherie di moda, di cui   conservato un'ampia descrizione nel libretto d'opera *La Fedelt * sin alla morte rappresentata a Vienna nel 1741. L'influenza dell'opéra-ballet *L'Europe galante*   evidente, ma   altrettanto evidente come la vicenda sia molto ampliata e, soprattutto, sviluppata in forma completamente coreografica.

SINOSSI

Si tratta di una spiritosa vicenda ambientata in un Serraglio orientale con piccoli inganni perpetrati dalle donne con la complicit  degli Eunuchi. Un giovane persiano scavalca le mura inaccessibili del Serraglio per corteggiare le donne, ma scoperto dagli Eunuchi, viene da questi nascosto grazie ai doni offerti loro dalle donne. Giunto il padrone del Serraglio, il giovane viene nascosto sotto un tappeto e l'abilit  degli Eunuchi nell'alzare il tappeto per ordine del padrone   tale che il giovane non viene scoperto. Sollazzo e gioia generale all'uscita del padrone.

LA SCOPERTA DELL'AMERICA DA CRISTOFORO COLOMBO DI GASPARO ANGIOLINI

Approfondimento di I.2.3 • La riforma di Hilverding a Vienna

La scoperta dell'America da Cristoforo Colombo

Torino, Teatro Regio, 1757. Coreografia di Gaspare Angiolini, musica di Rocco Gioanetti.
Primo ballo del dramma per musica *Antigono*.

TESTO ORIGINALE

«Mentre da una parte della Scena arrivano le Navi di Colombo, dall'altra si vedono molte Barchette di Americani accorsi per la novità dello Spettacolo, che arrecano loro le Navi Europee, ed insieme molti di questi Selvaggi s'affollano alla riva, mossi dalla medesima curiosità, ed ivi si fermano mostrando alcuni maraviglia, ed altri volontà di far difesa, la qual cosa vedendo Colombo fa lo sbarco della sua Artiglieria; da questo strepito sbarragliati gli Americani si danno alla fuga. Dissipata questa Gente, vedesi lo sbarco de' vittoriosi Spagnuoli muniti d'Armi, e di Catene, che si mettono in traccia de' Fugaci, restando Colombo nella Scena con alcuni de' suoi indi a pochi momenti ritornano gli Spagnuoli con numero de' Prigionieri fatti, che vengono presentati a Colombo.

Mentre s'adoperano gli Spagnuoli per condurre la loro preda alla Nave, esce la Regina del Paese col seguito di molti Schiavi carichi di doni, che supplica Colombo di voler gradire in scambio de' già Cattivati.

Sorpreso il Colombo dalla sua bellezza, cede non solo li Prigionieri, ma rimanda pure i Doni.

In questo tempo s'intreccia il Ballo di tutti gli Americani, ed Americane con gli Spagnuoli, godendo gli uni della recuperata libertà e gli altri di sì fatta conquista.

Finito il Concerto un'Americano, ed una Americana fanno il loro Ballo a due dopo del quale siegue il Balletto del primo Grottesco, il qual rappresenta un'Americano Zotico, che esprime stupore per gli oggetti, che a lui si presentano, quando viene incontrato dalla sua Compagna, che lo invita a ballare; si scusa questi mostrando inesperienza in quell'Esercizio; addolorata essa dal rifiuto, si contenta il buon Americano di esserne dalla medesima ammaestrato. Essa allora comincia a correggere i di lui atti strani, ed indi a poco a poco formano un Balletto ben inteso.

Dopo questi rientra in Scena Colombo per fare il suo Ballo colla sua Compagna Americana, terminato il quale s'intreccia una Contradanza, colla quale resta compito il Ballo».

BALLETTI ITALIANI E FRANCESI SULLA SCENA ITALIANA**Approfondimento di I.2.5 • La danza nei diversi stati della penisola italiana nella metà del Settecento. Il trionfo del grottesco*****La Favola di Psiche***

Roma, Teatro Argentina, Carnevale 1754. Coreografia di Luigi Biscioni.

COMMENTO

La descrizione che segue, desunta dal libretto dell'opera *Il Siroe*, è una delle rare testimonianze sull'interpretazione di parti femminili da parte di giovanetti "en travesti", imposta dalle norme pontificie che negavano l'accesso al palcoscenico alle donne. È anche un pregevole documento sui balli dati negli anni Cinquanta a Roma, sulla tipologia di spettacoli grandiosi fatti di movimenti scenografici, quadri pantomimici e danze vere e proprie.

TESTO ORIGINALE

«Viene trasportata da Zeffiro sulle nubi la bella Psiche in tempo di notte in un picciol Giardino, dove Cupido di lei invaghito l'attende. Ella scendendo ritrosetta, esprime il vivo desiderio di conoscere l'incognito amante. Al fine avvedendosi, ch'egli dorme, cheta, e leggiera con accesa face gli si avvicina; con che scoperta la faretra, e gli strali, e ben fissategli le luci in volto, lo ravvisa. Sorpresa in tal'atto dal contento senz'avvedersene gli accosta troppo la face, dal soverchio ardor della quale Cupido ad un tratto si desta; e mostrando un forte dispiacere di esser stato discoperto, non ostanti le preghiere di Psiche, sen vola altrove.

Qui siegue un improvviso cangiamento di scena, che da un luogo di delizie si trasmuta in una orrida incolta valle con altissimo monte in prospetto coperto sull'irregolarità de suoi sassi da gelide nevi. Psiche ritrovandosi abbandonata, e sola in sì rimota parte, e non veggendo, che folte tenebre, e oggetti di orrore, con aria flebile, e pietosa richiama il suo perduto amante, il quale dopo brevi risposte allontanandosi, più le sue voci da lei non si sentono. Allora l'afflitta Donzella corre disperata sul monte, e rivolta piangente, e smaniosa da ogni parte, più non veggendo il suo bene, si getta impetuosamente da quell'altezza. In tal atto si spezza in diverse parti l'orrida pendice, e con luce chiarissima vedesi nelle sue viscere Psiche cader fra le braccia di Amore nel mezzo a vasta, e trasparente Deliziosa circondata da liete genti vestite in vaghe leggiadrissime foggie, che in segno di giubilo intrecciano unitamente una festosissima Danza.

Primo Padedù del Sig. Antonio Puttini col Sig. Onorato Viganò. Secondo Padedù da Giardinieri del Signor Antonio Sacco col Sig. Giovanni Neri. Ultimo Padedù fra Cupido, e Psiche del Signor Luigi Biscioni col Signor Francesco Guardini».

La Fontana di Ringiovenimento

Torino, Teatro Regio, Carnevale 1759. Coreografia di Jean Dauberval, musica di Giuseppe Antonio Le Messier.

COMMENTO

Il ballo è un adattamento alla scena torinese del balletto di Jean-Georges Noverre *La Fontaine de Jouvence* (La fontana del ringiovanimento), rappresentato a Parigi alla fiera di Saint-Laurent nel 1754.

Una comparazione tra i due balli mette in evidenza la profonda trasformazione subita dall'originale noverriano nel passaggio alla scena sabauda, trasformazione dovuta in parte dalle disposizioni del Teatro, dall'altra dalla persistenza delle tradizioni del ballo grottesco che è innestato nella vicenda mitologica senza alcun nesso né pretesto. Anche il soggetto mitologico risulta drasticamente rimaneggiato con l'eliminazione di Cupido, autore del miracoloso ringiovanimento che unisce i popoli della terra, e con l'esclusione di Ebe, dea della giovinezza, che nell'originale è circondata da un gruppo di giovani Amori.

TESTO ORIGINALE

«Si vede in questo Ballo una Fontana, la quale ha la virtù di ridonare la gioventù. Escono alcuni Pastori colle loro Pastorelle, portando in mano le loro canne pastorali, ed alcune ghirlande, colle quali formano danzando varie figure. Sopraggiungono quattro vecchi, i quali vogliosi di riacquistare la gioventù dimandano ai Pastori dov'è la Fontana. Questi la mostrano loro, ed essi si portano a bere di quell'acque, le quali producono in loro il bramato effetto. Vengono pure tratte dalla fama le quattro Nazioni del mondo, le quali dopo avere unitamente cogli altri ballato per qualche tempo, danno luogo al Passo a due del secondo Grottesco, il quale rappresenta un Cacciatore disturbato dalla sua donna nella Caccia. Succede poscia il Passo a due del primo Grottesco, che è un Giardiniere, e Governatore delle Fiere. S'introduce per ultimo dopo un breve Ballo de' Figuranti il Passo a due della Coppia seria, e quivi si vede un giovane Fauno, che balla colla sua Villanella, ed è disturbato da un vecchio che viene per rapirgliela. Il giovane si pone a difenderla, e combatte col vecchio, e dopo di averlo vinto gli concede generosamente la vita. Rinvien pertanto la Villanella, ch'era svenuta al vedere il suo Pastore in pericolo, e vedendolo salvo e vittorioso con lui se ne rallegra, e si mettono amendue insieme a danzare. Succede poi la Contraddanza, e con essa termina il secondo Ballo».

Festino e mascherata cinese

Torino, Teatro Regio, Carnevale 1765.

Coreografia di Francesco Salomoni detto di Vienna, musica di Giuseppe Antonio Le Messier.

COMMENTO

Il ballo è un interessante esemplare di composizione di struttura tipicamente italiana e di stile pseudo-cinese secondo la moda delle cineserie di tendenza all'epoca. Il ballo è carat-

terizzato da assenza di trama, ma presenta una consequenzialità concepita su base ritmica. L'ambientazione è un giardino che fa da cornice ai costumi che, immaginiamo, dovessero essere ricchi e variopinti.

TESTO ORIGINALE

«Terminata la Sinfonia, si vedono disposti all'intorno tutti i concorrenti e Spettatori cinesi. I convitati alla Cena, ed al Ballo, si alzano, nel mentre, che si recano loro i Tavolini e le Sedie. Fanno essi un breve giro e si riduce ciascuno al proprio Tavolino in piedi. Entra il Direttore del Convito, e dopo avergli salutati si ritira nel mezzo del Teatro. Intanto gli vien preparato un gran Cuscino per sedere, e presentato uno Scettro adorno di piume a vari colori, e di campanelli. Prende egli lo Scettro, e battendo col medesimo a tempo di Musica fa, che tutti i Convitati ad un tempo stesso si siedono, spiegano il tovagliolo, mangiano, e bevono facendo vicendevoli brindisi. Finita la cena, vengono disposti al Ballo con allegria, e con cerimonia Chinesa, intrecciando una breve danza, a cui succedono il Passo a due della terza Coppia, quello della seconda, indi quello della prima, terminati i quali si rinnova il generale concerto, e si dà fine al Ballo».

BALLETTI DI JEAN-GEORGES NOVERRE

Approfondimento di I.3.3 • La riforma di Jean-Georges Noverre

Nella sezione che segue sono presenti tre campioni esemplificativi delle tre tipologie di spettacolo coreografico trattato da Noverre tra gli anni Cinquanta e Sessanta. La prima è una composizione di tipo visuale, senza trama e senza l'espressione di sentimenti, tipica della fase ante riforma; il secondo è un "ballet à tableaux" narrativo basato su azione, scenografia ed espressione di sentimenti elementari; il terzo è un balletto tragico ispirato ai grandi classici, pertanto molto elaborato sul piano dell'introspezione psicologica.

Les Fêtes chinoises (Le Feste cinesi)

Parigi, Opéra-Comique, fiera di Saint-Laurent, 1° luglio 1754.

COMMENTO

La prima versione risale al 1750, in quanto il balletto fu rappresentato a Marsiglia o Strasburgo. Quando fu ripreso a Vienna nel 1772, fu realizzato con la musica di Joseph Starzer. Altri titoli sono *Métamorphoses Chinoises* o *Ballet chinois*.

Il balletto è uno spettacolo concepito nel gusto rococò allora dominante; non ha né trama né personaggi, ma si presenta come una successione di quadri ispirati alla quotidianità di una Cina immaginaria animata da bizzarre figure abbigliate con costumi sgargianti, che alla fine vengono inaspettatamente nascoste da grandi vasi che trasformano la piazza in un salottino di porcellana cinese.

Il tratto distintivo è il dinamismo reso con un incalzante ritmo visivo e accompagnato da diversi effetti: i movimenti a onda del mare, gli attraversamenti trasversali a marcia cadenzata, l'effetto caleidoscopico della controdanza. Tutto ciò, giocato su un apparente disordine che suscita un'impressione di stravagante casualità.

Ispirato alle cineserie di moda in quel periodo (in particolare al quadro *Il matrimonio cinese* di François Boucher), il balletto è nel genere che si stava diffondendo tra Vienna e Parigi, ma con una particolare originalità nella componente visiva dovuta,



François Boucher, La Pêche chinoise (1742).



Figurino di L.-R. Boquet per Les Fêtes chinoises (ca. 1766).

come riconoscerà più volte Noverre, all'ispirazione diretta alla pittura. Autore della scenografia era il celebre pittore rococò François Boucher, suo mentore sul piano del gusto; i costumi erano opera del geniale Louis- René Boquet che continuerà a disegnare i costumi dei suoi balletti per una trentina d'anni, seguendo le scelte estetiche e le innovazioni tecniche.

TESTO ORIGINALE

Descrizione riportata su una cronaca dell'epoca.

«Il palcoscenico rappresenta all'inizio un viale che finisce con terrazze e scalini che conducono ad un palazzo su un'altura. La prima scena cambia e scopre una piazza pubblica decorata per una festa dove, nello sfondo, c'è un anfiteatro sul quale sono seduti sedici cinesi. Con un rapido cambio di posizione, invece di sedici cinesi, se ne vedono trentadue che gesticolano sugli scalini. Man mano che scende il primo gruppo, altri sedici cinesi (mandarini e schiavi) escono dalle loro

abitazioni e si avviano sugli scalini. Tutti formano otto file di danzatori che, salendo e scendendo in successione, imitano graziosamente il movimento dei flutti di un mare agitato. Tutti i cinesi, dopo essere scesi, cominciano una marcia caratteristica. Si vede un mandarino portato su una ricca portantina da sei schiavi bianchi, mentre due negri trainano un carro sul quale è seduta una giovane cinese. Essi sono preceduti e seguiti da un gran numero di cinesi che suonano strumenti musicali in uso nel loro paese.

Conclusa questa marcia, inizia il balletto e non lascia nulla da desiderare sia per la varietà sia per la precisione delle figure. Il balletto finisce con una contradanza di trentadue persone i cui movimenti tracciano un numero prodigioso di atteggiamenti nuovi e perfettamente disegnati che si formano e si dissolvono con la massima facilità. Alla fine della contradanza i cinesi ritornano al loro posto sull'anfiteatro che si trasforma in un salottino di porcellana. Trentadue vasi si innalzano nascondendo alla vista degli spettatori i trentadue cinesi».

La Fontaine de Jouvence (La Fontana della Giovinezza)

Parigi, Opéra-Comique, fiera di Saint-Laurent, 17 settembre 1754.

COMMENTO

Il teatro rappresenta un giardino in fondo al quale c'è una fontana. Ebe, circondata da un gruppo di giovani Amori, versa l'acqua che ha il potere di ringiovanire. Ai due lati della fontana vi sono dei gradini che conducono al Tempio dell'Amore. Sui gradini sono disposti Pastorelli e Pastorelle vestiti galantemente. Ciascuno tiene in una mano un bastone di pastore e nell'altra una ghirlanda di fiori e si ha l'impressione che abbiano appena ritrovato la giovinezza. Essi esprimono la loro gratitudine ad Amore con un'entrée di bastoni di pastore e ghirlande seguita da un'altra di sole ghirlande. Due Vecchi e due donne anziane giungono

ad interrompere i Pastorelli unendosi ai loro giochi. Sono rifiutati. Cantano rivolgendo una preghiera a Cupido perché restituisca loro la giovinezza. Vanno a bere alla fontana. I loro abiti senili scompaiono con ammirevole velocità e precisione e le quattro vecchie persone si trasformano all'improvviso in Pastorelli e Pastorelle che esprimono la loro gioia con canti e danze. Arriva Amore, danza e invita tutti i popoli della terra a venire e condividere i suoi favori. I Pastorelli danzano e appena entrati dentro le quinte, sono sostituiti dalle quattro parti del mondo. L'Europa è rappresentata da tre Francesi, l'Asia da tre donne turche, l'Africa da tre Negri e l'America da tre Americane. Dopo alcuni assoli, i Negri eseguono un pas de trois con molta pantomima. Il balletto, che è di M. Noverre, finisce con una contredanse generale di trentadue persone di cui una parte è costituita da Pastorelli e Pastorelle, l'altra dagli abitanti delle quattro parti del mondo.

Les Réjouissances flamandes (Le Feste fiamminghe)

Parigi, Opéra-Comique, fiera di Saint-Laurent, 11 agosto 1755.

COMMENTO

Nella nuova creazione di soggetto fiammingo andata in scena alla foire Saint-Laurent l'11 agosto 1755, lo spunto è offerto dall'omonimo quadro del pittore David Teniers le jeune, che Noverre riproduce con totale fedeltà configurandolo come un «tableau vivant».



David Teniers le jeune, Les Réjouissances flamandes (1648).

TESTO ORIGINALE

«Quando il sipario si alza, la scena offre agli occhi dello spettatore un villaggio. Un colle forma lo sfondo che declina fino a un grande albero intorno al quale sono apparecchiati alcuni tavoli intorno ai quali sono sedute persone intente a bere. I due lati del palcoscenico sono ugualmente occupati da tavoli occupati da uomini e donne fiamminghi che bevono e si intrattengono sotto pergolati. Al centro della scena trova posto il gruppo del Signore del luogo con la sua famiglia riccamente vestita. Servitori servono da bere. Mentre i Cabaretiers e le Cabaretières stanno servendo, i contadini lasciano i loro tavoli per intrattenersi in vari giochi. Alcuni si fanno pesare; altri partecipano ad una giostra, altri ancora giocano con palle e birilli. Un Vecchio e uno zampognaro li inducono a interrompere i giochi e li invitano a danzare. Il balletto inizia. Dopo diverse entrées singole e collettive il Signore del castello danza un pas de quatre con la sua famiglia, quindi un menuet. Le danze sono interrotte da una lite privata e, mentre tutti gli uomini vogliono unirsi, le donne cercano in tutti i modi di impedirlo. Compare il Giudice locale e riporta la pace. Il balletto termina con una contredanse generale disegnata in una nuova e frizzante maniera ed eseguita senza intralci e confusione da un numero straordinario di danzatori e danzatrici».

Le Jugement de Pâris (Il giudizio di Paride)

Teatro di Lione, 1751.

COMMENTO

Quando fu ripreso a Vienna nel 1771, fu realizzato con la musica di Joseph Starzer. Il Giudizio di Paride è un balletto basato sul celebre mito dell'antichità. Il riassunto che segue intende offrire un'idea dei principali elementi che caratterizzano le prime composizioni novveriane: la costruzione delle scene in "tableaux" (quadri), l'accentuazione della componente visiva, l'ispirazione all'iconografia dell'arte pittorica, il ritmo del poema classico, il lusso spettacolare di gusto moderno. Si noti la presenza del "passo d'azione", il significato di "gruppo" (posa di gruppo), la funzione delle "glorie" (in francese: glories), macchine del teatro barocco avvolte da nuvole. Si osservi inoltre il carattere delle figure allegoriche danzanti che riempiono la scena trasformando grazia e bellezza.

Per esigenze di sintesi, il riassunto ha escluso larga parte dei passaggi in cui i personaggi esprimono varie gradazioni di sentimenti.



Figurino di L.-R. Boquet per Giunone in Le Jugement de Pâris (ca. 1766).

SINOSSI

La prima parte rappresenta le nozze di Peleo e Teti in uno scenario di grande ricchezza e grandiosità per la presenza di fontane, vegetazione lussureggiante e un mare splendente, e per il corteo divino che appare con numerosi artifici: Nettuno e Anfitrite escono dalle onde del mare su un carro a forma di conchiglia condotto da cavalli marini e circondato da tritoni; le divinità terrestri appaiono in uno scenario da paradiso terrestre; Plutone e Proserpina escono dal sottosuolo seduti su un trono con i giudici degli inferi accomodati ai loro piedi. La cerimonia di nozze si conclude con un baldacchino di fiori sostenuto da Zefiri e circondato da Amorini, che scende dal cielo per ornare gli sposi. Ma nel momento in cui i sacerdoti alzano la coppa nuziale, all'improvviso appare con fare assai concitato la Discordia che era stata esclusa dai festeggiamenti. Plutone le ordina di allontanarsi; la Discordia obbedisce nascondendo il suo dispetto, ma lascia cadere un pomo d'oro con la scritta "alla più bella". Segue una breve disputa tra Venere, Giunone e Pallade, tradotta in un "pas de quatre" pieno d'azione. Per dirimere la disputa, Giove decreta che sia Paride a decidere e ordina a Mercurio di consegnargli il pomo. Mercurio esce volando nei cieli e la cerimonia si conclude con un brindisi e con danze collettive a cui partecipano anche le allegorie del Gioco, del Riso e del Piacere. Il quadro si chiude con una posa di gruppo in cui tutti personaggi mostrano la loro deferenza nei confronti delle divinità celesti.

La seconda parte è ambientata in un luogo agreste ricco di vegetazione dove Paride, al suo ritorno dal monte Ida, è festeggiato gioiosamente da pastori e pastorelle, ma subito dopo è raggiunto da Mercurio che gli consegna il pomo d'oro riferendogli la richiesta di Giove. Al suono di una "musica celeste" scendono dall'alto due nuvole ("glorie") che condu-



Figurini di L.-R. Boquet per Silfo e Giochi e Risa in Le Jugement de Pâris (ca. 1766).

cono sulla terra due dee: Giunone, circondata da Silfi e Silfidi; Pallade, circondata da Eroine e Guerrieri. Appare quindi Venere su un superbo vascello, circondata da Grazie coronate di rose e da Amori che bruciano profumi. Tutto luccica d'oro e d'argento, mentre gli Zefiri e gli Amori conducono l'imbarcazione all'approdo. Colombe e cigni volano avanti e le quattro Ore del giorno accompagnano Venere che discende dalla barca per avvicinarsi a Giunone e Pallade che la guardano come una pericolosa rivale. Dopo una danza in cui ciascuna delle tre dee esprime il suo carattere e il suo sentimento, Paride rimane ammaliato dalla grazia della dea dell'amore. Il giovane è stordito e combattuto dalle offerte delle Immortali che gli promettono chi ricchezza, chi fama, chi piaceri. Ma Cupido, per indirizzare la scelta a favore della madre Venere, invita le Grazie a portare il ritratto di Elena. Colpito dalla bellezza della fanciulla, Paride è colto da una forte emozione, per cui consegna il pomo della bellezza a Venere.

Nell'ultima scena, la quinta, con cui si conclude la splendida favola, Venere, Paride, Amore e le Grazie, ornati di corone e ghirlande di fiori, eseguono un "pas" costruito su un avvicinarsi ordinato e consequenziale di gruppi, passaggi e "tableaux" che sfociano gradatamente in un balletto generale.

Il balletto termina con la partenza verso Sparta per raggiungere Elena. I personaggi principali si dispongono sul vascello e, seguiti dalle allegorie dei Giochi, delle Risa e dei Piaceri, formano un raggruppamento distribuito su diversi livelli. Le Grazie portano il ritratto di Elena, gli Amori montano sugli alberi e sulle scale di fiori. Un vento favorevole allontana l'imbarcazione dalla riva.

Medea e Giasone

Stoccarda, Hoftheater, 11 febbraio 1763. Musica di Johann Joseph Rudolph, costumi di Louis-René Boquet.

COMMENTO

Il testo del balletto è in lingua italiana come quello dell'opera, la *Didone abbandonata* di Metastasio, nel cui libretto è inserito.

Il motivo della scelta di questo campione risiede nell'importanza storica del balletto, primo del genere "tragico estremizzato" cui seguirà quello ancor più feroce *Ipermestra*, in cui quarantanove giovani spose (le Danaidi) trucidano gli sposi nella stessa notte di nozze.

Il balletto, strutturato in nove scene, fu composto da Noverre appositamente per la corte di Stoccarda.

Figurino di L.-R. Boquet per Medea in Medea e Giasone (ca. 1766).



Il soggetto è ispirato alla storia drammatizzata da Euripide e Seneca e riproposta nel Seicento da Pierre Corneille nella tragedia *Médée* del 1635. Narra del tradimento di Giasone per- petrato nei confronti della moglie Medea e della terribile vendetta di quest'ultima che, dopo aver ucciso la nuova sposa di Giasone, Creusa, e il padre di questa, Creonte, truccida i propri figli perché la stirpe di Giasone si estingua.

Gli elementi sono il "meraviglioso" (l'uscita di Medea dalla scena su un carro trainato da Dragoni volanti) e la "magia" (trasformazione della sala in grotta) che sono realizzati con il gusto tipico del barocco per il macabro e la violenza. La violenza, come nella tragedia di Seneca, si esprime anche con l'infanticidio sulla scena. In una versione successiva Noverre arriva a modificare la scena finale in modo che a Giasone venga ritardata la consegna del pugnale perché possa lacerarsi nella già cupa disperazione. Il balletto è inoltre caratterizzato da una particolare spettacolarità (feste, gare, incoronazione, ecc.) resa con scene, costumi e particolari effetti sonori. Nel tratteggiare i personaggi, Noverre ha voluto dare risalto al "contrasto" dei due protagonisti sia sul piano dell'indole sia su quello comportamentale. Giasone è una figura ambigua, tanto risoluto nella sua sfrenata ambizione di potere e gloria e spregiudicato nella sua determinazione di abbandonare moglie e figli, quanto pieno di incertezze da arrivare a manifestare, con un'inquietante alternanza, sentimenti teneri ma anche perversi. Medea, al contrario, è tratteggiata come una figura dal comportamento lineare, coerente nel suo desiderio di vendetta al punto da non arrestarsi neanche di fronte alla penosa implorazione dei figli che uccide in scena gettando lo spettatore nell'imbarazzo e nella disperazione. Tuttavia la natura di donna oltre che di feroce maga fa cadere Medea in penose manifestazioni di fragilità.



Figurini di L.-R. Boquet per Giasone e Creusa (ca. 1766).

SINOSI

Il balletto si apre con una grande festa in cui hanno luogo vari intrattenimenti (danze, gare di corsa, gare di lotta di gladiatori e lottatori) organizzati da Creonte, re di Corinto. L'obiettivo è di coinvolgere Giasone e fargli sposare sua figlia Creusa per evitare che Medea si impossessi del regno. Nel corso della festa, tra Giasone e Creusa nasce una reciproca attrazione che suscita i sospetti poi la rabbia furiosa di Medea. Questa si adopera in tutti i modi per convincere il suo sposo a recedere: si getta ai suoi piedi, gli ricorda il dovere che ha nei confronti dei loro due figli; gli porge il pugnale perché la uccida. Giasone rimane vivamente commosso e, penetrato dal pentimento più vivo, la abbraccia promettendole di rifiutare Creusa e il trono corinzio. Ma all'entrata di Creusa, ritorna tra le braccia di quest'ultima arrivando a cacciare Medea e i suoi figli dal regno.

Rimasta sola in preda alla disperazione, la maga invoca l'Averno, gli Elementi e gli dei. «Cangia l'atrio in una spaventevole grotta. Gli spiriti infernali traversano l'aere. Orridi mostri e serpenti vengono a schierarsi intorno a lei. La Gelosia, l'Ira e la Vendetta accorrono alla di lei voce. Ella impone loro di secondare il di lei furore e queste tre infernali donne le presentano il Foco, il Ferro ed il Veleno», gli strumenti con cui darà la morte a Creonte e a Creusa. Quindi consegna ai figli, perché al momento debito li consegnino alla sposa e al padre, i suoi doni: una cassetta contenente fiamme e un ornamento di diamanti avvelenato.

La scena successiva ha luogo di fronte al popolo acclamante per l'incoronazione di Giasone come re di Corinto e per celebrare le nozze tra l'eroe e Creusa.

Appare Medea e l'atmosfera da gioiosa diventa cupa. «Creonte è penetrato dal più violento sdegno e il popolo in costernazione aspetta fremendo il fine d'un tale avvenimento». Medea nasconde la sua rabbia e mostra un atteggiamento conciliante chiedendo ai figli di consegnare i doni nuziali. Rassicurati e rasserenati, Creonte e Creusa li accettano di buon grado sotto gli occhi di Giasone soddisfatto e compiaciuto. Ma presto si colgono gli effetti della magia: Creusa e il padre muoiono tra i tormenti più atroci. Se ne gloria Medea, mentre Giasone cerca di soccorrere le povere vittime. Medea riappare trionfante sopra un carro tirato da spaventevoli mostri che vomitano fuoco. La Gelosia, l'Ira e la Vendetta sono il suo perverso seguito. Uno dei figli spira ai piedi di Medea che sta alzando il braccio per colpire l'altro. A nulla valgono le implorazioni di Giasone.

«Ride l'insaziabil maga de' di lui prieghi e spinge il pugnale nel seno dell'ultimo figlio che pare implorare egli stesso la materna clemenza. Medea getta il medesimo pugnale a Giasone che furiosamente lo prende, si ferisce e spira fra le braccia di Creusa che confonde con quel dell'amante l'ultimo suo sospiro. S'oscura il cielo, trema la terra, il palazzo s'accende e crolla; ognun fugge e l'esecrabile Medea sen vola fendendo l'aere ed applaudendosi dell'enormità de' suoi delitti».

LA DISCESA DI ORFEO AGLI INFERI DI JEAN-GEORGES NOVERRE

Libretto di ballo

Approfondimento di I.3.3 • La riforma di Jean-Georges Noverre

Personaggi

Orfeo
Euridice
Amore
Plutone
Proserpina
Bacco
Giudici Degli Inferi
Le Eumenidi
Demoni E Spettri
Caronte
Donne Della Tracia
Pastori E Pastorelle
Baccanti
Fauni, Satiri E Silvani

Prima parte

La scena rappresenta un luogo arido e desertico.

SCENA I

Orfeo, in preda al dolore, non riesce a consolarsi per la perdita di Euridice; invoca Amore e lo chiama in aiuto. Il dio, sensibile alla preghiera del cantore tracio, ha deciso di condurlo agli Inferi e di rendergli Euridice.

SCENA II

Appare Amore; Orfeo cade ai suoi piedi, e il suono toccante della sua lira esprime la sua riconoscenza.

La terra si apre, Amore gli ordina di seguirlo. Guidato dal dio e illuminato dalla sua fiaccola, sparisce insieme a lui.

Seconda parte

La scena rappresenta un braccio dell'Acheronte; dall'altra parte del fiume si scorgono le porte dell'Inferno, e delle rocce le cui estremità lanciano fiamme: Caronte è seduto sulla prua della sua barca.

SCENA I

Il vecchio Nocchiero freme di rabbia alla vista di un mortale; ordina a Orfeo di abbandonare la riva, ma questi lo implora di trasportarlo dall'altra parte. Ispirato da Amore, tocca la sua lira divina. I suoi canti teneri e melodiosi scherniscono la fronte accigliata dell'inesorabile Nocchiero; questi si addolcisce, accoglie Orfeo nella sua navicella e lo conduce verso le cupi rive dell'impero di Plutone.

Il silenzio del dolore fa posto all'orrore provocato dalla vista dei tristi luoghi dove il suo amore lo conduce. D'un lato non vede che antri e rocce terribili, dall'altro scorge le porte dell'Inferno; sente solo pianti lamentevoli, voci gementi, gridi di rabbia e di disperazione lanciati dalle Ombre criminali. Il terrore ghiaccia i suoi sensi e lo blocca; ma animato da Amore che guida invisibilmente i suoi passi e dalla speranza di rivedere l'oggetto che il suo cuore adora, cammina con un'aria più sicura e arriva alla porta degli Inferi. I suoni della sua lira la fanno tremare, e i suoi accenti armoniosi la aprono. Egli trionfa della rabbia e dell'abbaiare di Cerbero: invano una schiera di Demoni armati di torce si oppone al suo passaggio: dapprima il terrore lo immobilizza, ma ritrovando gli accenti della sua lira, avanza; vede con timore gli orribili tormenti ai quali i grandi criminali sono condannati. Le Danaïdi arrestano le loro sgradevoli mansioni, lo sfortunato Issione si riposa sul suo cammino, la roccia di Sisifo resta immobile, Tantalo dimentica la sua sete divorante, le forbici delle inflessibili Parche scivolano dalle loro mani, le Eumenidi cessano le loro persecuzioni, e i neri Spettri del Tartaro danzano intorno ad Orfeo.

Terza parte

La scena rappresenta i Campi Elisi.

SCENA I

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. Orfeo ben presto si trova circondato da tutte queste Ombre felici. Gli accordi della sua lira ricordano agli uni le dolcezze dell'Amore, agli altri i favori della gloria; e ogni ombra si sente per così dire riportata alla sua prima passione, attraverso l'espressione autentica che Orfeo dona ai suoi accenti; le giovani Ombre si riuniscono e danno luogo a delle danze intorno a lui.

Tuttavia Orfeo non vede la sua cara Euridice; la cerca, la chiama e la invoca cento volte. Un bambino trasformato in Ombra – questo bambino è Amore – lo conduce accanto a un pergolato coperto di rose e di gelsomini, sotto il quale sta seduta un'ombra in un atteggiamento che esprime abbattimento e tristezza; il bambino spinge Orfeo a servirsi della sua lira; Euridice ascolta, si alza, cammina verso Orfeo; si ferma, avanza, indietreggia e trasale di gioia. Il bambino solleva il velo che nasconde i suoi lineamenti. Orfeo rivede la sua cara Euridice, cade ai suoi piedi e la accoglie tra le braccia. Tutte le Ombre si riuniscono accanto agli sposi e formano un gruppo generale che esprime sorpresa, ammirazione e felicità insieme.

Il giovane fanciullo si avvicina a Orfeo, gli dice una parola all'orecchio e sparisce, gli ha ordinato di andare al palazzo di Plutone; Orfeo lascia a malincuore la sua cara Euridice e le promette, con il più dolce degli addii, di ritornare presto. Euridice lo segue con gli occhi e si augura il suo ritorno.

Quarta parte

La scena rappresenta il Palazzo di Plutone. Il Dio e Proserpina sono seduti sul loro trono; sono circondati dai Giudici degli Inferi e dalla corte infernale.

SCENA I

Amore ha diffuso il suo dolce influsso. Appare Orfeo e si prosterna davanti alle divinità. Le supplica di rendergli la sua cara Euridice, e unisce ai suoi canti gli accordi ammaliatori della sua lira: Plutone si commuove e Proserpina si intenerisce; il Dio ordina ai giudici del suo impero di ridare Euridice al suo sposo; ma vi aggiunge una condizione penosa e angosciante: quella di non gettare lo sguardo su Euridice fino a che si troverà nel suo impero. Orfeo esprime la sua riconoscenza e la corte del Dio degli Inferi si abbandona alle danze animate dai canti di Orfeo.

Quinta parte

La scena presenta l'aspetto di una grotta degli Inferi nelle vicinanze dell'Acheronte.

SCENA I

Viene condotto Orfeo e gli si rende Euridice. Gli viene rinnovato l'ordine immutabile di Plutone, e gli si indica la strada più corta per arrivare alla barca di Caronte.

Euridice incantata vola verso il suo sposo; questi le tende la mano senza guardarla, lei lo scongiura e lo esorta a guardarla. Fedele al decreto di Plutone, egli si rifiuta di guardarla; Euridice va da tutte le parti, fugge e gira la testa esprimendo il tormento che sta patendo: Euridice lo scongiura nuovamente di rispondere alla sua impazienza e di gettare uno sguardo su di lei; i suoi rifiuti la offendono, lei li attribuisce alla sua indifferenza e gli lascia la mano esprimendo il suo dispetto. Orfeo la chiama, lei tiene il broncio e non ritorna. Orfeo disperato crede che Euridice l'abbia abbandonato, o che l'inferno geloso della sua felicità gliel'abbia portata via; si gira e la vede.

SCENA II

In questo istante alcuni Demoni, condotti dalle Furie, si slanciano su di lei e la strappano dalle braccia del suo sposo; Amore le presta l'energia e il coraggio per lottare contro questi mostri. Orfeo, animato dagli stessi sentimenti, si riunisce a Euridice: con un nuovo sforzo i Demoni separano i due sposi per la seconda volta; ma animati dal desiderio di riunirsi, essi si liberano dalle loro braccia e volano l'uno verso l'altra. Le Furie, irritate da questa resistenza, riescono alla fine a strappare Euridice dalle braccia di Orfeo, mentre questi si trova avviluppato dai Demoni. L'Inferno trionfa, le Furie portano via Euridice e i neri Spettri del Tartaro trascinano Orfeo fuori da questo luogo di dolore e di spavento.

Sesta parte

La scena rappresenta il monte Rodope: l'Evros scorre ai piedi delle sue pendici.

SCENA I

Orfeo inconsolabile per la doppia perdita di Euridice cerca la solitudine per abbandonarsi interamente al dolore. Alcune donne attratte dal fascino dell'armonia lo convincono a lasciare questo deserto abominevole per recarsi in luoghi più piacevoli; Orfeo, sempre fedele alla sua sposa, disprezza i loro consigli; insensibile sia al loro fascino sia alle attrattive della voluttà di cui esse gli illustrano l'immagine, le fugge con sdegno: le donne irritate lo abbandonano esprimendo la loro stizza, e minacciandolo di una vendetta eclatante.

SCENA II

Agli accenti della lira di Orfeo la scena cambia successivamente di forma e si abbellisce gradatamente: gli alberi vengono a sistemarsi al posto delle rocce, i rovi si cambiano in fiori, gli antri si trasformano in pergolati, dal colle nascono delle vigne che crescendo si uniscono per formare con i loro pampini delle ghirlande, gli uccelli si affrettano a ripetere i canti di Orfeo, i Pastori e le Pastorelle escono dai villaggi per abbandonarsi ai trasporti della loro gioia innocente: gli offrono fiori e frutta ed esprimono con danze semplici e ingenuie la felicità di averlo con loro; la natura infine sembra rendere omaggio al cantore della Tracia, dandosi da fare per migliorare la sua solitudine con questi piacevoli mutamenti.

SCENA III

Le donne offese appaiono alla testa delle Baccanti: sono armate di tirsi, molte tra loro tengono in mano gli strumenti consacrati al culto di Bacco. Inebriate dal furore bacchico, cercano l'infelice Orfeo per immolarlo alla loro rabbia; l'hanno appena intravisto che si gettano su di lui; meno sensibili delle rocce, rispondono alle sue invocazioni colpendolo ripetutamente con i loro tirsi, e rovesciandolo su un masso per sacrificarlo alla loro rabbia.

SCENA IV ED ULTIMA

Bacco, giustamente irritato e interessato alla vita di un mortale che rappresenta l'ornamento più bello delle sue feste, appare scendendo dal Monte Rodope: il Dio sta su un carro trainato da tigri, una folla di Satiri e di Silvani lo precedono, ed è seguito da una schiera di giovani Fauni: le Baccanti, intimorite dagli sguardi del Dio, indietreggiano e non osano alzare più gli occhi.

La terra si apre e ne esce un leggero vapore che, dissipandosi a poco a poco, lascia intravedere Amore ed Euridice. La Presenza di questo Dio affascinante rianima subito Orfeo; egli apre gli occhi morenti e si alza; ma che sorpresa quando si accorge che Euridice gli viene restituita dalle mani di Amore. Entusiasmato dalla gioia, rende omaggio al figlio di Citera e divide la sua riconoscenza tra Amore e Bacco; poi, rivolgendosi alla sua sposa, si abbandona a tutti gli accenti della tenerezza; i Fauni, i Silvani e i Satiri si uniscono alle Baccanti in danze vive e voluttuose. Amore e Bacco prendono parte a questa festa che è opera della loro bontà. Orfeo ed Euridice, al colmo della felicità, esprimono la loro riconoscenza e felicità, e questo balletto si conclude con un bacchanale e un gruppo generale che descrive sia il fascino di Amore che i piaceri di Bacco.

LE DANAIDI O IPERMESTRA DI JEAN-GEORGES NOVERRE

Libretto di ballo

Approfondimento di I.3.3 • La riforma di Jean-Georges Noverre

Personaggi

Danao, re di Argo
Ipermestra, figlia di Danao
Le Danaidi, altre figlie di Danao
Linceo, uno dei figli di Egitto e nipote di Danao
Gli altri figli di Egitto
Tisifone, Aletto, Megera, Furie
Il Crimine, il Tradimento, la Perfidia e il Rimorso personificati
Spettri
Sacerdoti e Sacrificatori di Iside
Sacerdoti e Sacerdotesse di Imeneo
Ufficiali di Danao
Guardie e Soldati
Ufficiali del seguito di Linceo

Prima parte

La scena rappresenta lo studio di Danao; un gruppo di figure di marmo ne decora il fondo; un letto, sormontato da un ricco baldacchino, è situato a sinistra della scena

SCENA I

Danao, isperato per l'unione delle figlie con i suoi nipoti e per la legge che il fratello Egitto gli impone, medita l'idea della vendetta; agitato da mille emozioni diverse, esprime il turbamento del suo animo; vuole punire l'arroganza di Egitto massacrandogli i figli; vuole mutare le fiamme dell'Imeneo e dell'Amore in torce funerarie, usare le braccia delle sue figlie per brandire colpi più precisi e liberarsi di una famiglia tanto più odiosa in quanto pone limiti al suo potere e alla sua ambizione. Nel mezzo di questi pensieri Danao viene interrotto da un rumore sotterraneo che lo gela di paura; ma il timore del sovrano raddoppia quando vede una mano che traccia in caratteri di fuoco sulle pareti del suo appartamento:

Trema, un figlio di Egitto regnerà al tuo posto.

