



CATERINA PAGNINI

DALLA PANTOMIMA CLASSICA AL *BALLET D'ACTION*

In the eighteenth century the neoclassical reflection on the artwork as an imitation of nature translates into the necessity of a radical reform for the choreutical art, which must recover a dramaturgical meaning. The practical model to follow for an imitative reconsideration of the dance is the ancient pantomime, the perfect example of the union between poetry, dance and music, aspiring to represent on scene a complete story and the emotions of the characters; the philosophical model which stands at the basis of the debate is the dialogical treatise on dance by Luciano di Samosata. The ancient reflection on the saltatio represents the start point for the neoclassical re-elaboration of the ballet d'action codified by Franz Anton Hilverding, Gasparo Angiolini and Jean-Georges Noverre.

Nel Settecento la riflessione neoclassica sull'opera d'arte come imitazione della natura si traduce per la coreutica nella necessità di una riforma radicale. Offuscata dall'eccessivo virtuosismo dei ballerini e dalla stupefazione visiva della scenotecnica, la danza deve necessariamente ricondursi alla purezza rappresentativa, all'ideale drammaturgico. L'argomento è dominante sia fra gli intellettuali sia fra i professionisti del settore e innesca una vivace riflessione incoraggiata dalle idee riformiste dell'illuminismo che si diffondono in tutta Europa¹.

Nel considerare la creazione artistica come un mezzo privilegiato per coinvolgere e sviluppare l'intelletto, molti degli illuministi non possono che disapprovare lo stato della danza del tempo, virtuosistica, tecnica e artificiosa, quindi vana: un'arte esteticamente fine a se stessa, indirizzata unicamente a stimolare i sensi, incapace di veicolare una riflessione e, quindi, inutile per l'arricchimento della ragione. Il modello pratico da seguire per un ripensamento "imitativo" della danza è la pantomima antica, quella dei celebri Pilade e Batillo, mirabile esempio di unione fra poesia, danza e musica, volto alla verosimile restituzione della vicenda sulla scena; il modello filosofico, che lo tramanda, è il Περὶ Ὀρχήσεως (*De Saltatione*), trattato in forma dialogica di Luciano di Samosata².

¹ Cf. Lombardi 1998: 8; Pappacena 2009: 62-82; *Idem* 2011: 2-6.

² L'opera, da collocare intorno al 160 d.C., viene riscoperta nel Quattrocento e tradotta in latino con il titolo *De saltatione*; si diffonde fra gli illuministi attraverso la traduzione francese del 1655 a cura di Nicolas Perrot d'Ablancourt (*De la Dance. Dialogue de Craton et de Lycinus, dans Lucien, de la traduction de N. Perrot Sr. D'Ablancourt*, Paris, Courbé, 1655, tome I, pp. 550-577).



L'anonimo traduttore della prima versione italiana del trattato³, autore pienamente inserito nel dibattito sulla riflessione riformista, riporta alla situazione contemporanea le problematiche sollevate dal dialogo fra i due protagonisti dell'opera. Il testo di Luciano, tradotto per essere compreso quale manifesto della riforma coreutica, viene arricchito di ampie annotazioni che ne tramandano una riscrittura in chiave moderna; nell'incarnare lo spirito della fedeltà pur nella rielaborazione del modello, le considerazioni dello pseudonimo Crittodunamio arricchiscono il documento con una trasposizione ideologica e cronologica, che lo rende di fatto attuale.

L'avversione verso gli spettacoli coreutici di Cratone, il filosofo che non condivide, condannandolo, l'interesse di Licinio per la pantomima, diventa così specchio dell'impovertimento della danza e dell'incapacità creativa dei suoi "inventori" nel corso dei secoli, quindi portavoce della critica degli illuministi⁴:

Gli uomini come Cratone, criticatori del ballo Pantomimo, vi sono stati in ogni tempo; ma come anderò esponendo nelle note susseguenti, poca o niuna idea anno avuto di quest'arte. Un mal umore, o un pregiudizio d'educazione gli à fatti discorrere. Così senza punta scienza della cosa in questione, an biasimato quet'arte eccellente e i suoi professori. Uno dei motivi per cui tal'arte non à avuto i suffragii degli uomini, è forse, perch'ella non à sortito de' Geni celebri che gli fissassero delle Leggi come à avuto la Poesia, la Musica, e le altre Arti, onde si ritrovasse poi nel suo operato quel bello naturale, e di convenzione, che si obbligorno già gli uomini di riconoscere (Luciano 1779: 2-3).

