

La combinazione di questi due fattori – nuova apertura visionaria del luogo, e sviluppo crescente di un immaginario non locale – genera una quantità finora sconosciuta di potenziali cortocircuiti tra luogo e visione.

La questione si pone evidentemente anche in termini di rapporto locale-globale.

È chiaro come un «teatro dei luoghi» debba selezionare le immagini provenienti dall'«esterno» sulla base di ragioni motivate dalla realtà del sito. Per non cadere in quella stessa indifferenza che tende oggi a far sparire i luoghi. Allo stesso tempo, non è più possibile attendersi in posizioni che assumano la dimensione locale come portatrice di valori di «autenticità» (la quale è sempre una cosa presunta; e non può, tra l'altro, che essere riferita all'attualità del luogo, e del suo mutato contesto) o in senso nostalgico. Occorre, in altri termini, trovare le ragioni dell'intervento in uno spazio che contemperi le indicazioni del sito col vasto immaginario dell'artista contemporaneo.

Rita Zambon

IPSE DIXIT: PIETRO METASTASIO
E IL TEATRO DI DANZA
NEL PRIMO OTTOCENTO

Tra la fine del Settecento e il primo scorcio dell'Ottocento Pietro Metastasio non solo fu uno dei tanti autori sfruttati dai coreografi della scuola pantomimica per le trame dei loro balli¹, ma anche una guida preziosa e un valido referente per le loro teorie ed i loro pensieri. Per esemplificare seguiremo gli scritti di uno tra i più importanti esponenti di questa scuola, Salvatore Viganò.

[...] colle tragedie dell'Alfieri, le commedie del Goldoni, i melodrammi del Metastasio terrebbero il quarto classico seggio scritti e delineati i coreodrammi di Salvatore Viganò².

¹ Le fonti storiche e letterarie dei programmi di ballo ed i loro adattamenti sono temi ormai studiati da anni. Si ricordano qui i saggi di K. K. Hansell, *Il ballo teatrale e l'opera italiana*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, Torino, EDT, 1988, vol. V *La spettacolarità*, pp. 175-306; L. Tozzi, *II. L'evoluzione del ballo teatrale nel secolo XVIII*, in *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, diretta da A. Basso, Torino, UTET, 1995, V: *L'arte della danza e del balletto*, parte II: *Il balletto in Italia*, pp. 63-87 e C. Celi, *III. L'epoca del coreodramma (1800-1830)*; IV. *Percorsi romantici nell'Ottocento italiano*, in *Musica in scena*, cit., pp. 89-116; 117-138. Per il Settecento in particolare si veda J. Sasportes, *Marmontel musa dei balli a Venezia*, in *L'opera tra Venezia e Parigi*, Atti del Convegno (Venezia, Fondazione G.Cini 11-13 settembre 1986) a cura di M. T. Muraro, I, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1988, pp. 91-104 e A. Chegai, *L'esilio di Metastasio. Forme e riforme dello spettacolo d'opera fra Sette e Ottocento*, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 1998, cap. 4, pp. 163-237. Per lo specifico rapporto tra i coreografi e i drammi di Metastasio si veda T. M. Gialdrone, *Soggetti metastasiani nel ballo pantomimo tra Sette e Ottocento*, in *Il melodramma di Pietro Metastasio: la poesia la musica la messa in scena e l'opera italiana nel Settecento* (Atti del Convegno internazionale di studi, Roma, 2-5 dicembre 1998), a cura di E. Sala Di Felice e L. Cairra, Roma, Aracne, 2001, pp. 533-571 e R. Zambon, *Metamorfosi di soggetti metastasiani nel teatro di danza tra Sette-Ottocento*, relazione letta al Convegno «Il canto di Metastasio», Venezia, 14-16 dicembre 1999 [atti in corso di pubblicazione], da cui questo articolo ha preso le mosse.

² C. Ritorni, *Commentarii della Vita e delle Opere Coredrammatiche di Salvatore Viganò e della Coreografia e de' Corepei*, Milano, Tipografia Guglielmini e Radaelli, 1838, pp. 412-413.