A questa vista Danao terrorizzato indietreggia per la sorpresa e lo spavento, il pallore della morte s'imprime sui suoi tratti e le ginocchia tremanti reggono appena il peso del suo corpo agitato.

SCENA II

Vuole fuggire, ma viene fermato dagli abissi infuocati che si aprono sotto i suoi passi;

l'ombra minacciosa di Gelanore gli appare e conferma al tiranno la fine del suo regno; l'iscrizione si infiamma e diventa più terrificante, il rumore cresce, il fuoco fuoriesce da tutte le parti e Danao, non riuscendo più a sostenere la vista di un tale spettacolo, cade privo di sensi su un lettino. Il frastuono cessa, la mano e l'ombra spariscono, gli abissi si richiudono, e Danao riapre gli occhi.

SCENA III

Uno degli ufficiali principali viene ad avvertirlo che tutto è pronto per l'Imeneo delle Danaidi, e che si sta attendendo solo lui per andare al tempio: il sovrano, appena rinvenuto dal suo svenimento, ma il cui animo è agitato dalla paura e dalla vendetta, fugge precipitosamente da quel luogo che gli appare tanto più pericoloso in quanto vi ha appena letto il suo destino¹.

Seconda parte

La scena rappresenta l'interno del tempio di Iside; tutto è pronto per l'unione tra le Danaidi e i figli di Egitto; un altare consacrato ad Imeneo e all'Amore si innalza in mezzo all'edificio; i sacerdoti, le sacerdotesse e i sacrificatori circondano l'altare; i novelli sposi sono sistemati vicino a loro; Ipermestra e Linceo formano la coppia più in vista; Danao, accompagnato da un seguito numeroso, è situato a destra; una moltitudine di popolo, testimone di questa cerimonia, è distribuita per le varie parti dell'edificio.

SCENA I

Danao, assai turbato, si fa violenza per nascondere alle figlie il suo stato d'animo e per mascherare l'odio e la rabbia che gli regnano nel cuore: fa finta di prestarsi con gioia a questa unione funesta, ma c'è poco da dissimulare, le scintille del furore e della vendetta palesano la barbarie che tormenta il suo animo.

Nel frattempo la cerimonia nuziale si svolge con tutta la pompa e l'apparato che una tale unione esige; i novelli sposi si abbandonano alla loro mutua felicità; Ipermestra e Linceo sono quelli che esprimono con più vivacità l'estrema contentezza. Questa festa termina con delle danze caratteristiche in tono con il soggetto del sito e dell'azione, nelle quali Danao mantiene il suo carattere, mescolando all'espressione di una finta gioia gli accessi di un odio implacabile.

Terza parte

La scena rappresenta una grotta di verzura nei giardini di Danao, arricchita con vasi e figure di marmo raffiguranti il Silenzio e il Mistero; un altare è situato in fondo a questa grotta, e dietro a questo si innalza un gruppo di figure nascoste da un velo; le Danaidi credono, da quello che gli ha detto loro padre, che quelle statue siano di Imeneo e dell'Amore.

¹ Per donare all'azione un carattere più agghiacciante, un cantante nascosto nel gruppo di sculture di fronte a cui appare l'ombra pronuncerà queste parole: *Trema, tiranno, la morte ti attende.*

SCENA I

Danao, preceduto da due ufficiali, fa posare sull'altare un vaso d'oro coperto da un tappeto di broccato; gli ufficiali si ritirano e le Danaidi si riuniscono intorno al padre; lui le fa giurare, di fronte alle divinità di cui nasconde l'immagine, di rimanere indissolubilmente fedeli ai giuramenti di obbedienza che esige da loro. Ipermestra e le sorelle avanzano verso l'altare; posano con rispetto la mano sul marmo sacro e si impegnano solennemente, in presenza degli dei, a non tradire i loro giuramenti. Danao, felice in anticipo per il successo funesto della sua barbara astuzia, scopre il vaso misterioso: ordina alle figlie di distribuirsi ciò che esso contiene ed esse ne tirano fuori un pugnale ciascuna: immobili e tremanti, non osano alzare gli occhi; ma il padre, strappando il velo che nasconde le statue, mostra alle figlie le Divinità alle cui leggi esse si sono appena vincolate. Il gruppo misterioso che pensavano fosse di Imeneo e dell'Amore rappresenta invece l'Odio e la Vendetta armati di pugnali che danno fondo ai colpi del loro furore su un giovane appena incoronato da Imeneo. A questo spettacolo le Danaidi indietreggiano inorridite; Ipermestra, fremente per il crimine che suo padre esige da lei, cade in ginocchio così come le altre sorelle; invano vogliono revocare i loro giuramenti, invano scongiurano Danao di risparmiar loro l'orrore e il rimorso di un assassinio: il barbaro padre è insensibile alle lacrime e alle preghiere delle figlie; le minaccia, si adira e, ritirandosi, ordina loro di obbedirgli e di non risparmiare il sangue dei loro sposi.

Ipermestra, piena di dolore, compie tutti gli sforzi possibili per convincere le sorelle a rinunciare a un progetto tanto orribile; ma queste, poco sensibili a un'unione in cui il cuore è debolmente interessato, assicurano a Ipermestra che correranno a commettere l'assassinio per preservare la vita di loro padre; Ipermestra non ha alcuna intenzione di bagnarsi le mani nel sangue di Linceo, e si ritira nella ferma risoluzione di tentare tutto il possibile per sottrarlo all'odio di Danao.

Quarta parte

La scena rappresenta una magnifica galleria che termina nella camera nuziale. La scena si svolge di notte.

SCENA I

Danao è preceduto da alcuni ufficiali che portano delle fiaccole; esprime impazienza e inquietudine; ma, colpito all'improvviso da lamenti tristi e lugubri e da grida dolorose provenienti dalla camera nuziale, non ha dubbi che le figlie abbiano eseguito i suoi ordini. Comanda ai due ufficiali di aprire le tende e, alla luce delle loro torce, intravede l'orribile quadro del massacro dei figli di Egitto: molti di loro sono passati dalle braccia del Sonno a quelle della Morte, alcuni infelici lottano ancora contro la Parca che sta tagliando con fatica il filo dei loro giorni, altri infine si trascinano dolorosamente verso le porte di questo monumento alla barbarie per salvare i resti di una vita che le loro crudeli spose si sforzano di strappargli. Danao si pasce di questo spettacolo; ma temendo che qualche vittima possa sfuggire alla sua vendetta, affonda egli stesso il pugnale nel petto di uno di questi sfortunati che implora clemenza; soddisfatto dell'enormità di tale crimine, ordina agli ufficiali di chiudere le tende e si ritira.

SCENA II

Ipermestra tremante appare tenendo con una mano un pugnale e con l'altra una lampada: Linceo, che la cerca, le si presenta e le domanda la causa di tanta inquietudine. Ipermestra dimentica allora i giuramenti e gli ordini di Danao e il ferro le cade dalle mani: si getta in ginocchio davanti al suo sposo, lo bagna di lacrime e gli consiglia di fuggire; Linceo, che non può abbandonare la sua sposa, la scongiura di spiegarsi. Ipermestra tace; le tende si aprono. Linceo intravede le Danaidi; le loro grida disperate, i loro accenti dolorosi come voce del pentimento, i loro gesti terrificanti gelano il cuore di Linceo. I capelli irti delle Danaidi, le braccia imbrattate di sangue, i loro tratti in cui si è impressa la rabbia, annunciano l'enormità dei loro crimini. Al chiarore di una lampada sospesa sulla camera nuziale, Linceo scopre i suoi fratelli massacrati e immersi nel sangue; la vista di tale spettacolo lo riempie di furore. Vuole correre in aiuto dei fratelli; vuole vendicare la loro morte con quella del crudele Danao, ma non potendo più sopportare l'idea di tanti crimini né resistere alla violenza del suo dolore, cade senza sensi nelle braccia di Ipermestra: essa lo trascina fuori da quel luogo di orrore aiutata da alcuni fedeli amici; affida a loro la vita del suo sposo; si ritira implorando il loro aiuto e raccomandando loro di fuggire insieme a Linceo. Le Danaidi restano immobili alla vista del loro crudele delitto; a questo punto dal luogo del massacro fuoriescono orrendi spettri. Tisifone, Aletto, Megera li accompagnano; il Crimine, il Tradimento, la Perfidia e il Rimorso li seguono. Questa truppa infernale si appresta a rappresentare alle Danaidi i quadri spaventosi dei loro crimini: le immagini, riprodotte per loro dagli inferi, lacerano i loro animi e ad ogni istante causano dei nuovi spaventi. Esse vogliono fuggire, ma vengono senza sosta fermate nella fuga da gruppi orribili che le precedono e le seguono. Il Crimine, il Rimorso, il Tradimento e la Perfidia, condotti dalle Furie, le incatenano per non abbandonarle più; invano esse tentano di sfuggire alla punizione che le attende; la terra si apre, esalando uno spesso vapore misto a fiamme; un rumore sordo e confuso si aggiunge a questo orrore; uno spettro laido, armato di una falce, esce a passi lenti dal sottosuolo; la sua apparizione ghiaccia di spavento l'animo delle Danaidi e il pallore della morte si diffonde sui loro tratti; lo spettro, indicando con mano minacciosa la strada che ha appena aperto, ordina loro di discendervi: inutilmente esse tentano di sottrarsi al suo potere, vengono trascinate dal gruppo infernale e gli spettri armati di lugubri torce funerarie le precipitano nell'impero dei morti.

SCENA III

Danao, sempre inquieto e tormentato, cerca Ipermestra; la principessa appare; dai pianti e dal dolore che la opprimono il tiranno crede di non poter dubitare della morte di Linceo; nell'istante in cui mostra la sua soddisfazione e cerca di consolarla, accorrono delle guardie presentandogli una lettera del principe indirizzata a Ipermestra; a questa vista Danao si infuria; ordina di rincorrere immediatamente il fuggitivo; comanda alle guardie di incatenare Ipermestra e, furioso per la sua disobbedienza, la soverchia di rimproveri e ordina che la si allontani per sempre dai suoi occhi.

SCENA IV

Linceo, disarmato e incatenato, viene condotto al cospetto di Danao; a questa visione,

Ipermestra si slancia in ginocchio dal padre ma lo trova insensibile alle sue preghiere. Linceo, che respira solo vendetta, vergognandosi dell'umiliazione della sua sposa, la strappa da quella posizione mortificante; soverchia il tiranno di rimproveri e con un gesto minaccioso sembra sfidare la sua collera. Danao non riesce a sostenere questo eccesso di insulti e, vedendo in Linceo colui che gli dei hanno preservato per punirlo dei suoi misfatti, ordina che sia trascinato al supplizio e che sua figlia sia condotta in carcere. I due infelici si scambiano addii eterni; ma Danao, geloso della dolcezza che essi provano in questo momento fatale ordina che siano separati, e i due sposi vengono crudelmente strappati l'uno dall'altra dalle guardie che li conducono al supplizio.

Quinta parte

La decorazione rappresenta una grande piazza pubblica della città di Argo; un patibolo si innalza nel mezzo della piazza; sullo sfondo si intravede una parte delle fortificazioni interne della città; una moltitudine di popolo riempie la piazza per assistere all'esecuzione che vi si svolgerà.

SCENA I

Linceo viene condotto addobbato di paramenti funebri; dal lato opposto viene condotta Ipermestra in catene; i due sposi, prima di venir divisi per sempre, corrono l'uno verso l'altra, malgrado la resistenza opposta dalle guardie, e in presenza di tutto il popolo si scambiano testimonianze del loro reciproco affetto: il popolo, attento alle azioni dei due amanti, si interessa; i sostenitori di Linceo approfittano di questo momento per sollevarsi contro il re tiranno; l'esortazione aumenta a poco a poco, e il popolo intenerito ma anche convinto dell'innocenza dei due infelici si proclama in loro favore; la fazione si accresce, le guardie vengono sconfitte, il patibolo distrutto, si innalza un trono al suo posto; Linceo viene spogliato dei suoi paramenti funebri, gli vengono date delle armi e viene posto sul trono insieme a Ipermestra; lo si proclama re di Argo e a voce unanime gli si fa giuramento di fedeltà.

SCENA II ED ULTIMA

Danao, avvertito della rivolta, appare alla testa di alcune truppe ancora fedeli; la battaglia ricomincia ma i suoi sforzi vengono respinti; nulla può resistere al valore di Linceo assecondato dai suoi. Danao, vedendosi prossimo alla cattura e alla punizione che merita, si slancia su Ipermestra che, attenta a preservare la vita di suo padre e del suo sposo, è accorsa in mezzo a loro per fermare e per sviare i loro colpi; egli la afferra con una mano e alza il braccio per affondare nel suo seno il gladio di cui è armato; Linceo, vedendo Ipermestra in pericolo, si getta su Danao fermandogli il braccio e disarmandolo. Un ufficiale fidato, cogliendo questo istante, affonda il pugnale nel petto del tiranno; già la morte si imprime sui suoi lineamenti, movimenti convulsi annunciano il suo ultimo istante, egli cade: invano la figlia accorre implorandolo e scongiurandolo di posare su di lei uno sguardo di clemenza; già la morte stende i suoi veli sui lineamenti di Danao; egli spira, Linceo e Ipermestra raccolgono il suo ultimo sospiro.

Danao, sempre crudele, distoglie con orrore lo sguardo da loro e se li guarda è solo per rimproverare la sua morte, per dir loro che si porta via tutto il suo odio e che spira con il rimorso di non aver potuto spegnere la sua vendetta con il loro sangue.

BALLETTI DI GASPARO ANGIOLINI

Approfondimento di I.3.4 • La riforma di Gasparo Angiolini

I balletti che seguono testimoniano tre fasi significative dell'esperienza artistica angioliniana: quella di stile hilverdinghiano, la prima sperimentazione di ispirazione al teatro drammatico, l'esperienza di trasposizione in balletto di opera tragica volterriana.

Diana ed Endimione

Torino, Teatro Regio, Carnevale 1757.

COMMENTO

È un balletto rappresentato a Torino durante una parentesi dall'attività nella capitale asburgica (l'anno dopo Angiolini sostituirà Hilverding come maître de ballets dei teatri imperiali viennesi). Si tratta pertanto di un balletto ante riforma. Il soggetto è mitologico; lo stile è quello galante di Hilverding; la tecnica è presumibilmente accademica francese.

Il mito di Diana ed Endimione è solo sfiorato e trattato con estrema libertà unendo riferimenti alle Metamorfosi con la presenza di Pan e Siringa. Personaggio cardine è Cupido rappresentato, come nel balletto francese, come fanciullo dispettoso, subdolo e vendicativo che fa nascere l'amore pungendo con la freccia (oggi diremmo colpo di fulmine). La struttura coreografica si fonda su una miscela di pantomima e danza intrecciate in un tutt'uno omogeneo. Particolarmente originale è il bizzarro colpo di scena nel più squisito gusto rococò con la moltiplicazione di Cupido in tanti piccoli Amori, che serve a introdurre il finale. La controdanza a conclusione del ballo è un tributo alla corrente moda francese. La musica è di Rocco Gioanetti.

TESTO ORIGINALE

«La Scena rappresenta una Selva ornata di Collinette, al piè delle quali scorre il fiume Ladone Padre della Ninfa Siringa; vedesi questo Nume seduto in cima al Colle, ed in cespuglio Cupido addormentato.

Entra Diana in Scena, la quale quasi subito sorprende Cupido, ed accertatasi essere questo immerso in profondo sonno, con varj ramuscelli dello stesso cespuglio lo allaccia: accorrono le Ninfe del suo seguito da lei chiamate, ed all'arrivo di queste si risveglia Cupido, che tenta la fuga, ma Diana lo afferra, e con un dardo s'appresta colle sue seguaci per trafiggerlo: umile e supplichevole Amore s'adopera per ottenere la sua libertà, la quale finalmente ottiene, a condizione però di allontanarsi, e di non turbare la loro quiete. Tutto promette Cupido ne' lacci, ma sciolto risolve vendicarsi.

Diana frattanto dispone una caccia con spedire le sue Ninfe in traccia di fiere; ma Cupido che sta in agguato, osservando sola la Dea, presso di lei guida Endimione, il quale volendo accostarsele rispettosamente, viene da essa disdegnosa minacciato.

Accorre Cupido in soccorso di Endimione, e con una delle sue saette, ferisce Diana.

Tutto festoso di essersi vendicato, va in traccia delle Ninfe, indi di una Brigata di Fauni, Cacciatori del Dio Pan, e di un Silvano, i quali tutti fa venire per maggior confusione di Diana.

Si intreccia un Ballo generale, il quale riducesi in un quartetto, eseguito dal Dio Pan, e dalla Ninfa Siringa, da un Silvano, e dalla Ninfa Napéa.

La prima di queste per liberarsi dalle importunità del Dio Pan, corre a gittarsi nel fiume Ladone suo Padre, il quale amorosamente l'accoglie, e la trasforma in una pianta di Canne.

Non essendo riuscito a Cupido di vincere la furezza delle Ninfe, moltiplica la sua sembianza, e vedonsi varj Amorini, li quali con bella maniera uniscono gli animi delle Ninfe, e de' Silvani, e formano tutti insieme una lieta contradanza, colla quale termina il Ballo».



Figurino di L.-R. Boquet per Les Fêtes chinoises (ca. 1766).

Zéphire et Flore (Zefiro e Flora)

Disegno della cosiddetta Collezione Durazzo, Vienna, Hoftheater, 1758.

COMMENTO

Si tratta di un balletto di genere mitologico e di gusto amabile-galante appartenente ancora alla fase hilverdinghiana. Del balletto non riportiamo la trama ma l'analisi del disegno che riproduce una delle scene più significative: l'incursione del violento Borea (vento del Nord) con gli Aquiloni (tumultuosi venti settentrionali), che portano lo scompiglio tra la dea Flora e le sue ninfe. Nel balletto la tempesta sarà sedata dall'arrivo di Zefiro, vento leggero e messaggero di primavera. Si tratta del tema della primavera, autrice del benefico risveglio della natura che deve però superare alcune ostilità atmosferiche, ma si tratta anche del

consueto tema allegorico del conflitto tra le forze del bene e quelle del male, in cui è il bene a trionfare.

ANALISI DELL'IMMAGINE

Il disegno coglie il momento dell'attacco alla dea Flora e alle sue ninfe da parte di Borea e dei venti Aquiloni. Il cielo è fosco di nuvole minacciose che indicano il temporale; varie figure si muovono con agitazione: quelle femminili con manifestazioni di spavento, quelle maschili con gesti di aggressivo impeto. Il disordine regna sovrano. In primo piano, sull'estrema sinistra, Flora allarga le braccia in segno di disperazione; dietro di lei una ninfa fugge con le braccia distese in avanti e lo sguardo impaurito rivolto all'indietro in quanto inseguita dallo scalmanato Borea. Molto interessanti sono i costumi: rigidi e molto allargati sui fianchi, quelli di Flora e delle ninfe; rigidi e con dilatati tonnelets bipartiti, quelli delle figure maschili che hanno ali, alti pennacchi e il volto con le guance rigonfie come nell'iconologia classica dei venti. È da notare che le braccia, per quanto alzate, non superano mai il livello della testa; inoltre le gambe sono molto tese (il ginocchio è rigido), come si vede in altri documenti iconografici e nel ritratto della Camargo.

Le Festin de pierre (Il Convito di pietra) [in seguito *Don Juan*]

Vienna, Burgtheater, 17 ottobre 1761.

Testo di Ranieri de' Calzabigi, musica di Christoph Willibald Gluck, scene di Giulio Quaglio.

In Italia il titolo del ballo sarà tradotto con *Il Convitato di pietra*.

COMMENTO

Questo balletto, come detto, è la prima creazione angioliniana in stile moderno. È la prima traduzione di un testo drammaturgico complesso in cui i danzatori esprimono con il volto e i gesti i diversi stati affettivi cercando di penetrare nella psicologia del personaggio e di rendere la dimensione drammatica dell'azione.

Il balletto nasce dalla collaborazione tra Angiolini, il librettista Ranieri de' Calzabigi e Gluck e risente profondamente del clima culturale dominato dalla figura del Direttore generale degli spettacoli teatrali, il conte genovese Giacomo Durazzo, persona colta, sensibile e aperta.

Del balletto Angiolini ha lasciato solo una descrizione sintetica da cui si può dedurre come esso sia una trasposizione dei momenti più incisivi e significativi del quarto e quinto atto del *Don Giovanni* di Molière con inserti appropriati di danza. Numerose differenze dividono tuttavia la commedia dalla sua trasposizione in balletto, in particolare la scena di apertura in cui Angiolini materializza, come in una sorta di "flashback", ciò che è narrato nel testo drammaturgico. Questo procedimento offre l'appiglio a Gluck per accentuare il colore spagnolo dando un tocco pittoresco a più di una situazione, tra cui l'assolo della chitarra della serenata di Don Giovanni a Elvira, figlia del Commendatore, che porterà all'assassinio di quest'ultimo da parte dello spregiudicato giovane.

Oltre alle intonazioni spagnoleggianti disseminate nella prima parte, e alla tensione drammatica dei momenti salienti, è degna di nota la capacità di Gluck di innestare elementi ironici e passaggi di forte segno espressivo quali la danza dei Tremolanti, che visualizza il terrore degli ospiti spaventati dall'apparizione della statua del Commendatore. Densa di drammaticità è, infine, la resa musicale dell'elemento terrifico della scena di chiusura con la feroce danza delle Furie.

TESTO ORIGINALE

«Ho diviso il Balletto in tre atti. Il primo rappresenta una strada pubblica. La casa del Commendatore è da un lato, quella di Don Giovanni dall'altro. L'azione inizia con una Sere-nata che Don Giovanni suona per Donna Elvira, la sua Amante, figlia del Commendatore. Egli riesce ad entrare nella casa, dove viene sorpreso dal Padre. Si batte con lui, il Commendatore viene ucciso e viene portato via.

Nel secondo Atto Don Giovanni imbandisce una grande cena, preceduta da un ballo, per i suoi amici e per le sue Amanti. Al culmine della gioia dei festeggiamenti, la statua del Commendatore bussa violentemente alla porta. Si apre, egli entra nella sala, i convitati sono terrorizzati e scappano. Don Giovanni resta solo con la statua. La invita, prendendola in giro, a mangiare qualcosa. Questa rifiuta, e a sua volta invita Don Giovanni a mangiare sulla sua tomba. Don Giovanni accetta l'invito e accompagna fuori il Commendatore. Il rumore cessa; i convitati, un po' tranquillizzati, ritornano nella sala, ma sono ancora pieni di paura, e a questo punto abbiamo un pezzo danzato dai Tremolanti. Ritorna Don Giovanni. Cerca di rassicurarli, ma tutti lo abbandonano. Resta solo con il suo lacchè, gli dà degli ordini e poi esce.

Il terzo Atto si svolge in un luogo destinato alla sepoltura di personaggi importanti. Il mausoleo del Commendatore, appena costruito, troneggia al centro. Il Commendatore stesso è in piedi davanti alla sua tomba. Don Giovanni si stupisce di vederlo. Nonostante ciò, mette su un'aria sicura e gli si avvicina. Questi lo afferra per un braccio e lo esorta a cambiare vita. Don Giovanni sembra ostinato, e nonostante le minacce del Commendatore e i prodigi di cui è testimone, persiste nella sua impenitenza. A questo punto il centro della terra si spalanca vomitando fiamme. Da questo Vulcano fuoriescono spettri e Furie che tormentano Don Giovanni e lo incatenano, mentre nella sua orribile disperazione viene inghiottito insieme a tutti i mostri; un terremoto ricopre questo posto rendendolo un cumulo di rovine».

Danze integrate nell'opera *Orfeo ed Euridice* di Christoph Willibald Gluck

Vienna, Burgtheater, 1762.

COMMENTO

Si tratta di balli che fanno parte integrante dell'opera gluckiana che è generalmente considerata la prima della riforma attuata dal sodalizio Gluck-Calzabigi. Gli elementi caratterizzanti sono la semplicità di azioni e gesti e la verosimiglianza volta a ricreare, con un atteggiamento tra filologia e gusto antiquario, atmosfere e rituali antichi. Affinità e differenze si possono individuare tra questi balli angioliniani e *The Loves of Mars and Venus* di

John Weaver del 1717, a parte la diversa funzione di ballo inserito nella struttura operistica, in quello viennese, e di spettacolo a sé stante, nel caso della creazione inglese.

Segue il testo contenuto nel libretto d'opera.

SINOSI

«Primo [ballo]: di Pastori e Ninfe seguaci d'Orfeo. Si rappresentano in questo ballo le feste funebri che celebravano gli antichi intorno a' sepolcri de' morti. Consistevano in sacrifici, in profumi, in sparger odori e circondarne la tomba, in versar latte e vino sulla medesima, in ballar all'intorno con atti di dolore e in cantar le lodi del defunto.

S'introducevano nelle più solenni de' giovanetti in abito di Genii dando loro e attributi ed azioni convenienti alla persona e alla qualità del sepolcro. Così in questo ballo intorno all'urna di Euridice piangono de' Genii che rappresentano degli Amorini, ed uno in figura d'Imeneo spegne la sua face simbolo dell'unione coniugale separata dalla morte.

Secondo [ballo]: di Spettri nell'Inferno che procurano di spaventare Orfeo.

Terzo [ballo]: d'Ombre fortunate negli Elisi. L'idea di questo ballo è presa da Virgilio al libro VI dell'Eneide.

Quarto [ballo]: di Eroi ed Eroine con Amore, Orfeo ed Euridice. Si festeggia il ritorno di Euridice, si celebra il trionfo d'Amore. La face coniugale, che fu spenta da Imeneo nel primo ballo, in quest'ultimo è riaccesa da Amore colla fiamma della sua. Amore ed Imeneo si scambiano vicendevolmente le loro faci, e termina la festa con allegro ballo».

Sémiramis (Semiramide)

Vienna, Burgtheater, 31 gennaio 1765. Musica di Christoph Willibald Gluck.

COMMENTO

Il balletto è la trasposizione coreografica della omonima tragedia di Voltaire creata nel 1748. Nel lungo testo che introduce la trama, Angiolini la definisce «soggetto il più terribile che l'antichità abbia a noi tramandato. Una catastrofe sì nera, una concatenazione così terribile», aggiungendo che gli elementi sono il «terribile» e il «meraviglioso», riferendosi all'atrocità della storia e all'inquietante apparizione di spettri e scritte spaventose.

La trama è ricalcata sull'originale di Voltaire, ma con un numero ridotto di personaggi e un'azione concentrata sui momenti salienti. Il luogo è Babilonia; il tempo è l'arco di un'intera giornata che va dalla notte precedente la cerimonia alle mancate nozze tra Semiramide e Ninia, fino al momento del sacrificio di Semiramide per mano di Ninia, che solo alla fine si scopre essere figlio di Nino e di Semiramide.

SINOSI

Il primo atto, esposizione del ballo, si svolge in una magnifica sala, in cui la Regina è seduta, addormentata, appoggiata a un tavolo coperto da rotoli di pergamene. Il suo sonno è agitato, sembra, da sogni spaventosi. Appare l'ombra minacciosa di Nino, suo defunto consorte. Sparita l'ombra, avviene per prodigio che una mano tracci sul muro della stanza i versi «Mio figlio mi vendicherà: trema, perfida sposa!». Urla simulate con gesti e rese dalla suggestiva musica di Gluck richiamano le ancelle che la sostengono mentre si allontana.

Il secondo atto, intreccio del ballo, si svolge in uno spazio ampio: un tempio ubicato all'interno della cinta del palazzo reale, dove tutto è pronto per la cerimonia di nozze. La scena è affollata da guardie, popolo (sul fondo) e, a sovrintendere, vi sono il Sommo Sacerdote, i Satrapi e i Maghi. Semiramide entra suscitando una reazione di fermento. Entra Ninia seguito dai soldati e consegna alla Regina i trofei delle sue vittorie e le spoglie dei nemici vinti. Dopo un'inspiegabile titubanza, Semiramide lo sceglie come sposo, ma ottiene il rifiuto del Gran sacerdote che suppone l'unione non gradita agli dei. La Regina, irremovibile, conduce autonomamente Ninia all'altare, ma all'improvviso il cielo s'oscura, il rumore di un tuono squarcia lo spazio. Un fulmine colpisce la statua di Belo e l'altare. Il terrore è generale. Il tempio rimane vuoto.

Il terzo atto, in cui ha luogo lo scioglimento, si svolge in un bosco sacro dove si vedono il tempio di Belo (sul fondo), le tombe dei re assiri e, sul davanti, la tomba di Nino. Una folla entra per portare offerte. Da questa azione scaturisce una danza. Doni di ghirlande e libagioni vengono offerti dai fedeli ma anche da Semiramide che cerca di placare i Mani di Nino. Quando la Regina si avvicina tremante alla tomba, l'apertura si schiude e appare lo Spettro di Nino. Rimasta sola, Semiramide cerca di evitare il fantasma che la segue e le ordina di entrare nella tomba, ma poi è trascinata all'interno. La tomba si chiude e appaiono i versi di Voltaire: «Fermati e rispetta la mia cenere. Quando sarà tempo, ti farò discendere». Quindi giunge Ninia per offrire sacrifici agli dei ma, avvicinandosi alla tomba di Nino, appaiono le parole che gli intimano «Entra, corri, vendica tuo padre». Nello stesso istante un pugnale cade ai suoi piedi. Ninia indietreggia spaventato e riferisce ai Maghi e al Gran Sacerdote, appena entrati, quanto è accaduto ossia che egli è figlio di Nino. Investito di tutti gli attributi della regalità (fascia e spada di suo padre) riceve dai Sacerdoti l'ordine di entrare nella tomba e di sacrificare la prima persona che incontrerà per compiacere agli dei. La scena si riempie di popolo richiamato dai Sacerdoti per unirsi alla preghiera, Ninia esce sconvolto con il pugnale insanguinato. Esce moribonda Semiramide che viene soccorsa da donne. Ninia realizza di aver ucciso sua madre, le corre incontro e la supplica di ucciderlo con lo stesso pugnale con cui l'ha colpita. Il pugnale sfugge dalla mano di Semiramide che, riconosciuto il figlio, lo perdona e muore. Ninia prende il pugnale per colpirsi, ma i Maghi lo disarmano. E con questa immagine cala la tela.

IL CONVITATO DI PIETRA DI GASPARO ANGIOLINI [*DON JUAN* N.d.C.]**Libretto di ballo****Approfondimento di I.3.4 • La riforma di Gasparo Angiolini**

Ballet pantomime
composto dal Sig. Angiolini
Maestro di ballo del Teatro
presso la corte di Vienna,
e rappresentato per la prima volta in questo Teatro
nell'ottobre 1761

Segnius irritant animos demissa per aures,
quam quae sunt oculis subjecta fidelibus

ORAZIO, De Arte Poetica

Ciò che colpisce solo l'orecchio fa meno impressione
sullo spirito di ciò che colpisce gli occhi

Traduzione di Padre TARTERON.

In Vienna
presso Jean Thomas Trattner Libraio e
Tipografo di corte
M.DCC.LXI

Lo spettacolo che presento al pubblico è un Ballet Pantomime nel gusto degli Antichi. Coloro che hanno letto, in Originale o in Traduzione, gli autori Greci o Latini in mano a tutti, conosceranno i celebri nomi di *Pilade* e di *Batillo*, vissuti sotto il regno di Augusto. Le meraviglie della loro Arte sono state immortalate dagli Storici, gli Oratori e i Poeti. *Luciano* ci ha persino lasciato un Trattato di questa celebre Arte, che possiamo considerare come una sorta di poetica delle Danze Pantomime, anche se imperfetta.

La più sublime delle danze antiche era la Pantomima, ovvero l'arte di imitare i costumi, le passioni e le azioni degli Dei, degli Eroi e degli uomini con movimento e atteggiamenti del corpo, con gesti e segni fatti in cadenza e destinati ad esprimere ciò che si intendeva rappresentare. Questi movimenti, questi gesti dovevano formare, per così dire, un discorso fluido: una specie di Declamazione fatta per gli occhi, che veniva illustrata più chiaramente alla comprensione degli Spettatori attraverso l'uso della Musica, che variava i suoi suoni a

seconda che l'Attore Pantomimo volesse esprimere l'amore o l'odio, il furore o la disperazione.

Tutto questo si chiamava *Saltazione*. Questo nome non deriva dal verbo *Saltare*, che significa appunto *Saltare*, bensì da un certo *Salius* che, per primo, aveva insegnato questa Arte ai Romani; tutti gli autori convengono che venisse eseguita con gesti parlanti ed espressivi, e con movimenti della testa, degli occhi, della mano, delle braccia e delle gambe.

I Pantomimi dunque erano imitatori di tutto, e servendomi dell'espressione dell'Abbate *Du Bos*, possiamo dire che recitavano favole e storie, a volte solo degli estratti, a volte tutte intere. Imitavano la collera di *Achille*, il furore di *Aiace*, l'orgoglio di *Agamennone*. *Ovidio* ci racconta che i suoi versi vennero danzati in Teatro: alcuni autori hanno pensato si trattasse delle sue Metamorfosi, altri della sua Tragedia *Medea*. *Apuleio* ci ha lasciato la descrizione di un Ballet Pantomime che rappresentava il giudizio di *Paride*.

E' stato il celebre *Pilade* a pensare per primo che si potesse danzare delle opere intere. I Pantomimi chiamavano *Danza Italica* questa nuova maniera di danzare. Essa comprendeva tutti i generi di spettacolo, e metteva in scena la Tragedia, la Commedia, la Satira e la Farsa.

Non mi dilungherò oltre su queste ricerche, non sarebbe questo il luogo adatto. Aggiungerò semplicemente che questa Arte si è persa. Essa ha avuto la stessa sorte di molte altre Arti che sono state fatte rinascere solo attraverso sforzi e lavori immani e faticosi. Queste brevi nozioni di cui parlo sono sufficienti a giustificare la mia impresa di mettere in scena un'opera intera in forma di Danza Pantomima. Mentre presento al Pubblico il frutto dei miei studi, allo stesso tempo apro un nuovo cammino ai Maestri di Ballo forniti delle conoscenze e dei talenti necessari per seguirlo.

Ho scelto per questa mia prova una Tragicommedia Spagnola che ha raccolto pareri concordanti in tutte le Nazioni: il *Convitato di Pietra*. Quest'opera ha avuto successo in tutti i Teatri, nonostante non seguisse affatto le regole. Le unità di tempo e di luogo non sono rispettate, ma l'invenzione è sublime, la catastrofe è terribile, e secondo la nostra opinione anche verosimile. Queste qualità sono più che sufficienti perché si pensasse a realizzarla in un Ballet Pantomime.

La Danza non racconta. Non possiamo raccontare allo Spettatore che un Eroe è stato ucciso o che si è tolto la vita. Egli ha solo gli occhi per ascoltarci e capirci, le orecchie gli sono inutili, dobbiamo fargli vedere tutta l'azione. L'unità di luogo dunque non è compatibile con la *Saltazione*; poiché non ci è neanche permesso di fermarci a dialogare, e dobbiamo sempre agire ed eseguire movimenti che ci stancano, siamo forzati a rinchiudere nello spazio di qualche minuto dei soggetti molto vasti, e in questi limiti così ristretti è impossibile mantenere l'unità di tempo. *Luciano*, dandoci i precetti sulla Danza Pantomima, non ha fatto parola delle unità, e al riguardo non abbiamo altro Maestro. La nostra regola certa è la verosimiglianza: esigere da noi l'osservazione scrupolosa delle Regole drammatiche vuol dire domandarci l'impossibile.

In più non possiamo intraprendere la correzione delle opere che realizziamo in Danza Pantomima. Il *Convitato di Pietra*, con tutti i suoi difetti, è stato ben accolto dappertutto come racconto, perché non dovrebbe esserlo ugualmente se trasposto in Danza? Il motto di Orazio, che ho posto all'inizio di questo scritto, me lo fa ben sperare.

L'argomento è ben triste lo confesso, ma la maggior parte delle Tragedie non fanno ridere. Gli Attori sono graditi sia per i ruoli terribili che per quelli piacevoli; la varietà che si richiede negli Spettacoli esige che si tratti alternativamente questi due Generi. Ci si proibirà dunque di spaventare danzando come si fa declamando? Il terrore ci fa piacere nelle Tragedie, ci fa piangere con una sensibilità dolce che ci affascina. Se siamo in grado di suscitare le passioni attraverso una recitazione muta, perché non dovremmo provarci? Se il pubblico non vuole privarsi delle più grandi bellezze della nostra Arte, dovrà abituarsi a intenerirsi e a piangere ai nostri Balletti.

Non è stato così fin'ora, se si eccettua il nostro Teatro e le Pantomime che il mio Maestro, il celebre Sig. *Hilverding*, vi ha rappresentato. Ma possiamo affermare arditamente che in generale abbiamo conosciuto fin'ora, per così dire, solo il semplice Alfabeto della Danza. Non abbiamo fatto che balbettare come degli infanti, senza riuscire a mettere insieme due frasi. Spettatori freddi e calmi hanno ammirato i nostri passi, i nostri atteggiamenti, i nostri movimenti, la nostra cadenza, il nostro *à plomb*, con la stessa indifferenza con cui si ammirano degli occhi, delle bocche, dei nasi artisticamente disegnati. Quanto siamo lontani dall'incanto dell'assemblaggio di un bel ritratto vivente di *Tiziano* o di *Van Dyck*, o dal fascino della composizione pittoresca e animata di un grande quadro di *Raffaello* o di *Rubens*, che arrivano a scuotere il nostro animo con violenza! Chi tra di noi si è mai vantato di poter rappresentare in Danza un solo personaggio celebre, come *Ercole*, *Teseo*, o *Alessandro*, nella dignità e nella verità del suo carattere? Ciò non di meno, che grande distanza esiste tra questi ritratti isolati e l'insieme di una grande storia, quale quella del *Sacrificio di Ifigenia*, dell'*Incontro tra Coriolano e sua Madre*, di *Medea che massacrava i suoi figli*, o di *Clitennestra che fa assassinare Agamennone*! Qualunque possa essere la nostra presunzione, un sentimento interiore ci forzerà sempre a confessare la nostra pochezza in confronto alla ricchezza degli antichi.

Questa ricchezza mi ha sbalordito: l'ho subito desiderata con trasporto. E' stata lei a donarmi l'ardire di mettere in pratica ciò che avevo raccolto con assiduo lavoro, entrando in contatto con i Pantomimi dell'antichità. Non mi scoraggerò se i miei sforzi non saranno coronati dal successo. L'Arte non è responsabile degli sbagli dell'Artista. Riuscirò meglio quando avrò aggiunto allo studio l'esperienza: il Pubblico mi renderà certamente merito di averlo intrattenuto per fargli piacere e terrà conto della mia mancanza di mezzi: ci manca tutto il necessario per questo genere di Spettacoli.

Ho diviso il Balletto in tre atti. Il primo rappresenta una strada pubblica. La casa del *Commendatore* è da un lato, quella di *Don Giovanni* dall'altro. L'azione inizia con una Serenata che *Don Giovanni* suona per *Donna Elvira*, la sua Amante, figlia del *Commendatore*. Egli riesce ad entrare nella casa, dove viene sorpreso dal Padre. Si batte con lui, il *Commendatore* viene ucciso e viene portato via.

Nel secondo Atto *Don Giovanni* imbandisce una grande cena, preceduta da un ballo, per i suoi amici e per le sue Amanti. Al culmine della gioia dei festeggiamenti, la statua del *Commendatore* bussa violentemente alla porta. Si apre, egli entra nella sala, i convitati sono terrorizzati e scappano. *Don Giovanni* resta solo con la statua. La invita, prendendola in giro, a mangiare qualcosa. Questa rifiuta, e a sua volta invita *Don Giovanni* a mangiare sulla sua tomba. *Don Giovanni* accetta l'invito, e accompagna fuori il *Commendatore*. Il rumore cessa;

i convitati, un po' tranquillizzati, ritornano nella sala, ma sono ancora pieni di paura, e a questo punto abbiamo un pezzo danzato dai Tremolanti. Ritorna *Don Giovanni*. Cerca di rassicurarli, ma tutti lo abbandonano. Resta solo con il suo lacché, gli dà degli ordini e poi esce.

Il terzo Atto si svolge in un luogo destinato alla sepoltura di personaggi importanti. Il mausoleo del *Commendatore*, appena costruito, troneggia al centro. Il *Commendatore* stesso è in piedi davanti alla sua tomba. *Don Giovanni* si stupisce di vederlo. Nonostante ciò, mette su un'aria sicura e gli si avvicina. Questi lo afferra per un braccio e lo esorta a cambiare vita. *Don Giovanni* sembra ostinato, e nonostante le minacce del *Commendatore* e i prodigi di cui è testimone, persiste nella sua impenitenza. A questo punto il centro della terra si spalanca vomitando fiamme. Da questo Vulcano fuoriescono spettri e Furie che tormentano *Don Giovanni* e lo incatenano, mentre nella sua orribile disperazione viene inghiottito insieme a tutti i mostri; un terremoto ricopre questo posto rendendolo un cumulo di rovine.