Il successivo riferimento alla gloriosa tradizione della pantomima romana di Pilade e Batillo⁵, andata progressivamente perduta nel tempo a causa della superfetazione tecnica, si configura come il modello dell'armoniosa pratica coreutica, esempio per i ballerini e i coreografi moderni: «Se ci fosse rimasto un linguaggio per intendere l'operazioni degl'illustri Ballerini antichi [...] saremmo ricchi noi del più bello e utile monumento, e le glorie de' Piladi e de' Batilli non sarebbero miseramente perite

³ Edita a Firenze presso lo stampatore Gaspare Pecchioni con annotazioni, redatta da un anonimo traduttore sotto lo pseudonimo di Crittodunamio (Luciano di Samosata, *Della danza. Dialogo di Luciano con annotazioni*, Firenze, Pecchioni, 1779).

⁴ Così Cratone: «Io mi maraviglio, Licinio, che essendo tu nato uomo, e avendo qualche tintura di belle lettere, tu lasci il circolo dei Sapienti, e l'occupazione de' Saggi, per veder danzare un ballerino al suono del Flauto, o della Lira, con posture lascive, e atteggiamenti disonesti, rappresentando gli amori di qualche effeminato come lui, o di un debosciato, che son cose indegne di un onesto uomo. Mi facesti compassione quando seppi, che ti davi interamente a questi Spettacoli, e abbandonavi lo studio degli Antichi, e de' Filosofi, per istare assiso tutti i giorni a contemplare delle cose vane e ridicole, come se ti foste fatto solleticare l'orecchie con una piuma» (Luciano 1779: 2-3)

⁵ Cf. Mazzone 2014.



nell'oblio» (*ivi*: 3). La pantomima trasmessa da Luciano, e interpretata dal moderno commentatore, è l'arte rappresentativa per eccellenza: essa non deve passare dalla parola, mezzo effimero e fugace, ma dalla resa espressiva del corpo in movimento nello spazio, che *disegna* azioni e emozioni attraverso l'uso sapiente del gesto e della mimica del volto, immagine degli affetti:

Dunque se lo scopo della Tragedia, e della Commedia è dipingere vivamente le passioni, e trasferirle in altri per arrivare al suo fine; alla Tragedia, e ogni altro Spettacolo è preferibile la Pantomima, perché le passioni e ogni sentimento dell'anima, con più energia sono dimostrate da un abile pantomimo di quello che possa mai fare l'oratore più celebre. Le ragioni sono fondate sulla Natura medesima. I segni delle affezioni interne dello spirito sono delineate sulla nostra faccia, e descritte gagliardamente dai nostri gesti. La parola, segno generale de' pensieri fra gli uomini, è stata creduta l'unico strumento datoci dalla Natura per disegnare ciò che passa dentro di noi; ma questa è il solo risultato dell'aria cacciata fuori dai polmoni: e l'aria espulsa dai polmoni è solamente un bisogno fisico alla conservazione della vita [...]. I gesti dunque, e le variabili linee del volto, sono le legittime lettere che ha dato la Natura all'uomo per notare i sentimenti del suo spirito, perché indipendenti da alcuna volontà propria e da alcuna convenzione umana (*ivi*: 4)⁶.

Il modello performativo indicato da Luciano è quello di un ballerino che diventa attore "totale", quindi "pantomimo": è qui che va identificato il vero virtuosismo, che non è quello vano, "insignificante", della tecnica coreutica ma quello interpretativo, del gesto espressivo "parlante", della capacità identificativa della natura umana⁷. Una sola persona in grado di portare sulla scena una varietà di personaggi diversi fra loro per estrazione sociale e per caratteristiche affettive e che sappia esprimere «in un sol corpo diverse anime»:

Io ti dirò a questo proposito il sentimento di un altro barbaro, che vedendo cinque maschere e cinque abiti preparati per un ballo, e non vedendo che un danzatore, dimandò chi farebbe gli altri

⁶ Licinio nella sua appassionata difesa della danza, stabilisce che «la perfezione di questa arte è di contraffare sì bene quel che si rappresenta, che non si faccia né gesto né mossa che non abbia del rapporto alla cosa che si rappresenta, e soprattutto d'imitare il carattere della persona che si rappresenta, sia principe o altro» (*ivi*: 32).