Così conclude il suo lavoro Carlo Ritorni, biografo di Salvatore Viganò, il creatore del coreodramma, quella «poesia muta» che aveva affascinato il pubblico e gli intellettuali nei primi vent'anni del diciannovesimo secolo. Accanto ai nomi di Vittorio Alfieri (alla cui *Mirra* il coreografo si ispirò per uno dei suoi più riusciti lavori)³ e di Carlo Goldoni appare quello di Pietro Metastasio, l'innovatore della forma settecentesca del melodramma. Anche Viganò si cimentò nella resa coreografica di un dramma del Poeta Cesareo, *Alessandro nell'India* (Roma 1729), che andò in scena alla Scala di Milano durante la quaresima del 1820. L'aspetto più curioso è il suo approccio all'opera, così descritto da Ritorni:

Sogliono parecchi autori vulgari, trarre i melodrammi loro dell'altrui tragedie, altri ricavare balli da tragedie o da melodrammi, e finalmente altri far tragedie o drammi pedestri giovandosi d'argomenti tolti da opere e coreodrammi; e così avviene che tutto quaggiù aggirandosi ritorni in se stesso, ond'è che si dice nulla di nuovo sotto al sole. Il Viganò che nel suo ricco teatro tutto tentò, dopo aver mostrati tanti e sì originali coreodrammi, volle una volta, quasi per modestia, imitar l'esempio di parecchi umili coreopei, che non sapendo far di meglio, si diedero a tradurre in pantomima la poesia d'un dramma del Metastasio. Ma riposandosi la sua fantasia, l'ozio fu ben degno di lui, perché l'*Alessandro* è una purissima gemma del suo repertorio. La condotta vedesi proceder dal Metastasio, ma ai versi è sostituita non servilmente la muta poesia dalla coreografica arte di sua scuola. Innoltre l'azione è in tutto adattata al nuovo genere nel qual vien riprodotta, renduta più semplice, e distribuita in soli cinque atti, mentre appo il Metastasio è di sei parti (che altrettanti sono i cangiamenti di luogo e di scena), e tolti via gli episodj, ed i secondarj caratteri ridotti a due semplici confidenti. Innoltre piace in questo programma veder ricordati e distinti i nomi e gl'usi nazionali dell'India, e levata quella uniformità che dà un solo eroico colore ai Greci ed ai Barbari⁴.

Viganò quindi aveva tratto solo la traccia del racconto dal melodramma di Metastasio, rielaborandolo, secondo le sue convinzioni, in un altro linguaggio, quello coreutico-pantomimico, che rispondeva ad altre regole e ad altre esigenze. Il coreografo doveva conoscere bene tutta l'opera del poeta, perché

³ Per la fortuna delle tragedie alfieriane nel mondo della danza si veda R. Zambon, «Sulle tracce dell'immortale Astigiano»: influenze alfieriane nei libretti di danza della prima metà dell'Ottocento, in «Chorégraphie», I, 2, autunno 1993 (ristampa 1995), pp. 73-84.

⁴ C. Ritorni, *Commentarii*, cit., pp. 302-303.

in occasione di un altro ballo, *Gli Strelitzi* (o *Strelizzi*) dato al Gran Teatro la Fenice di Venezia per il carnevale 1809, egli prende a modello un *topos* dei melodrammi metastasiani, la congiura di un nobile nei confronti del rappresentante del potere. Nel terzo atto Alessio Schukanin, Capitano degli Strelizzi, la guardia imperiale, presenta alla figlia Elisabetta il pugnale ingiungendole di uccidere lo zar Pietro I, di cui lei è innamorata⁵. La stessa drammatica scena si trova nel primo atto dell'*Ezio* di Metastasio (Vienna 1728), quando Massimo, patrizio romano, vuole convincere la figlia Fulvia a sposare l'imperatore Valentiniano e ad assassinarlo⁶.

Metastasio, oltre a somministrare tracce drammatiche, era ritenuto un'autorità a cui appellarsi in caso di biasimo sulle scelte stilistiche e poetiche. Ce ne fornisce un chiaro esempio un altro ballo di Viganò, *La Vestale*.