Le Decorazioni di questo Balletto sono state concepite con buona dose di intelligenza dal *Sig. Quaglio*. Il *Sig. Gluck* ne ha composto la Musica, e ne ha colto perfettamente lo spirito terrificante dell'Azione. Ha cercato di esprimere le passioni che vi si agitano, e lo spavento che regna nella catastrofe. La Musica è essenziale nelle Pantomime: è lei che parla, noi ne cogliamo solo i gesti, come facevano gli antichi Attori delle Tragedie e delle Commedie, che facevano declamare ad altri i versi dell'opera, e si limitavano solo a gesticolare. Sarebbe quasi impossibile farci comprendere senza la Musica, e più questa è adatta a ciò che vogliamo esprimere, più noi ci rendiamo comprensibili. Parlerò di questo più in dettaglio in un'altra occasione.

GASPAR ANGIOLINI

LA FILLE MAL GARDÉE DI JEAN DAUBERVAL

Approfondimento di I.4.4 • Il balletto francese nel decennio rivoluzionario tra il ritorno all'antico e una nuova sensibilità romantica

La fille mal gardée

Bordeaux, Grand Théâtre, 1° luglio 1789. Musica di autori non noti.

COMMENTO

Titolo originale è *Le Ballet de la paille, ou n'est qu'un pas du mal au bien*. Il cambio di titolo in *La Fille mal gardée* risale alla sua ripresa a Londra nel 1791. Differentemente dagli altri balletti, questa creazione non è tratta da alcun lavoro teatrale o letterario, ma è di pura invenzione sebbene concepita nello spirito delle opéras-comiques a cui si ispirano i balletti in voga in quegli anni. È un balletto comique nell'accezione tradizionale, dove "comique" non significa argomento che suscita la risata, ma soggetto di ambientazione contemporanea, rurale o rustica, per usare un'espressione dell'epoca. A differenza di altri balletti di analogo argomento, quale ad esempio *La Chercheuse d'esprit* di Maximilien Gardel (Opéra 1777), questa creazione di Dauberval è piuttosto semplice e basata su una trama molto esile: le solite nozze concordate che vanno in fumo, come anche falliscono spiritosamente i relativi progetti degli avidi e vecchi genitori responsabili dell'accordo matrimoniale. Di fatto *La Fille mal gardée* è un susseguirsi di piccoli accadimenti senza alcuna importanza inquadrati nel fluire tranquillo della vita di un villaggio; è una concatenazione di brevi scene che ruotano intorno a tre personaggi principali (la vecchia vedova Madame Simone, la figlia Lise e il suo innamorato) episodicamente circondati da contadini, mietitrici, vicini di casa, in uno sfondo campestre che ha anch'esso una vita (un temporale) che, come per le persone e i sentimenti, è presentata serenamente, senza drammi o implicazioni di qualsivoglia natura.

Questo spiega il titolo originale *Le Ballet de la paille, ou Il n'y a qu'un pas du mal au bien* (Il balletto della paglia, non c'è che un passo per passare dal male al bene), che può essere letto in diversi modi in quanto, come era costume all'epoca, è concepito come uno spiritoso gioco di parole in cui la parola chiave (paille) è usata in senso figurato: non c'è che un piccolo passo dal male al bene o, meglio, basta una pagliuzza, una sciocchezza (paille), per passare dal male al bene; o, ancora, un balletto fatto di piccole cose con, sullo sfondo, i covoni di paglia (con riferimento alla mietitura). Dunque, un balletto fatto di piccole cose, soprattutto di ingenuità, dove trionfa l'amore, sentimento sincero basato su semplicità e rispetto, che funge da contraltare alla ottusa vigilanza della burbera e avida madre.

Ma, come nelle commedie di Favart, l'amore finisce sempre con il vincere in barba alle difficoltà. In questo caso in modo ironico: la madre inavvertitamente rinchiude la figlia nella stessa stanza in cui è nascosto il giovane innamorato. Scoperto l'equivoco, le nozze vanno a monte proprio nel momento in cui il notaio sta siglando il contratto di matrimonio. Vanno a

monte le nozze sbagliate, perché i due giovani vedono finalmente coronare il loro amore anche se si tratta di un matrimonio riparatore.

Si tratta dunque di una creazione coreografica in continuità con i balletti narrativi di genere comique degli anni Settanta, balletti con cui condivide la visione raffinata del mondo popolare tipica di quegli anni, visione che si coglie anche nel garbato quadro di Pierre-Antoine Badouin (*La reprimenda. Une jeune fille querellée par sa mère*) del 1764, a cui Dauberval sembra essersi ispirato. La delicatezza e la compostezza dei sentimenti è quanto emerge costantemente dal libretto del 1789, dove la fanciulla spesso arrossisce per pudore anche se «viene da lui [Colas] obbedita e rispettata tanto quanto amata». Aspetti questi messi in rilievo da una recensione uscita a Parigi sulla ripresa del 1803, che si profonde in elogi sulla compostezza, sulla nobiltà e la grazia dei due giovani protagonisti, mentre della Madre, interpretata da un uomo «en travesti», esalta sia la leggerezza e la perfezione della danza, sia la finezza della pantomima.

SINOSSI

Il testo che segue è una sintesi del libretto originale del 1789 in cui i protagonisti hanno un nome che verrà modificato nella edizione successiva.

Il balletto è ambientato in un villaggio dove la vita scorre tranquilla tra le varie incombenze che attengono al lavoro dei campi. In questo scenario si innesta la vicenda di cui è protagonista una anziana vedova, contadina benestante dal comportamento rude e dai modi scontroso, che organizza per la figlia un vantaggioso matrimonio con lo sciocco figlio (Alain) del proprietario di una vigna, il vecchio Thomas. Questo, nonostante abbia intuito le preferenze della fanciulla per il giovane contadino Colas.

Il primo atto si svolge prima in uno spazio all'interno del recinto della proprietà (a sinistra c'è la casa di Simone, madre di Lise, a destra un piccola cascina). Gli eventi sono numerosi e strettamente concatenati, ma tutti così piccoli da non poterli facilmente riassumere in poche righe. L'amore dei due giovani, che si scambiano occhiate, segni d'amore (un nastro lasciato dalla fanciulla è raccolto dal suo innamorato), è tenuto sotto controllo dalla sospettosa madre che non perde occasione per rimproverare la figlia e allontanare il giovane. Tutto ciò non turba affatto la fanciulla né il suo innamorato, che cercano costantemente piccoli e ingenui sotterfugi per comunicarsi il loro sentimento. Arrivano alcune giovani fanciulle del villaggio e si rivolgono alla madre per poter lavorare come mietitrici. Simone mercanteggia i loro salari, le ingaggia e consegna ad ognuna una falce. La scena termina con l'arrivo di Thomas, seguito da suo figlio Alain, che le propone il matrimonio. La donna accetta.

La seconda scena del primo atto ha luogo in un ampio campo pieno di mietitori. Scozza mezzogiorno. Colas arriva e dà ordine che sia servito il pranzo durante il quale hanno luogo alcune danze. Le delicate avances di Colas fanno ingelosire Thomas e il figlio, che vanno via di cattivo umore. Un contadino si mette a suonare il flauto quindi la danza diventa generale, ma viene ben presto interrotta dallo scoppio di un tuono in lontananza che annuncia la tempesta. I mietitori spaventati coprono frettolosamente i risultati del loro lavoro e corrono disordinatamente per il palco.

Il secondo atto si svolge all'interno della fattoria dove ha luogo l'epilogo. Madre e figlia, tornate dalla mietitura, poggiano a terra i covoni e si mettono a filare. Segue un raffinato gioco coreografico fatto di piccole, ingenue burle dei giovani alla madre di lei, intercalate da goffaggini della vecchia, il tutto espresso con un calibrato e ingegnoso incastro tra una vivace pantomima e una lieta danza accompagnata da un tamburello. Il finale, a sorpresa, è così tratteggiato nel programma del 1789: «A questo punto arriva Thomas, seguito da Alain e dal notaio del villaggio per concludere il contratto di matrimonio tra Lison [Lise] e suo figlio. Le clausole vengono redatte, l'anziana donna fa gran mostra dei gioielli e della dote, e il futuro sposo chiama i vicini per condividere la sua felicità. Ragotte [Simone] vuole dargli il piacere di andare a prendere la sua futura sposa, ma come egli raggiunge la cima della scala che conduce alla stanza, Colas apre la porta e fa un passo avanti in modo che Lison non venga strappata via da lui. La costernazione è generale. Ragotte è nella disperazione. Il notaio le spiega che "non c'è che un passo dal male al bene" e la avvisa che c'è una sola strada da seguire. Alain riceve il ben servito, Colas conquista la sua amata Lison e ognuno lascia il palco danzando. La scena cambia nella piazza del villaggio e un divertissement generale termina la rappresentazione».

TÉLÉMAQUE DANS L'ÎLE DE CALYPSO DI JEAN DAUBERVAL

**Approfondimento di I.4.4 • Il balletto francese nel decennio
rivoluzionario tra il ritorno all'antico e una nuova sensibilità
romantica**

Télémaque dans l'île de Calypso

Londra, King's Theatre, marzo 1791. Musica di autori vari tra cui Joseph Mazzinghi.

COMMENTO

Dauberval compose il *Telemachus in the Island of Calypso* (Telemaco nell'isola di Calipso) su commissione del teatro londinese King's Theatre dove era arrivata l'eco del successo riscosso l'anno prima (1790) da Pierre Gardel all'Opéra di Parigi. Che il soggetto fosse "di moda" lo dimostra la rappresentazione alla Scala nello stesso 1791 di un'ulteriore versione: *Telemaco nell'isola di Calipso* di Antoine-Bonaventure Pitrot, edizione aggiornata del balletto rappresentato a Parigi nel 1759.

Un paragone fra le tre versioni è molto utile per osservare il mutamento di atteggiamento dei coreografi nei confronti del mito nel corso degli ultimi trent'anni del Settecento. Il *Télémaque* di Antoine-Bonaventure Pitrot, ispirato come gli altri a *Les Aventures de Télémaque*, *fils d'Ulysse* di Fénelon (1699), è uno dei casi di balletti degli anni Cinquanta costruiti in una sequenza di tableaux (quadri) in movimento in cui il mito è rappresentato nei suoi tratti essenziali riproducendo pedissequamente la fonte senza alcuna manipolazione, salvo l'inserimento di generiche figure mitologiche di contorno (fauni, ecc.) e un potenziamento del finale in senso danzante. Il *Télémaque* di Pierre Gardel, invece, nonostante la coscienziosa aderenza al testo di Fénelon, di fatto usa la trama del romanzo come pretesto per restituire alla danza l'importanza e la visibilità che nel balletto d'azione novieriano aveva perduto in favore della pantomima. A tal fine Gardel non esita a introdurre incisi e colpi di scena trasformando l'avventura di Telemaco in uno "spettacolo" coinvolgente e attraente sul piano della danza "danzata". In termini coreografici possiamo dire che nella proposta di Pierre Gardel la trama di Fénelon, ancorché perfettamente leggibile, costituisce di fatto una sorta di griglia, una griglia a maglia molto larga per accogliere i diversi passaggi di danza.

Sostanzialmente diversa è, invece, la proposta di Dauberval che, superata la visione stereotipata del mondo antico che caratterizza la produzione del primo balletto d'azione francese, e abbandonata la formula del balletto inteso come spettacolo grandioso in voga all'Opéra, concepisce il suo *Télémaque* con l'obiettivo di "perseguire il vero". Del racconto di Fénelon Dauberval propone una lettura sostanzialmente incentrata sull'uomo, una lettura in cui il potere degli dei è ridimensionato per restituire ai personaggi la facoltà di scegliersi il proprio destino. Così, l'avventura di Telemaco nell'isola di Calipso, che Fénelon aveva concepito come oggetto di una disputa tra Minerva e Venere osservata con curiosità dalle divinità, diventa una densa vicenda umana regolata dal fine ultimo di vincere con la virtù e la saggezza le attrazioni ingannevoli dell'amore. Amore e gelosia, temi centrali del balletto, sono

sentimenti diretti che sgorgano spontaneamente; l'innamoramento di Eucaride e Telemaco non nasce dalla freccia del dispettoso Cupido ma da un'attrazione spontanea dei due giovani.

Analogamente, i vari interventi delle divinità sugli umani non dipendono da un disegno divino di cui gli uomini sono semplici esecutori, come nel romanzo di Fénelon e negli altri due balletti, ma da una volontà dell'uomo. In tutto ciò, non viene comunque messa in discussione la gerarchia olimpica che conferisce credibilità al balletto, come pure è oggetto di grande considerazione la danza che impregna tutto il balletto con il significato profondo di portatrice di gioia o di rituale.

SINOSI

Il balletto è composto di tre atti. Nel primo atto Calipso, appoggiata a una roccia, piange la partenza di Ulisse ed è confortata dalle Ninfe. Scoppia la tempesta e un vascello fa naufragio lasciando unici superstiti due uomini: Mentore e Telemaco. Calipso riconosce nel giovane il figlio di Ulisse, ma non si avvede che sotto le spoglie di Mentore si nasconde la dea Minerva. Nonostante l'odio verso Ulisse, Calipso accoglie i naufraghi per dovere di ospitalità, anche se questo le costerà un nuovo profondo, infelice, innamoramento. Già ai primi sguardi Eucaride, una delle Ninfe, e Telemaco provano un'attrazione reciproca. Segue una danza di intrattenimento degli ospiti.

Telemaco entra nella grotta destinatagli come alloggio e, vedendo la statua di Venere, distoglie prudentemente lo sguardo ricordando i moniti di Mentore (buoni propositi del giovane). Segue una festa in onore dei due greci allietata da musica e danze a cui si unisce lo stesso Telemaco. Calipso ordina i preparativi per la caccia. Calipso inizia a insospettirsi per lo scambio di sguardi tra i due giovani. Durante la caccia Telemaco e Eucaride si allontanano ritornando nella grotta. Sono sorpresi da Calipso che è colta da un eccesso di gelosia per cui gli innamorati fuggono. Mentore, preoccupato dall'assenza di Telemaco, torna alla grotta e, incontrata Calipso, le chiede di lasciarli andare via con un'imbarcazione che egli stesso costruirà. Piena di rabbiosa gelosia, la dea accetta: "meglio perdere chi si ama, che vederlo tra le braccia di un'altra". La disperazione induce Calipso a chiedere aiuto a Venere che scende su una nuvola conducendo con sé Cupido con le sue frecce. Il perfido fanciullo si getta nella braccia di Calipso che al contatto si sente accrescere l'amore. Ma Venere, ancora infuriata con Telemaco per non aver egli rispettato il suo culto, rimane sulla terra nelle vesti di una ninfa; spedisce via le nuvole e trasforma la scena in una campagna.

Le Ninfe giocano con il bambino; tra queste c'è la Ninfa-Venere che esprime la sua gioia con la danza. Tutte le altre la imitano danzando.

Nel secondo atto Telemaco, raggiunte le Ninfe, vede Cupido fraporsi fra lui ed Eucaride, per cui l'amore cresce e si rinforza. La freccia lanciata contro Mentore viene invece respinta e Venere non ne comprende la causa poiché il rango "superiore" di Minerva impedisce il suo riconoscimento (metafora del potere di saggezza e virtù superiore a quello dell'amore). Telemaco, nonostante i rimproveri di Mentore, non ha occhi e pensieri che per l'amata (debolezza umana). Varie danze e intrattenimenti sono allestiti in attesa della caccia. Venere vola via.

Nel terzo atto, ambientato in una foresta, ha luogo la caccia. Calipso, sempre più disperata, giura di vendicarsi. Nel frattempo, con poetiche azioni e pas de deux Telemaco ed Eucaride caride si scambiano attestazioni di amore. Cupido raggiunge Calipso e, non riuscendo a consolarla, le promette il suo aiuto perché possa vendicarsi. Poiché Mentore, che ha completato la costruzione della barca, sta per lasciare l'isola, il perfido fanciullo convince le Ninfe a bloccarlo. Queste, invasate come Menadi, appiccano il fuoco alla barca. Mentore si getta in mare con Telemaco per raggiungere un'imbarcazione che sta sopraggiungendo. Eucaride è fermata da Calipso che non trova altra consolazione che nella disperazione della ninfa. Amore vola via vittorioso.

TELEMACO NELL'ISOLA DI CALIPSO DI ANTOINE-BONAVENTURE PITROT

**Approfondimento di I.4.4 • Il balletto francese nel decennio
rivoluzionario tra il ritorno all'antico e una nuova sensibilità
romantica**

*Ballo pantomimo da rappresentarsi nel Teatro grande alla Scala l'Autunno 1791 inventato, e
diretto dal Sig. Antonio Pitrot*

Antonio Pitrot, che ha dato saggio de' suoi talenti nell'arte di danzare e di comporre Balli ne' principali teatri delle Corti, e delle Città di Europa, supplica il rispettabilissimo Pubblico di Milano a compatire le presenti sue piccole produzioni se con esse, per non ritardarne l'esposizione, e quindi per troppa brevità di tempo in comporle, non avesse egli saputo soddisfare al fino gusto di questi degnissimi Spettatori nel modo che essi meritano, e come avrebbe egli desiderato per corrispondere all'onore, che ha di servirli.

È troppo noto il Poema intitolato TELEMACO di Monsignor de Fenelon perché ognuno non sappia essersi da quello cavata l'azione del presente ballo.

Personaggi

TELEMACO

Sig. Carlo Villeneuve.

CALIPSO

Signora Stella Cellini.

EUCARIDE

Signora Teresa Bussi.

MENTORE

Sig. Giuseppe Paracca.

VENERE

Signora Teresa Pozzi.

AMORE

Signora Sara Bolla.

Prime Ninfe seguaci di Calipso.

Signora Giuseppina Santambrogio, Signora Teresa Pozzi.

Capi de' Fauni.

Sig. Antonio Marassi, Sig. Gaetano Lombardini.

Altre num. 14 Ninfe. Altri num. 14 Fauni.

Comparsa.

Nettuno,

Anfitrite,

Narbal Capitano della nave Tiria,

Pilota della suddetta,

Marinai, e soldati.

SCENA I

Il Teatro rappresenta la Grotta incantata della Ninfa Calipso, dal cui fondo scorgonsi Boschetti, e prati deliziosi ec. Vaghe fontane ec.

Calipso, Eucaride, ed altre Ninfe favorite di questa Dea studiano ogni possibil modo d'obbligar colle loro Danze Telemaco, e Mentore ad abbandonare l'idea di tornare alla loro Patria. Telemaco si lascia trasportar dai piaceri, che gli offrono dei giuochi innocenti. La Dea gli propone la sua mano, e l'Immortalità; ma Mentore con un guardo significante sa moderare il suo ardore. Calipso per dare una prova al Giovine Principe del suo potere, fa con un segno comparire una truppa di Fauni, e di Silvani.

SCENA II

Calipso, Eucaride, ed altre Ninfe favorite di questa Dea studiano ogni possibil modo d'obbligar colle loro Danze Telemaco, e Mentore ad abbandonare l'idea di tornare alla loro Patria. Telemaco si lascia trasportar dai piaceri, che gli offrono dei giuochi innocenti. La Dea gli propone la sua mano, e l'Immortalità; ma Mentore con un guardo significante sa moderare il suo ardore. Calipso per dare una prova al Giovine Principe del suo potere, fa con un segno comparire una truppa di Fauni, e di Silvani.

La terra si apre, Amore gli ordina di seguirlo. Guidato dal dio e illuminato dalla sua fiaccola, sparisce insieme a lui.

SCENA III

Calipso fa quanto può per sapere da Telemaco se Mentore sia per sorte una Divinità celata sotto la figura d'Uomo. Telemaco non può dirglielo, mentre Minerva nell'accompagnarlo non se gli era scoperta. Gli artifizi di Calipso divengono inutili riguardo a ciò, che brama sapere. Ella gli offre per la seconda volta la destra, e l'Immortalità.

SCENA IV

Mentore torna in Scena con gli Attori precedenti. In tanto, che le Ninfe gareggiano in servir Telemaco, e che lo conducono a coglier fiori, Calipso tira a parte Mentore per farlo parlare. Mette in uso perciò ogni arte, ed ogni lusinga per ottenere il desiderato fine; ma nel punto, che ella crede di soddisfare alla sua curiosità, vede svanite le speranze. Le Ninfe con ghirlande di fiori adornano la Dea, lo che fanno pure a Telemaco i Fauni, ed i Silvani: Calipso mostra desiderio di restar sola, e tutti partono.

SCENA V

La poca premura con cui Telemaco ha ricevuto da Calipso l'offerta della sua mano, e dell'Immortalità, le cagiona tristezza, e ne risente un vivo dolore.

SCENA VI

Venere conduce Amore in soccorso di Calipso, accertandola, che il suo Figlio non lascerà intanto alcun mezzo per renderla felice, e torna alla sua sfera.

SCENA VII

Le Ninfe tornano con Telemaco, e restano incantate dall'amabil Fanciullo, che vedono in braccio alla loro Dea. Gareggiano per tanto a chi più l'accarezza, ma Eucaride è preferita da Cupido. Telemaco lo prende fra le braccia, e sentesi subito agitato da un intenso ardore. Eucaride sente il potere del pargoletto Nume: Guarda Telemaco con eccessivo piacere, e Telemaco mirandola gusta con una soddisfazione, che lo colma di gioia. Tutte le Ninfe si sentono ugualmente infiammate.

SCENA VIII

Mentore comparisce: Amore vuole appressargli, ma resta spaventato de' suoi sguardi. Telemaco è sorpreso per la cattiva accoglienza, che fa l'amico all'amabil Fanciullo, per cui sente dell'affetto. Mentore fa comprendergli il pericolo, ch'ei corre nel momento, che suppone d'essere felice, e che quegli, che ei crede un innocente Fanciullo, è Cupido, il quale è mille volte più da temersi, che Giove sdegnato. Calipso si ritira nella sua grotta seguita da Amore, e dalle sue Ninfe, accettuata Eucaride. Mentore s'inoltra con Telemaco nel Bosco.

SCENA IX

Eucaride, sentendosi infiammata, d'una viva passione per Telemaco cerca d'esser sola per trattenersi coll'idea dell'amato oggetto. L'inquietudine, il timore, la speranza, e la gioia l'agitano a segno, che si lascia cadere sopra un cespuglio per prendere riposo.

SCENA X

Telemaco agitato dall'amore, che sente per Eucaride, la cerca per tutto: s'avvede, che riposa: accostasi a lei, e la trova sì bella, che non può fare a meno di non cadere ai suoi piedi. La Ninfa spaventata si sveglia, ma la gioia succede immediatamente al timore. Questi due teneri amanti esprimono il loro amore con danze caratterizzate, e si promettono una eterna fedeltà.

SCENA XI

Mentore sorprende questi due amanti: Eucaride si ritira per la vergogna, che il suo amore sia palese a Mentore.

SCENA XII

Il saggio Mentore rimprovera Telemaco d'essersi abbandonato a una passione poco degna del figlio del grande Ulisse. Telemaco ascolta con docilità le rimostanze del caro Amico.

SCENA XIII.

Le Ninfe armate di dardi, seguite da Cupido, e da' Fauni, vengono per condur Telemaco alla Caccia. Eucaride alla testa delle Compagne fa seguirsi dal suo giovane Amante. Mentore l'accompagna.

SCENA XIV

Al rumor de' corni Calipso esce dal suo soggiorno, ma non vedendo nessuno cerca con gli occhi da qual parte abbiano le Ninfe condotto il suo adorato Telemaco.

SCENA XV

Mentore comparisce. La Dea vuol sapere perché è stata lasciata sola. Mentore le palesa l'amor di Telemaco, e d'Eucaride. La disperazione, il furore, la rabbia occupano il cuore di Calipso. Rimprovera Mentore per non essersi opposto all'amor di Telemaco. *E bene, giacché mi vedo disprezzata (dice la Dea) voi partirete entrambi. Andate: nel centro di questi Boschi vi sono degli alti pioppi propri a costruire un Vascello: là appunto Ulisse fabbricò il suo, allora quando parti da quest'Isola. Voi troverete nell'istesso luogo una profonda caverna dove sono tutti gl'Istromenti necessari per l'effetto: distrigatevi, lo ve lo comando.*

SCENA XVI

Calipso corre in traccia di Telemaco per ucciderlo ai piedi ai piedi della rivale, ma la Compagnia della caccia ritorna.

SCENA XVII

Il furore con cui Calipso si presenta alle Ninfe le fa tremar per lo spavento. Rimprovera il suo ingrato, vuole uccidere Eucaride, ma non sa cosa voglia. Si lamenta con Cupido del turbamento, che le ha posto nel cuore. Si sente intanto il rumore de' martelli per la costruzione del Naviglio destinato da Mentore alla partenza. Telemaco dimanda il significato. Calipso risponde fabbricarsi un Vascello per rimandar Mentore. *Che intendo? esclama Telemaco; se Mentore m'abbandona, son perduto. Ah Eucaride, se Mentore m'abbandona non mi resta che voi.*

Che dici, crudel, ingrato Telemaco! Ripiglia Calipso: io giuro per la Palude Stigia, che tu sortirai da questa Isola; e tu Amore, tiranno dei cuori, fuggi subito da me. Il Nume Arciero ride ai lamenti di Calipso. Essa vuol far morire i due Amanti, che cagionano il suo tormento: s'infuria, indi cade in una languidezza. Eucaride vuol sostenerla, ma ciò risveglia la sua collera: fa chiamar Mentore, e gli ordina di condur via Telemaco. Entra nella sua Grotta facendosi seguire dalle sue Ninfe.

SCENA XVIII

Mentore fa comprendere a Telemaco i suoi torti, e l'impegna a seguirlo. Telemaco chiede di dar l'ultimo addio ad Eucaride, e gli viene ricusato: dopo diversi sforzi mentore lo trae seco.

SCENA XIX

Cupido dà della speranza a Calipso, e le dice, che se ella ha giurato per Stige di far partire Telemaco, esso però, e le sue Ninfe non hanno giurato l'istesso. *Io vado, dic'egli, ad impegnarle,*

a prendere delle faci, e le condurrò io stesso a bruciare il Vascello, che la vostra indiscretezza ha fatto fabbricare.

SCENA XX

La speranza rinasce nel cuore di Calipso, quale se ne torna nel suo soggiorno per attendere l'evento.

SCENA XXI

Il Teatro rappresenta nel fondo un vasto mare con scogli da una parte, e dall'altra il Vascello fabbricato da Mentore, innanzi scoglio.

Le Ninfe compariscono armate di faci: i Fauni, e i Silvani di Tirsi, seguendo tutti Cupido, che li conduce per metter fuoco al Vascello.

SCENA XXII

Telemaco, e Mentore compariscono sopra gli scogli, d'onde scorgono l'incendio del loro naviglio. Telemaco ne gode, ma Mentore lo precipita nel mare, e vi si getta pur egli, lo che mette in disperazione Cupido, e le Ninfe.

SCENA XXIII

Calipso accorre al rumore che fanno le Ninfe: nel momento scorgesi un Vascello Tirio, comandato da Adoam, fratello di Narbal, amico di Telemaco. Mentore, e Telemaco vengono soccorsi dai Tiri, e ricevuti nel loro Vascello con estremo piacere. I Piloti del Vascello per onorare gl'illustri Ospiti prendono la Lira, e gli accolgono cantando. All'armonia delle lire, e alla dolcezza dei canti, compariscono sull'acque in un Carro magnifico trainato da quattro Mostri marini Nettuno, ed Anfitrite seguiti da tutta la loro Corte, cioè Tritoni, Nereidi, quali per la letizia danzano intorno al Vascello Tirio. Calipso, e le Ninfe smaniano per la rabbia, Amore ridendo parte. Dopo varie attitudini esprimenti il dolore, e la disperazione della Dea, e delle Ninfe, esse cadono spossate, e languide nelle braccia dei Fauni, che fanno ogni sforzo per consolarle, e farle ritornare in loro stesse, ma inutilmente.

FINE

TELEMACO NELL'ISOLA DI CALIPSO DI PIERRE GARDEL

**Approfondimento di I.4.4 • Il balletto francese nel decennio
rivoluzionario tra il ritorno all'antico e una nuova sensibilità
romantica**

[Titolo originale: *Télémaque dans l'île de Calypso*]

Balletto eroico in tre atti

del Sig. Gardel

Rappresentato per la prima volta Martedì 23 Febbraio 1790 al Teatro dell'Accademia di Musica.

A PARIGI

si trovano degli esemplari presso la Sala dell'Opera.

MDCCXC

Personaggi

Telemaco	Sig. GARDEL
Mentore	Sig. MILON
Calipso	Sig.ra CLOTILDE
Eucharis	Sig.ra GARDEL
Venere	Sig.ra VESTRIS
L'Amore	Sig.na ROSIÈRE
	Sig.na FLORINE
Le Grazie	Sig.na Riyère
	Sig.na FANNI
Leucotea Ninfe	Sig.na LOUISE
Ircile	Sig.na NALEY-NEUVILLE

Prime Ninfe

Sig.ne DELISLE, MILLIÈRE, LOUISE, NALEY-NEUVILLE, TAGLIONI.

Corpo di ballo delle Ninfe

Sig.ne Jacotot, Léon; Bourgeois, Lily, Boilay, Buisson, Eulalie, Saint-Léger, Laurence, Mareiller l'ainée, Eugénie, Coulon l'ainée; Teiller, Podevin, Adélaïde, Albedel, Deslauriers, Serriot, Jenny, Leverd, Dejazer.

Atto primo

La scena rappresenta una parte dell'Isola di Calipso. Il mare, irto di rocce, disegna sul fondo della scena una riva inaccessibile. A sinistra c'è una montagna che si estende dalla prima all'ultima quinta, e che si innalza a perdita d'occhio; è coperta da vari alberi, uno di questi è più grande e più alto degli altri. Sulla destra c'è una specie di pergolato di vigna, e sotto un prato d'erba e delle rose.

SCENA I

L'ouverture dovrà descrivere il soffio dei venti scatenati, il muggito dei flutti irritati, il più terribile dei temporali e successivamente la calma più voluttuosa. Quando il sipario si alza, si vede Mentore che si regge con una mano alla roccia mentre tende l'altra a Telemaco, che si dibatte tra i flutti. Rottami della nave, pacchi che galleggiano sull'acqua, soldati che lottano contro la morte cercando di inerpicarsi sulle rocce e ricadendo tra le onde, mostrano i tristi effetti della più crudele delle tempeste. Telemaco e Mentore, dopo essersi fortunatamente salvati dal pericolo, lamentano l'infelice sorte dei loro compagni, e cercano di capire in che luogo abbiano fatto naufragio. Mentore presto realizza che si tratta dell'Isola della Dea Calipso. Fa capire a Telemaco che sarebbe meno pericoloso cercare di mettersi in salvo su qualche rottame della nave, piuttosto che restare nell'isola incantata. Telemaco, giovane e imprudente, fa parecchia resistenza; ma mentre Mentore lo trascina verso la riva, arriva Calipso seguita dalla sua amica Eucaride e da un gruppo di Ninfe.

SCENA II

La Dea appare sorpresa nel vedere due stranieri sulla sua isola; fa loro segno di venire avanti, ed esprime una grandissima gioia riconoscendo il figlio di Ulisse, di cui ancora piange la dipartita; gli fa doni di cortesia, e cerca di scoprire chi sia il suo compagno, ma Minerva non permette di essere riconosciuta. Calipso invita i due stranieri ad andare a cambiarsi d'abito in quanto i loro sono bagnati, e dà ad alcune Ninfe l'incarico di aiutarli nella loro toilette.

SCENA III

Calipso rimane circondata dalle sue Ninfe che cercano, con piacevoli danze, di dissipare lo scoramento che sembra affliggerla; ma non ricevendo alcun piacere dai loro giochi, ordina loro di andare a preparare il necessario per la festa che ha intenzione di allestire per gli ospiti; esse obbediscono.

SCENA IV

Eucaride, coinvolta dal dolore di cui è afflitta la sua amica, si allontana malvolentieri; Calipso se ne accorge, la chiama e la rende depositaria del suo segreto, dipingendole l'amore che prova per Telemaco. Eucaride, giovane, viva e leggiadra, non avendo mai conosciuto l'amore, cerca di distrarla da un sentimento che non può che essere funesto; si mette a danzare con lei per distrarla, ma il dardo è troppo profondo nel cuore di Calipso perché la Dea tenti di tirarlo fuori. Vedendo Telemaco e Mentore, Calipso manda Eucaride ad avvertire le compagne della festa, e si nasconde per osservare gli stranieri.

SCENA V

Arriva Mentore, preceduto da Telemaco. Le Ninfe hanno superbamente vestito il giovane principe, che non può evitare di ammirarsi con i nuovi vestiti; chiede a Mentore di felicitarsi con lui, ma questi lo rimprovera vivamente per il piacere che prova ad adornarsi, e lo fa arrossire per la sua debolezza. Poi, intravedendo la Dea, fa finta di lasciarlo da solo con lei per metterlo alla prova.

SCENA VI

Calipso si avvicina in grande agitazione: cerca il modo di dichiarargli la sua passione, sembra decisa, esita, ma infine gli confida il suo amore. Telemaco, ricordandosi i consigli di Mentore, risponde con un'aria assolutamente indifferente; nulla la scoraggia, ella gli propone di renderlo immortale come lei e di farlo regnare sull'isola; ma mentre il giovane principe, lusingato dalla proposta, è sul punto di accettare, le Ninfe appaiono e si preparano a iniziare i loro giochi.

SCENA VII

Calipso, Mentore e Telemaco si sistemano sotto il pergolato che si trova a destra, e alcune Ninfe portano i premi destinati ai vincitori dei giochi. Leucotea, Ircile ed Eucaride si disputano il premio della corsa, il traguardo è l'albero più alto della montagna. La giovane Eucaride, con la sua leggerezza, è ben più avanti alle sue rivali, e arriva per ritirare il premio che si è così ben meritata. Calipso incarica Telemaco di consegnarglielo, e questi glielo consegna con sollecitudine. Ma alla vista di questa affascinante Ninfa, sente il cuore parlargli per la prima volta. Stupito dal sentimento che prova, cerca di dissimularlo a coloro che lo circondano. Ritorna al suo posto. Eucaride e Ircile cercano, a turno, con i loro passi vivaci e leggeri, di meritarsi il premio della grazia e dell'agilità. Il giovane principe, non potendo decidersi ad accordare la preferenza, consegna a ciascuna di loro un premio, e così facendo non crea tra di loro nessuna gelosia. Il terzo e ultimo gioco è quello dell'arco, il più prestigioso per le Ninfe. Una Ninfa taglia il filo che teneva legato l'uccello, e mentre questo si lancia in volo, Eucaride lo trafugge e lo fa cadere ai suoi piedi. Riceve da Telemaco, con grandissima gioia, un arco e delle frecce d'oro, poi viene invitata a sistemarsi vicino al giovane principe, e le Ninfe celebrano con danze varie e piacevoli l'abilità e la leggerezza di Eucaride. La notte arriva a disturbare la festa, e costringe tutti a ritirarsi. Calipso fa condurre gli stranieri verso sinistra, mentre lei, Eucaride e tutto il suo seguito si dirigono a destra.

SCENA VIII

Mentore compare: Amore vuole appressargli, ma resta spaventato de' suoi sguardi. Telemaco è sorpreso per la cattiva accoglienza, che fa l'amico all'amabil Fanciullo, per cui sente dell'affetto. Mentore fa comprendergli il pericolo, ch'ei corre nel momento, che suppone d'essere felice, e che quegli, che ei crede un innocente Fanciullo, è Cupido, il quale è mille volte più da temersi, che Giove sdegnato. Calipso si ritira nella sua grotta seguita da Amore, e dalle sue Ninfe, accettuata Eucaride. Mentore s'inoltra con Telemaco nel Bosco.

FINE DEL PRIMO ATTO

Atto secondo

La scena rappresenta un giardino bellissimo, composto da piccole colline, da fiori, fontane e cascate che lo rendono pittoresco. Su un lato si vede un gruppo di alberi staccato dagli altri, mentre dall'altro lato c'è l'apertura di una grotta in cui si vede dormire Telemaco.

SCENA I

Appare Calipso, guarda Telemaco ed esprime tutta la passione che prova per lui; chiama le Ninfe e ordina loro di raccogliere dei fiori per intrecciare una ghirlanda, e una volta composta, la Dea incarica Eucaride di farne omaggio da parte sua al figlio di Ulisse, il quale in quell'istante fa un movimento che annuncia il suo risveglio: tutti quanti si allontanano.

SCENA II

Telemaco, risvegliato dal rumore delle Ninfe, guarda allarmato da tutte le parti. Gli si presenta Eucaride, e lui la trova assai affascinante. La Ninfa gli offre la ghirlanda, e Telemaco corre a prenderla; ma la Ninfa lo ferma dicendogli che è un regalo da parte di Calipso. Egli la rifiuta con evidente freddezza. Eucaride vuole fargli capire che sta commettendo un errore. Telemaco cerca di spiegarle che non ci sarebbe alcun errore se il dono venisse da lei. La Ninfa gli lancia uno sguardo pieno di fiera; Telemaco diventa insistente, la Ninfa vuole fuggire, il principe prende la ghirlanda e con questa la lega; Eucaride rompe la ghirlanda, si mette in salvo, ma Telemaco la segue.

SCENA III

Calipso, testimone di questa scena, si abbandona alla disperazione di amare un ingrato. Si lamenta della durezza della sua sorte e versa lacrime amare.

SCENA IV

Una sinfonia dolce e celeste annuncia una divinità: Venere, circondata dalla sua corte e piena di risentimento per il disprezzo che Mentore e Telemaco hanno mostrato per il culto a lei dedicato nell'isola di Cipro, scende dal suo cocchio. Vuole servirsi della passione della Dea per vendicarsi; si avvicina a Calipso che si prostra a lei. Venere la tira su e le dice che, non potendo soffrire la freddezza che un semplice mortale ha dimostrato nei confronti di una Dea, è arrivata proprio per consolarla e per vendicarla. Le dona Amore, la saluta teneramente e risale nell'Olimpo.

SCENA V

Calipso abbraccia il piccolo Dio, lo stringe tra le sue braccia. L'Amore si informa sullo stato del suo cuore e le promette tutto il suo aiuto. Infine, sempre più infiammata per Telemaco, Calipso parte per andarlo a cercare, e affida alle braccia di Eucaride, che è appena arrivata, il prezioso dono che Venere le ha affidato.

SCENA VI

Eucaride è incantata di poter tenere tra le braccia il grazioso fanciullo, lo rigira da tutte le parti, gli fa mille carezze e gli propone di danzare con lei. Amore fa finta di non saper dan-

zare, ed Eucaride accenna un passo per lui. Amore lo trova carino e la prega di ricominciare perché vorrebbe impararlo. Eucaride ricomincia a danzare il suo pezzettino, e Amore ripete dopo di lei i passi che le vede fare. La Ninfa è incantata dallo stato d'animo di questo grazioso fanciullo, e lo bacia; ma Amore approfitta di questo istante per trafiggere il cuore della Ninfa. Improvvisamente ella perde le forze e lo rimprovera del male che le ha appena fatto e addirittura lo minaccia; Amore ride del timore che ella crede di ispirargli, ed Eucaride per vendicarsi chiama le sue compagne.

SCENA VII

Arrivano le Ninfe e si sorprendono alla vista di questo nuovo straniero: vedendo Eucaride triste, le domandano la causa della sua tristezza. La Ninfa si lamenta della ferita che quel bambino le ha inferto. Alcune delle Ninfe desiderano vedere le sue frecce, ma si pungono crudelmente; le altre gli tolgono l'arco e la faretra. Poi lo fanno danzare, ma Amore, senza essere visto, raccoglie una delle frecce che le Ninfe hanno fatto cadere, e le punge tutte. Gioendo della loro confusione, mentre le Ninfe si tengono tutte le mani sul cuore, Amore corre a cercare Telemaco e lo sistema in mezzo a loro.

SCENA VIII

Le Ninfe lo circondano, lo ammirano con passione, esaminano i suoi capelli lunghi e biondi, gli fanno mille civetterie e lo invitano a danzare. Eucaride prende una lira, un'altra Ninfa un flauto, una terza un corno, e raggruppandosi ai piedi di alcuni alberi, danno vita a un concerto. Telemaco danza con alcune Ninfe i brani di musica che esse suonano. Durante questa scena Amore vuole trafiggere anche Mentore: ma una forza invisibile, di cui lui non si rende conto, respinge sempre il dardo e lo fa sfuggire. Il corno si fa sentire e annuncia alle Ninfe che bisogna prepararsi per la caccia. Amore parte per primo, e tutte le Ninfe lo seguono.

SCENA IX

Eucaride, più amorevole delle altre, cammina lentamente con gli occhi sempre fissi su Telemaco; questi si getta dinanzi a lei, insiste vivacemente, la scongiura di rispondere al suo amore, cade ai suoi piedi e finalmente ottiene la confessione della dolcissima corrispondenza.