⁷ L'ideale della danza espressiva *tout court*, che non si affidi soltanto al gesto depurato essenziale e agli affetti attraverso la mimica del volto, ma che recuperi in pieno il movimento tecnico e virtuosistico come parte integrante della capacità imitativa, al momento del dibattito settecentesco non è ipotizzabile. Questo sarà possibile soltanto a partire dalle riflessioni di Carlo Blasis nel suo trattato *The code of Terpsichore* (Londra, 1828), nel quale si fa palese sia la convergenza sia l'allontanamento rispetto alle istanze teoriche e pratiche della discussione coreutica nel momento di passaggio fra i due secoli; un crocevia che segna il punto di arrivo per lo stile "ancien régime" di derivazione neoclassica e il punto di partenza per le nuove sperimentazioni romantiche sull'emancipazione dell'estetica coreutica e sul recupero espressivo del virtuosismo, precisamente codificato, nella ridefinizione del ruolo della danza all'interno del "sistema delle arti". Cf. Pappacena 2008.



personaggi; e come egli ebbe inteso che gli farebbe tutti lui solo, bisognerebbe, disse il barbaro, che in un sol corpo vi sieno più anime. Per questo è che i Romani li anno chiamati Pantomimi [...]. In una parola quest'arte fa professione d'esprimere i costumi e le passioni degli uomini, e di contraffare ora il tristo, ora il dolce, ora la collera e i due contrari quasi a un tempo [...]. Il Pantomimo è in se solo molte cose (*ivi*: 32-33).

È in questa prospettiva filosofica che la danza, giudicata da Cratone «più degna della mollezza delle femmine che del maschio coraggio degli uomini» (*ivi*: 1), esprime la sua completa essenza imitativa, superiore alla poesia e alla musica, poiché riesce ad assolvere all'importante compito dell'istruzione dell'intelletto e dell'educazione dello spettatore, ma anche della commozione del corpo e degli affetti (catarsi), rispecchiando quindi l'ideale aristotelico dell'azione: «arte [...] lodevolissima, che esercita nell'istesso tempo il corpo e lo spirito, contenta gli occhi e gli orecchi più cima della poesia e della musica e istruisce gli spettatori» (*ivi*: 37).

Allo stesso modo, per queste sue caratteristiche il *De Saltatione* di Luciano si configura come il principale ispiratore della riforma della danza nel Settecento, in un generale clima di fertile fermento che innesca un dibattito vivace, talvolta fino allo scontro dialettico, sia da parte degli intellettuali sia del pubblico ormai più esigente, stanco della ripetizione degli stereotipi tecnici e dell'autoreferenzialità degli interpreti, siano essi cantanti, attori o ballerini. È in questo clima che si inseriscono le fondamentali considerazioni sulla rappresentazione e sull'arte performativa di Pierre-Jean Burette con la *Prima e seconda memoria per servire alla Istoria del Ballo degli Antichi* (Venezia, Groppo, 1746), di Louis de Cahusac ne *La danse ancienne et moderne, ou Traité historique de la danse* (La Haye, Neaulme, 1754), di Francesco Algarotti con il *Saggio sopra l'opera in musica* (Venezia, Pasquali, 1754), di Denis Diderot negli *Entretiens sur Le Fils naturel* (Amsterdam, Rey, 1757), di Jean-François Marmontel con il suo articolo *La Déclamation théâtrale*, pubblicato nel 1754 sull'*Encyclopédie* di Diderot e d'Alembert⁸.

Diderot rimpiange l'ideale dell'equilibrata complessità dei classici, ormai sgretolato nelle diverse declinazioni di un'esasperata osservanza dei dettagli, dell'esaltazione "barocca" delle singole componenti, che perdono di vista la semplicità e l'efficacia di una struttura dedicata principalmente all'imitazione della natura, al dialogo espressivo e rappresentativo: «Nous avons conservé des anciens l'emphase de la versification qui convenoit tant à des langues à qualité forte et à accent marqué, à des théâtres spacieux, à un déclamation notée et accompagnée d'instruments; et nous avons abandonné la simplicité de l'intrigue et du dialogue, et la vérité des tableaux» (Diderot 1757: 176-177). Cahusac, osservando la deriva estetica della danza contemporanea, ritiene necessario il superamento della tecnica e del virtuosismo fine a se stesso (*danse simple*), a favore della danza espressiva, quella *danse en*