Tratto dall'omonima opera di Gaspare Spontini, venne dato alla Scala di Milano nella primavera del 1818, ottenendo il plauso universale. L'unica voce fuori dal coro fu quella di un 'antico militare', Davide Bertolotti, che pubblicò la sua critica negativa nello «Spettatore Italiano» [quaderno XVI], e che ebbe una pronta replica da parte di Giulio Ferrario. Questi si risente alquanto quando l'antico militare disapprova l'introduzione delle danze delle Vestali del terzo atto, come «violazione di ogni storico decoro»:

Ma si è forse egli dimenticato di essere presente ad un ballo? Non si ricorda questo antico militare, che certamente non isfigura quando distinguersi vuole fra i colti poeti della nostra città, d'aver letto nell'Estratto della Poetica d'Aristotile dell'immortale Metastasio *che l'arte dell'imitatore si propone di dar solo la somiglianza possibile del suo originale ad una special materia, da quella dell'originale differente, che elegge per la sua imitazione?* L'eccellenza dell'imitatore consiste non già nell'esattezza d'un original riprodotto, ma nel difficile, e perciò mirabil uso che egli sa fare della materia con la quale si è impegnato ad imitarlo, senza mai cambiarla. (I)

(I) *L'imitatore, quando ancora questa materia non può per sua natura adattarsi in tutto al vero, non la cambia perciò, né la nasconde, ma la conserva e l'o-*

⁵ *Gli Strelizzi / Azione eroico-mimica / in sei atti / composta ed eseguita / per la prima volta / nel Gran Teatro / La Fenice / Come primo spettacolo del Carnevale / MDCCCIX / da Salvatore Viganò, in Il ritorno d'Ulisse di G. S. Mayr, Venezia, Dai tipi di Vincenzo Rizzi, s.d., pp. 33-40. Si veda anche Ritorni, *Commentarii*, cit., p. 81, che però cita dall'edizione di Milano del 1812.*

⁶ P. Metastasio, *Ezio*, a.I, sc.IV., in P. Metastasio, *Tutte le opere*, a cura di B. Brunelli, Verona, Arnoldo Mondadori Editore, 1953², 5 voll., I, p. 202.

stenta, affinché avvertiti gli spettatori da quelle stesse palesi difficoltà insuperabili, riflettano con meraviglia alle tante altre in così poco docile materiale dal destro imitator superate.

Vuol forse egli esser confuso fra que' critici volgari che non soffrono in una rappresentazione in musica che l'attore vada a morire cantando, o fra quelli che vorrebbero veder colorata una bella statua di marmo? E perché dunque non soffrirà egli che la Vestale eseguisca sacri riti, e vada anche alla morte con passi misurati, sapendo che la materia, di cui si serve il signor Viganò per l'imitazione, è la danza?⁷

Come maggiore autorità nel campo della resa spettacolare, sulla spinosa questione tra verosimile e imitazione, tra pedissequo rispetto di un testo o della storia e rielaborazione dell'artista, viene dunque scelto Metastasio e il suo *Estratto dell'Arte poetica di Aristotele* (1773). Anche Ritorni sottolinea la coerenza che deve avere l'artista nell'usare sempre e comunque la materia che egli ha scelto per rappresentare:

E quando, ripeto io, nella sua maggior parte giovi svolger la favola col l'espressione sola de' gesti, bisogna tollerare in muto linguaggio anche la porzione minore che meglio si esprimerebbe con parole, perché di due colori non puossi far un dramma. Alla stessa guisa conviene che la dipintura rinunci alla possibilità del rilievo; la scoltura alla verità de' colori, e l'incisione all'una e all'altra cosa. [...] Ogni bell'arte imita con alcuni mezzi, esclusi certi altri. Il solo vero è perfetto. Ma l'arti imitatrici non sarebbero più tali se avessero quanto è nel vero. Il merito loro sta nel tentar quasi di vincere le bellezze rapite alla natura, servendosi d'alcuni dei mezzi che lascia in certo modo rapirsi, giacché il saper creare con tutti quanti riserb' a se stessa.⁸

Ancora Metastasio nel suo *Estratto* insiste sull'assoluta peculiarità della materia che deve contraddistinguere le arti:

Parmi dunque evidente che essendo imitazioni e la poesia e la pittura e la scoltura e tutte le arti loro sorelle, se vogliono essere diverse l'una dall'altra conviene che mai non nascondano, né pongano altra materia in uso se

⁷ [G. Ferrario], *Lettera di un cavaliere in risposta alle osservazioni di un antico militare sulla Vestale ballo tragico del signor Salvatore Viganò*, Milano, Dalla Tipografia di Vincenzo Ferrario, 1818, pp. 9-10. Sia la citazione che quest'ultimo paragrafo si rifanno al capitolo IV dell'*Estratto dell'Arte Poetica di Aristotele e considerazioni su la medesima*, in P. Metastasio, *Tutte le opere*, cit., II, p. 983.