SCENA X

Mentore, che nel frattempo si era allontanato e che poi era tornato attirato dal suono del corno, assiste a questa scena amorosa. Corre ad avvertire Calipso credendo che il modo migliore di salvare il figlio di Ulisse sia la gelosia della Dea. La conduce nel momento in cui i due amanti dipingono la loro felicità con un voluttuoso pas de deux. Calipso furiosa vuole vendicarsi sull'istante, ma Mentore la trattiene. Eucaride e Telemaco si separano promettendosi amore e fedeltà. Calipso è furiosa, e non sa cosa stia trascinando il suo cuore, se l'amore o l'odio. Vuole riempire Telemaco di rimproveri, vuole rincorrere la sua indegna rivale, ma alla fine mostra l'incertezza più grande e la disperazione più crudele. In questo istante incontra Mentore e lo supplica di andare a riportarle Telemaco. La Dea lo conduce all'entrata

del bosco, dove si trova tutto il necessario per costruire un'imbarcazione, poi, dopo aver guardato con tenerezza la grotta di Telemaco, si gira dalla parte da cui è uscita Eucaride e se ne va minacciando la sorte della giovane Ninfa. Mentore esce mostrando soddisfazione per il successo della sua impresa.

FINE DEL SECONDO ATTO

Atto terzo

La scena rappresenta la grotta di Eucaride.

SCENA I

Eucaride, seguita da alcune Ninfe, entra nella sua grotta per prendere gli abiti da caccia. Venere, Amore e le Grazie vengono ad assistere alla sua toilette. Venere si compiace di adornarla con gli ornamenti più belli, si leva la cintura e gliela mette lei stessa. Le Grazie portano uno specchio. Eucaride si guarda, si atteggia in mille posizioni tutte assai graziose; è affascinata dal fatto di vedersi così ben vestita, e dimostra tutta la sua riconoscenza a Venere. Durante questa toilette le Grazie, danzando, formano vari gruppi con le loro ghirlande. Poi Venere, l'Amore, le Grazie e i loro seguiti si ritirano.

SCENA II

La giovane Ninfa non resta a lungo da sola, Calipso arriva vestita come Diana e con un dardo in mano. La sua camminata riflette l'agitazione che la disperazione amorosa le causa. Non vede Eucaride, né Eucaride vede lei; ma camminando le due si incontrano. Calipso arretra meravigliata, ammirata e indignata dalla bellezza della sua rivale. La giovane Ninfa spaventata cerca di ottenere il perdono del suo errore involontario; ma più supplica, più è bella e più la collera di Calipso aumenta; non è più collera, è rabbia. Scaccia la sua giovane amica e le proibisce di riapparirle davanti agli occhi. La povera Eucaride si getta ai piedi della Dea che la respinge disumanamente; in questo istante arriva Telemaco e la accoglie tra le sue braccia.

SCENA III

La presenza di Telemaco, il timore che da lui traspare e i gesti di tenerezza verso la sua amata non fanno che irritare Calipso, la quale si getta su di loro per immolare la sua rivale tra le braccia di Telemaco che la ferma, offrendo il suo corpo al ferro assassino. Calipso si blocca, senza forze, senza movimento, e l'arma le sfugge. Telemaco approfitta della specie di svenimento in cui è piombata la Dea per sottrarre Eucaride al suo risentimento.

SCENA IV

Calipso ritorna in sé a poco a poco, i suoi occhi pieni di lacrime si riaprono e si guarda in giro, si ricorda appena di ciò che è successo; ma lo specchio e il dardo che vede a terra le restituiscono tutto il furore. Si guarda e si trova tanto orrenda che si strappa le vesti, raccoglie la sua arma e corre a vendicarsi.

La scena cambia e rappresenta da entrambi i lati una foresta con il mare sullo sfondo: si vede una montagna con diversi livelli, percorsa da vari sentieri che conducono a un grande scoglio che si protende nel mare.

SCENA V

Minerva, sempre sotto le spoglie di Mentore, è occupata a terminare l'imbarcazione che dovrà ricondurre il figlio di Ulisse in patria: si rallegra e brucia d'impazienza all'idea di annunciare a Calipso la sua imminente partenza; vuole uscire per andarla a cercare quando arriva Telemaco.

SCENA VI

Vuole raccontare a Mentore ciò che gli è appena successo, ma Mentore non ascolta: gli mostra l'imbarcazione e gli dichiara che bisogna andarsene. Telemaco è disperato, supplica Mentore di dargli ancora qualche giorno, ma questi non ascolta le sue richieste e lo tratta con grande durezza. Telemaco si getta ai suoi piedi, li bacia e fa tutto quello che può per farlo cedere. Il vecchio resta inesorabile e fa finta di abbandonare Telemaco al suo infelice destino e di partire senza di lui; questo stratagemma ricorda a Telemaco tutte le sue virtù, così si decide a seguire colui che considera come un secondo padre.

SCENA VII

Amore, che desidera impedire questa partenza, corre ad avvertire le Ninfe che stanno cacciando nella foresta, e mettendosi alla loro testa con il corno nella mano, le fa passare davanti a Telemaco nel momento in cui sta per seguire Mentore: la virtù e il coraggio di Telemaco vacillano, egli ritorna sui suoi passi e sembra indeciso fino a quando Eucaride gli tende le braccia. Allora, non ascoltando più che la sua passione, corre verso di lei e se ne va, senza riuscire a guardare Mentore; quest'ultimo furioso segue da vicino la caccia che passa davanti allo spettatore sui differenti livelli della montagna. Si vede Telemaco ed Eucaride che vanno per un altro sentiero e si allontanano.

SCENA VIII

Calipso arriva tutta scapigliata e piena di risentimento. La sua andatura lascia intravedere il turbamento di una furiosa gelosia, va, viene, corre, e alla fine non trova un momento di tranquillità, la speranza di vendetta la rende quasi folle, gira lo sguardo verso la riva, intravede l'imbarcazione e all'improvviso il suo furore si trasforma in debolezza, le ginocchia si piegano, arretra e cade su un tronco d'albero.

SCENA IX

Amore arriva per consolare Calipso che gli rimprovera di essere l'autore dei suoi mali. Il Dio, per riparare ai suoi torti, le propone di mettere a fuoco l'imbarcazione che le causa tanta sofferenza; la Dea si rifiuta e gli fa capire di aver giurato di lasciare che Telemaco partisse. Ma Amore, che non aveva fatto nessun giuramento, le dichiara che l'imbarcazione verrà bruciata, ed esce.

SCENA X

La Dea sente rinascere la speranza, ed elabora il progetto di servirsi di questo evento per disfarsi della sua rivale. Mentre fa queste riflessioni, appaiono Telemaco ed Eucaride, che si erano allontanati dalla caccia.

SCENA XI

Si spaventano alla vista della Dea, ma Calipso ostenta un'aria di bontà e tranquillità. Fa finta di pentirsi di un errore momentaneo; tende la mano alla coppia amorosa, e fa credere di volerli proteggere e di rinunciare a Telemaco. Questi all'inizio è molto stupito di questo rapido cambiamento, ma accecato dalla sua passione, riempie Calipso di mille ringraziamenti. La Dea bacia Eucaride su una guancia e sull'altra, ma lascia intravedere che la sua vendetta sta per scoppiare. Calipso, per dissimulare meglio, fa al giovane principe l'offerta della sua amicizia, e gli consiglia di approfittare dell'assenza di Mentore per nascondere Eucaride nell'imbarcazione, così da poterla portare con lui. Telemaco è fuori di sé dalla gioia, non sa come dimostrare la sua riconoscenza a Calipso; Eucaride, sensibile all'amore tanto quanto Telemaco, ma conoscendo troppo bene la Dea per non fidarsi di questo suo atteggiamento, mostra dei sospetti; fa vedere di essere dispiaciuta di lasciare Calipso e vorrebbe addirittura resistere: la Dea, temendo sempre l'arrivo di Mentore, le fa capire che non c'è tempo da perdere, e unendosi all'impazienza di Telemaco, insieme la trascinano verso la riva e la chiudono nella nave. Calipso, sempre con una dolcezza falsa, manda Telemaco (per allontanarlo dalla nave) a cercare Mentore per affrettare la loro dipartita. Telemaco esce incantato, e lei lo segue con la gioia crudele che le deriva dal piacere della vendetta.

SCENA XII

Amore, fedele alla sua parola, arriva alla testa delle Ninfe armate di torce infuocate e vestite come delle Baccanti, con i capelli sciolti, ecc. Danzano saltellando, girando in tondo, proprio come se fossero alle feste di Bacco: mettono a fuoco l'imbarcazione, le fiamme si alzano verso il cielo, e le nuove Baccanti gioiscono continuando la loro danza. Calipso, Mentore e Telemaco appaiono sullo scoglio in alto sul mare. La Dea esprime la sua contentezza mentre Mentore e Telemaco sono disperati: in questo istante la povera vittima appare tra le fiamme. Amore la vede, vola verso la nave e la porta via in una nuvola. Calipso si strappa i capelli, le Ninfe rimangono esterrefatte e Mentore, approfittando del momento in cui Telemaco tende le braccia a Eucaride che si innalza nel cielo, butta il giovane principe in mare e vi si butta anche lui, mentre tutte le Ninfe corrono verso la riva. Scende il sipario.

FINE

Trad. Alessandra Alberti

TELEMACO NELL'ISOLA DI CALIPSO DI JEAN DAUBERVAL

**Approfondimento di I.4.4 • Il balletto francese nel decennio
rivoluzionario tra il ritorno all'antico e una nuova sensibilità
romantica**

Balletto pantomima

in tre atti

di composizione

del Sig. D'Auberval,

pensionato della sua molto cristiana Maesta'.

Rappresentato per la prima volta nel mese di marzo 1791 al Theatre Royal du Pantheon.

La musica è di autori vari, tra cui vi sono varie arie nuove composte dal Sig. Mazzinghi.

Stampato a Londra presso la Tipografia di H. Reynell, Piccadilly N°21.

Premessa

Il soggetto di Telemaco è stato già ampiamente trattato negli ultimi cinquanta anni da così tanti maestri di ballo, che non posso pretendere di avere l'onore di essere stato il primo a tentare di illustrare una parte dell'opera immortale di Fénelon. Non ho altro desiderio esordendo con questo balletto che di conformarmi alle intenzioni del direttore del Théâtre Royal del Pantheon. Dopo il successo che ha riportato il Telemaco del Sig. Gardel a Parigi, il Sig. O'Really ha voluto presentare quest'opera al pubblico inglese: i nostri desideri verranno realizzati se avrà la bontà di piacerli.

Forse il cammino che ho intrapreso sembrerà ardito a quei compositori freddi che non trovano altri mezzi per aver successo che la moltiplicazione delle macchine e delle scenografie, e che dimenticano che l'arte della pantomima deve interessare più il cuore che abbagliare gli occhi. Assorbito da questi principi, ho contratto l'azione, eliminando le gare di corsa, di arco e di danza, i cui effetti sono freddi e inutili in un balletto sentimentale, mentre invece ho dato più rilievo al ruolo di Mentore: questi infatti non è più rappresentato come un vecchio ma come un uomo nel pieno delle forze e nel vigore dell'intelletto.

Lascio Eucaride nell'isola di Calipso dopo la partenza di Telemaco e di Mentore; è sempre necessario che al pubblico rimanga negli occhi l'immagine degli attori che lo hanno commosso durante l'opera. Lo ripeterò ancora una volta: non bisogna mai sacrificare un interesse reale per favorire gli effetti visivi. Dichiaro che le mie riflessioni non hanno come scopo che il progresso dell'arte della pantomima, e che devono servire come consigli ai giovani artisti che potrebbero dimenticarsi di ciò che disse Boileau:

*"Nulla è bello quanto il vero -
Solo il vero è amabile"*

Personaggi

Telemaco
Minerva, sotto le spoglie di Mentore
Calipso
Eucaride, Ninfa
Venere
L'Amore
Zelis e Aglae, Ninfe che accompagnano Calipso

Ninfe del seguito di Calipso

Sig. Didelot
Sig. D'Egville figlio
Sig.na Eleonore Simonet
Sig.ra Théodore Dauberval
Sig.na Deligny
Sig.na Menage
Sig.na Gervais Troche
Rosine Simonet
Sig.ne Bithmere, Cadette
Bithmere, Ainée
Puisieux
Birt
Vedie
Durand
Rousseau
Jacob
Berry
Bruyère

La scena si svolge nell'isola di Ogigia anche detta l'isola di Calipso.

Atto primo

SCENA I

La scena rappresenta la riva dell'isola di Calipso.

Calipso, appoggiata a uno scoglio, si lamenta della partenza di Ulisse: con gli occhi pieni di lacrime si rivolge alle onde che le hanno tolto l'eroe da lei amato. Numerose Ninfe del suo seguito arrivano per strapparla al suo dolore o per dividerlo. Cercano di distrarla; Calipso, sensibile alla loro tenerezza, ne riceve le dimostrazioni e si lascia andare tra le loro braccia. Si alza un terribile uragano che spaventa le Ninfe e le fa fuggire; Calipso resta da sola, il mare e il vento corrucciati sembrano condividere la sua disperazione. Intravede un vascello sbattuto dalla tempesta che viene ben presto infranto e inghiottito dai flutti. Due infelici si dibattono tra le onde. Calipso segue tutti i loro movimenti, corre lungo gli scogli che si affacciano sul mare e sembra gioire di questo terribile spettacolo: ella odia tutti gli uomini da quando Ulisse l'ha abbandonata. Gli infelici che si presentano ai suoi occhi appaiono come due vittime immolate al suo dolore. Tuttavia dopo molti sforzi e pene, riescono finalmente a guadagnare la riva. Uno di loro, nel fiore degli anni, è sfinito dalla fatica e quasi in fin di vita, l'altro, più maturo di età e ancora in forze, aiuta il primo soccorrendolo. Non appena arrivati sull'isola, Calipso riconosce immediatamente che il giovane è Telemaco, figlio di Ulisse; ma nonostante anche lei sia una Dea, non riconosce nell'altro Minerva che si cela sotto le sembianze di Mentore, e non vede in lui che un rispettabile mortale. Essi le domandano ospitalità, e lei gliela accorda con piacere. La vista del figlio di Ulisse ha già alleviato il dolore che la divora; chiama le Ninfe e tutte circondano i due infortunati. Eucaride e le sue compa-

gne si affrettano a venire a vedere e a condividere le cure che Calipso si vuol prendere di loro. Eucaride è attratta dalla grazia, dalla giovinezza e dalla bellezza di Telemaco: egli anche la individua in mezzo a tutte le Ninfe. Calipso ordina ad alcune di loro di preparare gli abiti per Mentore e Telemaco: esce con loro, con Eucaride e con altre Ninfe che la seguono.

Le altre Ninfe cominciano a danzare per esprimere il piacere che provano per l'arrivo dei due stranieri, e la contentezza di Calipso le riempie di gioia. Eucaride, sempre allegra, saltellante e giocosa, arriva e le interrompe, per mostrare alle sue compagne come i nuovi abiti donati a Telemaco esaltino la sua bellezza.

SCENA II

La scena cambia, e rappresenta l'interno della Grotta di Calipso.

A sinistra si vede la statua di Venere.

Appare Calipso con alcune Ninfe e ordina i preparativi per la festa in onore dei due stranieri. Nella grotta viene introdotto Telemaco, riccamente vestito: ammira la cura che la Natura ha messo nell'ornare questo luogo. I fiori, i frutti, la vigna e le acque fanno a gara per decorare questo luogo di soggiorno: tutto affascina gli occhi. Vede la statua di Venere, di quella stessa Venere dal cui tempio di Cipro è fuggito; nonostante tutto non può impedirsi di ammirare la bellezza di questa Dea, ma subito, ricordandosi le sagge raccomandazioni di Mentore, distoglie gli occhi e vede la sala del banchetto. Le fatiche che lo hanno spossato, la calma che regna nella grotta, il dolce mormorio delle acque, tutto l'invita al riposo; si siede, ma Calipso, già prevenuta favorevolmente nei confronti del giovane Telemaco, è subito da lui. Egli si alza e la saluta con rispetto; lei gli dimostra interesse per le sue sciagure e lo invita a restare da lei. Gli indica la statua di Venere, ma lui distoglie lo sguardo: *questa Dea permette dei piaceri che diffidano della Saggezza e della Virtù*. Telemaco vorrebbe allontanarsi da questi piaceri; Calipso finge di pensarla come lui e dissimula i suoi sentimenti. La loro intima conversazione viene interrotta dalle Ninfe che portano cesti di fiori e frutta, vasi pieni di squisito vino, coppe e tutto il necessario per la festa.

Eucaride conduce Mentore; Calipso accompagna lui e Telemaco alla tavola imbandita mentre ordina a Zelis e ad Aglaia di andare a prendere gli strumenti musicali, e a Eucaride di danzare. Esse obbediscono, ed Eucaride danza al suono di un liuto e di un triangolo.

Dopo il pasto Telemaco si unisce per un po' alla festa delle Ninfe in suo onore. Calipso ordina che ci si prepari per la caccia ed Eucaride va a prendere un giavellotto per Telemaco; anche Mentore viene invitato a questa partita, e accetta per non lasciare solo Telemaco. Una giovane Ninfa arma il severo Mentore. Calipso si accorge del piacere con cui Telemaco ed Eucaride si guardano, e ordina a Zelis di sorvegliarli. Tutti partono per la caccia. Calipso si crede seguita da Telemaco, mentre questi segue invece Eucaride. Si legge già nei suoi occhi la preferenza che accorda alla giovane Ninfa.

Atto secondo

SCENA I

La scena rappresenta ancora la Grotta di Calipso.

Telemaco ed Eucaride hanno già abbandonato la caccia, e credendo di godere senza problemi del piacere di stare insieme, ritornano nella grotta. Appare Calipso; i nuovi sentimenti che la invadono le fanno cercare la solitudine, ma che sorpresa e che dolore quando vede

Telemaco ed Eucaride! Fa scoppiare la sua collera; i due fuggono, Calipso resta sola, abbandonata all'eccesso della sua gelosia. Mentore, preoccupato per Telemaco, che ha visto sparire dalla caccia, si porta all'ingresso della grotta. Vi trova Calipso, Dea infelice, che si abbandona alla sua debolezza e al suo dolore. Mentore dissimula l'indignazione che una simile confessione gli ha causato, la prega di lasciarlo andare via, di poter portare via con sé anche Telemaco, le mostra un albero e la scongiura di fornirgli gli strumenti necessari a costruire un'imbarcazione. Calipso esita, non può esultare all'idea di acconsentire alla partenza di Telemaco. Tuttavia la gelosia le viene in aiuto. Meglio perdere ciò che si ama, che vederlo asservito a qualcun altro. Infine si decide, e tremando offre un'ascia a Mentore, il quale la afferra con gioia. Calipso gli indica il luogo nella foresta dove troverà tutto il necessario con cui lavorare. Mentore esce di fretta per andare ad iniziare il lavoro. Ben presto Calipso si pente della decisione presa, che aumenta il suo amore e la sua disperazione. Si getta ai piedi della statua di Venere, non ha più alcuna speranza se non nella Dea, e la invoca con preghiere sincere. Venere ascolta la sua preghiera, una musica melodiosa annuncia il suo arrivo. Ella lascia l'Olimpo e scende su una nuvola portando con sé suo figlio per la sfortunata Calipso. Il giovane e perfido fanciullo si getta tra le braccia di colei che l'ha invocato, la infiamma ancora di più e allo stesso tempo le ispira quella fiducia cieca e fatale che ci fa supporre che l'oggetto del nostro amore provi simili sentimenti nei nostri confronti. Venere adula Calipso: poiché la dea dei piaceri e della bellezza prova un odio violento per Telemaco che aveva insultato il suo culto a Cipro, per servire meglio Calipso, o piuttosto per soddisfare la sua vendetta, elabora il piano di restare sull'isola sotto le spoglie di una ninfa. Manda via la nuvola su cui è arrivata, e fa cambiare la scena che ora rappresenta una piacevole campagna. Venere poi esce per abbandonare l'aspetto della dea e per prendere le sembianze umili di una ninfa. Calipso, rimasta sola con Amore, chiama tre delle sue Ninfe per mostrargli il fanciullo e affidarlo alle loro cure; Eucaride è tra loro, e ha cessato di essere l'oggetto dell'odio di Calipso che, non dubitando del supporto di Venere e di suo figlio, crede di non avere più nessuna rivale da temere. Abbandona l'Amore tra le braccia delle Ninfe; le tre giovani Ninfe circondano l'affascinante fanciullo, lo riempiono di carezze e ricevono le sue, altrettanti dardi di fiamme che trafiggono i loro cuori: lui vi pone la mano per guarirle, raddoppiando il male che ha causato. Le Ninfe chiamano le loro compagne: Venere, sotto le spoglie di una ninfa, è tra di loro, e tutte circondano Amore. Lo ammirano e lo accarezzano senza riconoscerlo; lo prendono in braccio, mentre il malizioso fanciullo sorride nel vedere così tante graziose Ninfe sotto il suo dominio. Egli si allontana dal gruppo, arrampicandosi mollemente sul seno di Venere, che esprime in una danza il piacere che prova. Amore riunisce tutte le Ninfe sulle terrazze verdeggianti del giardino, gioca con loro, le prende per mano, si lascia prendere la sua da Eucaride; si dichiara vinto, un bacio è il pegno della sua sconfitta e ben presto sarà anche quello della giovane Ninfa. Venere interrompe questo gioco, e invita le Ninfe a una festa generale; Amore accenna dei passi di danza, che tutte imitano. Telemaco, attirato in questo luogo, è interessato al giovane fanciullo che lo affascina. Osserva con piacere l'attrazione che le Ninfe gli dimostrano, e anche lui gli fa delle carezze. Amore si mette tra lui ed Eucaride: i due si sentono penetrati da un sentimento più vivo di qualsiasi altro mai provato prima. Questi momenti così dolci sono interrotti dall'arrivo di Mentore; l'Amore lo vede e fugge seguito dalle Ninfe, da Telemaco e da Eucaride.

Mentore viene a cercare Telemaco, ma è Venere che gli si presenta innanzi; egli la riconosce nonostante il suo travestimento. Poiché la dea non riesce a scoprire chi sia questo

uomo così rigido e severo, cerca di usare con lui i suoi mezzi di seduzione, ma senza successo. Il disprezzo più glaciale è il solo omaggio che Mentore rende al suo fascino. Amore, vedendo che il fascino di sua madre non ha effetto, crede di riuscire a fare meglio. Fa uscire Venere e resta solo con Mentore, il quale si degnava appena di guardare il dio che non ha mai avuto dominio su di lui. Il fanciullo ingannatore cerca di interessarlo con la sua giovinezza e debolezza, e gli tende la mano; Mentore la respinge con forza, Amore finge di essere ferito e vuole intenerirlo con il dolore che prova. Ma tutti i tentativi sono inutili, non gli resta che tentare con le armi; tira fuori una freccia che aveva nascosto quando aveva visto arrivare Mentore; questi, lungi dal temere il dardo, offre il suo cuore. Il colpo è partito ma non viene ricevuto: la freccia si spezza e cade. Amore percepisce un potere superiore al suo, ne è spaventato, trema e non riesce a nascondere la sua agitazione e la sua paura. Mentore ride disprezzandolo, afferra il fanciullo e lo porta via. Nello stesso momento arriva Venere, e Telemaco, attirato da Amore, viene in suo soccorso, si getta ai piedi di Mentore, e implora pietà per il bambino; Mentore lo fa tornare in sé lanciandogli uno sguardo che mostra tutta la sua indignazione. Venere tenta invano di farlo cedere: lo orna di una ghirlanda, ma i fiori che la compongono si staccano e cadono; la Dea stupita non riesce a capire chi possa essere questo mortale inattaccabile, e cerca di scoprirlo. Mentore la ferma, getta a terra il mantello che lo avvolge e sembra disprezzarla al punto da non nascondersi ai suoi occhi, ma non viene riconosciuto: la saggezza e la virtù sono coperte da un velo che la dea dei piaceri ingannatori e della mollezza non può penetrare. Venere abbassa lo sguardo, è annientata da un potere che non riconosce e di cui sente l'ascendenza; si gira verso Telemaco che le sorride, e questo la ricompensa dell'inflessibilità dell'altro. Mentore, indignato con Telemaco, esce, mentre Venere e Amore gioiscono per essere almeno riusciti ad asservirne uno.

Telemaco, afflitto e vergognoso per l'indifferente disprezzo dimostratogli da Mentore, resta immerso nelle sue dolorose riflessioni. Appare Eucaride; Telemaco dimentico del tutto di Mentore, delle sue sagge lezioni e dei suoi rimproveri, non vede che Eucaride. Venere, non riuscendo a fargli amare Calipso, dona alla giovane Ninfa delle nuove attrattive: adorna la sua testa di una corona di foglie e la addobba come Diana per una nuova caccia; Amore presiede alla sua toilette, e Telemaco ammira lo splendore della sua tenuta. Appaiono le Ninfe, arrivano danzando, tutto sull'isola respira piacere e gioia; Venere, Amore, Telemaco ed Eucaride danzano a turno. È tempo di partire per la caccia, Eucaride e sue due compagne presentano a Telemaco una pelle di tigre, un corno da caccia e un arco. Venere, contenta del suo trionfo sul giovane eroe vinto da Amore, rimonta in Cielo a vista degli spettatori, ma senza farsi vedere dalle Ninfe, da Eucaride e da Telemaco, che viene trascinato a caccia da Amore.

Atto terzo

SCENA I

La scena rappresenta una foresta - si vede a destra uno dei lati della grotta di Calipso; al centro della scena c'è un tronco d'albero isolato.

Si sente un rumore di caccia; si vedono diverse Ninfe che attraversano la foresta. Appare Eucaride in cerca delle sue compagne, le intravede, fa per raggiungerle ma viene fermata da Telemaco, che Amore conduce senza sosta sui di lei passi. Eucaride esita, ma poi si avvicina e non riesce a nascondere il piacere che le provoca la confessione dell'amore che Telemaco

prova nei suoi confronti. Il rumore della caccia riprende, ella vuole fuggire, ma non ne ha il tempo. Appare Mentore, che le lancia un'occhiata severa; la giovane Eucaride, ancora modesta quanto il suo amore è puro, esprime vergogna e dolore per i rimproveri di Mentore, e fugge abbassando gli occhi. Telemaco ha condiviso l'imbarazzo di Eucaride, e la caccia che lo chiama gli serve da pretesto; fa finta di seguirla, e mentre Mentore gira lo sguardo, corre a rincorrere Eucaride. Mentore indignato va a cercare Calipso, e appena arrivata le racconta dell'amore che regna tra Telemaco ed Eucaride. Alla Dea non basta condividere la sua rabbia con Mentore, la sua anima viene posseduta dalla gelosia e dalla disperazione più violenta. Invano Venere l'ha adulata dicendole che era amata da Telemaco. Calipso giura di vendicarsi dei due amanti che l'hanno offesa. Mentore intravede Amore, così invita Calipso a nascondersi nella grotta. Ella vi entra per convincersi con i propri occhi dell'infelicità di cui ha timore. Amore conduce i suoi passi in quel luogo solo per attirarvi Telemaco, che appare nella grotta, ma il dio birbone si nasconde. Telemaco cerca Eucaride ma non la vede, allora la chiama con il suo corno, ma nessuno gli risponde; riporta il corno alla bocca, monta sul tronco d'albero per cercare di vederla, e la chiama ancora: Amore appare senza farsi vedere da Telemaco, ha portato il suono del corno alle orecchie e al cuore di Eucaride, la quale risponde da lontano. Telemaco lascia trasparire la gioia che prova, i due si chiamano e si rispondono a vicenda con l'eco, fino a che Eucaride arriva e si getta tra le sue braccia. Amore, soddisfatto della sua opera, si nasconde per contemplarli comodamente. Un pas de deux pieno di espressione e sentimento illustra la felicità dei due amanti. Telemaco vuole attirare Eucaride nella grotta, ma mentre la Ninfa esitante sta per avvicinarvisi, ne esce Calipso, rincorre Eucaride, la afferra e cerca di trascinarla via con sé. Telemaco non la abbandona certo a un sì pressante pericolo, supplica Calipso di lasciarsi intenerire dal loro amore reciproco. Le preghiere non fanno che eccitare la Dea; finalmente Eucaride riesce a sfuggire e a scappare, mentre Telemaco esce dall'altro lato. Calipso resta sola, abbandonata ai sentimenti più dolorosi e crudeli: giura sullo Stige di lasciar andare via Telemaco. Appare Amore che cerca invano di consolarla, ella vorrebbe sfuggire il perfido fanciullo, ma ormai è troppo tardi; la Dea lo riempie di rimproveri e poi esce disperata.

Mentore attraversa la foresta per recarsi al suo lavoro; i colpi della sua ascia attirano alcune Ninfe. L'Amore attira la loro attenzione e spiega il progetto di Mentore di abbandonare l'isola insieme a Telemaco; esse vanno a chiamare le altre compagne e tutte giurano di opporsi alla loro partenza, e seguono Amore che le ha animate di collera.

La scena cambia e rappresenta il mare. Si vedono degli scogli assai scoscesi. Mentore è vicino all'imbarcazione che ha appena costruito, getta l'ascia e contempla soddisfatto la sua opera. Cerca Telemaco per strapparlo da un luogo troppo pericoloso, mentre questi invece è ansioso di ritrovare Eucaride; Telemaco vede Mentore, vuole sfuggirgli, non si sente più degno di essergli amico, ma Mentore lo blocca: adopa tutte le sue preghiere e cerca di commuoverlo guardandolo con tenerezza. Telemaco, il cui cuore è buono e sensibile, cade ben presto ai piedi di colui che considera caro come un padre, rinnega l'errore di cui si è inebriato, ed è pronto a partire, ma in quel momento appare Eucaride. Tutto crolla dentro di lui, e corre verso di lei, ma Mentore glielo impedisce. Eucaride, vedendosi sul punto di essere abbandonata dall'uomo che ama, lascia scoppiare la sua tenerezza e il suo dolore. Nel frattempo appare Amore alla testa di tutte le Ninfe, ognuna armata di una torcia; le conduce all'imbarcazione affinché la brucino. Le fiamme la divorano, Eucaride spera, Amore ride. Mentore rischia di perdere Telemaco se non adopera la forza, e così se lo carica sulle spalle e si inerpica

sullo scoglio. Eucaride vuole seguirli ma appare Calipso che la ferma. Mentore intravede una nave all'orizzonte, getta Telemaco in mare e vi si lancia anch'egli. Amore vola via e Calipso non trova altra consolazione alla perdita di Telemaco che nella disperazione di Eucaride.

FINE

Trad. Alessandra Alberti

BALLETTI ALL'OPÉRA IN ETÀ NAPOLEONICA

Approfondimento di II.1.2 • Fermenti innovativi e persistenze passate all'Opéra in età napoleonica

Paul et Virginie di Pierre Gardel

Vienna, Hoftheater (Teatro di corte), 1748. Coreografia di Pierre Gardel.

COMMENTO

"Ballet pantomime" in tre atti. Il soggetto del balletto è tratto dall'omonimo romanzo di Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre pubblicato nel 1788 e, come questo, è ambientato nelle isole africane Mauritius. Del racconto, il balletto rispetta i contenuti essenziali ma, come nella prassi settecentesca più diffusa, ne rielabora i passaggi finali convertendo la conclusione tragica in un improvviso, fortunato lieto fine.

Per esigenze drammaturgiche, la vicenda si svolge nel giro di pochissimo tempo a differenza del romanzo nel quale tra la prima e la seconda parte intercorre un lasso di tempo di un anno e mezzo. Da questo, ma anche da una scelta compositiva, deriva una storia estremamente semplificata (il naufragio della nave avviene alla partenza della giovane protagonista per l'Europa e non al suo ritorno dopo un anno e mezzo) e concentrata su fatti che, sebbene appaiano minuti rispetto alla vicenda, risultano efficaci per sviluppare i temi centrali del romanzo e il concetto del "buon selvaggio": l'innocenza dei ragazzi francesi cresciuti nell'isola, il loro altruismo caritatevole che è in grado di contagiare anche gli animi più duri, la "semplicità dei modi" e la nobiltà dei sentimenti delle madri dei ragazzi e dei loro servitori indigeni, che sono immersi in una sorta di paradiso terrestre dove vige una idilliaca armonia tra europei e indigeni, e dove anche tra gli europei non valgono le rigide discriminazioni sociali del vecchio continente. Tuttavia l'enfasi su bontà e purezza è tale da scadere a volte in un patetismo fine a se stesso, come nella festa organizzata per le nozze dei giovani appena prima della partenza. Molto interessante sul piano coreografico è il tratto pittoresco attribuito alle scene danzate in cui il Bamboula è ballato da indigeni e poi, accompagnati dal tam-tam e dal triangolo, anche da Paolo e Virginia. Altrettanto significativa è la scena delle reazioni di sorpresa degli indigeni di fronte a oggetti sconosciuti, come gli specchietti e altre cianfrusaglie, che pone enfaticamente l'accento sull'ingenuità senza difesa della popolazione locale.

SINOSSI

Il balletto è composto di due atti comprendenti rispettivamente tredici e otto scene. È l'alba, e di lontano si avverte il rumore di un tuono. La tela si alza su una scena in cui due casette si trovano una di fronte all'altra: una è l'abitazione della madre di Virginia, Madame Delatour, l'altra di Marguerite, mamma di Paolo. Sul fondo, un mare incuneato tra alte rocce circondate da piccole isole «nel genere più pittoresco». Due palme davanti alle casette sono state piantate il giorno della nascita dei due ragazzi. Una lunga scena vede i ragazzi occupati

in amabili giochi in cui, come due fratelli, si scambiano ingenui e freschi segni di affetto e di gioia. Domingo, servitore negro, e sua moglie Maria li osservano con compiacimento e a loro volta si scambiano testimonianze di affetto. Ballano il Bamboula che poi è continuato da Paolo e Virginia al suono di tamtam e triangolo. Il ballo diventa generale, come condiviso e reciproco è il sentimento che corrispondono gli uni con gli altri. Anche le rispettive madri osservano compiaciute i ragazzi e progettano di farli sposare. Il Pastore dell'isola è messo a parte del progetto e la sua visita è salutata con danze festose in cui bianchi, creoli e indigeni ballano insieme gioiosamente.

Nella scena settima Zabi, un indigeno malnutrito e maltrattato da un padrone bianco, si getta ai piedi dei ragazzi chiedendo loro aiuto per sé e per i suoi figli poiché, venduto al Governatore, sarà allontanato dalla sua famiglia. Nel frattempo, dopo aver concordato le nozze tra i due ragazzi, le due madri li cercano senza trovarli. Arriva il Governatore che consegna alla madre di Virginia un sacco d'argento e dei bauli spediti da una zia che chiede che Virginia la raggiunga in Francia in modo che possa ricevere un'educazione e una sistemazione adeguate alla condizione di contessa che lei le ha concesso. La scelta va fatta tempestivamente perché una nave è in partenza per la Francia. Dolore, smarrimento, incertezze. Ma dove sono i ragazzi? Domingo è incaricato delle ricerche e per questo si serve del cane Fidèle perché segua le tracce di Paolo.

Nell'atto secondo Dorval, il padrone bianco di Zabi, cerca lo schiavo fuggito e, trovato, minaccia una severa punizione. Paolo e Virginia, che nel frattempo avevano soccorso e nutrito il pover'uomo e i suoi figli, lo difendono a costo della vita. Arrestati, sono poi riconosciuti, ma la sorte di Zabi è compromessa, per cui Virginia si umilia prostrandosi ai piedi di Dorval che, intenerito, concede il suo perdono. Tornati alle loro case, Virginia trova la madre in grande ambascia, ma la prospettiva offerta dalla zia è così vantaggiosa che sarebbe un errore respingerla. Pertanto la partenza è predisposta proprio quando arriva il Pastore con tutti i preparativi per le nozze. Appena levata l'ancora, un naufragio rischia di far annegare la fanciulla che però è salvata dal suo innamorato.

***L'Enlèvement des Sabines* (Il ratto delle Sabine) di Louis Milon**

Parigi, Opéra, giugno 1811. Coreografia di Louis Milon, musica di Henri-Montan Berton.

COMMENTO

"Ballet-pantomime historique", è composto di tre atti comprendenti rispettivamente sei, otto, dieci scene. Il soggetto ricostruisce con una notevole fedeltà quanto riportato in Ab urbe condita di Tito Livio e nelle Vite parallele ("Vita di Romolo") di Plutarco, dove si narra che per popolare Roma Romolo cercò le spose per i primi abitanti sottraendole con la forza alle popolazioni vicine.

Sul piano strutturale-compositivo il balletto è concepito su due aspetti centrali: la spettacolarità e la magnificenza delle scene di gruppo e delle cerimonie; il dinamismo delle azioni belliche che sfruttano un'articolazione tridimensionale dello spazio con mura praticabili e montagne rialzate sul fondo. I temi sono l'onestà e la sincerità dei sentimenti ma-

schili (amore, devozione per il capo); in riferimento a Romolo: l'astuzia, l'autorevolezza, la magnanimità (attributi del grande condottiero) e la capacità di nutrire un sentimento d'amore esclusivo (qualità umana); la fermezza e la fierezza della protagonista femminile (Ersilia, figlia di Tazio re dei Sabini), che richiama la figura centrale del quadro *Le Sabine* di Jacques-Louis David (1799). Si percepisce inoltre l'importanza attribuita al rispetto delle convenzioni sociali (l'assenso paterno per le nozze) e alla sacralità dei giuramenti, in cui si coglie un riferimento al Giuramento degli Orazi di David.

L'aspetto militare e l'apparato del cerimoniale, aspetti fondanti dello spettacolo, sono espressione della linea neoclassica di età imperiale, tant'è vero che nel balletto francese li si incontrano anche con altre contestualizzazioni (ad esempio *Les Sauvages de la Floride* di Louis Henry). Nel balletto di Milon la figura di Romolo risalta per la grandezza e la completezza: nell'immaginario del tempo, principali doti del grande sovrano, in questo balletto, riferimenti impliciti alle virtù napoleoniche.

Secondo la prassi, il programma è concepito come una descrizione dettagliata in cui oltre a gesti e azioni, sono riferiti anche particolari riguardanti la musica.

Il soggetto fu trattato con analoga impostazione da Salvatore Viganò nel ballo *Le Sabine* in Roma, rappresentato nel 1821 al Teatro alla Scala.

SINOSSI

La prima scena del primo atto si apre con una sorta di "tableau" molto mosso e variato: una piazza pubblica popolata da soldati che si muovono disordinatamente, guerrieri impegnati in esercizi militari, altri che si applicano alla corsa. Il quadro si blocca all'arrivo di un ufficiale che richiama tutti alle armi. Romolo appare con i suoi fidati che, tra atti di rispetto e sottomissione, lamentano la mancanza delle spose, ma sono rassicurati da Romolo che ha in progetto di stringere alleanza con i popoli vicini. La gente accorre vestita a festa con ghirlande ed è accolta con danze dei pastori. Dopo vicendevoli segni di ospitalità e riguardo, Romolo fa la sua proposta. Acrone, re dei Ceninensi, rifiuta. Lo stesso accade con Tazio, re dei Sabini, che rifiuta di dare in sposa a Romolo la figlia Ersilia. Ma la festa continua con le offerte al dio Conso. Entrato da solo nel tempietto dedicato al dio, Romolo ne esce accorrandosi segretamente con i suoi fidi per un colpo di mano.

Tra giochi e danze, Romolo invita le Sabine e le Ceninensi ad entrare nel Circo dove, al segnale convenuto, queste vengono prese e condotte al tempio di Giunone che è difeso dalle legioni. Scene di disperazione lasciano indifferenti i soldati e Romolo, che si giustifica riferendo che l'alleanza è un volere degli dei. Alla dichiarazione di guerra dei Sabini e dei Ceninensi, Romolo risponde con un attacco. Al contempo le donne, guidate dalla coraggiosa Ersilia figlia del re dei Sabini, giurano sulla statua del dio Fauno di non cedere ai Romani. Battaglia e vittoria dei Romani. Il romano Tribuno riesce a far breccia nel cuore della sabina Clelia, figlia di Spurio, suscitando l'indignazione di Ersilia che riesce comunque a strapparla dal suo amato. Romolo, fatti prigionieri i nemici, offre loro la libertà in cambio delle figlie. I Ceninensi accettano, ma non Ersilia che rifiuta Romolo per tener fede al giuramento fatto al dio Fauno. Consultato il volo delle colombe, il Gran Pontefice rivela l'assenso degli dei alle nozze, per cui molte Sabine acconsentono accettando la cerimonia nuziale che si svolge

nel tempio di Giunone. Ma Ersilia si mantiene ferma nel suo rifiuto, nonostante le più tenere attestazioni di amore di Romolo che dichiara di non aver alcun interesse per il regno e la corona se privato della sua amata. All'ulteriore diniego di Ersilia e al suo tentativo di suicidio, Romolo cede, ma arriva l'ambasciatore di Tazio, padre di Ersilia, che pone inaccettabili condizioni per la pace. Si scatena la guerra che si risolve in un duello tra i due re interrotto dalle donne guidate da Ersilia. La reazione di amore e tenerezza è tale che Romolo propone a Tazio di dividere con lui il regno dei Romani. Romolo e Tazio giurano lealtà e amicizia con la benedizione dei Sacerdoti che siglano il patto bruciando incenso. Romolo riceve finalmente la sua sposa dalle mani del padre. Abbracci e gioia generale concludono con una festa brillante questo giorno memorabile.