⁸ Cf. Lombardi 1998: 8-24; Pappacena 2009: 62-88; *Idem* 2011: 3-6.



action che si configura come una vera e propria creazione drammaturgica⁹. Questo, riallacciandosi all'ideale dei saggi antichi che, a differenza degli «uomini comuni moderni» dediti esclusivamente al piacere effimero dei sensi, ritengono che la danza possa essere un esercizio vantaggioso sia per il corpo che per lo spirito, sia per l'esecutore che per lo spettatore:

Les hommes communs ne considerent dans les plaisirs que le plaisir même. Ils sentent, et toutes les puissances de leur ame réduites presq'à l'instinct, ne sont composées qu'à sentir [...]. C'est ainsi que le Sages des premiers tems, apperçurent dans la Danse un exercice avantageux pour le corps, un délassement honnête pour l'esprit, et un préservatif efficace contre les maladies de l'ame. Lorsque le corps se meut, l'esprit se ripose. Les figures, les pas, les mouvements de la Danse amusent également et le Danseur qui les exécute, et le Spectateur qui suit des yeux le tableau vivant dont il est frappé (Cahusac 1754: II, 101-102).

In questo fermento intellettuale si inseriscono pienamente la formulazione teorica e la produzione artistica di Franz Anton Hilverding, precursore della riflessione sul *ballet d'action*¹⁰, e del suo allievo Gasparo Angiolini, una delle figure più interessanti ed emblematiche del panorama spettacolare settecentesco¹¹, la cui lunga carriera come ballerino e coreografo si chiarisce alla luce degli scritti teorici, veri e propri manifesti programmatici della grande innovazione coreutica del Settecento e del fondamento della danza moderna¹².

⁹ Cf. Nye 2011: 46-47.

¹⁰ Così si restituisce il ruolo di padre della riforma della danza a Anton Hilverding, colui che riporta la decenza e la giusta misura degli antichi nelle composizioni coreutiche, inquisite dal malcostume dei "lazzi italiani": «continuando per molti anni ancora a sovrabbondare le più goffe ed indecenti movenze; ed a scandalizzare i lazzi de' ballerini, che pretendevano coi salti degli arlecchini, dei pulcinelli e colle buffonerie dei dottori e dei pantaloni piacere all'Italia come se ella fosse vaga di sbalzi insignificanti e non avesse voglia che di ridere. Tale era lo stato della danza mimica allorché alla metà del secolo scorso apparve a riordinare sui teatri di Vienna il celebre Hilwerding, che primo pensò come l'indecenza dovesse essere cacciata dal teatro acciocché le oneste persone potessero venire senza arrossare. D'altra parte sapendo che il bello delle arti liberali è l'imitazione della bella e semplice natura, sostituì ai caratteri immaginari i reali caratteri d'artigiani, di contadini, ungheresi, moravi, italiani etc. con vestimenti e costumi nazionali» (Cantù 1841: II, 13). Su Hilverding cf. Derra de Moroda 1968 e Dahms 2004.

¹¹ Su Angiolini cf. Cantù 1841; Tozzi 1972; Tani 1954; Mariani-Borroni 1971; Onesti 2009; Pagnini 2017.

¹² La summa della produzione teorica di Angiolini si concentra fra il 1761 e il 1775. A partire dalla *Prefazione del Don Juan* (1761) si hanno: la *Dissertation sur les ballets pantomimes des anciens, pour servir de programme au ballet pantomime tragique de Sémiramis* (Vienna, 1765); le *Lettere di Gaspero Angiolini a monsieur Noverre sopra i balli pantomimi* (Milano, 1773), le *Riflessioni sopra la pretesa risposta del signor Noverre all'Angiolini* (Milano, 1774) e le *Riflessioni sopra l'uso dei programmi nei balli pantomimi* (Londra, 1775). Cf. Lombardi 1998: 8-24; Onesti 2009; Pagnini 2009.