LA SOMNAMBULE DI JEAN-PIERRE AUMER

Approfondimento di II.1.3 • Gli irrequieti anni Venti della danza francese. Il balletto protoromantico

La Somnambule, ou l'Arrivée d'un nouveau seigneur (La sonnambula o l'arrivo di un nuovo signore)

Parigi, Opéra, 19 settembre 1827.

"Ballet pantomime" in tre atti, testo di Eugène Scribe, coreografia di Jean-Pierre Aumer, musica di Ferdinand Hérold, scene di Pierre-Luc-Charles Ciceri, costumi di Hippolyte Le-comte. Tra gli interpreti c'è August Bournonville.

COMMENTO

Il balletto è un inno alla purezza e all'ingenuità. La grazia con cui è condotta la vicenda e la profonda qualità umana che è attribuita alle scene di sonnambulismo traducono ciò che sarebbe potuto sembrare un semplice, divertente equivoco in una scena dai contorni squisitamente romantici dove la libertà di esprimere i propri sentimenti diventa possibile in una condizione di estraniamento dalla realtà ossia nel sogno. Altri elementi nuovi, come la funzione drammatica attribuita all'oscurità, pongono *La Somnambule* alle soglie del balletto romantico. La freschezza poetica delle descrizioni dell'ambiente circostante e la delicatezza di tocco nella scrittura danno al lettore l'impressione di trovarsi di fronte a una fiaba dove vivono buoni principi e dove l'ingenuità non è una dote esclusiva della protagonista ma appartiene alla cultura del luogo, come sono patrimonio del luogo i sentimenti sinceri e i saldi principi morali che muovono molte delle figure che fanno da cornice e da sfondo alla vicenda. L'attenzione ai dettagli e la meticolosa descrizione delle usanze attribuisce al balletto anche il valore di pittura di usi e costumi.

Il balletto presenta monologhi mimici di grande complessità interpretativa. Ed è anche per questo che esso può essere a ragione considerato un prodromo di *Giselle*, nella cui scena della pazzia si incontrano diversi elementi già presenti nelle due scene del sogno di Thérèse, soprattutto l'uso, quando evocativo quando simbolico, della musica.

SINOSSI

Atto primo. All'alzata della tela: "quadro villereggio". È il giorno della raccolta del fieno. I contadini si riposano e consumano il loro pasto o danzano. Il giovane Edmond, ricco agricoltore, impartisce disposizioni e guarda la sua innamorata Thérèse e sua madre, la mugnaia Michaud: l'una con amore, l'altra con riconoscenza. La fanciulla si unisce alle danze scambiandosi occhiate d'amore con il promesso sposo. Appare Madame Gertrude, una giovane vedova proprietaria dell'albergo, che fa notare a Michaud l'eccessiva confidenza: «ma è il giorno prima delle nozze», ribatte la mamma «che male c'è!». Giunge il Notaio per siglare l'accordo del matrimonio che si celebrerà l'indomani. Grandi scambi di amore tra i ragazzi

con "pas de deux en action" in cui Edmond mette l'anello al dito della fidanzata, poi le dona un mazzolino di fiori; le chiede un bacio, ma la fanciulla pudicamente rifiuta dicendo: «A domani!». Compare Saint-Rambert, il nuovo proprietario del castello che, sebbene atteso, chiede ospitalità all'albergo senza rivelare la propria identità. È sera e inizia la veglia per la festa: alcune donne si dispongono in cerchio e filano, i vecchi bevono seduti al tavolo. I giovani danzano con Edmond, Thérèse e Gertrude. Saint-Rambert si unisce ma è tenuto sott'occhio da Edmond. Segue un divertissement. Tutti si ritirano e Saint-Rambert entra nell'albergo.

Atto secondo. Saint-Rambert esamina la stanza, si siede sulla poltrona ricordando l'accaduto e le grazie delle due giovani: l'ingenua Thérèse e la frizzante Gertrude.

La stanza viene sistemata dalla servetta e da Gertrude che, essendo a conoscenza del rango del suo ospite, gli riserva grandi cure. Lui corteggia la giovane che, tra ritrosia e attrazione, sceglie di non allontanarsi incoraggiando le avances del nobile il quale nella scaramuccia rimane con lo scialle della giovane in mano. Il corteggiamento continua ma è interrotto da un rumore alla finestra. Gertrude fugge.

Appare Thérèse vestita di una semplice veste bianca con braccia e piedi nudi. Ha raggiunto la finestra con una scala che Edmond aveva messo nella scena terza. Avanza al centro del teatro; mentre l'orchestra richiama le arie di danza della scena sesta, la fanciulla sogna e pensa di giocare ancora a moscacieca; poi teme di essere presa... evita qualcuno che la sta inseguendo... Fugge e si rifugia nelle braccia di Saint-Rambert credendolo il suo promesso sposo. Thérèse crede che sia il giorno delle nozze: vari gesti mimano la sua reazione durante la cerimonia ed esternano il suo amore per Edmond. Saint-Rambert, sorpreso, esclama «Rispettiamo sì tanto candore e innocenza». Si rimprovera di aver ingannato gli abitanti del villaggio non avendo espresso la sua identità e vuole allontanarsi uscendo dalla finestra. Ma nel frattempo la fanciulla si alza dalla poltrona e si siede sul canapé e, posando la testa sul braccio, riposa. L'orchestra suona l'aria «Dormez donc, mes chers amours». Si apre la porta e il Notaio con abitanti del villaggio e la madre Michaud entrano misteriosamente con mazzolini di fiori, evidentemente avvertiti dall'intrigante Gertrude. Sorpresa, furore, indignazione di Edmond. A queste grida Thérèse si sveglia. Non capisce dove sia e perché. La madre la copre con lo scialle. Thérèse, colpita dai rimproveri, chiede aiuto al fidanzato che, respingendola malamente, rescinde il contratto. Confusione generale.

Atto terzo. Giovanetti e giovanette attraversano la scena ignari con nastri e fiori per le nozze. Thérèse è confusa e senza forze, si sostiene appena. Guarda con dolore i preparativi per la festa. Edmond entra triste e assente. Non vede né Thérèse né la madre. Geme, sospira.



Thérèse protagonista de La Somnambule, ou l'arrivée d'un nouveau seigneur di Jean-Pierre Aumer (1827).

La fanciulla interpreta questo comportamento a suo favore e gli corre incontro. Ma lui la caccia accusandola di tradimento. Arriva Saint-Rambert in grande uniforme con signori e dame del castello. Ordina al servitore di consegnare fiori a Madre Michaud per Thérèse. Ma vista la fanciulla in lacrime si stupisce. Riferisce il fatto della sera precedente e del sonnambulismo della fanciulla. Non è creduto dal furioso Edmond che dichiara che quello stesso giorno sposerà un'altra e toglie l'anello dalla mano della sua ex fidanzata. La prescelta è Gertrude. Ma la verità non tarda a giungere: nel momento delle nozze la madre fa sapere a Edmond che lo scialle trovato nella stanza da letto è di Gertrude. Ma è giunta la sera e si vede Thérèse che sta uscendo da una delle mansarde del mulino camminando sull'estremità del tetto. Tutti si gettano in ginocchio col fiato sospeso. Thérèse, giunta nel centro del palco, immagina le nozze, è adolorata per l'anello e, guardando il mazzolino di fiori ormai secco, lo copre di baci. Gertrude, toccata da tanto amore, rinuncia al matrimonio. Ma ecco il ritorno alla normalità. Al suono dell'orchestra che annuncia la cerimonia, la fanciulla si sveglia meravigliata nel vedere tanti fiori e il suo Edmond inginocchiato ai suoi piedi. Saint-Rambert sposa i due giovani garantendo loro una rendita. Rassicura inoltre il notaio sulla virtù di Gertrude e sposa anche loro. Il domestico ottiene la mano della servetta. Festa generale.

CESARE IN EGITTO DI GAETANO GIOIA

Approfondimento di II.1.2 • Fermenti innovativi e persistenze passate all'Opéra in età napoleonica

Cesare in Egitto

Napoli, San Carlo, 27 giugno 1807. Coreografia di Gaetano Gioia, musica di Robert von Gallenberg.

"Ballet pantomime" in tre atti, testo di Eugène Scribe, coreografia di Jean-Pierre Aumer, musica di Ferdinand Hérold, scene di Pierre-Luc-Charles Ciceri, costumi di Hippolyte Le-comte. Tra gli interpreti c'è August Bournonville.

COMMENTO

Ballo eroico in cinque atti. Il programma del ballo, bilingue (italiano e francese), è inserito nel libretto dell'opera *Climene* dedicata a Giuseppe Napoleone I, fratello maggiore di Napoleone. Non vi è dubbio, quindi, che l'idea del ballo sia stata influenzata dalle recenti campagne d'Egitto di Napoleone e abbia risentito dell'eco che si stava diffondendo sugli studi del famoso egittologo Jean-François Champollion. L'atteggiamento reverenziale nei confronti dell'imperatore dei Francesi si coglie nel modo con cui è tratteggiata la figura di Cesare e nell'enfasi data alla sua audacia e alla sua capacità strategica. Le vicende si succedono rapidamente, con un ritmo bellico, e pongono al contempo l'attenzione sulla figura di Cleopatra, regina di rara bellezza paragonata a Venere, ma soprattutto compagna coraggiosa e fedele del Dittatore. La vicenda ha inizio quando Pompeo viene assassinato da Tolomeo XIII (48 a.C.). Nell'introduzione della ripresa scaligera del 1816 l'autore pone in evidenza la fedeltà del ballo alle fonti (Plutarco, Appiano, Svetonio) e come la presentazione di Cleopatra quale Venere fosse ispirata al fatto, anch'esso storico, che Cesare aveva fatto erigere a Roma una statua nel tempio di Venere genitrice. Tuttavia la rappresentazione di Cleopatra come Venere, che si incontra anche in *Les Amours d'Antoine et de Cléopâtre* di Jean-Pierre Aumer (Opéra 1808), come anche l'incoronazione di Cleopatra, sono entrambi ascrivibili al gusto di quegli anni, gli stessi anni in cui Canova stava completando la scultura di Paolina Borghese nelle vesti di Venere vincitrice (1805-1808) e in cui Jacques-Louis David immortalava l'incoronazione di Giuseppina nella famosa tela *L'incoronazione di Napoleone* (1805-1807).

Dalla lettura del programma si deduce una grande sapienza nell'attribuire valenza drammatica alla scenografia. I piani sono sfalsati, lo spazio è fortemente articolato, l'illuminazione è variata con suggestivi effetti di buio che creano suspense. La scena finale, con la vedova di Pompeo che «vedesi in distanza», è un altro raffinato tocco teatrale alla David de Il giuramento degli Orazi.

SINOSI

Sul mare giunge la flotta romana. Cesare è accolto da Tolomeo, da Cleopatra e dai sudditi egiziani che al loro passaggio si prosternano in segno di rispetto. Le manifestazioni di acco-

glienza e le danze generali vengono interrotte da un drappello di egiziani che reca le spoglie di Pompeo, seguito dall'affranta Cornelia con il piccolo Sesto. Viene presentata la spada con cui Pompeo è stato ucciso, ma Cesare, turbato dal dolore della vedova, è colto da ira per cui fa circondare dai Littori Achillias, l'artefice del delitto, perché sia condannato a morte. Ma la condanna non ha luogo per intercessione di Cleopatra. Vengono ordinati i funerali di Pompeo. Diverse azioni concomitanti inducono Cleopatra ad insospettirsi e a seguire senza essere vista i passi di Tolomeo e Achillias.

Atto secondo. Esterno che conduce a una grande piramide. Il corteo funebre giunge recando un rogo e un'arca entro la quale vi sono le spoglie di Pompeo. Il Sacerdote avanza con un'urna d'oro su cui vi è la scritta "Ceneri di Pompeo". Nell'abbracciarla, Cornelia giura vendetta ma è invitata da Tolomeo a portare l'urna nella Piramide. Achillias pone in essere il progetto ideato insieme a Tolomeo di uccidere Cesare, per cui con un gruppo di uomini armati si nasconde all'interno della piramide. Quando Cesare giunge nella piramide, è bloccato da Cleopatra che, avendo nascostamente seguito il corteo, suo malgrado gli riferisce il complotto. Cesare, consultatosi con il fidato Publio, decide la strategia da seguire per sventare la congiura e per dimostrare il coraggio di cui è capace.

Atto terzo. Interno della Piramide. Cornelia è in ambascie. Achillias organizza l'uccisione di Cesare. I congiurati si distribuiscono in vari nascondigli. Giunge Cesare accompagnato da Publio e da uomini armati. Giunge Cleopatra con il suo seguito. Gli egiziani, sorpresi, hanno da Cesare l'ordine di appiccare il fuoco all'ara. La cerimonia ha inizio e dall'ara s'innalza un globo di fuoco che il sacerdote interpreta come condanna degli dei per aver profanato il luogo sacro introducendovi uomini armati. Cesare passa all'azione e dà ordini di scovare gli egiziani e di ucciderli. Achillias, Tolomeo e il Sacerdote riescono a fuggire, viene spenta una lampada e, trovandosi al buio, i fuggitivi vengono inseguiti con torce.

Esterno della Piramide. Il Sacerdote, Achillias, Tolomeo con due Ministri del Tempio escono dalla Piramide rimuovendo una grande pietra. Concertano il da farsi e si allontanano. Dall'ingresso principale escono Cesare, Publio, Cleopatra con il seguito. Cesare esterna la sua gratitudine a Cleopatra e le comunica la sua decisione di dichiararla regina d'Egitto. Un Ministro del tempio palesa che la vita di Tolomeo è in pericolo.

Atto quarto. Magnifico trono all'interno della reggia. Una "giuliva sinfonia" accompagna il corteo regale che introduce Cesare e Cleopatra. Dopo il solenne giuramento di fedeltà, Cleopatra è condotta da Cesare sul trono, ma la festa si interrompe per l'irruzione di romani inseguiti da egiziani. Per salvarsi, Cesare è costretto a gettarsi nel fiume. Cleopatra si ritira con le sue seguaci.

Atto quinto. Appartamenti della Reggia. La regina entra con le sue donne e rimprovera a



Costume di Pregliasco per Cleopatra in Cesare in Egitto di Gaetano Gioia (1807).

Tolomeo di aver tramato contro Cesare. Giunge Achillias recando il manto e l'elmo del Dittatore con la notizia della sua morte. Achillias gioisce, Tolomeo si rallegra, Cleopatra si dispera e sviene. Achillias approfitta per chiedere a Tolomeo la mano di Cleopatra, che viene da questi accordata. Ripresasi, Cleopatra abbraccia Achillias credendolo Cesare, ma poi si riprende e rabbrivisce arrecando all'egiziano un'offesa che le costerà la carcerazione. Giunge notizia che i romani stanno recuperando. Cleopatra viene costretta ad entrare nelle carceri con le donne, ma una di loro riesce a fuggire.

Interno del carcere. Achillias, chiuso anch'esso nel carcere, cerca di convincere Cleopatra a dimenticare Cesare, ma come risposta ottiene una dichiarazione di fedeltà all'amato. Questa reazione provoca l'ira dell'egiziano che si scaglia con impeto contro la donna per ucciderla, ma questa non oppone alcuna resistenza anzi gli offre altezzosamente il petto, umiliandolo. Sulla scala compare Tolomeo inseguito da Publio e dai romani. Vedendo che il muro sta crollando sotto gli attacchi romani, Tolomeo si uccide. Cesare appare sopra un'altura. Volano gli amanti l'una nelle braccia dell'altro. Furibondo Achillias corre per uccidere il Dittatore ma è a sua volta ucciso da Publio. Gli egiziani si prosternano ai piedi dell'eroe vittorioso. Di lontano si vede la vedova di Pompeo che non prende parte al giubilo oppressa da tetra angoscia.

BALLETTI DI SALVATORE VIGANÒ

Approfondimento di II.1.6 • Il coreodramma di Salvatore Viganò

La Vestale

Milano, Teatro alla Scala, 9 giugno 1818.

Coreografia di Salvatore Viganò, musiche varie tra cui brani dell'omonima opera di Gaspere Spontini, scene di Alessandro Sanquirico.

COMMENTO

“Ballo tragico” ispirato all'omonima opera di Gaspere Spontini, rappresentata a Parigi nel 1807, la *Vestale* viganoviana è incentrata sul tema del conflitto tra amore e dovere. Si tratta di un tema ampiamente diffuso nel Settecento (vedi ad esempio le storie di Enea e Didone, Rinaldo e Armida, l'*Henriade* di Noverre), e nell'ambito del balletto della fine del Settecento l'argomento specifico aveva precedenti in balli italiani ispirati a *Les Incas* di Marmontel, che trattavano l'innamoramento di un soldato spagnolo per una vergine destinata a divenire sacerdotessa (Cora e Alonzo). Ma diversamente da questi precedenti e dalla *Vestale* spontiniana, Viganò conclude il ballo con un finale tragico di sapore romantico: l'«Eroina perde d'un fatto onore, amante e vita», sacrificata alle ineludibili regole della società e del potere. Viganò concepì il ballo come un inno al sentimento senza tuttavia sacrificare due degli aspetti centrali del suo stile: la spettacolarità e lo sguardo analitico alle ambientazioni e ai riti. Nel primo atto, all'«alzata della tela», agli occhi dello spettatore si stagliano scenari di sorprendente vastità e di «meravigliosa ricchezza». Un circo romano di forma ovale adorno di obelischi e statue accoglie una corsa di bighe trainate da cavalli veri. Spalti e logge sono gremiti di Consoli e Senatori. Segue la cerimonia di premiazione in cui è inserita una danza delle Vestali i cui atteggiamenti sono ispirati alle sculture antiche e alle Vittorie degli antichi archi di trionfo. Sacrifici dei tori ai piedi dell'altare danno corposità e autorevolezza alla scena che fa da sfondo all'incontro tra Decio e la vestale Emilia. Una sacra danza bacchanale con Menadi, giovani baccanti e satiri di «caratteristica piacevolezza» conciliano giudiziosamente movenze di stile antico e passi del moderno danzare, quali si vedono nelle tavole del *Traité élémentaire* di Carlo Blasis che nella corrente stagione era stato ingaggiato alla Scala come Primo ballerino serio. Altre danze a casa del console Murena, organizzate per festeggiare la vittoria del figlio Decio, portano in scena una coppia di giovani schiavi in un pas de deux di stile francese.

Dunque una varietà di situazioni e soluzioni da lasciare il pubblico stupefatto e affascinato. Varietà anche negli accorgimenti scenici, come quello della scena dell'innamoramento di Decio e della Vestale, che è enucleata dal contesto avendo Viganò posizionato di spalle tutti gli altri attori.

Le scene di amore e di disperazione non furono meno coinvolgenti. In queste, l'ispirazione all'iconografia antica e canoviana trova piena applicazione nell'interpretazione di Antonietta Pallerini e di Nicola Molinari i cui sentimenti sembravano provenire dal profondo e liberarsi

attraverso tutto il corpo come nelle straordinarie scene dei basso- rilievi canoviani di soggetto antico. Mentre Emilia è calata nella tomba, le sue compagne esprimono il loro dolore straziante – chi protendendo le braccia al cielo, chi coprendosi il volto – proprio come nel commovente gruppo di destra del bassorilievo canoviano *La Morte di Priamo* di Canova (1787-1790).



La Morte di Priamo, bassorilievo di Antonio Canova (1787-1790).

SINOSSI

Atto primo. Circo durante la ricorrenza delle feste cereali. La scena si apre con grandi feste nelle quali, alla presenza dei Consoli, dei Senatori, delle Vestali e del popolo romano, avvengono gare di lotta e corsa delle bighe. I Flamini fanno sacrifici di ringraziamento agli dei, le Vestali fanno le libagioni sopra le palme e le corone destinate ai vincitori. Compiuto il rito, si distribuiscono i premi. Tra gli atleti vincitori c'è Decio, figlio del console Murena. Nella consegna del premio, tra Decio e la vestale Emilia nasce un'attrazione reciproca. Chiudono la festa altre prove ginniche.

Atto secondo. Ha luogo nell'appartamento del console Murena. Decio torna dal circo senza entusiasmo perché il suo animo è turbato dall'immagine di Emilia e dalla consapevolezza che il suo amore non ha alcuna possibilità né futuro. Giunge il padre con patrizi e schiavi, e dà libero sfogo alla gioia ma, vedendo il figlio costernato, si cruccia senza tuttavia ottenere dal figlio una risposta se non di uno stato di prostrazione dovuto alla fatica. Il premio è festeggiato con uno splendido banchetto ravvivato da suoni e danze. Usciti gli ospiti, Decio rimane solo con l'amico Claudio a cui confida il suo segreto e la sua determinazione a volersi uccidere. Claudio lo distoglie dal terribile proposito promettendogli di condurlo per una via segreta al tempio di Vesta per incontrare Emilia.

Atto terzo. Tempio di Vesta. Il fuoco arde dinanzi al simulacro della dea. È notte, e quella

sera spetta a Emilia vegliare sul fuoco sacro. Nella solitudine la Vestale sente vibrare il suo cuore d'amore ma comprende anche come questo amore sia negato dalla sua condizione di sacerdotessa. Si prostra davanti al simulacro della dea e invoca il suo favore. Sembra momentaneamente rasserenata, ma poi vaneggia parlando a Decio come se questi fosse presente.

Nel frattempo giunge Decio accompagnato da Claudio. All'improvviso apparire del suo amato, Emilia rimane sbigottita e vuole fuggire, ma Decio la blocca e, confessandogli il suo amore, le propone di fuggire con lui. Emilia, atterrita, corre verso il simulacro e l'abbraccia dando a vedere a Decio di non corrispondere il suo amore. Ciò provoca in Decio una forte delusione. La Vestale, vedendo Decio allontanarsi, cade svenuta per la disperazione. Questo fa capire a Decio l'amore di Emilia, per cui torna indietro commosso. Ma nel frattempo la fiamma sacra si è spenta. La costernazione dei due innamorati è inesprimibile. Si sente la voce di Claudio che, rimasto nel frattempo in disparte, sollecita Decio ad allontanarsi. Nel buio, si odono le voci delle Vestali che, giunte con le loro lucerne, vedono il fuoco spento, Emilia svenuta a terra e i due uomini nascosti nell'augusto recinto. Claudio trascina fuori dal tempio Decio. Insospettiti dal rumore, accorrono i Sacerdoti coll'Arciflamine. Le più giovani delle Vestali riferiscono l'accaduto suscitando l'ira dell'Arciflamine che consegna la rea ai suoi ministri allontanandola dalle sue affrante compagne.

Atto quarto. Bosco sacro. Decio e Claudio entrano nel bosco sacro per spiare la sorte di Emilia. Arrivano i Flamini e le Vestali, quindi i Consoli ai quali l'Arciflamine espone l'accaduto. Emilia viene dichiarata colpevole e alla richiesta di confessare il nome del suo complice ottengono un rifiuto. Decio, vinto dalla disperazione, corre ai piedi del console suo padre e confessa l'errore scongiurandolo di distruggere la barbara legge che condanna la misera Vestale. Ma il verdetto di morte è pronunciato: alla fanciulla vengono strappate le insegne sacerdotali e viene posto un velo nero sul capo.

Atto quinto. Il popolo afflitto accorre per assistere all'esecuzione. Il corteo funebre avanza. L'Arciflamine invoca gli dei per chetarne la collera e implorarne la tutela dell'Impero. Quindi conduce la poveretta al limite della tomba dove dovrà essere sepolta viva. L'infelice viene calata nella fossa che viene subito chiusa con una lastra di marmo. In quel momento, seguito da uno stuolo d'armati, irrompe il disperato Decio risoluto a salvare la povera Emilia a costo della sua stessa vita. Prima cerca di intenerire il cuore dell'Arciflamine poi, non riuscendovi, gli si avventa contro. Il suo colpo cade nel vuoto e lui stesso è mortalmente ferito dalle guardie. Giunge il console Murena per frenare l'impeto del figlio ma lo vede trascinarsi morente sulla tomba dell'amata ripetendo il suo nome.



Costume di Felice Cerrone per La Vestale di Salvatore Viganò (1834).

Il Noce di Benevento

Vienna, 1801; Milano, Teatro alla Scala 1812.

Libretto di Salvatore Viganò e Giovanni Gherardini, musica di Franz Xaver Süssmayr.

COMMENTO

Per esplicita ammissione dell'autore, il ballo prende spunto dalla «vana e superstiziosa credenza» delle streghe di Benevento che, diffusasi in epoca medioevale, alimentava ancora dicerie e resoconti visionari. Il messaggio – “morale della favola” – è nel solco della generica vittoria del bene sul male e del dovere sul piacere, che alimenta molta della letteratura ballettistica e che nel ballo mitologico del secolo precedente trovava espressione nella vittoria di Amore sulla Discordia o, più genericamente, sui travagli umani. In questo caso, con la vittoria della Ragione sull'Errore, ci si sposta su un piano più squisitamente allegorico del genere diffuso nell'Italia ottocentesca, come si può vedere ne *L'Uomo fisico, intellettuale e morale* di Carlo Blasis (1857) e nel gran ballo *Excelsior* di Luigi Manzotti (1881).

Uno degli aspetti peculiari del ballo è la spettacolarità delle scene. Dalla descrizione dello stesso Ritorni, “vediamo” il quadro di apertura: demoni inerpicati sui rami dell'albero di noce e fate che con l'arte magica cercano di ammaliarli con una giocosa danza al suono di una musica che poi servì a Niccolò Paganini per il concerto (op. 8) denominato *Le Streghe* (vedi pag. 132). Dalla descrizione riportata nel programma il lettore immagina una cupa scena di tregenda sul genere de *La Sylphide* di Filippo Taglioni del 1832, ma questo non è, perché il brano scivola in una controdanza di seduzione, soluzione che fa capire come si sia ancora lontani dal balletto propriamente romantico.

SINOSI

«Lo spettacolo incomincia con la tregenda delle streghe e dei demoni, terminata la quale, il cielo si copre di nubi che rovesciano acqua e grandine, e lanciano saette». È notte, la scena si svolge in un bosco.

Dorilla, che stava cacciando insieme al suo sposo Roberto, all'amico Narciso, un servo e altre persone, non riesce a orientarsi e si rifugia sotto a un maestoso noce. Due streghe, Canidia (malefica) e Martinazza (benefica), avvistata la fanciulla, ambiscono entrambe al suo possesso e si sfidano vicendevolmente per provare la loro potenza. A un cenno di Martinazza un cespuglio si trasforma in lanterna (simbolo del Lume della Ragione); ai comandi di Canidia appare un cervo enorme (simbolo dell'Errore). Una prima baruffa vede vittoriosa Canidia per cui Martinazza si rifugia dentro la lanterna. Svegliata da Canidia, la giovane tenta di



Costume di Pregliasco per la Ninfa Egeria in Il Noce di Benevento di Salvatore Viganò (1812).

uccidere il cervo ma è rapita da un farfarello (diavoletto delle leggende popolari) al comando della cattiva strega Canidia, ed è infilata nel ventre del cervo incantato. Roberto, alla ricerca della sua cara, si imbatte nel cervo, sta per ucciderlo ma è frenato dalla strega buona che lo informa sulla magia. Roberto, incredulo, è condotto dentro la lanterna che ha il potere magico di vedere all'interno del cervo.

L'atto secondo si apre con la vista dell'interno del ventre del cervo, che è un salotto dove Dorilla dialoga con tre innamorati che figurano le tre età dell'uomo: la Gioventù, portatrice di freschezza; la Virilità, con il

suo vigore; la Vecchiaia che propone il denaro. In mezzo c'è il Demonio.

Nel terzo atto la benefica Martinazza aiuta il povero Roberto a riprendersi Dorilla, ma la condizione è che uccida il cervo. Tre donzelle recano un tamburo (simbolo della Vigilanza), un cavolo (simbolo dell'Adescamento o della Persuasione) e una lancia (simbolo della Forza). Gli intralci obbligano

la strega buona a ricorrere ad altri rimedi (con altrettante allegorie), ma anche questi sono resi vani dalla strega cattiva. Con gli strumenti magici messi a disposizione da Martinazza, Roberto riesce a far tornare in sé la sposa che, pentita, si rifugia nella lanterna (la Ragione) mentre Roberto recide le corna del cervo che, riprese le sembianze del demonio, svanisce nell'aria. La tenebrosa selva si trasforma nel delizioso giardino della Ragione dove la perfida Canidia è rinchiusa dentro una gabbia con l'imbecille amico di Roberto e lo sciocco servo. L'atto quarto è consacrato a festose danze e al ritorno dei due sposi nel loro palazzo.



Disegno d'epoca del ballo *Il Noce di Benevento* di Salvatore Viganò (1812).

LE BALLET DES NONNES DAMNÉES DI FILIPPO TAGLIONI

Approfondimento di II.2.3 • Dal romanzo gotico al racconto fantastico nella Francia degli anni Trenta

Le Ballet des Nonnes damnées (Il Balletto delle suore dannate)

integrato nell'opera *Robert le diable*

Parigi, Opéra, 21 novembre 1831.

Testo di Eugène Scribe e Germain Delavigne, coreografia di Filippo Taglioni, musica di Meyerbeer, scene di Pierre-Luc-Charles Ciceri.

COMMENTO

Il balletto ha una durata maggiore (circa dodici minuti) rispetto ai divertissements inseriti negli altri atti dell'opera e si sviluppa in una serie di scene che, partendo dal- l'imperioso comando del Demonio-Bertram («Suore che riposate sotto questa fredda pietra [...] Alzatevi»), terminano inghiottite nell'oscurità dei sepolcri mentre la musica da strumentale si tramuta in lugubre canto corale di spettri e demoni.

Gli elementi portanti del balletto – il ritorno dall'oltretomba, i personaggi infernali, la danza orgiastica – non sono estranei al balletto francese, anzi vantano illustri precedenti nelle dolorose vicende di Alceste, Euridice e delle Ninfe di Calipso (nel *Télémaque* di Gardel e Dauberval), ma invece che al mondo, ormai estraneo, della mitologia classica, attingono all'universo dei simboli delle leggende medioevali e al conflitto tra entità malvagia e credo cristiano. Si tratta di una svolta, in quanto neanche il valzer della seduzione delle Silfidi invocate da Mefistofele nel Faust di Béraud del 1828 può essere considerato un vero precedente. Fu una novità che lasciò una traccia profonda poiché creò le premesse sia per il balletto *La Sylphide* dell'anno seguente, sia per Giselle che andò in scena dieci anni dopo, nel 1841.

La figura femminile è tratteggiata come essere inquietante e ambiguo, soprattutto preda del demonio: fantasmi dall'abito monacale, menadi scomposte e dedite al piacere, donne sensuali e così abili nel circuire Robert da giungere ad assumere atteggiamenti poeticamente sensuali. Dell'assolo di seduzione della Madre Badessa interpretata da Maria Taglioni si scrisse: «sfiorando la terra, non abbandonando mai né la terra né il cielo, una silfide sorridente»: una nuova interpretazione delle punte che da prodezza tecnica diviene levità poetica, perverso strumento di seduzione. L'inquietante effetto fantastico era anch'esso una novità per l'Opéra che, grazie all'abile progetto di Ciceri, aveva fatto ricorso ad accorgimenti fino ad allora relegati ai teatri dei boulevards. Usando elementi mobili e, soprattutto, avvalendosi della nuova tecnica di illuminazione a gas, Ciceri aveva creato l'effetto del chiarore lunare che risultò ancor più sorprendente per la "verità" della scenografia che riproduceva con fedeltà un chiostro gotico in rovina. La musica, a sua volta, seguiva i vari passaggi dando enfasi ai contenuti: ritmata e carica, quella del baccanale orgiastico; delicatamente suadente,

quella della seduzione. Dopo la rappresentazione de *La Sylphide* l'abito monacale si trasformò in un bianco tutù.

Robert le diable e il balletto ebbero molto successo e molte riprese anche per la misteriosa avvenenza di Maria Taglioni che l'anno precedente volteggiava nel ruolo di Zoloé nell'opéra-ballet *Le Dieu et la Bayadère, ou La courtisane amoureuse* concepito da Eugène Scribe (musica di Daniel-François-Esprit Auber) sulla base di *Der Gott und die Bajadere* di Goethe (Opéra 1830).

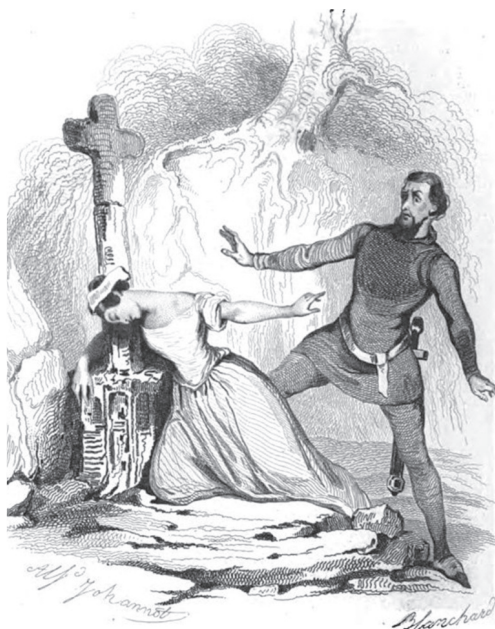
SINOSSI

La descrizione che segue è una sintesi tra il testo inserito nel libretto d'opera e quanto si deduce dalla divisione dei brani musicali.

Il balletto si inserisce nell'atto terzo, alla fine della sesta scena. Bertram (il Demonio) entra nella caverna a destra. La nebbia che copre la scena si dissolve e appare una delle gallerie di un chiostro abbandonato; nel libretto d'opera si legge: «fa notte. Le stelle brillano in cielo e il chiostro è rischiarato solo dai raggi della luna».

Atto terzo dell'opera. Scena settima. Bertram, coperto da un mantello, entra dalla porta sul fondo e avanza lentamente. Si guarda intorno e osservando le tombe delle creature che invece della virtù hanno pre- ferito i piaceri, comanda (con il canto): «Suore che riposate sotto questa fredda pietra, mi udite? Per un'ora lasciate il vostro letto funebre. Alzatevi. [...] è il re degli Inferi, dannato come voi, che vi chiama. [...] Ascoltate il mio ordine supremo». Fuochi fatui percorrono la galleria e si fermano sulle lastre tombali e sulle statue che prendono vita e si alzano. Alcune suore vestite di bianco appaiono sui gradini della scala e avanzano in processione. L'ordine del Demonio è di sedurre il cavaliere che giungerà e di impedirgli di indugiare quando dovrà sottrarre il ramoscello dalle mani della statua di Santa Rosalia. Bertram si ritira e le suore dannate prendono energia e fremono. Hélène, la Madre Badessa, le invita a cogliere questo momento per abbandonarsi ai piaceri. Alcune prendono oggetti dalla tomba, qualcun'altra fa offerte a un idolo. Altre si strappano le vesti e si circondano la testa di corone di cipresso per lasciarsi andare alla danza che diventa un baccanale ardente.

La musica indica l'arrivo di Robert e le suore si nascondono dietro il colonnato e le tombe. Avvicinatosi alla tomba di Santa Rosalia, Robert ha l'impressione di vedere nel volto marmoreo quello di sua madre, per cui indietreggia impaurito. Ma quando vuole allontanarsi,



Opera Robert le diable di Scribe-Delavigne-Meyerbeer (1831). Alice si aggrappa alla croce per difendersi dal Demonio.

viene circondato dai fantasmi. La musica indica tre scene corrispondenti a tre tentativi di seduzione. Nella prima, le Suore circondano Robert proponendogli di bere e la badessa Hélène riesce ad attirare Robert verso il ramoscello. Ma il giovane si rifiuta di prenderlo. La seconda aria di danza è la seduzione con il gioco. Le suore si mettono a giocare vicino alla tomba della santa. Hélène rinnova i tentativi di attirare Robert verso il ramo, ma il giovane duca all'ultimo momento arretra terrorizzato.

Nella terza aria di danza, la Madre Badessa tenta di sedurre Robert con l'amore. Hélène danza un delicato assolo dedicato a Robert che, conquistato, cerca di baciarla. La suora gli chiede di prendere il ramoscello miracoloso come prova del suo amore e Robert ubbidisce.

Nel momento in cui il duca prende il ramoscello, si sente un rombo di tuono e le suore si trasformano in spettri, mentre dei demoni sorgono dalle viscere della terra. Queste figure spaventose si lanciano in una danza infernale e circondano Robert che giunge a liberarsi dalla mischia maledetta grazie ai poteri magici del ramoscello. Alle suore viene meno la vita e ritornano nelle loro tombe da cui un demone esce per assicurarsi della preda. A questo punto dal centro del chiostro si sente un coro infernale: «Spettri, demoni, trionfiamo».

GISELLE OU LES WILIS DI JEAN CORALLI E JULES PERROT

Libretto di ballo

Approfondimento di II.2.5 • L'affermazione del racconto fantastico francese

Tradizione tedesca da cui è tratto il soggetto del balletto *Giselle, ou les Wilis*.

Esiste una tradizione della danza notturna conosciuta nei paesi slavi sotto il nome di Villi. Le Villi sono fidanzate morte prima del giorno nuziale; queste povere giovani creature non possono riposare tranquille nelle loro tombe. Nei loro cuori spenti, nei loro piedi morti, è rimasto quell'amore per la danza che non hanno potuto soddisfare in vita e, a mezzanotte, si levano dalle loro tombe, si riuniscono in gruppi sulla grande strada. Sventurato quel giovane uomo che le incontra: dovrà danzare insieme a loro fino allo sfinimento, alla morte!

Abbigliate dei loro abiti di nozze, nei capelli corone di fiori, brillanti anelli alle dita, le Villi danzano al chiaro di luna come gli Elfi; il loro viso, benché bianco come neve, è bello di giovinezza. Ridono con sì perfida gioia, il loro richiamo è sì pieno di seduzione e lo sguardo sì ricco di dolci promesse da rendere irresistibili queste morte Baccanti.

Atto primo

La scena rappresenta una ridente vallata tedesca. In fondo, delle colline coperte di vigneti. In alto, una strada che conduce alla vallata.

SCENA I

Un quadro di vendemmia sulle colline della Turingia. Comincia ad albeggiare. I vignaioli si allontanano per continuare la raccolta.

SCENA II

Hilarion appare, si guarda attorno come se cercasse qualcuno; poi indica la capanna di Giselle con amore, con rabbia quella di Loys. "È là che abita il suo rivale. Se mai potrà vendicarsi lo farà con grande gioia". La porta della capanna di Loys si apre furtivamente. Hilarion si nasconde per vedere cosa sta per accadere.

SCENA III

Il giovane Duca Albrecht di Slesia, sotto le mentite spoglie di Loys, esce dalla capanna accompagnato dal suo scudiero Wilfrid. Questi sembra scongiurare il Duca a rinunciare ad un qualche misterioso progetto, ma Loys non gli dà ascolto e indica l'abitazione di Giselle. Sotto quel semplice tetto vive colei che egli ama, l'oggetto della sua unica tenerezza. Egli ordina a Wilfrid di lasciarlo solo. Wilfrid esita ancora ma, ad un gesto del suo padrone, saluta rispettosamente e si allontana.

Hilarion rimane stupefatto nel vedere che un elegante signore come Wilfrid abbia tanto riguardo per un semplice contadino, suo rivale. Sembra avere dei sospetti che chiarirà più tardi.

SCENA IV

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 ride in faccia poi gli volta bruscamente le spalle mentre Loys lo respinge e lo minaccia della sua collera se egli non desiste dalle proferte amorose a Giselle.

"Va bene – dice Hilarion con un gesto di minaccia – più tardi si vedrà".

SCENA V

Un gruppo di giovani vignaiole viene a cercare Giselle per la vendemmia. Si è fatto ormai giorno ed è il momento di andare ma Giselle, inebriata dalla danza e dal piacere, trattiene le sue compagne. La danza è, dopo Loys, ciò che ella ama di più al mondo e propone alle giovani fanciulle di divertirsi invece di andare al lavoro. Da principio, per convincerle, danza da sola ma la sua allegria, il suo ardore gioioso, i suoi passi pieni di vivacità e d'impeto, che ella infiora di testimonianze d'amore per Loys, fanno sì che in breve tutte le vendemmiatrici si uniscano a lei. Le giovani gettano lontano le ceste, le gerle, gli strumenti di lavoro e, grazie a Giselle, la danza si trasforma in un delirante festeggiamento.

Berthe, la madre di Giselle, esce allora dalla sua capanna.

SCENA VI

"Ma danzerai dunque sempre? – dice a Giselle –, la sera, la mattina! È una vera passione, e questo invece di lavorare, di curare la casa!".

"Ella danza così bene!" dice Loys a Berthe.

"È il mio solo piacere – risponde Giselle –, come egli – aggiunge indicando Loys – è la mia sola felicità!".

Sono sicura – insiste Berthe – che se questa piccola folle morisse, diventerebbe una Villi e danzerebbe ancora dopo la sua morte, come tutte le fanciulle che hanno troppo amato il ballo".

"Che volete dire!", gridano le giovani vendemmiatrici con paura, serrandosi le une contro

le altre.

Berthe, allora, al suono di una lugubre musica, sembra 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.

“Eh già! Ma è proprio questo che può nuocerti – aggiunge Berthe –. Si tratta della tua salute, della tua vita, forse!”

“È tanto delicata – dice rivolta a Loys –: la fatica, le emozioni, potrebbero esserle fatali. Anche il medico l'ha detto”.

Loys, turbato da queste confidenze, rassicura la buona madre e Giselle, prendendo la mano di Loys la stringe al suo cuore, come per dirgli che, accanto a lui, non teme alcun pericolo.

Fanfara di caccia si odono in lontananza. Loys, preoccupato da questo suono, dà vivacemente il segnale della partenza ai vendemmiatori e sollecita le contadine ad avviarsi mentre Giselle, forzata dalla madre a rientrare nella capanna, manda un bacio d'addio a Loys, che si allontana seguito da tutti.

SCENA VII

Non appena Hilarion resta solo, spiega il suo progetto. Egli vuole a tutti i costi scoprire il segreto del suo rivale, sapere chi è. Assicuratosi che nessuno lo veda, entra furtivamente nella capanna di Loys. A questo punto la fanfara si avvicina e, sulla collina, appaiono dei bracconieri e dei valletti di caccia.

SCENA VIII

Il Principe e Bathilde, sua figlia, arrivano ben presto a cavallo, accompagnati da un numeroso seguito di cavalieri, dame e falconieri, il falcone al pugno. Il caldo del giorno li ha stancati; cercano un posto gradevole dove riposarsi. Un bracconiere indica al Principe la capanna di Berthe; bussa alla porta e Giselle appare sulla soglia seguita dalla madre. Il Principe le chiede gaiamente ospitalità ed ella gli offre di entrare nella sua capanna, benché ben povera per un così gran signore.

Nel frattempo Bathilde fa avvicinare Giselle. L'osserva e la trova deliziosa mentre questa cerca di fare, nel migliore dei modi, gli onori di casa. Invita Bathilde a sedersi e le offre formaggi e frutta. Bathilde, incantata dalle grazie di Giselle, si toglie una catena d'oro dal collo e la passa su quello della giovinetta, fiera ma in imbarazzo per il dono ricevuto.

Bathilde interroga Giselle sul suo lavoro, sui suoi divertimenti.

“È felice, non ha pensieri né dispiaceri. Al mattino il lavoro, la sera la danza. Sì – dice Berthe –. La danza, soprattutto.... È questa la sua follia!”

Bathilde sorride e domanda a Giselle se il suo cuore ha parlato, se ama qualcuno. “Oh! Sì – esclama la giovinetta, indicando la casetta di Loys –! Colui che abita là. Il mio amante, il mio fidanzato! Morrei se non mi amasse più!”

Bathilde sembra interessarsi vivamente alla giovane. La loro condizione è la stessa, poiché anch'ella sta per sposare un giovane e bel signore. Darà una dote a Giselle che sembra piacerle sempre di più. Le chiede di farle conoscere il fidanzato ed entra nella casetta, seguita

da suo padre e da Berthe, mentre Giselle va a cercare Loys.

Il Principe fa cenno al suo seguito di proseguire la caccia. È stanco e desidera riposarsi un po'. Suonerà il corno quando vorrà richiamarli. Hilarion appare sulla soglia della casetta di Loys, vede il Principe e sente gli ordini che dà. Il Principe entra con sua figlia dentro la capanna di Berthe.

SCENA IX

Mentre Giselle va sulla strada, sperando di scorgere il suo amante, Hilarion esce dalla casetta di Loys con una spada e un mantello da cavaliere. Egli conosce infine il suo rivale. È un gran signore, ora ne è sicuro: è un seduttore mascherato. Egli vuole vendicarsi e svergognarlo in presenza di Giselle e di tutto il villaggio. Nasconde la spada di Loys in un cespuglio e aspetta che tutti vendemmiatori siano riuniti per la festa.

SCENA X

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.

SCENA XI

Risuona una marcia. La vendemmia è finita. Un carro, ornato di pampini e di fiori, arriva lentamente, seguito da tutti i contadini e le contadine della vallata, con i loro panieri carichi di grappoli d'uva. Un piccolo Bacco è portato trionfalmente su una botte, secondo l'antica tradizione del paese. Tutti circondano Giselle, la proclamano regina delle vendemmiatrici, la incoronano di fiori e di pampini. Loys è più che mai innamorato della bella contadinella. Ben presto tutti i paesani sono presi da sfrenata allegria.

Si celebra la festa della vendemmia. Giselle può ora lasciarsi andare al suo piacere favorito; spinge Loys al centro del gruppo dei vendemmiatori e balla con lui, circondato da tutto il villaggio, che non tarda poi ad unirsi ai due giovani amanti la cui danza termina con un bacio di Loys a Giselle. A tal vista il furore, la gelosia dell'invidioso Hilarion non hanno più limiti. Egli si getta in mezzo alla folla e dichiara a Giselle che Loys è "un traditore, un corruttore, un signore travestito". Giselle, dapprima turbata, risponde a Hilarion che non sa quello che dice, che ha sognato. "Ah! ho sognato – continua il guardiacaccia –. Ebbene, vedete voi stessi", esclama mostrando ai contadini la spada e il mantello di Loys. "Ecco cosa ho trovato nella sua capanna. Queste sono prove, spero!".

Albrecht, furioso, si slancia su Hilarion che si nasconde dietro ai contadini.

Giselle, sorpresa e addolorata dalla rivelazione, sembra riceverne un colpo terribile e si appoggia ad un albero, tremante e prossima a svenire.

I contadini restano immobili, costernati. Loys, cioè Albrecht, corre da Giselle e, sperando di poter ancora rinnegare il suo alto rango, cerca di rassicurarla e di calmarla protestandole la sua tenerezza. "Ti ingannano", le dice. Le ripete che egli non è per lei altri che Loys, un semplice contadino, il suo amante, il suo innamorato. La povera fanciulla non chiede di meglio che credergli. Già sembra che nel suo cuore torni la speranza; si lascia quindi andare, felice e confidente, nelle braccia del perfido Albrecht quando Hilarion, più che mai deciso a vendicarsi, ricordando l'ordine del Principe al suo seguito di far ritorno al suono del corno,

lo afferra, appeso ad un albero da uno dei cavalieri, e lo suona con forza. Al segnale tutti i cacciatori accorrono ed il Principe esce dalla capanna di Berthe. Hilarion indica al seguito del Principe Albrecht, inginocchiato davanti a Giselle e ognuno, riconoscendo il giovane Duca, lo colma di saluti e di rispetti. Giselle, nel vedere il Principe, non può più dubitare della sua disgrazia e dell'elevato rango dell'adoratore che credeva suo eguale.

SCENA XII

Il Principe si avvicina, riconosce Albrecht e, inchinandosi anche lui, gli chiede spiegazioni sulla sua strana condotta e sul costume che indossa.

Albrecht si alza confuso e stupito da questo incontro.

Giselle ha visto tutto ed è allora sicura del nuovo tradimento di colui che ama. Il suo dolore è senza limiti. Sembra fare uno sforzo su se stessa e si allontana da Albrecht con sentimento di timore e di terrore. Poi, come annientata dal nuovo dolore che l'ha colpita, corre verso la capanna e cade nelle braccia della madre che sta uscendo accompagnata da Bathilde.

Questa si avvicina a Giselle con sollecitudine e la interroga con toccante interesse sulla causa di tanta agitazione. Giselle, per tutta risposta, le indica Albrecht, abbattuto e confuso.

“Cosa vedo mai – dice Bathilde – Il duca sotto queste spoglie! Ma è lui che devo sposare. È il mio fidanzato”, aggiunge, mostrando l'anello di fidanzamento che porta al dito. Albrecht le si avvicina nel tentativo, ormai vano, di interrompere la terribile rivelazione, ma Giselle ha tutto sentito, tutto capito. Il più profondo orrore si dipinge sui tratti della sfortunata fanciulla. La sua mente è sconvolta, un orribile e cupo delirio si impadronisce di lei che si vede tradita, perduta, disonorata.

La sua ragione vacilla, colano le lacrime sul suo viso, poi ride nervosamente. Prende la mano di Albrecht, la posa sul suo cuore e la respinge con paura. Raccoglie la spada di Loys rimasta in terra e ci gioca meccanicamente; poi sta per lasciarsi cadere sulla sua punta acuminata quando la madre si precipita su di lei e gliela strappa dalle mani. L'amore per la danza torna alla memoria della povera fanciulla; le sembra di udire la musica al cui suono ballava con Albrecht e si mette a danzare con ardore e passione. Tanti dolori subiti, tante scosse crudeli aggiunte a quest'ultimo sforzo, hanno infine esaurito le sue forze morenti. La vita sembra abbandonarla. La madre l'accoglie fra le braccia. Un ultimo sospiro sfugge dal cuore della povera Giselle, che getta uno sguardo disperato ad Albrecht. Poi, i suoi occhi si chiudono per sempre.

Bathilde, buona e generosa, scoppia in pianto. Albrecht, dimentico di tutto, cerca di riannimare Giselle con brucianti carezze. Le mette una mano sul cuore e si accorge con orrore che ha cessato di battere.

Prende la spada per colpirsi. Il Principe lo ferma e lo disarmo. Berthe sostiene il corpo della sua infelice figlia. Albrecht, folle di disperazione e d'amore, viene trascinato via.

I contadini, i signori del seguito e i cacciatori fanno cerchio e completano questo triste quadro.

Atto secondo

La scena rappresenta una foresta sul bordo di uno stagno. Un luogo umido e fresco dove crescono giunchi, canne, ciuffi di fiori selvatici e piante acquatiche. Delle betulle, dei tremoli e dei salici piangenti inclinano fino a terra il loro pallido fogliame. A sinistra, sotto un cipresso, una croce di marmo bianco dove è inciso il nome di Giselle. La tomba è ricoperta, nascosta quasi, da una fitta vegetazione di fiori di campo. La luce blu d'una splendente luna rischiara questa scena, dandole un'atmosfera fredda ed evanescente.

SCENA I

Alcuni guardiacaccia arrivano dai sentieri della foresta; sembrano cercare un luogo favorevole per appostarsi e vanno sulle rive del lago, quando Hilarion giunge correndo.

SCENA II

Hilarion manifesta il più vivo terrore indovinando i progetti dei suoi compagni. “È un luogo maledetto – dice loro –. È il luogo dove danzano le Villi!”, e indica la tomba di Giselle, Giselle che danzava sempre, che egli ha riconosciuto da una corona di pampini, appesa alla croce di marmo, la stessa che era stata posta sulla fronte della fanciulla durante la festa della vendemmia. La mezzanotte suona in lontananza. È l'ora lugubre i cui le Villi, secondo la leggenda del paese, si recano alla loro sala da ballo.

Hilarion e i suoi compagni ascoltano l'orologio con terrore, si guardano attorno tremanti, temendo l'apparizione dei leggeri fantasmi. “Fuggiamo – dice Hilarion –, le Villi sono senza pietà; si impadroniscono dei viandanti e li fanno danzare con loro fino a che essi non muoiono di fatica o inghiottiti dal lago che qui vedete”.

Comincia allora una musica fantastica. I guardiacaccia impallidiscono, barcollano e fuggono da ogni lato dando segno della più grande paura, inseguiti da fuochi fatui che appaiono da tutte le parti.

SCENA III

Un fascio di giunchi marini si schiude lentamente e, dal seno dell'umido fogliame, balza fuori la leggera Myrtha, ombra trasparente e pallida, la regina delle Villi. È circonfusa da un alone misterioso che rischiara subitamente la foresta, fugando le ombre della notte. È così ogni volta che le Villi appaiono. Sulle bianche spalle di Myrtha palpitano e fremono diafane ali nelle quali la Villi puo' ammantarsi come in un velo di luce.

Questa inafferrabile apparizione non può non restare ferma e balza ora su un cespuglio di fiori, ora su un ramo di salice; volteggia qua e là, percorrendo come se volesse riconoscerlo, il suo piccolo impero, di cui ella viene ogni notte a prendere nuovo possesso. Si bagna nelle acque dello stagno poi si sospende ai rami dei salici, come su un'altalena.

Dopo un passo danzato da sola, coglie un ramo di rosmarino e con questo tocca alternativamente ogni pianta, ogni siepe, ogni cespuglio.

SCENA IV

A mano a mano che lo scettro fiorito della regina delle Villi s'arresta su un oggetto, la pianta, il fiore, il cespuglio si aprono e ne esce una nuova Villi che va, a sua volta, ad unirsi

graziosamente attorno a Myrtha come le api alla regina. Questa, stendendo le sue ali azzurrine sulle sue suddite, dà loro così il segnale della danza. Molte Villi si presentano allora alternativamente davanti alla loro sovrana.

C'è Moyna, l'odalisca, che esegue un passo orientale; Zulmé, la baiadera, che si esibisce in pose indiane; due francesi che raffigurano una sorta di bizzarro minuetto e le tedesche, che danzano un valzer fra loro. Infine il gruppo intero delle Villi, tutte morte per aver amato la danza, o morte troppo presto senza aver potuto soddisfare questa folle passione, alla quale si donano ora con furore sotto la graziosa metamorfosi.

All'improvviso, ad un cenno della Regina, il fantastico ballo si interrompe. Myrtha annuncia l'arrivo di una nuova sorella. Tutte si raggruppano intorno a lei.

SCENA V

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.

SCENA VI

Dei giovani contadini ritornano dalla festa del vicino paese; traversano allegramente la scena, accompagnati da un vecchio. Si stanno allontanando quando si ode una strana musica: l'aria della danza delle Villi. I contadini sembrano sentire, loro malgrado, un forte desiderio di ballare. Sveltamente le Villi li circondano, li avvincono e li affascinano con pose voluttuose, cercano di trattenerli, di attrarli con figure della loro danza nativa. I contadini, turbati, vogliono lasciarsi sedurre, danzare e morire allorché il vecchio si getta in mezzo a loro e li avverte con terrore del pericolo che stanno correndo. Tutti si mettono in salvo inseguiti dalle Villi, furiose nel vederseli sfuggire.

SCENA VII

Appare Albrecht, seguito dal suo fedele scudiero Wilfrid. Il duca è triste e pallido, i suoi abiti sono in disordine, ha quasi perso la ragione per la morte di Giselle. Si avvicina lentamente alla tomba di Giselle, sembra cercare un ricordo per riordinare le sue idee confuse. Wilfrid lo supplica di seguirlo, di non fermarsi accanto a quella fatale tomba che risveglia in lui tanto dolore. Albrecht lo esorta ad allontanarsi. Wilfrid insiste ancora ma Albrecht gli ordina con tanta fermezza di andarsene che è costretto ad obbedire e se ne va, ripromettendosi di fare poi un altro tentativo per indurre il Duca a lasciare quel luogo funesto.

SCENA VIII

Albrecht, appena solo, dà libero sfogo al suo dolore. Il suo cuore è straziato, si scioglie in

lacrime. D'un tratto impallidisce, il suo sguardo fissa una strana immagine che appare ai suoi occhi. Colpito da sorpresa e quasi da terrore, riconosce Giselle che lo sta guardando amorosamente.

SCENA IX

In preda al più violento smarrimento, alla più viva ansietà, egli dubita ancora, non osa credere a ciò che vede, poiché questa non è più la graziosa Giselle, colei che adorava, ma Giselle la Villi, nella sua nuova fantastica metamorfosi, immobile dinanzi a lui.

Ella sembra chiamarlo con lo sguardo.

Albrecht, credendosi sotto l'effetto di una dolce allucinazione, le si avvicina, a passi lenti e con precauzione, come un bambino che vuol prendere una farfalla su un fiore. Ma quando tende la mano verso Giselle, questa, più veloce del lampo, si slancia lontano da lui, s'involta nell'aria come una colomba impaurita e va a posarsi in un altro luogo, da dove gli getta sguardi pieni d'amore.

Questo passo o, piuttosto, questo volo, si ripete più volte, con grande disperazione di Albrecht, il quale cerca inutilmente di raggiungere la Villi, che in taluni momenti aleggia sopra di lui come leggero vapore.

Di tanto in tanto, però, gli fa un gesto d'amore, gli getta un fiore che coglie dal suo stelo, gli manda un bacio. Poi, impalpabile come una nuvola, sparisce quando egli crede finalmente di poterla afferrare.

Albrecht ci rinuncia infine; s'inginocchia vicino alla croce e congiunge le mani davanti a lei con aria supplichevole. La Villi, come attratta da questo muto dolore così pieno d'amore, si avvicina lieve al suo amante. Egli la tocca; già ebbro di felicità e d'amore sta per stringerla quando, scivolando piano dalle sue braccia, ella svanisce in mezzo alle rose ed Albrecht, chiudendo le braccia, non abbraccia che la croce della tomba.

La più profonda disperazione s'impadronisce di Albrecht; si alza per allontanarsi da quel luogo di dolore allorché il più incredibile degli spettacoli si offre al suo sguardo e lo affascina al punto che è costretto in qualche modo a restare e ad assistere alla strana scena che si svolge dinanzi a lui.

SCENA X

Nascosto dietro un salice piangente Albrecht vede il povero Hilarion inseguito da tutte le Villi.

Pallido e tremante, quasi morto di paura, il guardiacaccia cade ai piedi d'un albero e sembra implorare la pietà delle sue folli nemiche. Ma la Regina delle Villi, toccandolo con lo scettro, lo costringe ad alzarsi e ad imitare i movimenti di danza che ella stessa incomincia, girandogli intorno. Hilarion, munito di una magica forza, danza suo malgrado con la bella Villi finché costei lo cede ad una delle sue compagne che, a sua volta, lo cede ad un'altra e così di seguito fino all'ultima.

Quando il malcapitato crede terminato il suo supplizio con la ormai stanca compagna, un'altra la sostituisce con nuovo vigore ed egli si sfinisce, costretto ad uno sforzo inaudito su ritmi di musica sempre più rapidi. Barcolla, ormai, esausto di stanchezza e di dolore.

Infine, con disperata risolutezza, tenta di fuggire, ma le Villi lo circondano con ampio cerchio che si restringe poco a poco, si chiude, e si trasforma in un rapido valzer al quale, per forza soprannaturale, è costretto a partecipare. Come colto da frenesia, esce dalle braccia di una danzatrice per cadere in quelle di un'altra.

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. Le Villi, guidate dalla loro trionfante Regina, cominciano allora un festoso bacchanale quando una di loro scopre Albrecht, ancora tutto stordito da ciò che aveva visto, e lo conduce nel mezzo del loro cerchio.

SCENA XI

Le Villi sembrano congratularsi, felici di aver trovato un'altra vittima. Il gruppo crudele già si agita attorno a questa nuova preda ma, mentre Myrtha sta per toccare Albrecht col suo scettro incantato, Giselle si slancia e trattiene le braccia della Regina, alzate sul suo amante.

SCENA XII

"Fuggi – dice Giselle a colui che ama –, fuggi o sei morto, morto come Hilarion", aggiunge indicando il lago.

Albrecht resta un istante colpito dal terrore all'idea di condividere la spaventosa sorte del guardiacaccia. Giselle approfitta del momento d'indecisione per prenderlo per mano. Scivolano così tutti e due, per magico potere, verso la croce di marmo. Ella gl'indica questo sacro segno come sua egida, come sua sola salvezza.

La Regina e tutte le Villi lo inseguono fino alla tomba ma Albrecht, sempre protetto da Giselle, arriva fino alla croce che abbraccia. Myrtha sta per toccarlo con suo scettro ma il ramo incantato si spezza fra le mani della Regina che si ferma, e con lei tutte le Villi, colpite da sorpresa e da spavento.

Furiose di essere così tradite nelle loro crudeli speranze, le Villi girano attorno ad Albrecht e si lanciano più volte verso di lui, respinte sempre da una forza superiore alla loro. La Regina allora, volendo vendicarsi su colei che le ha sottratto la preda, stende la mano su Giselle, le cui ali subito si aprono, e che comincia a danzare con il più grazioso e strano ardore, come travolta da un involontario delirio.

Albrecht, immobile, la guarda, confuso e preoccupato da questa bizzarra scena ma ben presto la grazia e le mosse invitanti della Villi lo attirano suo malgrado. È ciò che vuole la Regina. Egli lascia la santa croce che lo protegge dalla morte e si avvicina a Giselle, che si ferma allora spaventata, e lo supplica di tornare al suo sacro talismano. La Regina, però, toccandola di nuovo, la costringe a continuare la sua danza seduttrice.

Questa scena si ripete parecchie volte finché, cedendo alla passione che lo trascina, Albrecht abbandona infine la croce e corre verso Giselle. Egli prende il ramo incantato, deciso a morire pur di unirsi alla Villi, di non separarsene mai più.

Albrecht sembra avere le ali, sfiora il suolo e volteggia intorno a Giselle che tenta ancora di trattenerlo ma invano; poi, costretta dalla sua nuova natura, è forzata ad unirsi al suo amante. Un passo rapido, lieve, frenetico, comincia tra i due, i quali sembrano competere in grazia e agilità. Ogni tanto si fermano, cadendo l'una nelle braccia dell'altro, ma la musica fantastica dona loro nuove forze e nuovo ardore. Ora tutte le Villi si uniscono ai due amanti, inquadrandoli con pose voluttuose.

Una mortale fatica s'impadronisce allora di Albrecht. Si vede che lotta ancora, ma che le forze stanno per abbandonarlo.

Giselle si avvicina a lui, si ferma un istante, gli occhi velati di pianto, ma un cenno della Regina l'obbliga ad allontanarsi.

Fra poco Albrecht morrà di stanchezza e di sfinimento, allorché comincia ad apparire il giorno. I primi raggi del sole rischiarano le onde argentate del lago.

Il girotondo fantastico e tumultuoso delle Villi rallenta man mano che la notte svanisce.

Giselle sembra rinascere alla speranza vedendo scomparire il terribile incantesimo che avrebbe condotto Albrecht verso la morte.

Pian piano, sotto i vivi raggi del sole, le Villi si ripiegano su se stesse, indebolite e, a volta a volta, le si vede barcollare e, prive di forze, cadere tra i fiori, o sullo stelo che le ha viste nascere, così come i fiori della notte muoiono al sorgere del nuovo giorno.

Durante questa deliziosa scena, Giselle, soggetta, come le sue nuove, evanescenti sorelle, al potere della luce, si lascia andare lentamente nelle stanche braccia di Albrecht e si avvicina alla tomba come sospinta da inarrestabile faro.

Albrecht, indovinando la sorte che minaccia Giselle, la porta, fra le sue braccia, lontano dal sepolcro. La depone su un monticello di fiori, si inginocchia accanto a lei e la bacia come per trasmetterle la sua anima e richiamarla in vita.

Ma Giselle, mostrandogli il sole, che ora brilla in tutto il suo splendore, sembra volergli dire che ella deve obbedire al suo destino e deve lasciarlo per sempre.

In questo momento rumorose fanfare risuonano dal bosco.

Albrecht ascolta con timore e Giselle con dolce gioia.

SCENA XII

Wilfrid accorre. Il fedele scudiero precede il Principe, Bathilde ed un numeroso seguito che egli guida accanto ad Albrecht, sperando che i loro sforzi siano più efficaci dei suoi, per strapparli a quel luogo di dolore.

Tutti, scorgendolo, si fermano, mentre Albrecht tenta di trattenerne il suo scudiero.

Frattanto la Villi vive i suoi ultimi istanti. Già i fiori e le erbe che la circondano si levano su di lei e la ricoprono dei loro steli leggeri; una parte della graziosa apparizione è ormai nascosta da loro.

Albrecht si volge ed è colpito da sorpresa e da dolore nel vedere Giselle affondare a poco a poco dentro la verde tomba.

Giselle, con il braccio ancora libero, indica ad Albrecht la tremante Bathilde, inginocchiata a qualche passo da lui, che gli tende la mano con aria supplichevole.

Giselle sembra dire al suo amante di dare il suo amore e la sua fede alla dolce giovane

fanciulla, è questo il suo solo desiderio, l'ultima preghiera di chi non può più amare in questa terra. Poi, indirizzandogli un triste ed eterno addio, sparisce in mezzo alle piante fiorite.

Albrecht si rialza con vivo dolore, ma l'ordine della Villi gli sembra sacro.

Coglie alcuni dei fiori che ricoprono Giselle, li stringe al cuore, poi sulle labbra con amore e, debole e barcollante, cade fra le braccia di coloro che lo circondano, tendendo la mano a Bathilde.

Trad. Alberto Testa

BALLI ROMANTICI ITALIANI

Approfondimento di II.2.7 • Il ballo romantico italiano tra romanzo storico-avventuroso ed evasione nel fantastico

Il Corsaro di Giovanni Galzerani

Milano, Teatro alla Scala, 1826. Coreografia di Giovanni Galzerani, musica di vari maestri, scene di Alessandro Sanquirico.

COMMENTO

La fonte primaria del ballo è la novella di George Byron *The Corsair* pubblicata nel 1814, di cui nel 1824 era appena uscita una traduzione italiana. Ma nella scelta del soggetto si coglie anche il clima di tensione provocato dalle notizie sulla guerra d'indipendenza greca scoppiata nel 1821, e all'epoca ancora in corso, e sul movimento di secessione dell'Epiro guidato da Ali Pascià. Ad Ali Pascià, peraltro, Galzerani nel 1838 dedicherà il ballo *Ali Pascià di Giannina*, dove Giannina era la città in cui Ali, per sfuggire ai Turchi, si era asserragliato ed era stato catturato e giustiziato.

Il *Corsaro* di Byron ebbe un grande successo in tutta Europa tanto che Eugène Delacroix ne fece diverse illustrazioni pubblicate nel 1831. La novella continuò ad attirare l'interesse di musicisti e coreografi per cui ci furono diverse versioni tra gli anni Trenta e Cinquanta tra cui *Le Corsaire* (1856) coreografato da Joseph Mazilier su libretto di Vernoy de Saint-Georges e musica di Adolphe Adam. Del 1848 è, invece, il melo-dramma *Il Corsaro* di Giuseppe Verdi su testo di Francesco Maria Piave.

A differenza della versione di Mazilier, il ballo di Galzerani si mantiene fondamentalmente fedele al poema byroniano, ad eccezione di alcuni inevitabili ritocchi per proporzionare le parti e attribuire pregnanza drammatica alle scene di apertura e di chiusura. Tra questi, l'amore tra il Corsaro e Medora, che è introdotto all'apertura con festose nozze per dare al ballo un inizio gioioso e lo spunto per danze caratteristiche (la Moresca); dell'amore tra Corrado e Medora, Gulnara, la favorita del Pascià, viene a conoscenza solo nel quadro finale per amplificare la tragicità della scena che risulta così divisa su due fronti (la dolorosa sorpresa di Gulnara; la disperazione di Corrado) prima che il ballo si chiuda con il teatrale suicidio del Corsaro.

Nella ripresa al San Carlo (1830), fortemente condizionato dalla censura borbonica, il suicidio di Corrado lasciò il posto a felici nozze di questo con Medora accompagnate da esternazioni di gioia anche di Gulnara.

La fedeltà al testo byroniano induce Galzerani a delineare coreograficamente ed espressivamente i caratteri, anche se nel quadro generale il programma ci restituisce un Corsaro più debole. Sebbene descritto nel testo introduttivo come uomo inasprito da un passato di sofferenza («Imperterrito nei più gravi perigli, audace ed invitto in tutte le sue imprese»), un uomo idolatrato tanto quanto temuto dai suoi feroci compagni, nello scorrere delle scene la

durezza a volte si affievolisce per lasciare il posto ad un vivace danzatore. "Grande" è invece la figura della focosa Gulnara il cui coraggio non arretra neanche di fronte al più atroce dei delitti. Arditezza, coraggio e teatralità dovevano essere in ogni caso resi con grande potenza drammatica da Nicola Molinari, mentre Antonietta Pallerini e Giuditta Bencini, rispettivamente Gulnara e Medora, dovevano travolgere lo spettatore con la forza del loro gesto muto.

SINOSSI

Atto primo. Il ballo si apre con una scena gioiosa animata da danze (Corrado danza la «bellica more-sca») in cui si festeggiano le nozze di Corrado e Medora. La festa è interrotta dall'arrivo di un'imbarcazione che reca l'annuncio dell'imminente attacco di Seid Pascià determinato a sterminare i pirati.

Corrado e i pirati partono. Atto secondo. La scena si svolge nel Serraglio di Seid Pascià. Un quadro ameno rappresenta alcune schiave intente a spargere profumi mentre Gulnara, favorita del Pascià, suona l'arpa. Al suono di strumenti marziali entra Seid esultante per l'imminente sterminio dei pirati e si sollazza con una nuova schiava, noncurante di Gulnara che freme non già per la gelosia ma per l'affronto di vedersi posposta a un'altra. Viene introdotto un Derviscio (in realtà Corrado camuffato da monaco) che chiede la protezione del Signore perché inseguito dai pirati. Il sussulto del Derviscio al rombo delle armi tradisce Corrado e il suo piano di dar fuoco alle navi di Seid per evitare l'attacco. I corsari irrompono nella sala, ma quando si sentono i gemiti delle donne rinchiuso nel Serraglio in fiamme, Corrado, che non si vuole macchiare di un inutile delitto, grida: «Si rispetti il debil sesso», provocando un ritardo che sarà fatale. Liberate le donne, scoppia una battaglia furiosa tra i pirati che retrocedono dispersi e divisi.

Atto terzo. Corrado è condannato e Gulnara cerca invano di intercedere provocando l'ira di Seid il quale ha intuito l'amore della sua favorita per il Corsaro.

Atto quarto. Ha luogo in un carcere ubicato in una torre. Corrado, incatenato, manifesta la sua rabbia e il suo pensiero corre a Medora. Poi si addormenta. Silenziosamente, facendosi strada con una lampada, entra Gulnara, uscita di soppiatto dal letto di Seid. Gli riferisce il proposito di Seid di uccidere entrambi e, dandogli un pugnale, lo incita a ucciderlo. Di fronte all'esitazione di Corrado che ammette solo un duello a viso aperto, Gulnara parte risoluta ad effettuare lei stessa la vendetta. Sorge l'alba, torna Gulnara sconvolta: «tutto è compiuto»; una stilla di sangue rivela al pirata l'assassinio. Riescono a raggiungere la nave e a partire grazie all'aiuto degli schiavi che Gulnara è riuscita a corrompere.



Nicola Molinari interprete del ballo di Giovanni Galzerani Il Corsaro (1826).

Atto quinto. Si svolge sull'isola dei corsari. Malconci e muti, i pirati sopravvissuti narrano l'accaduto. Medora chiede e ha conferma della morte o della prigionia dello sposo. Il dolore la soffoca per cui cade inanimata. Vento e tempesta rendono ancor più spaventosa la scena. Di lontano si scorge un'imbarcazione che si abbatte contro gli scogli; Corrado, uscito illeso dalla nave, cerca di dare soccorso agli altri. Il primo pensiero è per la sua amata (è in questo frangente che Gulnara viene a conoscenza che «Corrado è sposo»), ma è troppo tardi perché la scorge senza vita. Furente, respinge Gulnara che lo implora abbracciando le sue ginocchia. Corre verso la sommità della rocca per togliersi la vita. «Quadro di orrore».



Scena per il ballo Il Corsaro di Giovanni Galzerani (1826).

L'Ombra di Tsi-Ven, ossia la Costanza premiata di Salvatore Taglioni

Milano, Scala, Carnevale 1840. Coreografia di Salvatore Taglioni, musica di Placido Man-
danici.

COMMENTO

“Ballo mitologico-storico cinese in cinque atti”, fu composto da Taglioni per allontanarsi, come scrive egli stesso, dal genere “tragico-storico moderno” impiegato negli ultimi balli, e per congiungere il genere meraviglioso a quello storico, unendo «forti caratteri allo spettacoloso». Nel ballo convergono tutti gli ingredienti del ballo di tradizione italiana e francese (le Ombre, il sogno, le scritte magiche, il talismano, le figure volanti, i fastosi festeggiamenti, l'apoteosi) che offrono una notevole quantità di situazioni e danze di diverso registro stilistico, anche se, come scrive lo stesso autore, la «danza presentemente usitata e applaudita» è preferita a un realismo che nuocerebbe allo spettacolo. Diverso è per scene, costumi, armi e attrezzi per il cui effetto di verosimiglianza l'autore si è documentato sul pregevole studio di Giulio Ferrario sugli usi e costumi delle nazioni.

SINOSSI

Atto primo. Nel giorno del grandioso ritorno da una visita nelle province, l'imperatore cinese Yao comunica la sua decisione di scegliere il suo successore, facendone, come usanza cinese, suo figlio adottivo e marito della diletta e unica figlia Chemma. Tra i due pretendenti, la fanciulla scarta l'arrogante e violento Ti-Ki e sceglie il gentile e modesto Tsi-Ven. Grandi festeggiamenti sono organizzati per preparare le nozze e l'incoronazione. Ma Ti-Ki medita di vendicarsi e ordina ai suoi fidati di trascinare via il giovane per trucidarlo. Inutili saranno le ricerche in quanto sarà ritrovato solo il manto squarciato.

Atto secondo. Nella pagoda dei Solitari il Mago Yum-Zu, grazie a un talismano, fa apparire un quadro che mostra Tsi-Ven assassinato dai seguaci del suo rivale. Il Mago ordina ad alcuni suoi Genii di portargli il corpo del giovane. Il quadro è mostrato all'imperatore recatosi nella pagoda a consultare il Mago. Alle domande incalzanti dell'imperatore, il Mago fa comparire una scritta contenente l'oracolo «Erri lo spirito intorno alla consorte / Serbin gli avi la spoglia, e l'uccisore / Se stesso punirà col darsi la morte». Partito l'imperatore, i Genii conducono il corpo di Tsi-Ven che, abbracciato il Mago, muore tra le sue braccia in quanto questo è il volere dei Numi. Ma vicino al Mago rimane la sua Ombra.

Atto terzo. Nella stanza di Chemma, che giace addormentata, appare l'Ombra di Tsi-Ven che guarda con tenerezza la sua amata. Alla fanciulla appare in sogno il giovane nell'isola fortunata, intrattenuto con piacevoli danze da vaghe donzelle. Entra nella stanza il perfido Ti-Ki che rinnova alla giovane le sue offerte d'amore. Cacciato da questa, medita vendetta. L'Ombra di Tsi-Ven, sebbene presente, rimane a guardare impotente.

Atto quarto. Nei giardini adiacenti al palazzo Ti-Ki corrompe le guardie per mettere a segno il terribile piano di rapire la fanciulla. Ma il piano fallisce in quanto l'Ombra compare e atterrisce il perfido che fugge e, vedendosi inseguito, si getta nel mare dalla rupe più alta. Chemma, per evitare l'agguato dell'aiutante di Ti-Ki, si getta anch'essa nelle onde, ma viene raccolta da un Genio che la conduce all'isola fortunata che si vede in alto nel lontano orizzonte. Nell'isola fortunata alcune Ombre danzano intorno al padiglione in cui giace la spoglia di Tsi-Ven. Le Ombre degli antenati di Tsi-Ven si vedono negli spazi aerei. Chemma entra nel padiglione e la spoglia del suo amato si anima quando la sua Ombra ne riporta in vita il corpo.

Atto quinto. Apoteosi. Nella reggia dell'imperatore appare il risplendente palazzo degli eroi e degli antenati, da cui discendono Chemma e Tsi-Ven.

BALLETTI DI ARTHUR SAINT-LÉON

Approfondimento di II.2.10 • Il balletto francese dal Secondo Impero alla fine del secolo

I balletti che seguono, appartenenti a periodi diversi (dal 1849 al 1870), sono stati selezionati per mostrare nelle tre fasi del balletto fantastico di Arthur Saint-Léon l'evoluzione del balletto francese nel periodo che coincide con il Secondo impero napoleonico, periodo caratterizzato dall'eclettismo che ispirò il rinnovamento della capitale condotto da Georges-Eugène Haussmann (1852-1870) e condurrà all'edificazione del nuovo Teatro dell'Opéra ad opera di Charles Garnier.

Le Violon du diable

Parigi, Opéra, 19 gennaio 1849. Musica di Cesare Pugni, coreografia di Arthur Saint-Léon, scene di Edouard Desplechin e Joseph Thierry.

SINOSSI

Primo atto. Gli abitanti di Roscoff, piccolo villaggio della Bretagna, si sono riuniti nell'albergo del Cavallo Bianco per passare gioiosamente la serata della domenica: alcuni giocano a carte e bevono, altri danzano al suono della cornamusa. Un colpo di tuono annuncia l'arrivo di uno strano individuo vestito di nero e di pallore cadaverico, che appoggiato a un bastone volge sui convenuti uno sguardo sinistro come quello di un serpente. L'uomo si presenta come un medico di nome Matheus e chiede una stanza per la notte. Un altro ospite entra nell'albergo: un giovane accompagnato da un domestico che sostiene con una mano una valigia, con l'altra la custodia di un violino. Si tratta di Urbain (Saint-Léon), celebre violinista che sta cercando disperatamente la figlia del conte di Vardeck (Fanny Cerrito), di cui è innamorato, ma che non sa essere alloggiata con il padre nello stesso albergo.

Entra in scena il conte accompagnato da un monaco benedettino, Anselmo, alla cui vista Matheus scompare attraverso il muro. La superbia nel comportamento del conte e di sua figlia è tale da far perdere al giovane la speranza di poter vedere ricambiato il suo amore. Il violinista medita propositi suicidi ma è soccorso da Matheus/Diavolo che gli promette l'amore della fanciulla grazie al potere magico che egli donerà al violino. Matheus disegna con il suo bastone un cerchio intorno a Urbain e con un gesto imperioso chiama a raccolta delle pallide fanciulle vestite di lunghi abiti semitrasparenti. Matheus chiede loro la rosa che dona l'amore, l'alloro che dà la gloria, il serpente che offre il potere della seduzione. Tre fanciulle pallide vestite di rosso entrano dalla finestra con i suddetti oggetti. Matheus batte il suolo con il bastone e appare una grande pentola in cui getta il violino, la rosa, la corona d'alloro e il serpente. Una musica sinistra è accompagnata dalla danza delle fanciulle infernali.

Dal pentolone esce un demone che consegna a Urbain il suo violino e poi scompare. La scena ritorna nella normalità, ma ora il violino ha poteri sovranaturali che faranno innamorare Hélène.

La seconda scena del primo atto si svolge al castello del conte di Vardeck dove ha luogo una festa per il compleanno della contessa sua figlia. Quando il conte si accorge degli sguardi d'amore scambiati dai due giovani, comunica agli invitati le imminenti nozze della figlia con il barone di Saint-Ibars. I due ragazzi impallidiscono e a nulla valgono le proteste della fanciulla davanti agli ospiti indignati, perché il padre caccia il violinista. Allontanato il giovane, anche Hélène fugge.

Secondo atto. La prima scena si apre nella casa della cugina del violinista, a cui il giovane e la contessa hanno chiesto asilo. Liette danze di contadini che rientrano con le gerle sono interrotte da Urbain perché la fanciulla non sia disturbata nel sonno. Entra Matheus, adirato, rimproverando al giovane di averlo trascurato. E, rivelandogli di essere Satana, gli impone un patto di sangue. Ma Urbain afferma di essere in tempo per pentirsi. Un demone esce da un albero e spacca il violino maledetto da cui escono fiamme. Senza il violino Urbain ha perduto il suo potere, Hélène ha ritrovato la ragione e ritorna dal precedente fidanzato. Ma il padre Anselmo in abito bianco e con un'aureola che gli circonda il capo riesce a vincere il maligno: dona a Urbain un altro violino, ma questa volta benedetto al punto che al suono appare un angelo.

Per vincere la resistenza del conte nei confronti delle nozze tra la figlia e il violinista, padre Anselmo adotta il giovane che diviene quindi degno di sposare la fanciulla.

Nella seconda scena hanno luogo le nozze magnifiche in cui gli invitati sono intrattenuti con un divertissement in due tableaux intitolato "Les Fleurs animées" in cui Hélène e Urbain danzano i primi ruoli. Il divertissement tratta della rivolta di alcuni fiori contro un giardiniere che li tiene imprigionati in una serra. Il Giardiniere è condotto nel regno della Rosa che poi sposterà.

La Source (La sorgente)

Parigi, Opéra, 12 novembre 1866.

Libretto di Charles Nuitter, coreografia di Arthur Saint-Léon, musica di Léo Delibes e Ludwig Minkus; scene di Edouard Despléchin e Jean-Baptiste Lavastre; Auguste Rubé e Philippe Chaperon; costumi di Paul Lormier.