L'incontro a Stoccarda nel 1754 con Hilverding è cruciale: il fiorentino si inserisce nella sperimentazione del maestro austriaco, condividendone le teorizzazioni e le realizzazioni sceniche, grazie alle quali si consolida nel convincimento della necessità di una riforma della danza che debba riferirsi al modello degli antichi. Il suo soggiorno a Vienna, come *Ballettmeister* dei Teatri imperiali (1758-1765), si rivela un momento decisivo per la maturazione della sua poetica, grazie all'incontro con i principali fautori della riforma dell'opera in musica: il compositore tedesco Christoph Willibald Gluck e il poeta italiano Ranieri de' Calzabigi. Grazie al fertile scambio di idee con i due artisti e all'individuazione di comuni intenti riformatori, Angiolini, pur continuando a elaborare il genere del balletto eroico appreso dal maestro Hilverding, si spinge oltre, fino a concepire un'intera azione drammatica in pantomima, convinto che solo nella danza, ispirata alla prassi coreutica degli antichi, si possa raggiungere il sublime attraverso la rappresentazione di una vicenda tragica, resa comprensibile al pubblico soltanto con i gesti e senza l'aiuto della parola.

Dall'incontro dei tre artisti del cenacolo viennese nasce *Don Juan ou Le festin de Pierre* (Vienna, Burgtheater, 1761)¹³, vero e proprio manifesto della riforma coreutica, il primo balletto interamente basato su un testo letterario, nel quale la danza diventa pura azione, mimando momenti drammatici precisi¹⁴. Definito dallo stesso autore un «ballet pantomime dans le gout des Anciens» (Bellina 1994: 147), il *Don Juan* vuole programmaticamente rifarsi ai dettami della pantomima classica codificata dal trattato di Luciano, per restituire alla danza la peculiarità del suo “linguaggio”, che parla attraverso il corpo e che permette al ballerino di rappresentare intere vicende attraverso l'espressione mimica delle passioni e delle azioni: «le sublime de l'ancienne dance étoit la Pantomime et celle-ci étoit l'art d'imiter les moeurs, les passions, les actions des Dieux, des Héros, des hommes, par des mouvemens et des attitudes du corps, par des gestes et des signes faits en cadence et propres à exprimer ce qu'on avoit dessein de représenter» (ivi: 147-148)¹⁵. Il principio ispiratore della danza riformata è quello della verosimiglianza aristotelica, che Angiolini riconferma imprescindibile per ogni rappresentazione teatrale, quindi ancor più per la danza che in questo momento sta rivendicando il suo ruolo paritetico accanto all'opera in musica e al dramma recitato, come imitazione di un'azione sulla scena: «Notre règle certaine est le vraisemblable» (ivi: 150). La valenza teatrale della danza viene qui espressa in modo inequivocabile, riconfermando la fedeltà alla tradizione della pantomima antica e la

¹³ Coreografia di Angiolini, libretto dello stesso in collaborazione con Ranieri de' Calzabigi (tratto da Molière e da Tirso de Molina), scene di Giovanni Maria Quaglio e musiche di Christoph Willibald Gluck. Cf. Viale Ferrero 1972-1973: 513-534; Gruber 1975: 501-512; Russel 1984: 17-27; Dahms 2007: 427-438.

¹⁴ Cf. Tozzi 1978: 60-71; Pagnini 2011: 45-47.

¹⁵ Il libretto del *Don Juan* è edito in C. W. Gluck, *Sämtliche Werke*, Kassel-Basel, Bärenreiter-Verlag, 1951-1995: serie II, vol. 1: *Tanzdramen*, a cura di R. Engländer, 1966; serie VII, vol. 1: *Supplement*, a cura di K. Hortschanszy, 1995, e in R. Calzabigi, *Scritti teatrali e letterari*, a cura di A. L. Bellina, Roma, Salerno, 1994, vol. I, pp. 147-153.



necessità della depurazione dal gesto tecnico fine a se stesso: non solo i movimenti del ballerino devono poter “parlare” ma lo devono fare in modo strutturato e omogeneo, seguendo una drammaturgia del gesto, dettata da precise leggi, perché si possa narrare una vicenda chiara e comprensibile al pubblico: «ces mouvemens, ces gestes devoient former, pour ainsi dire, un discours suivi; c’ètoit une espèce de déclamation faite pour les yeux dont on rendoit l’intelligence plus aisée aux spectateurs [...] suivant que l’acteur pantomime avoit dessein d’exprimer l’amour ou la haine, la fureur ou le désespoir» (ivi: 148). È puntuale il riferimento a Luciano: «les pantomimes étoient donc des imitateurs de tout» (ibidem): danzatori-attori in grado di portare sulle scene qualsiasi azione drammaturgica attraverso il solo mezzo della sublime arte della danza pantomima, persa nei secoli e scomparsa del tutto dalla pratica coreutica¹⁶.