SINOSSI

Atto primo. Silfi, folletti, ninfe del bosco danzano intorno a una luminosa fonte; farfalle notturne volteggiano intorno ai fiori. In mezzo ai fiori nasce un Éphémère... è l'alba e appare il cacciatore Djémil che si disseta alla fonte. Giunge anche la malefica zingara Morgab che vuole avvelenare la fonte. Trattata malamente dal cacciatore, questa gli legge la mano manifestando stupore. Si avvicina una carovana che conduce una sposa (Nouredda) ad incontrare il futuro marito. «Lì, dice la zingara, c'è una fanciulla di straordinaria bellezza». Djémil nascostamente osserva la giovane e ne rimane affascinato. I membri della carovana si ripo-

sano e si rifocillano allietati da danze orientali. Riappare Morgab che offre a Noureda dei frutti. Mentre la carovana sta partendo, la fanciulla vede un fiore meraviglioso che, attaccato a una liana vicino alla fonte, sembra inaccessibile. Djémil si offre di andare a prenderlo, cade nella sorgente ma poi riappare per offrire il fiore alla fanciulla. Il fiore, raccolto dalla schiava Djelda, viene consegnato a Noureda. Djémil rifiuta il compenso in denaro chiedendo in cambio solo di vedere il volto della giovane, proposta che arreca grave offesa alla signora. L'oltraggio è punito legando il giovane e abbandonandolo nel deserto. La carovana si allontana e con essa anche la zingara che si sente finalmente vendicata. Djémil sente avvicinare la morte ma è salvato da Naïla, la divinità della sorgente che gli è grata per aver allontanato la zingara che voleva avvelenare l'acqua, ma lo rimprovera anche d'aver strappato il fiore che Noureda ha rifiutato. Il fiore in realtà è un talismano legato alla sorte di Naïla, infatti al suo gesto appaiono ninfe e folletti che danzano intorno al cacciatore. La fata gli chiede di esprimere un desiderio e Djémil le chiede di vedere Noureda.

Atto secondo. Appare il Khan in attesa della nuova favorita che giunge in tutto il suo splendore. Giunge anche uno straniero di nobile aspetto (Djémil debitamente abbigliato dalla fata della sorgente) con valletti e doni preziosissimi – tra cui un fiore – da donare a Noureda. All'interesse di questa per il fiore, che ha riconosciuto, Djémil glielo nega dimostrandone i poteri magici lanciandolo su piante che modificano il loro aspetto.

Tra le piante appare Naïla la cui bellezza rapisce il Khan. Questo, per averla, accetta la condizione da lei posta di essere l'unica favorita: le donne dell'harem sono donate agli ufficiali e Noureda rifiutata. Quest'ultima, umiliata, viene nuovamente avvicinata dalla zingara che la ospita nella sua tenda promettendole di vendicare l'offesa arrecata dallo sconosciuto.

Atto terzo. Ambientato all'interno della tenda. Djémil entra inconsapevolmente nella tenda della zingara e viene affascinato dalle menzognere grazie di Noureda. Ma lui rivela la sua identità e il suo amore. La fata soffre per la preferenza di Djémil per Noureda e prova dolore per l'ingratitude del giovane noncurante del suo aiuto. Ma poi la generosità della fata prevale arrivando a donare il suo cuore palpitante d'amore a Noureda perché possa corrispondere il sentimento di Djémil. Compiuto il sortilegio, la fata muore e con essa tutti gli spiriti della sorgente che si prosciuga e si estingue.

Coppélia, ou la Fille aux yeux d'émail (Coppelia o la ragazza dagli occhi di smalto)

Parigi, Opéra, 25 maggio 1870.

Libretto di Charles Nutter, coreografia di Arthur Saint-Léon, musica di Léo Delibes, Charles-Antoine Cambon, Edo- uard Despléchin, Jean-Baptiste Lavastre; costumi di Paul Lormier.

SINOSSI

La vicenda si svolge in una cittadina dei Carpazi, dove l'indomani ci sarà una grande festa. Protagonisti sono due giovani fidanzati, Swanilda e Frantz, e uno strano soggetto, certo Coppélius, la cui abitazione si trova proprio nel centro dell'abitato.

Il giovane Frantz è attratto da una fanciulla che ha intravisto seduta dietro la finestra della casa di Coppelius. La fanciulla, che nessuno ha mai visto uscire di casa, è perennemente intenta a leggere. In realtà, si tratta di una bambola che verrà scoperta tale solo dopo un'irruzione della gelosa Swanilda con le sue amiche nella casa di Coppelius. Quando quest'ultimo, rientrato in casa, vi trova Frantz (entrato da una finestra con una scala), consultando un libro di magia cerca di usare il suo corpo per sottrargli la vita e donarla alla sua bambola. Ma nel frattempo, col favore del buio, Swanilda, per non essere scoperta, si era sostituita alla bambola. Coppelius è dunque raggirato dai giovani che, usciti dalla casa e abbandonato l'uomo alla sua malinconia, convolano a giuste nozze.

BALLI ITALIANI DELLA SECONDA METÀ DEL SECOLO

Approfondimento di II.2.10 • Il ballo italiano della seconda metà del secolo tra romantico-fantastico, commedia umana e modernità

Lo Spirito maligno di Giuseppe Rota

Genova, Teatro Carlo Felice, Carnevale 1860. Coreografia di Giuseppe Rota, musica di Paolo Giorza.

COMMENTO

Quando scrisse questo ballo, Giuseppe Rota aveva alle spalle esperienze di notevole densità concettuale, in cui aveva affrontato temi diversi, da quello dello schiavismo (Bianchi e Negri, 1853), a quello del gioco d'azzardo (*Il Giuocatore*, 1855), ad altri di carattere più genericamente sociale, storico o tragico-passionale (*Anna di Masovia*, 1853). Con *Lo Spirito maligno* Rota affronta il dolente problema del plagio (appropriazione di coreografie, idee o lavori altrui) di cui egli stesso era una vittima. L'affronta in modo fortemente ironico e, comunque, usandolo come efficace strumento per un ballo spettacolare e di tocco molto moderno dove gli ingredienti tradizionali ("ballo nel ballo", scenografia dinamica, inaspettate mutazioni scenografiche, uso espressivo della luce, diversificazione dei personaggi, trasformismi, ecc.) sono ripensati in modo originale e arguto.

Secondo la tendenza della nuova generazione di coreografi formati nelle scuole teatrali, il ballo è ricco di danze che si mescolano alle espressioni mimiche in modo del tutto nuovo. Questo aspetto si percepisce chiaramente dalla lettura della trascrizione realizzata da Cesare Cecchetti per la riproduzione del ballo rotiano, dove si colgono sia l'interconnessione tra gesto e movimento tecnico (anche virtuosistico) sia la stringatezza delle parti mimiche.

SINOSI

Myud, spirito infernale (*lo Spirito maligno*) è incaricato da Plutone di guadagnare l'anima di un predatore delle altrui opere d'ingegno. La consegna di costui agli Inferi potrà avvenire solo dopo una morte vile. Giunto sulla terra, lo Spirito maligno individua in Convulso il soggetto adatto.

Prologo. Tuoni, lampi, fulmini. Alcune streghe intrecciano una ridda infernale intorno a un cespuglio dal quale, per ordine di Plutone, deve nascere Myud, lo Spirito maligno. La scena si trasforma in un delizioso giardino con una fontana al centro. Dalle siepi escono farfalle che assistono alla comparsa di Myud che appare con le sembianze di una leggera farfalla.

Parte prima. Studio del coreografo Merillo. Convulso, a cui manca l'estro, ruba i programmi del suo padrone, il coreografo Merillo. Scoperto, viene cacciato. È qui che lo coglie Myud che, nelle sembianze di una «celebre grottesca americana», gli offre l'opportunità di un ingaggio alla corte di Pechino purché egli si impadronisca degli studi del padrone. Merillo, scopertolo, si ripropone di smascherarlo.

Parte seconda. Teatro imperiale di Pechino. Sta andando in scena il ballo Nervina di Convulso. Un viaggiatore europeo (Merillo, vero autore del ballo) prende posto in un palco di fronte a quello dell'impresario. Ma mentre si svolge la scena del ballo organizzato da Varville per l'amata Nerina, Merillo irrompe sul palco rivendicando la paternità della composizione. Merillo viene allontanato dalle guardie. Il ballo prosegue il suo corso, ma torna Merillo che, chiarito il fatto, chiede giustizia. Mentre Nerina (che in realtà è Myud) e l'amante Alfredo (assistente di Myud) spariscono ghignando, Convulso è condotto in carcere.

Parte quarta. Cimitero dell'Impero celeste. Convulso, che si era semplicemente addormentato, giace nella tomba. Fraif, l'assistente dello Spirito maligno, veglia su di lui in modo da impossessarsi della sua anima appena giunta la morte. Nelle vesti di una nottola, Myud intreccia danze insieme ad altri uccelli notturni. Myud deve portare a termine la sua missione: Convulso deve morire. Le idee rubate si presentano a Convulso come severi giudici per rinfiacciargli il peccato. Al contempo i morti vengono riportati in vita perché Convulso muoia per lo spavento. Cosa che puntualmente accade. Fraif si impadronisce di lui e lo trasporta ai piedi di Plutone mentre «gli estinti plaudono al trionfo del Messaggero di Pluto».

Flik e Flok di Paolo Taglioni

Milano, Scala, 13 febbraio 1862 (adattamento di *Flik und Floks Abenteuer* (L'avventura di Flik e Flok, Komisches Zauberballet [balletto comico fantastico]), Berlino, Königliche Oper [Teatro dell'Opera], 20 settembre 1858. Coreografia di Paolo Taglioni, musica di Peter Ludwig Hertel; alla Scala scene di Filippo Peroni, costumi di Luigi Zamperoni.

COMMENTO

Sebbene l'autore non possa considerarsi, nonostante il nome, un prodotto italiano (Paolo Taglioni, figlio di Filippo Taglioni, è nato a Berlino e si è formato a Parigi insieme alla sorella Maria), si è pensato di affrontare il contenuto di questo balletto per offrire uno sguardo sulla produzione straniera di stampo romantico portata sulle scene italiane e per osservare l'ampia gamma di generi di danza (accademica e "caratteristica") impiegata nei balletti di questo periodo. Peraltro il ballo offre diverse occasioni di riflessione sia sull'adattamento italiano delle creazioni straniere, sia sul fascino esercitato sul pubblico centroeuropeo dal folclore, dal carattere e dal colore nazionale, soprattutto quello del nostro Paese. Nel divertissement ambientato nella laguna veneta, l'"Italia" è rappresentata dalla marcia dei Bersaglieri in cui graziose fanciulle con il nero copricapo piumato irrompono sulla scena sulle note incalzanti della musica che diverrà dopo qualche tempo l'inno dei Bersaglieri.

Il balletto, nell'ambientazione, nel viaggio fantastico, nel messaggio morale e nell'apoteosi finale può essere paragonato a una fiaba popolare del genere trasmesso dai fratelli Grimm. Personaggi e luoghi appartengono a un mondo semplice oppresso da difficoltà. Un viaggio in un mondo fantastico offre a due amici (Flik e Flok) l'opportunità – sebbene sottomessa a numerose prove – di recuperare il denaro necessario alla vecchia Nonna. Ma solo il sogno del ragazzo giudizioso (Flik) sarà esaudito, mentre gli altri due (Flok e la Nonna), per eccesso di generosità o per dabbenaggine, saranno puniti con una situazione peggiore di quella ori-

ginaria in quanto: “chi troppo vuole nulla stringe”, come nella fiaba dei Grimm *Il pescatore e sua moglie*. Ma nella vita serve anche un po' di fortuna: una sorta di apoteosi conclude il ballo nel tempio della Fortuna.

SINOSSI

Flik, figlio dell'Alchimista van den Straaten, e Nella, figlioccia di nonna Marta, cercano di consolare la vecchia perché il Borgomastro, rifiutato dalla fanciulla, minaccia di far pignorare i mobili per pagare le pignoni arretrate. Cosa che avviene inesorabilmente. L'amico Flok, suonatore ambulante, partecipa della loro desolazione e quando i messi del Tribunale vengono a portare via i mobili scopre un passaggio segreto che conduce al regno degli Spiriti folletti. Qui i ragazzi sono catturati e condannati a morte dal Re dei folletti, ma l'esecuzione è sospesa dalla statua del Destino che, animandosi improvvisamente, addita l'iscrizione: «Qui dell'anello l'altra metà / Cerca, o straniero, che ben ti andrà; / Se amor di donna te l'offrirà / Oro e salvezza t'apporterà».

Parte seconda. I giovani vengono ributtati sulla terra ma una violenta tempesta li getta in fondo al mare nel palazzo di Anfitrite ove si trovano di fronte alla sorgente della Gioventù e della Verità. Varie situazioni (spesso amene, come la richiesta del passaporto da parte di un Commesso di Polizia, o le danze degli abitatori del mare: Nereidi e vari tipi di pesci) intrattengono i ragazzi. Anfitrite, per incanto, fa apparire diverse parti della terra dove forse potranno trovare la metà dell'anello. Quindi appaiono i quadri della Sprea, della Neva, del Tamigi, della Senna, della Laguna veneta, con le relative personificazioni (allegorie) impegnate in gioiose danze caratteristiche.



Marcia delle Bersagliere nel quadro de “La Laguna veneta” del balletto Flik e Flok di Paolo Taglioni (1862).

I giovani consultano la Verità che appare nella sorgente della Gioventù e, come risposta alla domanda di Flik (la donna che lo renderà felice), appaiono la patria, la Nonna e Nella che tiene tra le mani la metà dell'anello. Flik dunque capisce che solo in patria potrà trovare quello che cerca. Flok, a sua volta, pensando alla passata bellezza della Nonna ritratta in un quadro appeso nella casa, toglie a un Amorino un'ampolla con l'acqua della gioventù.

Nella povera casa la Nonna apprende la notizia del naufragio della nave in cui viaggiavano i ragazzi, ma questi tornano trionfanti. Flik si ricongiunge alla sua amata Nella e Flok consegna l'ampolla con l'acqua alla Nonna che ne beve in eccessiva quantità con un risultato disastroso (diventa una bambina). Un messo della Fortuna li conduce nel tempio della Fortuna (quadro finale), dove i due innamorati sono riuniti tra danze smaglianti.

IL GRAN BALLO *EXCELSIOR* DI LUIGI MANZOTTI

Approfondimento di II.3.2 • La trilogia manzottiana. Il gran ballo *Excelsior*

Excelsior

Milano, Teatro all Scala, 1881.

SINOSI

Il ballo è costituito da una successione di otto quadri abbinati a due a due, introdotti da due quadri allegorici e chiusi dall'apoteosi (undicesimo quadro). Si tratta di una struttura paragonabile a quella dell'opéra-ballet settecentesco con cui condivide anche la presenza di personaggi reali (umani) e figure fantastiche (allegorie).

Quadro primo. Tra le rovine fumanti in una Spagna al tempo dell'Inquisizione, il genio delle Tenebre tiene incatenata ai suoi piedi la Luce, avvolta in un nero mantello (vedi pag. 197). Una melodia celestiale e un raggio di luce divino restituiscono vita e libertà alla Luce che, maledicendo l'Oscurantismo, gli mostra il trionfo della Civiltà.

Quadro secondo. "Soggiorno del Genio e della Scienza". Tempio pagano della Luce dalle opulente forme classicheggianti. Centinaia di personaggi allegorici sono disposti sui praticabili a diversi livelli come testimoni della Luce (Conoscenza) e del suo emissario sulla terra, la Civiltà. Giuramento di fedeltà dell'esercito dei genii alle due allegorie poste simbolicamente sulla curva del mondo. Seguono danze dei genii della Fama, della Concordia, dell'Invenzione, della Costanza e variazioni virtuose della Civiltà.

Quadro terzo e quarto. "Il primo battello a vapore" (1707) (quadro terzo) e i "Prodigi dell'invenzione" (quadro quarto). In un villaggio lungo le rive del fiume Weser ha luogo una regata che è vinta da Valentino. L'Oscurantismo approfitta per aizzare i battellieri contro Denis Papin che giunge con la sua invenzione: un piccolo battello a vapore. Il battello è distrutto, ma appare la Luce che mostra come la vittoria del genio del Male sia solo episodica. Sullo sfondo appare il porto di New York con un ponte sospeso su cui sfreccia una locomotiva e, nel mare, un piroscafo a vapore, successiva invenzione di Robert Fulton.

Quadro quinto e sesto. "Il Genio dell'elettricismo" (quadro quinto) e "Effetti dell'Elettricità" (quadro sesto). Studio di Alessandro Volta sul lago di Como (1799). Nonostante l'Oscurantismo si adoperi a che i tentativi di Volta falliscano, l'esperimento riesce per l'apparizione miracolosa della Luce. La scena si sposta nella Piazza del telegrafo elettrico a Washington. Appare la Civiltà in testa a una schiera di fattorini che sventolano festosamente un telegramma. Quadro settimo e ottavo. "Il Simun" (quadro settimo) e "Il Canale di Suez" (quadro ottavo). In uno scenario arido e desolato una carovana viene attaccata da una banda di predoni che portano distruzione e dolore. È il trionfo del Male e delle oscure forze della natura. Ma la Civiltà e il progresso hanno trasformato questi luoghi aridi in una sorta di paradiso terrestre. La scena si sposta sulle rive del Canale di Suez dove sono con-

tutto il mondo per festeggiare l'inaugurazione. La natura è lussureggiante, sulla scena si avvicendano danze e gioiosi intrattenimenti con personaggi di tutti i colori. La Civiltà dialoga "amabilmente" con i rappresentanti di quattro parti del mondo (inglese, messicano, cinese, turco) per incoraggiare la fratellanza tra i popoli della terra. Quadro nono e decimo. "L'ultima mina" (quadro nono) con l'apparizione del monumento innalzato a Torino al Traforo del Cenisio (quadro decimo). Un ingegnere italiano è preoccupato circa il buon esito dello scavo della montagna che collega la Francia con l'Italia. Con lo scoppio dell'ultima mina tutte le preoccupazioni svaniscono e dal tunnel escono gli operai francesi che si allontanano a braccetto con gli italiani. Uno sventolio di bandiere di tutti i paesi e una parata di fanciulle vestite con mostrine e copricapi delle diverse divise militari conduce all'apoteosi.

Altri materiali

LETTERE SULLA DANZA E SUI BALLETTI DI JEAN-GEORGES NOVERRE (1760)

Approfondimento di I.3.3 • La riforma di Jean-Georges Noverre

Lettera I

La poesia, la pittura e la danza, mio Signore, non sono e non devono essere che una copia fedele della bella natura; è grazie alla autenticità di questa imitazione che le opere di un Racine e di un Raffaello sono state consegnate ai posteri, dopo aver ottenuto (cosa ancor più rara) persino i consensi dei loro contemporanei. Potessimo unire ai nomi di questi grandi uomini quelli dei "maîtres de ballets" più celebri di quel tempo! Purtroppo li conosciamo appena, e non per colpa dell'arte. Un balletto è come un quadro, la scena la sua tela, i movimenti meccanici dei figuranti sono i colori, la loro fisionomia è, se posso osare esprimermi in questi termini, il pennello, mentre l'insieme e la vivacità delle scene, la scelta della musica, la decorazione e i costumi ne sono i colori; infine, il compositore è il pittore. Se la natura gli ha fatto dono di ardore ed entusiasmo, dello spirito della pittura e della poesia, anche l'immortalità gli sarà assicurata. Oserei dire che qui l'artista ha più difficoltà da superare che nelle altre arti: il pennello e i colori non sono nelle sue mani, i suoi quadri devono essere variati e non durare che un istante, in una parola, deve far rivivere l'arte del gesto e della pantomima così nota ai tempi di Augusto. Tutte queste difficoltà hanno senza dubbio spaventato i miei predecessori: più audace di loro, forse con meno talento, ho osato aprirmi delle strade nuove; l'indulgenza del pubblico mi ha incoraggiato, mi ha sostenuto in quelle crisi capaci di scoraggiare l'amor proprio; infine i miei successi sembrano autorizzarmi a soddisfare la vostra curiosità su un'arte che vi è cara e alla quale consacro tutti i miei istanti.

I balletti fino ad ora non sono stati che dei deboli accenni di ciò che un giorno potrebbero diventare. Questa arte interamente sottomessa al gusto e alla genialità, può impreziosirsi e variarsi all'infinito. La storia, la fiaba, la poesia, la pittura, tutto le tende le braccia per farla uscire dall'oscurità in cui è seppellita; e ci si meraviglia, a ragione, che i compositori disdegnino questi aiuti così preziosi.

I programmi dei balletti rappresentati da circa un secolo nelle varie corti d'Europa farebbero supporre che questa arte, lungi dall'aver compiuto dei progressi, abbia molto perso: vero è che questo tipo di tradizione è sempre molto sospetto. Per i balletti succede la stessa cosa che con le feste in genere; sulla carta è tutto così bello e così elegante, nell'esecuzione diventa spesso tutto graziato e travisato.

Penso, mio Signore, che quest'arte sia rimasta all'infanzia, poiché i suoi effetti si sono limitati ai fuochi d'artificio fatti unicamente per divertire gli occhi. Sebbene condividesse con i grandi drammi la capacità di interessare, di commuovere e di catturare lo spettatore con il fascino dell'illusione, non si è mai ritenuto che potesse parlare all'anima.

Se i balletti in genere sono delle favole, monotone e languide, prive di quel carattere espressivo che ne costituisce l'anima, è meno, lo ripeto, per colpa dell'arte che dell'artista:

ignora egli che la danza è un'arte di imitazione? Sarei tentato di crederlo, poiché la maggior parte dei compositori sacrifica le bellezze della danza e abbandona le grazie ingenue del sentimento per dedicarsi a copiare pedissequamente un certo numero di figure riproposte al pubblico da circa un secolo; come ad esempio i balletti del Fetonte o di ogni altra opera antica che, rimessi in scena da un compositore moderno, differiscono talmente poco da quelli dell'opera originale, che si pensa siano sempre gli stessi.

In effetti è raro, per non dire impossibile, trovare genialità nei balletti, eleganza nelle forme, leggerezza nei gruppi, precisione e pulizia nei percorsi che conducono alle varie figure; si conosce a malapena l'arte di camuffare le cose vecchie per dargli un'aria nuova.

I "maîtres de ballets" dovrebbero consultare i quadri dei grandi pittori; questo esame li avvicinerebbe senza dubbio alla natura; eviterebbero allora, il più possibile, quella simmetria nelle figure che, presentandosi come una ripetizione dell'oggetto, fa apparire sulla stessa tela due quadri simili.

Dire che condannano in genere tutte le figure simmetriche, pensare che pretendo di abolirne del tutto l'uso, sarebbe darmi arie di esclusività o da riformatore che vorrei evitare.

L'abuso delle cose migliori è sempre nocivo; disapprovo solo l'uso troppo frequente e ripetuto di quel tipo di figure: uso di cui i miei confratelli percepiranno i difetti se si applicheranno a copiare fedelmente la natura e a dipingere sulla scena le varie passioni, con le sfumature e i colori che ciascuna di esse esige in particolare.

Le figure simmetriche a destra e a sinistra sono accettabili, secondo me, solo nei corps d'entrée (danze di insieme), che non hanno alcun carattere espressivo e che, non esprimendo nulla, sono fatti unicamente per dare tempo ai primi ballerini di riprendere fiato. Possono apparire in un balletto generale che conclude una festa; possono ancora andar bene nei pas d'exécution, de quatre, de six, ecc., benché, secondo me, sia ridicolo sacrificare in questo tipo di pezzi l'espressione e il sentimento a vantaggio del corpo e dell'agilità delle gambe; ma nelle scene d'azione la simmetria deve lasciar spazio alla natura. Un esempio, anche se debole, mi renderà forse più chiaro e sarà sufficiente per consolidare il mio pensiero.

Una schiera di ninfe, alla vista inaspettata di un gruppo di giovani fauni, prende la fuga con tanta fretta quanto apprensione; i fauni, al contrario, inseguono le ninfe con quella premura che di solito assume l'aspetto del piacere: subito si fermano per esaminare che impressione fanno alle ninfe; queste nello stesso momento arrestano la corsa osservando i fauni con timore, cercano di decifrare i loro disegni e di assicurarsi con la fuga un rifugio che possa proteggerle dal pericolo che le minaccia; i due gruppi si uniscono, le ninfe resistono, si difendono e scappano con una destrezza pari alla loro leggerezza, ecc.

Questa è per me una scena d'azione in cui la danza deve parlare con ardore, con energia; in cui le figure simmetriche e compassate non possono essere usate senza alterare la verità, senza sconvolgere la verosimiglianza, senza indebolire l'azione e raffreddare l'interesse. Ecco, dico io, una scena che dovrebbe offrire un bel disordine e in cui l'arte del compositore non si dovrebbe vedere se non per migliorare la natura.

Un maestro di ballo senza intelligenza e buon gusto tratterà questo pezzo di danza meccanicamente e lo priverà di ogni effetto, perché non ne sentirà lo spirito. Metterà su varie

file parallele le ninfe e i fauni; esigerà scrupolosamente che tutte le ninfe siano in atteggiamenti uniformi e che i fauni abbiano le braccia tutte alla stessa altezza; si guarderà bene nella distribuzione di mettere cinque ninfe a destra e sette a sinistra, questo sarebbe un peccato contro le vecchie regole dell'opéra; insomma farà un esercizio freddo e compassato di una scena d'azione che invece deve essere piena di ardore.

Alcuni critici di cattivo umore e che non conoscono abbastanza l'arte per giudicarne i suoi diversi effetti, diranno che questa scena deve offrire solo due quadri: uno tracciato dal desiderio dei fauni, e l'altro dipinto dalla paura delle ninfe. Ma quante diverse sfumature ci sono da gestire in questa paura e in questo desiderio! [Quanti colpi di pennello diversi!] quante opposizioni! quante gradazioni e digradazioni-tonalità da rispettare affinché da questi due sentimenti risulti una moltitudine di quadri, uno più animato dell'altro!

Essendo le passioni uguali per tutti gli uomini, non differiscono che nella misura delle loro sensazioni; si imprinono e si esercitano con più o meno forza sugli uni o sugli altri e si manifestano all'esterno con più o meno veemenza ed impeto. Avendo assunto questo principio, che la natura palesa ogni giorno, ci sarà molta più verità se si diversificheranno gli atteggiamenti e si diffonderanno sfumature nelle espressioni: in questo modo l'azione pantomimica di ciascun personaggio cesserà di essere monotona. Vorrà dire essere tanto un fedele imitatore quanto un eccellente pittore se si distribuisce varietà di espressioni nelle teste, si assegna ad alcuni fauni un atteggiamento feroce, ad altri meno trasporto, a questi un'aria più gentile, a quelli, infine, un carattere di voluttà che interromperà o che dividerà il timore delle ninfe; lo schizzo di questo quadro determinerà naturalmente la composizione dell'altro; vedo allora le ninfe che esitano tra il piacere e la paura; ne scorgo altre che mi descrivono, con il contrasto dei loro atteggiamenti, i vari movimenti che agitano il loro animo; queste sono più fiere delle altre loro compagne; quelle uniscono alla loro paura un sentimento di curiosità che rende il quadro più piccante: questa diversità è tanto più seducente in quanto è immagine della natura. Convenite con me, Signore, che la simmetria, figlia dell'arte, dovrà essere bandita per sempre dalla danza d'azione.

Domanderei a tutti coloro che hanno dei pregiudizi di abitudine, se trovino alcuna simmetria in un branco di pecore che stanno scappando dai denti assassini dei lupi, o nei contadini che lasciano i campi e loro paesi per scampare al furore del nemico che li insegue. No, senza dubbio: ma l'arte sta nel saper nascondere l'arte. Non predico affatto il disordine e la confusione, voglio al contrario che la regolarità si trovi anche nell'irregolarità; pretendo dei gruppi ingegnosi, delle situazioni forti ma sempre naturali, una maniera di comporre che mascheri agli occhi tutto lo sforzo del compositore. In quanto alle figure, esse avranno il diritto di piacere solo se sono presentate con sveltezza e disegnate tanto con gusto che con eleganza.

Sono ecc.

GISELLE: DUE LETTERE DI THÉOPHILE GAUTIER A HEINRICH HEINE

Approfondimento di II.2.5 • L'affermazione del racconto fantastico francese

Gautier a Heinrich Heine, 1872

L'indomani della prima rappresentazione di *Giselle*, poiché dovevo fare, come tutti i lunedì, il mio articolo di teatro su "La Presse", non potendo andare a cercare, all'angolo della strada, uno svogliato scrittore di appendici che scrivesse al posto mio, imbarazzato all'idea di scrivere di me stesso ma, ciò malgrado, non volendo schivare, a causa di tale delicata situazione, il mio appuntamento col pubblico, ho deciso di scrivere al mio amico Heinrich Heine. Egli era allora alle terme di Cauterets, già sofferente di quella indisposizione, apparentemente leggera, che lo costrinse otto anni a letto e lo condusse al Cimitero di Montmartre, non già in un feretro grande come la Cattedrale di Colonia, portato da otto giganti fortissimi – come egli chiedeva ne "L'Intermezzo" – ma da un carro funebre, seguito da Paul de Saint-Victor e da me, più 14 frati tedeschi.

Nella mia lettera ricordavo qualche episodio della particolare leggenda primitiva, poiché nulla è tanto importante quanto l'esattezza in materia di favola.

I poeti sono suscettibili a quei dettagli che sono l'anima stessa della poesia, ma nulla di essenziale è stato omissso nella versione data al pubblico. Abbiamo ricostruito quei dettagli per soddisfazione del poeta tedesco.

Noi stessi avevamo vagheggiato qualche scena, in armonia con lo spirito del soggetto, che ha dovuto essere sfrondata perché allungava troppo.

A teatro tutto fa lungaggine.

Ad una certa epoca dell'anno aveva luogo, al bivio della foresta, il grande raduno generale delle Villi, sul bordo dello stagno là dove le larghe foglie delle ninfee spandono i loro dischi sull'acqua vischiosa che ricopre i danzatori annegati.

I raggi della luna brillano fra questi cuori spezzati e neri che sembrano galleggiare come amori morti.

Mezzanotte scocca e, da tutti i punti dell'orizzonte, arrivano, precedute da fuochi fatui, le ombre delle giovani fanciulle, morte ballando o a causa della danza; dapprima arriva, con un clicchettio di nacchere ed un luccichio di lustrini bianchi, con un grande pettine intarsiato come una galleria di cattedrale gotica, stagliata contro la luna, una danzatrice di cachucha di Siviglia; poi una gitana ancheggiante, stretta in una gonna a balze ornata di segni cabalistici; una danzatrice ungherese col berretto di pelliccia che fa battere, come i denti col freddo, gli speroni dei suoi stivaletti, quindi una baiadera in un costume come quello d'Amani, con corsetto, pantaloni in laminato d'oro, cintura e collane in placche di metallo scintillante, lunghe sciarpe svolazzanti, gioielli strani, bizzarri, anelli intorno alle narici, campanellini alle caviglie;

ultima appare, con aria timida, una giovane allieva dell'Opera, nella tenuta succinta della danza, con un fazzoletto al collo, le mani nascoste in un piccolo manicotto.

Tutti questi costumi, di tipo esotico e non, sono come sbiaditi, e prendono una sorta di uniformità spettrale.

La festa solenne aveva luogo e terminava con la scena in cui una giovane morta esce dalla tomba e sembra riprendere vita sotto la stretta appassionata del suo amante, che crede di sentir battere un cuore contro il suo.

Non aggiungeremo che una parola per dimostrare che la pazienza è necessaria a teatro. Avevamo chiesto che venissero messi dei pezzi di vetro sullo specchio d'acqua del lago splendente sotto la luna. Tale innovazione è stata realizzata ventidue anni più tardi, alla ripresa del balletto.

Non ci stupisce nel vederci dare importanza a dei frivoli canovacci coreografici. Stendhal, che nessuno sospetterebbe essere un entusiasta, ammirava molto il coreografo Viganò, ch'egli non chiama mai altrimenti che "l'immortale Viganò" e che definiva uno dei tre geni moderni; Goethe pure si interessava molto al balletto, che considerava come arte primaria ed universale.

Trad. Alberto Testa

Gautier a Heinrich Heine, 5 luglio 1841

Mio caro Heine,

sfogliando, qualche settimana fa, il vostro bel libro *De l'Allemagne*, sono capitato su un punto affascinante – basta, per questo, aprire a caso il volume –: è il passaggio dove parlate degli Elfi dall'abito bianco, all'orlo del quale è sempre umido, delle Ninfe che fanno vedere il loro piedino di raso sul soffitto della camera nuziale, delle Villi bianche come neve dal valzer implacabile; e di tutte quelle deliziose apparizioni che avete incontrato nell'Hartz e sul bordo dell'Ilse, nella bruma vellutata del chiaro di luna tedesco, ed io esclamai involontariamente: "Che bel balletto ci si potrebbe fare!".

Presi pure, in un eccesso di entusiasmo, un bel grande foglio di carta bianca e scrissi in alto, con una magnifica scrittura a stampatello: Le Villi – balletto.

Poi ho riso di me stesso, ho gettato il foglio ai rifiuti senza andare oltre, dicendomi che era impossibile rendere in teatro questa poesia vaporosa e notturna, questa fantasmagoria voluttuosamente sinistra, tutti questi effetti da leggenda e da ballata, così poco affini alle nostre abitudini.

La sera, all'Opéra, con la testa ancora piena della vostra idea, ho incontrato, nel retroscena, l'uomo di spirito che ha saputo trasfondere in un balletto, aggiungendo molto del suo, tutta la fantasia e tutto il capriccio del Diavolo innamorato di Cazotte, quel gran poeta che ha inventato Hoffmann nella metà del diciottesimo secolo, in piena Enciclopedia; gli ho raccontato la tradizione delle Villi. Tre giorni dopo, il balletto di Giselle era fatto e consegnato.

In capo ad una settimana, Adolphe Adam aveva improvvisato la musica, le scene erano quasi terminate e le prove avviate bene.

Vedete dunque, mio caro Heinrich, che non siamo così increduli e prosaici come sembriamo.

Avete detto, in un eccesso di umorismo: "Come potrebbe esistere uno spettro a Parigi?"

"Tra mezzanotte e l'una, che è sempre l'ora assegnata agli spettri, una folla piena di vita riempie ancora le strade. È in tale momento che risuona, all'Opéra, il fragoroso finale. Alleгри gruppi escono dai Varietà e dal Ginnasio. Si ride e si scherza nei viali e tutti accorrono agli spettacoli notturni. Come si troverebbe male un povero spettro errante in mezzo ad una folla così animata!"

Ebbene, non ho dovuto fare altro che prendere i vostri pallidi e incantevoli fantasmi per la punta delle loro dita d'ambra e presentarli, perché fossero accolti nel modo più gentile del mondo.

Il direttore ed il pubblico non hanno fatto la minima obiezione volterriana. Le Villi hanno ricevuto subito il diritto di cittadinanza nella così poco fantastica via Le Peletier.

Le poche righe in cui ho parlato di loro, in testa al libretto, gli sono servite da passaporto. Poiché il vostro stato di salute vi ha impedito di assistere alla prima rappresentazione, mi proverò, se è permesso ad un articolista francese, di raccontare una storia fantastica ad un poeta tedesco, a spiegarvi come il signor de Saint-Georges, pur rispettando lo spirito della vostra leggenda, l'ha resa accettabile e possibile all'Opéra.

Per maggior libertà, l'azione si svolge in una contrada non precisata, in Slesia, in Turingia o anche in uno di questi "porti di mare della Boemia" tanto cari a Shakespeare; è sufficiente che sia al di là del Reno, in qualche angolo misterioso della Germania. Non chiedete di più alla geografia del balletto, che non saprebbe precisare un nome di città o di paese con il gesto, che è la sua sola parola.

Dei poggi carichi di vigne rossastre, giallastre, dorate al sole d'autunno, dalle quali pendono grappoli color d'ambra che danno il vino del Reno, occupano tutto il fondo del teatro.

Sull'alto d'una roccia grigia e brulla, così scoscesa che i pampini non hanno potuto arrampicarsi, è annidato, come nido d'aquila, con le sue muraglie merlate, le sue torrette grigie, le sue banderuole feudali, uno di quei castelli tanto comuni in Germania: è la dimora del giovane duca Albrecht di Slesia.

Quella capanna alla sinistra dello spettatore, fresca, pulita, civettuola, nascosta dal fogliame, è la capanna di Giselle.

La capanna di fronte è abitata da Loys.

Chi è Giselle? Giselle è Carlotta Grisi, una deliziosa ragazza dagli occhi blu, dal sorriso buono e ingenuo, dal passo vivace; un'italiana che sembra tanto una tedesca da confondersi, così come la tedesca Fanny aveva l'aria d'una andalusa di Siviglia.

La sua posizione è la più semplice del mondo. Essa adora Loys, adora la danza.

Quanto a Loys, rappresentato da Petipa, ci sembra sospetto per cento motivi.

Poco prima un bello scudiero, tutto gallonato di oro, gli ha detto qualche parola a bassa voce, il berretto in mano, in attitudine sottomessa e rispettosa. Un domestico di grande casa, come sembra essere questo scudiero, non avrebbe certo mancato, parlando ad un villano,

d'ostentare arie da gran signore. Dunque "Loys non è affatto quello che sembra essere" – stile del balletto – "ma più tardi si vedrà".

Giselle esce dalla capanna sulla punta dei suoi bei piedini. Le sue gambe sono già sveglie; il suo cuore neppure dorme, sebbene sia mattina presto.

Ella ha fatto un gran brutto sogno: una dama nobile e bella, con vesti d'oro, un brillante anello di fidanzamento al dito, le è appena apparsa nel sogno come colei che deve sposare Loys che è, anch'egli, un gran signore, un duca, un principe. I sogni sono alle volte ben singolari. Loys la rassicura come meglio può e Giselle, ancora un po' inquieta, chiede un responso alle margherite. Le piccole foglie d'argento volano e si sparpagliano. M'ama, non m'ama. Oh, mio Dio, come sono infelice, egli non m'ama.

Loys, che sa bene come un ragazzo di vent'anni può far dire alle pratoline tutto ciò che vuole, ripete la prova, che, questa volta, è favorevole. Giselle, felice della profezia del fiore, si rimette a volteggiare qua e là, con disappunto della madre, che la sgrida poiché vorrebbe vedere questo piede così agile far ronzare l'arcolaio all'angolo della finestra e quelle belle dita, che sfogliano margherite, occupate a cogliere i grappoli, ormai maturi, o a portare le ceste di vimini dei vendemmiatori. Ma Giselle non bada molto ai consigli della madre, che blandisce con qualche gentile carezza.

La madre insiste. Povera bambina, tu danzerai sempre, finirai col morire e, dopo morta, diventerai Villi.

E la buona donna, in una significativa pantomima, racconta la terribile storia delle danzatrici notturne. Giselle non ne tiene conto. Qual è la giovane ragazza di quindici anni che presta fede ad una storia la cui morale è che non si deve danzare? Loys e la danza, ecco la sua felicità. Questa felicità, come tutte le felicità di questo mondo, ferisce nell'ombra un cuore geloso; il guardiacaccia Hilarione è innamorato di Giselle ed il suo più ardente desiderio è di nuocere a Loys, suo rivale. È già stato testimone della scena in cui lo scudiero Wilfrid parlava rispettosamente al contadino Loys. Egli sospetta qualche inganno. Sfonda la finestra della capanna e vi si introduce, sperando di trovare qualche prova schiacciante.

Ma ecco che risuonano le fanfare. Il Principe di Curlandia e sua figlia Bathilde, in groppa ad un cavallo, affaticati dalla caccia, vengono a cercare nella capanna di Giselle un po' di riposo e di frescura. Loys se ne va alla chetichella.

Giselle s'affretta, con grazia timida ed elegante, a mettere sulla tavola dei bicchieri di stagno lucenti, del latte, qualche frutto, tutto ciò che vi è di più appetitoso nella sua rustica credenza.

Mentre la bella Bathilde porta il bicchiere alle labbra, Giselle le s'avvicina piano piano e, in un rapimento d'ingenua ammirazione, si azzarda a toccare la stoffa ricca e vellutata di cui è fatto l'abito da cavallerizza della nobile dama. Bathilde, incantata dalla sua grazia, le passa la catena d'oro al collo e vuole condurla con sé. Giselle la ringrazia con effusione e risponde che non desidera altro al mondo che danzare ed essere amata da Loys.

Il Principe di Curlandia e Bathilde si ritirano nella capanna per prendersi qualche momento di riposo. I cacciatori si disperdono nei dintorni.

Una fanfara, suonata dal corno del Principe, li richiamerà quando sarà il momento.

I vendemmiatori ritornano dalle vigne e organizzano una festa di cui Giselle è proclamata

regina ed alla quale ella partecipa più che tutti. L'allegria è al suo colmo quando appare Hilarione con un mantello da duca, una spada ed un ordine cavalleresco, trovati nella capanna di Loys. Non v'è più dubbio. Loys non è altri che un impostore, un seduttore che ha voluto prendersi gioco della credulità di Giselle; un duca non può sposare una contadina, nemmeno nel mondo coreografico del balletto, dove, sovente, i re sposano le pastorelle. Un simile imeneo è causa di insormontabili difficoltà.

Loys o, piuttosto, il Duca Albrecht di Slesia, si difende meglio che può e risponde che dopotutto il male non è così grave e che, invece che un contadino, Giselle sposerà un Duca.... Ella è abbastanza bella per diventare duchessa e castellana.

“Ma voi non siete libero, siete fidanzato ad un'altra” esclama il guardiacaccia. E, impugnando il corno dimenticato sulla tavola, ci soffia dentro come un ossesso.

I cacciatori accorrono. Bathilde ed il Principe escono dalla capanna e si stupiscono nel vedere il Duca così travestito.