Il pieno recupero della tradizione filosofica degli antichi e della trattazione sulla *saltatio* di Luciano, la completa coscienza della necessità della ricaduta del modello classico nella danza riformata che si sta configurando negli anni centrali del Settecento, vengono da Angiolini portati a compimento nel decennio successivo: l’occasione è la *querelle* fra il coreografo fiorentino e Jean-Georges Noverre, il momento culminante della riflessione riformatrice dei principali artefici della codificazione del *ballet d’action*¹⁷. La concezione della figura del pantomimo, esaltato da Luciano come l’artista poliedrico, che deve necessariamente incarnare una vasta gamma di conoscenze liberali, proprio perché la pantomima è la più varia e la più complessa fra le arti imitative, viene perfettamente ricalcata nella riflessione angioliniana nel ritratto delle abilità del ballerino moderno, “concertatore” delle varie competenze rappresentative. Così Luciano :

Bisogna che il Pantomimo o professore di ballo [...] sappia molte cose come la Poesia, la Geometria, la Musica e la Filosofia stessa, quantunque non abbia bisogno delle prove della Dialettica. Bisogna che abbia ancora l’arte di esprimere le passioni, e i moti dell’anima che insegna la Rettorica, e ch’ei prenda dalla Pittura, e dalla Scultura le diverse posture, e atteggiamenti [...]. Deve poi sapere particolarmente esplicare le apprensioni dell’animo, e scoprire i suoi sentimenti coi gesti e il movimento del corpo (Luciano 1779: 21-22).

¹⁶ Angiolini si riallaccia anche alla tradizione tramandata da Ovidio (*Tristia*, libro V, elegia VII) che riporta come una delle sue opere fosse stata ridotta per il teatro pantomimo, e da Apuleio (*Metamorphoseon*, X, 30-34) che descrive minuziosamente, attraverso gli occhi di Lucio, protagonista della sua opera, una rappresentazione pantomima andata in scena a Corinto, come spettacolo di apertura dei ludi.

¹⁷ La nota polemica epistolare fra Angiolini e Noverre risale agli anni milanesi del coreografo fiorentino; essa viene generata dall’edizione delle *Lettres sur la danse* e dalla prefazione al balletto del coreografo francese *Agamemnon vengé* (1772). La vivace *querelle* fra i due massimi esponenti del *ballet-d’action* è fondamentale per restituire il pensiero teorico e la prassi coreutica di Angiolini, perfettamente sintetizzata nelle *Lettere di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi* (Milano, Bianchi, 1773). Cf. Carones 1985: 42-54; Pappacena, 2009: 89-135; Pagnini 2017.



Così Angiolini:

Veggiamo per esempio cosa deve sapere un vero ballerino. Per vero ballerino noi non riconosciamo quello che solo balla con perfezione la *danza seria*, poiché una parte non forma il tutto; ma bensì quello che unisce a questa tutte le notizie necessarie e dovute al vero ballerino compositore. Egli dopo la danza materiale, che in pochi anni si può apprendere, supposta la struttura e le dovute disposizioni delle membra che l'arte dimanda, deve imparare la danza pantomima, quella danza che abbraccia le passioni e tutte le idee degli uomini; quella che esige una profonda conoscenza di musica, e l'altra più difficile ancora del cuore umano, insieme all'arte di gruppar le figure, d'abbellire i gesti e assoggettarli al tempo della musica, ed alla rigorosa arte poetica, di concertare in uno i vari interessi, di riunire tutte le bellezze spirituali delle bell'arti, per farle passare a guisa di visione innanzi agli occhi degli spettatori (Angiolini 1773: 82).

In un clima riformistico generale che investe la necessità del ritorno alla purezza imitativa delle arti, la danza rappresentativa deve riappropriarsi di un ruolo centrale, quale sintesi della perfetta compenetrazione delle arti di matrice platonica. Per questo non può prescindere dalla consonanza con la musica, che si definisce come il linguaggio "drammatico" della danza: essa è "la voce" del ballerino, è l'estensione della capacità espressiva del corpo (a sua volta rivelazione dello spirito), diventando essa stessa creatrice di azioni e di affetti¹⁸. Il ballerino non deve prevaricarla con il virtuosismo ma servirla, interpretarla, immedesimandosi in essa. Perché la creazione coreutica sia organica e perfettamente imitativa della vicenda sulla scena, Angiolini asserisce, in modo anacronistico per la contemporaneità ma perfettamente ricalcato sul passato, la necessità dell'artista totale: che sia inventore del ballo, della musica e del libretto, che conosca profondamente le regole della composizione, perché la danza è per sua natura inscindibile dalla musica, mentre questa invece esiste autonomamente dalla danza:

Ma non sarebbe meglio che un compositore di balli pantomimi imparasse la musica e della musica la composizione? La danza non va mai disgiunta dalla musica, ma la musica si disgiunge con facilità dalla danza (...). Il domandare che un compositore di musica impari il ballo è un esigere dal medesimo uno studio estraneo alla sua professione; ma il pretendere che un compositore di balli pantomimi impari la composizione della musica è un suggerirgli quello che gli abbisogna, un volerlo perfetto nella sua carriera (*ivi*: 89).

¹⁸ «La musique est essentielle aux pantomimes: c'est elle qui parle, nous ne faisons que le gestes, semblables aux anciens acteurs des tragédies et des comédies qui faisoient déclamer les vers de la pièce et se bernoient eux-mêmes à la partie de la gesticulation. Il nous seroit presque impossible de nous faire entendre sans la musique, et plus elle est appropriée à ce que nous voulons exprimer, plus nous nous rendons intelligibles» (Bellina 1994 : 152).



Angiolini acquisisce con approccio scientifico il modello della pantomima di Luciano, ma allo stesso modo ne amplia la trattazione, calandola nelle necessità contingenti della sua epoca e facendo della sua riflessione teorica sulla riforma della danza il compendio più riuscito della re-interpretazione e della ri-scrittura neoclassica dell'autorità degli antichi.

Bibliografia

- Algarotti, F. (1754), *Saggio sopra l'opera in musica*, Pasquali, Venezia [ed. moderna a cura di A. Bini, LIM, Lucca 1989].
- Angiolini, G. (1765), *Dissertation sur les ballets pantomimes des anciens, pour servir de programme au ballet pantomime tragique de Sémiramis*, Trattner, Vienna.
- Angiolini, G. (1773), *Lettere di Gasparo Angiolini a monsieur Noverre sopra i balli pantomimi*, Bianchi, Milano.
- Bellina, A. L. (1994, a cura di), *Ranieri de' Calzabigi. Scritti teatrali e letterari*, Salerno, Roma, vol. I, pp. 147-153.
- Cahusac de, L. (1754), *La danse ancienne et moderne, ou Traité historique de la danse*, Neaulme, La Haye.
- Cantù, I. (1841), *Gasparo Angiolini*, voce in Tipaldo de., E. (1841, a cura di), *Biografia degli Italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII, e de' contemporanei*, Alvisopoli, Venezia, II, pp. 12-15.
- Carones, L. (1985), *Noverre and Angiolini: Polemical Letters*, in «Dance Research», V, pp. 42-54.
- Dahms, S. (2004), *Franz Hilverding*, in *International Encyclopedia of Dance*, Oxford University Press, Oxford-New York.
- Dahms, S. (2007), *Some Questions on the Original Version of Gluck and Angiolini's Don Juan*, in «Dance Chronicle» XXX, pp. 427-438.
- Derra de Moroda, F. (1968), *Franz Anton Christoph Hilverding und das Ballet d'action*, in «Österreichische Musikzeitschrift», XXIII, pp. 189-196.