Giselle riconosce in Bathilde la bella dama del sogno e non può più dubitare della sua sventura. Il suo cuore si gonfia, la sua mente si smarrisce, i suoi piedi s'agitano e accennano passi nervosi. Ella ripete l'aria che ha danzato col suo amante, ma ben presto le forze l'abbandonano, barcolla, si piega, afferra la fatale spada portata da Hilarione e si lascerebbe cadere su di essa se Albrecht non scansasse il ferro con quella subitaneità di movimento che dà la disperazione. Ahimè, è una precauzione inutile. Il colpo di pugnale è dato. Ha colpito al cuore e Giselle spira, consolata almeno dal profondo dolore del suo amante e dalla dolce pietà di Bathilde.

Ecco, mio caro Heine, la storia che il signor de Saint-Georges ha immaginato per procurarci la bella morta di cui avevamo bisogno.

Io, che ignoro le combinazioni del teatro e le esigenze della scena, avevo pensato di passare, così com'era, per il primo atto, la deliziosa orientale di Victor Hugo.

Si sarebbe vista una bella sala da ballo nella casa di un qualsiasi principe. I lampadari sarebbero stati accesi, i fiori disposti nei vasi, le tavole imbandite, ma gl'invitati non sarebbero stati ancora presenti. Le Villi si sarebbero mostrate un istante, attirate dal piacere di danzare in una sala risplendente di cristalli e d'ori e dalla speranza di reclutare qualche nuova compagna.

La Regina delle Villi avrebbe toccato il pavimento col suo magico ramo per comunicare ai piedi delle danzatrici un desiderio insaziabile di contraddanza, di valzer, di galop, di mazurka.

L'arrivo dei signori e delle dame le avrebbe fatte fuggire come ombre leggere.

Giselle, dopo aver danzato tutta la notte, eccitata dal pavimento incantato e dal desiderio d'impedire al suo amante d'invitare altre donne, sarebbe stata sorpresa dal freddo del mattino, come la giovane spagnola e la pallida Regina delle Villi, invisibili a tutti, le avrebbe posato la sua mano di ghiaccio sul cuore.

Ma allora non avremmo avuto la scena così toccante e mirabilmente recitata che chiude il primo atto così com'è; Giselle sarebbe stata meno interessante ed il secondo atto avrebbe perso il suo effetto di sorpresa.

Il secondo atto è la traduzione, la più esatta possibile, della pagina che mi sono permesso di staccare dal vostro libro ed io spero, quando ritornerete da noi, guarito, da Cauterets, che non ci troverete troppe assurdità.

Il teatro rappresenta una foresta sul bordo di uno stagno. Dai grandi alberi pallidi, le cui radici affondano nell'erba e tra i giunchi, delle ninfee che spandono le loro larghe foglie sulla superficie della acqua stagnante, che la luna fa brillare, qua e là di riflessi argentati. Le canne dalle guaine di velluto bruno fremono e palpitano al respiro della notte. I fiori si schiudono languidamente e spandono un profumo vertiginoso come quei larghi fiori di Giava che rendono folle colui che li respira. Una cert'aria bruciante e voluttuosa spira in questa oscurità umida e afosa.

Ai piedi di un salice, distesa e coperta di fiori, riposa la povera Giselle; alla croce di marmo bianco, che indica la sua tomba, è sospeso, ancora fresco, il diadema di pampini con cui l'avevano incoronata alla festa dei vendemmiatori.

Alcuni cacciatori vengono a cercare un posto favorevole all'appostamento. Hilarione li spaventa dicendo che è un posto pericoloso e sinistro; frequentato dalle Villi, le crudeli danzatrici notturne che non perdonano il danzatore stanco.

Da lontano suona mezzanotte. Dal mezzo delle lunghe canne e dai ciuffi d'erba si levano fuochi fatui dai voli ineguali e scintillanti che fanno fuggire i cacciatori spaventati.

Le canne si aprono e si vede apparire prima una stella tremolante, poi una corona di fiori, poi due begli occhi blu. Dolcemente stupiti, in un ovale d'alabastro ed infine tutto il bel corpo slanciato, casto e grazioso, degno della Diana antica, e che si chiama Adèle Dumilâtre: è la regina delle Villi. Con la malinconica grazia che la caratterizza, ella volteggia alla pallida luce delle stelle che scivola sulle acque come un bianco vapore, si altalena sui rami flessibili, sfiora gli steli d'erba come la Camilla di Virgilio che camminava sulle spighe senza piegarle e, armata del suo magico ramo, chiama le altre Villi, sue suddite, che escono coi loro veli di chiari di luna, dai cespugli di giunchi, dalle verdi aiuole, dai calici di fiori, per unirsi alla sua danza. Ella annuncia loro che questa notte arriverà un'altra Villi, e, difatti, l'ombra di Giselle, diritta e pallida in un trasparente sudario, emerge all'improvviso dalla terra al richiamo di Myrtha (è il nome della Regina).

Il sudario cade e sparisce. Giselle, ancora intirizzita dall'umidità glaciale del nero soggiorno che ha appena lasciato, fa qualche passo barcollando e lanciando sguardi di paura sulla tomba dov'è scritto il suo nome. Le Villi la prendono, la conducono dalla regina che, di sua mano, la cinge della corona magica di asfodeli e di verbena.

Al tocco della bacchetta, due piccole ali inquiete e frementi, come quelle di Psiche, spuntano rapidamente sulle spalle della giovane ombra che, del resto, non ne avrebbe bisogno.

Subito, allora, come se volesse recuperare il tempo perduto in quello stretto letto fatto di sei assi e di due tavolette, come dice il poeta di Leonora, ella prende possesso dello spazio, balza e rimbalza come ubriaca di libertà e con la gioia di non sentirsi più oppressa dalla spessa coltre di terra pesante. Ciò è reso in modo sublime dalla signora Carlotta Grisi.

Si ode un rumore di passi. Le Villi si nascondono dietro gli alberi. Sono dei giovani contadini che ritornano dalla festa del vicino villaggio; eccellente preda! Le Villi escono dal loro nascondiglio e vogliono trascinarli nel loro fantastico girotondo. Fortunatamente i giovani

cedono ai consigli d'un vecchio più prudente che conosce la leggenda delle Villi, e finiscono col non trovare del tutto naturale d'incontrare nel folto d'un bosco, sul bordo d'uno stagno, tante giovani creature molto scollate, in gonna di tulle, delle stelle in fronte e ali di falena sulle spalle.

Le Villi, indispettite, li inseguono, vivacemente. Questa caccia lascia la scena vuota.

Un giovane uomo s'avanza, lo sguardo sperduto, folle di dolore, gli occhi bagnati di lacrime; è Loys o, se preferite, Albrecht. Sfuggendo alla sorveglianza dei suoi guardiani, viene a visitare la tomba della sua amata.

Giselle non resiste alla dolce evocazione di tanto dolore, così vero e così profondo. Scosta i rami e piega, verso il suo amante inginocchiato, il bel viso illuminato d'amore. Per attirare la sua attenzione coglie dei fiori, che porta alle labbra, e gli getta dei baci sulle rose.

La leggera apparizione, seguita da Albrecht, si mette graziosamente a volteggiare. Come Galatea ella fugge verso le canne e i salici. "Sed cupit ante videri". Il volo trasversale, il ramo che s'inclina, l'improvviso svanire allorquando Albrecht vuole chiuderla nelle sue braccia, sono degli effetti originali e nuovi che riescono a dare una completa illusione.

Ma ecco che le Villi ritornano. Giselle fa nascondere Albrecht. Ella sa troppo bene quale sarebbe la sua sorte se le Villi lo trovassero.

Le Villi hanno trovato un'altra preda: Hilarione si è perduto nella foresta; un perfido sentiero l'ha riportato nel luogo ch'egli aveva appena sfuggito.

Le Villi si impadroniscono di lui, se lo passano di mano in mano; alla danzatrice stanca un'altra danzatrice si succede e sempre più la danza infernale si avvicina al lago.

Hilarione, ansimante, sfinito, cade ai piedi della Regina chiedendo grazia ma lo spietato fantasma lo colpisce con il ramo di rosmarino e subito i suoi piedi doloranti si agitano convulsamente.

Egli si rialza e fa dei nuovi sforzi per fuggire; il muro danzante gli blocca tutti i passaggi; egli è stordito, viene spinto qua e là e, lasciata la fredda mano dell'ultima danzatrice, inciampa e cade nello stagno. Buonasera, Hilarione, questo vi insegnerà a non immischiarvi negli amori degli altri. Che i pesci del lago vi mangino gli occhi!

Che cos'è un Hilarione, un danzatore per tante danzatrici? Meno che niente. Una Villi, col meraviglioso fiuto di donna che cerca un danzatore, scopre Albrecht nel suo nascondiglio. Alla buon'ora! Ecco uno che è giovane bello e leggero! Andiamo, Giselle, fate le vostre prove, ch'egli danzi fino a morire!

Giselle ha un bel supplicare. La Regina non l'ascolta e la minaccia di consegnare Albrecht a delle Villi meno scrupolose.

Giselle spinge Albrecht verso la tomba che ha lasciato, gli fa cenno di abbracciare la croce e di non lasciarla per nessuna ragione.

Myrtha tenta allora un'astuzia infernale e femminile. Obbliga Giselle, costretta ad obbedire nella sua qualità di suddita, ad assumere le pose più affascinanti, le più graziose e invitanti.

Giselle danza dappprincipio con timidezza e ritegno; poi il suo istinto di donna e di Villi la trascina; si slancia con leggerezza e con una grazia così voluttuosa, un fascino così violento che l'imprudente Albrecht lascia la croce protettrice e va verso di lei, le mani tese, l'occhio

brillante di desiderio e d'amore.

Il fatale delirio s'impadronisce di lui; egli piroetta, salta e segue Giselle nei passi più azzardati. Dalla frenesia alla quale si abbandona traspare il desiderio di morire con la sua amante e di seguire nella tomba l'ombra adorata.

Ma suonano le quattro, una pallida linea si disegna all'orizzonte. È il giorno, è il sole, è la libertà, è la salvezza! Fuggite visioni della notte, lividi fantasmi, svanite!

Una gioia celestiale brilla negli occhi di Giselle; il suo amante non morrà, l'ora è passata.

La bella Myrtha rientra nella sua ninfea. Le Villi sbiadiscono, affondano e scompaiono. Anche Giselle è attirata verso la sua tomba da un irresistibile richiamo. Albrecht, sconvolto, la stringe fra le braccia e la depone su una collinetta fiorita. Ma la terra non vuole lasciare la sua preda, le erbe si schiudono, le piante s'inclinano piangendo le loro lacrime di rugiada, i fiori si piegano....

Risuona il corno.

Wilfrid, inquieto, cerca il suo padrone. Precede di qualche passo il Principe e Bathilde... Intanto i fiori ricoprono Giselle. Non si vede più che la sua piccola mano diafana... Anche la mano scompare, tutto è finito! Albrecht e Giselle non si rivedranno mai più in questo mondo.

Il giovane uomo s'inginocchia accanto alla collinetta, coglie alcuni fiori, li stringe al suo petto e si allontana, la testa appoggiata sulla spalla della bella Bathilde, che lo perdona e lo consola. Ecco, all'incirca, mio caro poeta, come il signor de Saint-Georges ed io abbiamo arrangiato la vostra incantevole leggenda, con l'aiuto del signor Coralli che ha trovato dei passi, dei gruppi e degli effetti d'una eleganza e d'una novità squisite.

Abbiamo scelto come interpreti le tre Grazie dell'Opéra: le signore Carlotta Grisi, Adèle Dumilâtre e Forster. Carlotta ha danzato con una perfezione, una leggerezza, un'arditezza, una voluttà casta e delicata che la mettono in primo piano fra Ellsler e Taglioni. Nella pantomima ha superato tutte le aspettative; non un gesto convenzionale, non un falso movimento. È la natura stessa e l'ingenuità stesse; è vero che ella ha come marito e maestro Perrot, il vaporoso.

Petipa è stato aggraziato, appassionato e toccante. È da molto che un ballerino non ha procurato tanto piacere e non è stato accolto così bene.

La musica del signor Adam è superiore alla normale musica dei balletti: abbonda in motivi, in effetti d'orchestra; contiene pure, attenzione toccante per gli amatori di musica difficile, una fuga molto ben condotta.

Il secondo atto risolve felicemente il problema musicale del fantastico grazioso e pieno di melodia.

Quanto alla scenografia, essa è di Ciceri, che non ha ancora suo eguale per il paesaggio... Il levar del sole, che fa il finale, è d'una prestigiosa veridicità.

La Carlotta è stata richiamata dagli applausi durante la scena.

Così, mio caro Heine, le vostre Villi tedesche hanno avuto successo all'Opéra francese.

5 luglio 1841

Trad. Alberto Testa

Documenti video

ELENCO DEI COLLEGAMENTI

Video del capitolo II.2 • Ascesa e declino del balletto romantico

Indice dei video

- ⇒ II.2.2 [LA PARABOLA DEL BALLETO ROMANTICO FRANCESE](#)
August Bournonville e la Scuola danese
Marco Spada ou La Fille du bandit (1857) di Joseph Mazilier
Il Pas de quatre (1845) di Jules Perrot
- ⇒ II.2.3 [DAL ROMANZO GOTICO AL RACCONTO FANTASTICO NELLA FRANCIA DEGLI ANNI TRENTA](#)
Ballet des Nonnes damnées
- ⇒ II.2.4 [DIAVOLI E SPETTRI TRA IL GIOCO E IL TERRIFICO NEL BALLETO FRANCESE](#)
La Cachucha da *Le Diable Boiteux*
- ⇒ II.2.5 [L'AFFERMAZIONE DEL RACCONTO FANTASTICO FRANCESE](#)
La Sylphide
Giselle
Ricostruzione coreografica dai quaderni di Henri Justamant: *La Péri*,
La Esmeralda, *La Tirolienne*
Napoli
- ⇒ II.2.10 [IL BALLETO FRANCESE DEL SECONDO IMPERO ALLA FINE DEL SECOLO](#)
Balletti di Arthur Saint-Léon
Sylvia

⇒ II.2.2 LA PARABOLA DEL BALLETO ROMANTICO FRANCESE

August Bournonville e la Scuola danese

★ [Konservatoriet, Accademia Vaganova, 2017](#)

[Paul et Virginie Royal Danish Ballet, 2005](#)

[The Kermesse In Bruges con Heather Watts e Helgi Tomasson, anni Ottanta](#)

★ [Passo a due di L'Infiornata a Genzano con Rudolf Nureyev e Maria Tallchief, 1962](#)

[Napoli, Royal Danish Ballet, 1986](#)

[Dancing Bournonville, documentario del 1979](#)

★ *The Bournonville School*, la sbarra

The Bournonville School il centro

The Bournonville School la terminologia

★ Toni Lander e Flemming Flindt in alcuni esercizi al centro

***Marco Spada ou La Fille du bandit* di Joseph Mazilier**

Balletto integrale di Pierre Lacotte, ispirato all'originale di Mazilier, Teatro Bol'shoj, 2014

Estratto del balletto con Rudolf Nureyev e Ghislaine Thesmar, versione di Pierre Lacotte, Teatro dell'Opera di Roma, 1980

***Il Pas de quatre* di Jules Perrot**

Balletto integrale con Ludmilla Kovaleva, Gabriela Komleva, Yelena Yevteyeva, Lubov Galinskaya, 1968

★ Balletto integrale con Eva Evdokimova, Ghislaine Thesmar, Carla Fracci e Alicia Alonso, 1980

⇔ II.2.3 DAL ROMANZO GOTICO AL RACCONTO FANTASTICO NELLA FRANCIA DEGLI ANNI TRENTA

Ballet des Nonnes damnées

Balletto nella versione coreografica di Pierre Lacotte ispirato all'originale di Taglioni, con Ghislaine Thesmar e Yosu Zabala

⇒ II.2.4 DIAVOLI E SPETTRI TRA IL GIOCO E IL TERRIFICO NEL BALLETO FRANCESE

La Cachucha da Le Diable Boiteaux

- ★ La *Cachucha* di Fanny Elssler in *Le Diable Boiteux* di Jean Coralli, ricostruita dalla notazione di Friedrich Albert Zorn e interpretata da Gabriela Komleva

⇒ II.2.5 L'AFFERMAZIONE DEL RACCONTO FANTASTICO FRANCESE

La Sylphide

- ★ Balletto integrale di August Bournonville con Eva Evdokimova e Peter Schaufuss, London Festival Ballet, 1980

Balletto integrale di August Bournonville con Lis Jeppesen e Nikolaj Hübbe, Royal Danish Ballet, 1988

- ★ Ellen Price nella variazione di apertura, 1903

Carla Fracci e Erik Bruhn in un estratto del II atto, 1962

Giselle

- ★ Balletto integrale con Galina Ulanova e Jurij Vasyuchenko, ripresa di Leonid Lavrovskij, Balletto del Teatro Bol'šoj alla Royal Opera House Covent Garden, 1956

Balletto integrale con Carla Fracci e Erick Bruhn, American Ballet Theatre, 1969

Balletto integrale con Natalia Bessmertova e Mikhail Lavrovsky, Teatro Bol'šoj, 1975

Balletto integrale con Lynn Semyour e Rudolph Nureyev, Bavarian State Opera House, 1979

Balletto integrale con Natalia Makarova e Mikhail Baryshnikov, American Ballet Theatre, 1977

Balletto integrale con Natalia Bessmertnova e Jurij Vasyuchenko, ripresa di Jurij Grigorič, Teatro Bol'šoj, 1990

★ Olga Spessivtzeva e Anton Dolin in alcuni estratti, 1932

★ Olga Spessivtzeva nella scena della pazzia, 1932

Margot Fonteyn e Rudolph Nureyev in un estratto dal I atto, 1965

Exploring mime in Giselle with Marianela Nuñez and Vadim Muntagirov (The Royal Ballet)

★ Traduzione della scena mimica di amore del I atto a cura dello studioso Doug Fullington, Pacific Northwest Ballet

Unveiling Giselle #1 - The Greatest Romantic Ballet di Doug Fullington

Unveiling Giselle #2 - New Scenery & Costumes di Doug Fullington

Unveiling Giselle #3 - Wilis & the Supernatural di Doug Fullington

Unveiling Giselle #4 - The Language of Flowers di Doug Fullington

Pacific Northwest Ballet - Giselle Revisited di Doug Fullington

La Péri, La Esmeralda, La Tirolienne: ricostruzione coreografica dai quaderni di Henri Justamant

★ *Pas de l'abeille*, coreografia di Henry Justamant, ricostruito da Robert Atwood e Claudia Jeschke

La Esmeralda, coreografia di Henry Justamant, entrée ricostruita da Robert Atwood e Claudia Jeschke

La Tirolienne, coreografia di Henry Justamant, entrée ricostruita da Robert Atwood e Claudia Jeschke

Napoli

★ Balletto integrale, Royal Danish Ballet, 1986

⇒ II.2.10 IL BALLETTTO FRANCESE DEL SECONDO IMPERO ALLA FINE DEL SECOLO

Balletti di Arthur Saint-Léon

- ★ Pas de six de *La Vivandière* con Alla Sizova e Boris Blankev, ricostruito dalla notazione di Arthur Saint-Léon, Teatro Kirov, 1982

Estratti del balletto *Coppélia*, coreografia di Ninette De Valois, interpretato da Leanne Benjamin e Carlos Acosta, Royal Ballet, 2000

- ★ *Coppélia*, balletto integrale nella versione di Marius Petipa ed Enrico Cecchetti ripresa da Sergey Vikarev, con Natalia Osipova e Vyacheslav Lopatin, Teatro Bol'soj, 2009

Estratti de *Il Cavallino Gobbo*, ripreso da Alexander Radunsky e interpretato da Majja Pli-seckaja e Vladimir Vasil'ev, Teatro Bol'soj, 1964

Sylvia

- ★ Estratti del balletto coreografato da Frederick Ashton e interpretato da Darcey Bussell e Roberto Bolle, Royal Ballet, 2005

Variazione di *Sylvia* dal III atto, interpretata da Darcey Bussell, Royal Ballet, 2005

ELENCO DEI COLLEGAMENTI

Video del capitolo II.3 • Il balletto alla fine del XIX secolo

Indice dei video

- ⇒ II.3.2 [LA TRILOGIA MANZOTTIANA. IL GRAN BALLO *EXCELSIOR*](#)
Excelsior
- ⇒ II.3.3 [LA GRANDE STAGIONE DEL BALLETO RUSSO. L'ERA DI PETIPA](#)
Paquita
La Bayadère
La Fille du Pharaon
Le Corsaire
La Bella addormentata
Lo Schiaccianoci
Il Lago dei cigni
Don Chisciotte
Doug Fullington sulla ricostruzione dei balletti di Marius Petipa

⇒ II.3.2 LA TRILOGIA MANZOTTIANA. IL GRAN BALLO *EXCELSIOR*

Excelsior

★ [Film di Luca Comerio, 1913](#)

★ [Balletto integrale nella versione coreografica di Ugo Dell'Ara \(1967\), con Roberto Bolle, Marta Romagna e Isabel Seabra, Teatro alla Scala, 2002](#)

⇒ II.3.3 LA GRANDE STAGIONE DEL BALLETO RUSSO. L'ERA DI PETIPA

Paquita

★ [Grand pas classique con Nadejda Grachova e Ruslan Skvortsov, Teatro Bol'soj, 2008](#)

[Grand pas classique con Alina Somova e Danila Korsuntsev, 2009 \(Parte prima\)](#)

[Grand pas classique con Alina Somova e Danila Korsuntsev, 2009 \(Parte seconda\)](#)

[Grand pas classique con gli allievi dell'Accademia Vaganova, 2017](#)

[Balletto integrale nella versione coreografica di Pierre Lacotte, con Agnes Letestu e José Martinez, Opéra di Parigi, 2003](#)

La Bayadère

- ★ Balletto integrale con Tatiana Terekhova, Teatro Kirov, 1989

Balletto integrale nella versione coreografica di Rudolf Nureyev, con Aurelie Dupont, Isabel Guerin e José Martinez, Opéra di Parigi, 1994

Balletto integrale nella versione coreografica di Jurij Grigorovič, con Svetlana Zakharova, Maria Alexandrova e Vladislav Lantratov, Teatro Bol'shoj, 2013

La Fille du Pharaon

Balletto integrale nella versione coreografica di Pierre Lacotte, con Svetlana Zakharova, Nina Kaptsova e Ruslan Skvortsov

Le Corsaire

- ★ Balletto integrale nella versione coreografica di Pyotr Gusev, con Altinay Asylmuratova e Farukh Ruzimatov, Teatro Kirov, 1989

- ★ Pas de deux del II atto con Alla Sizova e Rudolph Nureyev al Concorso Coreografico di Mosca, 1958

Pas de deux del II atto con Margot Fonteyn e Rudolph Nureyev, anni Sessanta

Pas de deux del II atto con Lupe Serrano e Rudolph Nureyev, 1962

La Bella addormentata

- ★ Balletto integrale con Larissa Lezhnina e Farukh Ruzimatov, Teatro Kirov, 1989

- ★ Balletto integrale con Alla Sizova, Yuri Solovyov, Natalia Dudinskaya, Natalia Makarova, Teatro Kirov, 1964

- ★ Andrei Bregvadze nel ruolo di Carabosse, Teatro Mikailovskij, 2007

Lo Schiaccianoci

Balletto integrale nella versione coreografica di Jurij Grigorovič, con Natlya Arkhipova e Irek Mukhamedov, , Teatro Bol'shoj, 1989

- ★ Balletto integrale nella versione coreografica di Vasily Vainonen, con Alina Somova e Vladimir Shklyarov, Teatro Mariinskij, 2012

Il Lago dei cigni

- ★ Balletto integrale con Galina Mezentseva e Konstantin Zaklinsky, Teatro Kirov, 1986

Balletto integrale con Yulia Makhalina e Igor Zelensky, Teatro Kirov, 1990

Balletto integrale con Margot Fonteyn e Rudolf Nureyev, Wiener Staatsoper, 1967

Balletto integrale con Natalia Bessmertnova e Aleksandr Bogatirev, Teatro Bol'shoj, 1983

Parte prima

Parte seconda

- ★ Estratti del II, III e IV atto con Maya Plisetskaja, Teatro Bol'shoj, 1957

- ★ *Swan Lake: A beginner's guide - Ballet Mime (The Royal Ballet)*

Insight: Ballet glossary - mime

Don Chisciotte

- ★ Balletto integrale con Olesya Novikova e Leonid Sarafanov, Teatro Mariinskij, 2006

Balletto integrale nella versione coreografica di Mikhail Baryshnikov, con Michail Baryshnikov e Cinthia Harvey, American Ballet Theatre, 1983

- ★ Estratti del balletto con Majja Pliseckaja e Maris Liepa, Teatro Bol'shoj, 1968

- ★ Pas de deux con Ekaterina Maximova e Vladimir Vasiliev, 1969

Doug Fullington sulla ricostruzione dei balletti di Marius Petipa

★ Conferenza e dimostrazioni a cura di Doug Fullington e del Pacific Northwest Ballet per Works & Process at the Guggenheim, 2012

Questionari di verifica dell'apprendimento

Storia della danza e del balletto. Il Settecento e l'Ottocento di Flavia Pappacena

Contenuti integrativi a cura di Valerio Basciano

© Gremese 2019

QUESTIONARIO DI VERIFICA DELL'APPRENDIMENTO

Capitolo I.1 • Dalla fine del XVII secolo agli anni Trenta del XVIII secolo

Conoscere e analizzare

Domande a risposta aperta

1. In che anno, dove e ad opera di chi viene fondata l'Académie Royale de Danse? Qual è la sua funzione?
2. Chi sono Raoul Auger Feuillet e Pierre Beauchamps? Per cosa li ricordiamo in particolare?
3. Quali sono i generi in cui si dividevano i ruoli nel balletto francese settecentesco? Commentali.
4. Quando nasce l'opéra-ballet e quali sono le caratteristiche salienti? Descrivile prendendo a riferimento *L'Europe galante*.
5. Quali sono le dive della danza francese negli anni Trenta? Cosa le distingue?
6. Quando e dove va in scena il *Pygmalion* di Marie Sallé? Quali furono le innovazioni che vi introdusse?
7. Quali sono le caratteristiche del genere grottesco italiano?
8. Che informazioni offre il testo *Neue und curieuse theatralische Tantz-Schul* (Nuova e curiosa scuola de' balli teatrali) di Gregorio Lambranzi (1716)?
9. In che modo ebbe inizio il percorso della danza francese verso la comunicazione espressiva?

Approfondire e collegare

Spunti di riflessione per elaborati scritti o relazioni orali

1. Attingendo alle tue conoscenze di Storia, prova a spiegare in che modo il contesto sociale e le scelte politiche di Luigi XIV e del suo successore Filippo d'Orleans favorirono l'affermazione della danza francese e la sua diffusione in Europa.

2. Prova a delineare i principali cambiamenti che la danza francese subisce tra la fine del Seicento e la fine degli anni Trenta del Settecento.
3. Perché gli esperimenti di Claude Ballon e Françoise Prévost, John Weaver e Marie Sallé costituiscono un avanzamento rispetto alla danza degli opéras-ballets di inizio secolo?

QUESTIONARIO DI VERIFICA DELL'APPRENDIMENTO

Capitolo I.2 • Gli anni Quaranta e Cinquanta

Conoscere e analizzare

Domande a risposta aperta

1. In che anni Jean-Baptiste De Hesse è attivo alla Comédie Italienne di Parigi? In cosa consiste la sua operazione? Rispondi portando a supporto delle tue argomentazioni uno dei suoi *ballets pantomimes* di contenuto popolaresco.
2. Che cosa accade a Vienna negli anni Quaranta e Cinquanta?
3. Chi è Franz Anton Hilverding? È corretto affermare che i suoi balletti costituiscono una sorta di balletto d'azione *ante litteram*? Perché?
4. Sotto quali aspetti la riforma di Hilverding nella Vienna degli anni Cinquanta sorpassa l'operazione di De Hesse nella Parigi degli anni Quaranta?
5. Qual è la situazione della danza accademica all'Opéra di Parigi a metà Settecento?
6. Quali sono le caratteristiche salienti del balletto narrativo ante riforma che si sviluppa in Italia e in Francia a seguito delle esperienze di De Hesse e Hilverding?
7. Quali sono i diversi filoni del ballo italiano a metà Settecento e che ruolo riveste il grottesco in ciascuno di essi?

Approfondire e collegare

Spunti di riflessione per elaborati scritti o relazioni orali

1. Prova a spiegare qual è il contributo della danza italiana all'evoluzione in senso narrativo del balletto francese. Quale fu l'elemento che determinò la svolta verso il balletto riformato?
2. Osservando gli sviluppi della danza dai primi anni del Settecento agli anni Cinquanta, emerge che a farsi veicolo delle più accese sperimentazioni sono spesso i teatri secondari a detrimento dei teatri "ufficiali" di primo rango come l'Opéra di Parigi. Pensi che questa considerazione sia valida ancora al giorno d'oggi nella comparazione tra l'attività delle compagnie private rispetto ai grandi teatri?

QUESTIONARIO DI VERIFICA DELL'APPRENDIMENTO

Capitolo I.3 • 1760-1780. L'Epoca delle riforme

Conoscere e analizzare

Domande a risposta aperta

1. Quali sono le tesi riformistiche di teorici e artisti francesi negli anni Sessanta?
2. Cosa si intende per la danza diventare arte di imitazione della natura?
3. Chi è Jean-Georges Noverre? Quali sono i momenti salienti del percorso artistico e quali le sue opere maggiori?
4. Quali sono gli aspetti innovativi del balletto noverriano *Medea e Giasone*?
5. Quali sono i fondamenti della riforma noverriana? Elencali soffermandoti su quelli che ritieni siano i più importanti?
6. Cosa intende dire Noverre quando afferma che un balletto deve sembrare un quadro?
7. Quali sono i momenti salienti del percorso artistico di Gasparo Angiolini?
8. Quali sono le analogie e quali le differenze di fondo tra la riforma di Angiolini e quella di Noverre?
9. Cosa testimonia Gennaro Magri nel suo *Trattato* del 1779?

Approfondire e collegare

Spunti di riflessione per elaborati scritti o relazioni orali

1. Contestualizza la riforma noverriana nel dibattito estetico di metà Settecento richiamando le tesi di Charles Batteux e Louis de Cahusac. Quali sono le soluzioni proposte da Noverre per affrancare la danza dal giogo dell'opera? Commentale facendo riferimento eventualmente alla Lettera I delle sue *Lettres sur la danse et sur les ballets* (cfr. "Lettere sulla Danza e sui Balletti" di Jean-Geroges Noverre - Lettera I", in Contenuti integrativi).
2. Cosa afferma Gasparo Angiolini nel suo scritto di accompagnamento a *Le Festin de Pierre*

del 1761 a proposito 1) delle unità di tempo e di luogo e 2) della scelta del soggetto tragico (cfr. "Il Convitato di Pietra di Gasparo Angiolini - Libretto di ballo", in Contenuti integrativi)?

3. Ripercorri le tappe fondamentali che determinano lo sviluppo in senso espressivo e narrativo del balletto dalle sperimentazioni di inizio secolo al balletto riformato degli anni Sessanta.

QUESTIONARIO DI VERIFICA DELL'APPRENDIMENTO

Capitolo I.4 • 1780-1800. L'Età delle grandi trasformazioni

Conoscere e analizzare

Domande a risposta aperta

1. Quali sono i soggetti del balletto francese negli anni Ottanta e Novanta?
2. Dove e quando va in scena il *divertissement* *I Capricci di Cupido* e chi è il coreografo? Quali sono le informazioni che ci offre sulla direzione intrapresa dalla danza italiana?
3. Che influenza ha l'affermazione della moda alla greca sul costume femminile e maschile?
4. In cosa consiste il processo di omologazione dei generi francesi innescatosi tra gli anni Ottanta e Novanta?
5. Che cosa indica il termine *arabesque* nella danza a fine Settecento? Qual è l'ambito artistico da cui prende ispirazione?
6. Qual è il filone principale di cui si fece interprete Pierre Gardel e quale la sua visione della danza propriamente detta?
7. Qual è il capolavoro di genere *comique* di Dauberval? Dove e quando va in scena? Descrivilo.
8. Qual è l'aspetto innovativo dei balletti mitologici di Dauberval? Perché nel *Télémaque* di Dauberval si avverte una sensibilità romantica?

Approfondire e collegare

Spunti di riflessione per elaborati scritti o relazioni orali

1. Prova a riassumere e confrontare brevemente gli elementi principali delle due riforme del balletto francese, quella noverriana degli anni Sessanta e quella avvenuta in Francia negli anni Ottanta e Novanta.
2. Osservando la ricostruzione di Ivo Cramer de *La Fille mal gardée* e attingendo a quanto

hai studiato, prova a delineare le caratteristiche principali della messa in scena (costumi, scenografie), dello stile e della tecnica utilizzati nel balletto (cfr. "*La Fille mal gardée* ricostruita da Ivo Cramer, 1989. Video integrale", in Contenuti integrativi).

3. Rifletti sulle differenti versioni del *Telemaco nell'Isola di Calipso* proposte da Pitrot, Gardel e Dauberval, e individua le tracce del progressivo rinnovamento, riportando eventualmente alcuni passaggi dei libretti di ballo (cfr. le schede relative al *Telemaco* in Contenuti integrativi).

QUESTIONARIO DI VERIFICA DELL'APPRENDIMENTO

Capitolo II.1 • Dall'età napoleonica agli anni Venti

Conoscere e analizzare

Domande a risposta aperta

1. Quali sono i soggetti del balletto francese in età napoleonica?
2. Che contributo diede Charles-Louis Didelot alla danza russa?
3. In che anno e dove va in scena *La Somnambule* di Jean-Pierre Aumer? Quali sono i temi principali e quale l'ambientazione della storia rappresentata?
4. Quali sono i tratti distintivi della danza francese nel primo ventennio dell'Ottocento dal punto di vista della scenografia, del costume e del programma-libretto?
5. Come cambiano la mimica e la tecnica della danza negli anni Novanta?
6. Quali furono gli effetti dell'influenza francese in Italia?
7. Come viene definito il genere coreografico creato da Salvatore Viganò? Quali sono le sue caratteristiche?
8. Quali sono i tratti distintivi della danza italiana del primo Ottocento dal punto di vista della mimica e della tecnica?

Approfondire e collegare

Spunti di riflessione per elaborati scritti o relazioni orali

1. Il quadro della danza italiana del primo ventennio dell'Ottocento è notevolmente influenzato dalla situazione politica della penisola. Attingendo anche alle tue conoscenze di Storia prova a costruire uno schema di corrispondenza tra i fattori socio-politici e i loro effetti sulla danza.

2. Attingendo alle informazioni a tua disposizione, prova a tracciare una linea di sviluppo dei seguenti filoni principali dalla fine del Settecento al primo ventennio dell'Ottocento, distinguendo quello che accade in Francia da quello che accade in Italia:

- balletti di soggetto classicista/mitologico
- balletti legati al filone dell'opéra-comique
- balletti del filone coloniale e del filone esotico

QUESTIONARIO DI VERIFICA DELL'APPRENDIMENTO

Capitolo II.2 • Ascesa e declino del balletto romantico

Conoscere e analizzare

Domande a risposta aperta

1. Quali sono i coreografi francesi più importanti dell'età romantica? Riassumi brevemente l'operato di ciascuno di essi.
2. Quali sono le ballerine più famose del balletto romantico? Cita i capolavori di cui sono state le prime interpreti.
3. Quando e dove va in scena *Robert le Diable*? Qual è il coreografo e quale l'interprete principale? Perché è considerato la "prima opera romantica francese"? Che ruolo vi svolge la danza?
4. Che utilizzo fanno della figura del diavolo i coreografi francesi nel balletto degli anni Trenta e Quaranta?
5. In cosa differisce l'elemento fantastico ottocentesco dal "meraviglioso" settecentesco? Quali sono le sue caratteristiche?
6. Qual è il primo balletto romantico per eccellenza? In che anno e dove va in scena? Chi sono il coreografo e l'interprete principale?
7. Che antecedenti ha la figura della silfide nel balletto settecentesco e del primo Ottocento?
8. Quali sono gli elementi principali de *La Sylphide*, secondo quanto restituito dalla versione bournonvilliana del 1836?
9. In che anno e dove va in scena *Giselle*? Quali sono i suoi autori (coreografo, compositore e librettisti) e l'interprete principale?
10. In cosa consiste la contrapposizione tra elemento pagano e cristiano nel balletto *Giselle*?
11. In cosa consiste il contrasto tra i due atti dello stesso balletto?
12. In che periodo si inquadrano *Ondine* di Jules Perrot e *Napoli* di August Bournonville? Quali sono gli elementi del folclore e del fantastico inseriti in questi balletti?

13. Come cambia nella metà del secolo la rappresentazione del soggetto esotico rispetto agli anni Venti dell'Ottocento? Quale balletto ne è maggiormente rappresentativo?
14. Come si manifesta nel balletto l'interesse per il folclore e per i colori nazionali? Quali conseguenze ha sulla tecnica della Francia di metà Ottocento?
15. Quando e dove fu composto il balletto *Caterina* di Jules Perrot? In che senso può essere assunto come esempio del filone avventuroso?
16. Quali sono i soggetti prediletti dal balletto romantico italiano e chi sono i maggiori protagonisti?
17. A cosa erano soggetti i balletti francesi quando venivano importati in Italia negli anni Quaranta? Cita uno o due casi.
18. Per cosa si distinse Carlo Blasis durante la direzione della Scuola di ballo della Scala? Quale fu la sua formazione negli anni della giovinezza?
19. In quale periodo e in quali teatri si colloca l'attività di Arthur Saint-Léon? In che modo Saint-Léon contribuisce all'evoluzione del vocabolario della danza francese? Qual è il suo ultimo capolavoro coreografico? Descrivilo brevemente.
20. In che contesto si situa la prima rappresentazione di *Sylvia* di Louis Mérante?
21. In che direzione si muove la danza italiana nella seconda metà dell'Ottocento?
22. Quali coreografi e quali balli testimoniano al meglio la commistione di reale e fantastico tipica della danza italiana degli anni Cinquanta e Sessanta?

Approfondire e collegare

Spunti di riflessione per elaborati scritti o relazioni orali

1. Individua e commenta, con un eventuale lavoro di ricerca, uno o più riferimenti letterari dei principali capolavori del balletto romantico francese, legati ai seguenti filoni:
 - a. balletti con atmosfere noir
 - b. balletti incentrati sulla figura del diavolo
 - c. balletti fantastico
 - d. balletti esotico/orientalista
 - e. balletti su fiabe a lieto fine

2. Prova a delineare il percorso di sviluppo della figura femminile dai balletti dell'età napoleonica a quelli del periodo romantico. Tramite un lavoro di ricerca, prova a collegare questo cambiamento con l'evoluzione del ruolo della donna nella prima metà dell'Ottocento.
3. Aiutandoti con lo studio delle lettere di Theophile Gautier ad Heinrich Heine e con la visione dei filmati, prova ad offrire una lettura di *Giselle* che tenga conto degli elementi di valore simbolico disseminati nel balletto.

QUESTIONARIO DI VERIFICA DELL'APPRENDIMENTO

Capitolo II.3 • Il balletto alla fine del XIX secolo

Conoscere e analizzare

Domande a risposta aperta

1. Che contributo offrono Enrico Cecchetti e le ballerine italiane al rinnovamento della danza russa a fine Ottocento?
2. In che anni opera il coreografo Luigi Manzotti? Quali sono i temi trattati nei balli che compongono la sua celebre "trilogia"?
3. Quando e dove va in scena il gran ballo *Excelsior*? Qual era il messaggio morale di cui si faceva portatore?
4. Quali sono le personalità che impressero un segno forte allo sviluppo del balletto russo tra la metà del Settecento e la fine dell'Ottocento?
5. Qual è il maggiore coreografo del balletto russo di fine Ottocento? Quali sono i momenti salienti del suo percorso artistico?
6. Che caratteristiche accomunano i balletti che Marius Petipa creò per la scena russa?
7. In che anno va in scena il *Lago dei cigni* di Petipa-Ivanov? Quali sono gli aspetti del balletto romantico che vi si ritrovano?
8. Quando viene rappresentato per la prima volta *La Bella addormentata*? Quali sono gli elementi chiave dal punto di vista tematico e coreografico?
9. Quali sono i principali sistemi di notazione coreografica sviluppati nel corso dell'Ottocento?

Approfondire e collegare

Spunti di riflessione per elaborati scritti o relazioni orali

1. Rifletti sugli avvenimenti e sulle tematiche socio-politiche di cui si fa interprete Luigi Manzotti nei suoi balli. Approfondisci, quindi, tale aspetto facendo riferimento a quanto studiato nelle altre materie.

2. Osserva l'estratto del film *Excelsior* di Luca Comerio del 1913 e i quadri corrispondenti del balletto nella versione di Ugo Dell'Ara (cfr. Documenti video, in Contenuti digitali). Quali sono le differenze più evidenti nella mimica, nella coreografia, nel costume e nelle scene?
3. Nell'ambito della musica per balletto, qual è la portata storica del lavoro di Pëtr Il'ič Čajkovskij? Quale, quindi, la novità nel rapporto del compositore con il coreografo? Rispondi attingendo alle tue conoscenze di Storia della musica.
4. Facendo riferimento a quanto studiato fino ad ora, traccia sinteticamente il percorso di sviluppo del "carattere" nazionale nel balletto, dai toni evocativi dei balletti settecenteschi alle danze nazionali di *Schiaccianoci* e *Lago dei Cigni*.