- Diderot, D. (1757), *Entretiens sur Le Fils naturel*, Rey, Amsterdam.
- Falcone, F. (2006), *The Italian Style and the Period*, in «Dance Chronicle», XXIX, pp. 317-340.
- Gasparo Angiolini, (1985), voce in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, UTET, Torino, vol. I, pp. 105-106.
- Greppi, E. e Giulini, A. (1940, a cura di), *Carteggio di Pietro e di Alessandro Verri (Correspondence entre Pietro et Alessandro Verri)*, vol. II, Cogliati-Giuffrè, Milano.
- Gruber, G. (1975), *I balli pantomimici viennesi di Gluck e lo stile drammatico della sua musica*, in «Chigiana», IX/X, pp. 501-512.
- Haas, H. (1923), *Die Wiener Ballett-pantomime im 18. Jahrhundert und Glucks Don Juan*, in «Studien zur Musikwissenschaft», X, pp. 6-36.
- Hansell, K. K. (1988), *Il ballo teatrale e l'opera italiana*, in Bianconi, L. e Pestelli, G. (1988, a cura di), *Storia dell'opera italiana. V. La spettacolarità*, EDT, Torino, pp. 175-296.
- Lombardi, C. (1998, a cura di), *Il ballo pantomimo. Lettere, saggi e libelli sulla danza (1773-1785)*, Paravia, Torino.
- Luciano di Samosata (1779), *Della danza. Dialogo di Luciano con annotazioni*, Pecchioni, Firenze.
- Mariani Borroni, F. (1961), *Gasparo Angiolini*, voce in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. III, pp. 289-292.
- Massaro, M. N. (1985), *Il Ballo pantomimo al Teatro Nuovo di Padova (1751-1830)*, in «Acta Musicologica», LVII, pp. 215-275.
- Mazzoni, S. (2014), *Danzare la regalità: Pilade vs Ila (Macrob. Sat. II 7, 12)*, in «Dionysus ex machina», V, pp. 180-191.
- Noverre, J. G. (1760), *Lettres sur la danse et sur le ballet par M. Noverre maître des ballets de son Altesse sérénissime monseigneur le duc de Wurtemberg, ci-devant des théâtres de Paris, Lyon, Marseille, Londres, Delaroche*, Lyon.



- Nye, E. (2008), 'Choreography' is Narrative: the Programmes of the Eighteenth-Century Ballet d'Action, in «Dance Research», XXVI, pp. 42-59.
- Nye, E. (2011), *Mime, Music and Drama on the Eighteenth-Century Stage: The Ballet d'Action*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Onesti, S. (2009), «L'arte di parlare danzando». *Gasparo Angiolini e la Dissertazione sui balli pantomimi degli antichi*, in «Danza e Ricerca», pp. 1-34 (online, <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/1638/1012>; data di accesso: 12 febb. 2018).
- Pagnini, C. (2009), *Gasparo Angiolini*, in *Archivio Multimediale degli Attori Italiani*, Firenze University Press, Firenze (<http://amati.fupress.net>).
- Pagnini, C. (2011), *Il balletto 'riformato': Gasparo Angiolini e la codificazione della danza teatrale moderna*, in Cervellati, E. e Franco, S. (2011, a cura di), *Danza e teatro. Storie, poetiche, pratiche e prospettive di ricerca* (2011), Bonanno, Acireale-Roma, pp. 43-50.
- Pagnini, C. (2017), «Des sœurs sans jalousie»: danza, musica e poesia nelle riflessioni dei riformatori del ballo pantomimo, *Gasparo Angiolini e Jean-Georges Noverre*, in Landi, M. (2017, a cura di), *La double séance : la musique sur la scène théâtrale et littéraire*, Firenze University Press, Firenze, pp. 59-72.
- Pappacena, F. (2008, a cura di), *Carlo Blasis. Trattato dell'arte della danza*, Gremese, Roma.
- Pappacena, F. (2009), *La danza classica. Le origini*, Laterza, Roma-Bari.
- Pappacena, F. (2011), *Le Lettres sur la danse di Noverre. L'integrazione della danza tra le arti imitative*, in «Acting Archives», IX, pp. 3-6 (www.actingarchives.unior.it).
- Pappacena, F. (2015), *Per una Storia della danza. Danza italiana e/o francese? Ripensare il Settecento*, in «Acting Archives», V, 9, pp. 84-156.
- Russel, C. C. (1984), *The Libertine Reformed: Don Juan by Gluck and Angiolini*, in «Music & Letters», LXV, pp. 17-27.
- Tani, G. (1954), *Gasparo Angiolini*, in D'Amico, S. (dir.), *Enciclopedia dello spettacolo* (1954), Le Maschere, Firenze, vol. I (1954), pp. 620-628.



Tozzi, L. (1972-1973), *Il binomio Gluck-Angiolini e la realizzazione del balletto Don Juan*, in «Chigiana», XXIX/XXX, pp. 535-547.

Tozzi, L. (1972), *Il balletto pantomimo nel Settecento. Gaspero Angiolini, Japadre, L'Aquila*.

Tozzi, L. (1975), *La poetica angioliniana del balletto pantomimo nei programmi viennesi*, in «Chigiana», IX/X, pp. 487-489;

Viale Ferrero, M. (1972-1973), *Appunti di scenografia settecentesca in margine a rappresentazioni di opere in musica di Gluck e balli di Angiolini*, in «Chigiana», XXIX/XXX, pp. 513-534.