⁸ C. Ritorni, *Commentarii*, cit., p. 39.

non se quella che hanno eletta da bel principio, e che specialmente le distingue. Poiché la nobiltà, l'invenzione, la vivacità, l'eleganza, la fantasia e le altre qualità da esse possedute in comune non potrebbero mai distinguerle: onde debbono i colori costituir l'invariabile essenziale distintivo della pittura; i marmi ed i metalli, quello della scoltura; e la misurata, numerosa ed armonica favella, abile a dilettar per se stessa, quello della poesia⁹.

Il problema di quali fossero i mezzi propri di ciascuna arte era stato oggetto del trattato di Charles Batteux *Les Beaux Arts réduits à un même principe*, anteriore all'*Estratto* di una trentina d'anni (1746) e più volte riedito.

Rifacendosi anch'egli alla *Poetica* di Aristotele, Batteux precisa in che cosa le arti – accomunate dall'imitazione della «belle nature» – si distinguano fra loro:

Ainsi la peinture imite la belle nature par les couleurs, la sculpture par les reliefs, la danse par les mouvemens et par les attitudes du corps. La musique l'imite par les sons inarticulés, et la poésie enfin par la parole mesurée. Voilà les caracteres distinctifs des arts principaux. Et s'il arrive quelquefois que ces arts se mêlent et se confondent, comme, par exemple, dans la poésie, si la danse fournit des gestes aux acteurs sur le théâtre; si la musique donne le ton de la voix dans la déclamation; si le pinceau décore le lieu de la scène; ce sont des services qu'ils se rendent mutuellement, en vertu de leur fin commune et de leur alliance réciproque, mais c'est sans préjudice à leurs droits particuliers et naturels. Une tragédie sans gestes, sans musique, sans décoration, est toujours un poëme. C'est une imitation exprimée par le discours mesuré. Une musique sans paroles est toujours musique. Elle exprime la plainte et la joie indépendamment des mots, qui l'aident, à la vérité; mais qui ne lui apportent, ni ne lui ôtent rien qui altère sa nature et son essence. Son expression essentielle est le son, de même que celle de la peinture est la couleur, et celle de la danse le mouvement du corps. Cela ne peut être contesté¹⁰.

La polemica riguardante la capacità del gesto pantomimico di esprimere sentimenti ed azioni percorse tutta la carriera di Salvatore Viganò. In un'altra disputa su un suo ballo, *I Titani*, dato alla Scala di Milano nell'ottobre 1819, ed esposta nella 'lettera' scritta da Angelo Petracchi sotto lo pseudonimo di Tito Tani, pronipote dei Tita-

⁹ P. Metastasio, *Estratto*, in P. Metastasio, *Tutte le opere*, cit., II, p. 987.

¹⁰ Ch. Batteux, *Les Beaux Arts réduits à un même principe*, A Paris, Chez Durand, M.DCC.XLVI, pp. 38-40.

ni¹¹, si dà voce all'opinione di uno straniero che propone il seguente problema: «se la pantomima dovesse eseguirsi con passi ballati e misurati ovvero camminati»; soggiungendo ch'egli non esitava a schierarsi per questo secondo partito, sostenuto dall'autorità dei coreografi francesi, «sembrandogli stranissimo di voler esprimere un'azione con gesti equivalenti alle parole, e studiandosi di ottenere in ciò la maggiore chiarezza e verosimiglianza, e con quale mezzo? col mezzo di passi misurati, e con piccoli salti e movimenti del tutto opposti alla ricercata verità»¹².

Petracchi sta per dargli ragione, quando Viganò si scuote e risponde. Conosce questa osservazione dei forestieri, ma egli può controbatterla. Ritorna ad affermare che il verosimile, tanto nel ballo quanto nella musica, deve essere sempre dipendente dagli elementi delle due arti, cioè dai passi e dalle note, altrimenti non si tratterebbe più di rappresentazioni in ballo o in musica. Se la pantomima fosse camminata, sarebbe totalmente eguale a quella che eseguono i saltatori di corda o altri «Istrioni» in spettacoli dove appunto si vede un'azione rappresentata «a gesti naturali, senza passo in misura, ed accompagnata contuttociò dall'orchestra». La forza delle passioni espressa caricando il gesto risulterebbe meschina o ridicola, se il gesto stesso non fosse nobilitato da un elemento, cioè il passo ballato, che conferisce dignità a quelle attitudini, come il verso nobilita la tragedia. Infine tanto nel ballo, quanto nella musica e nella tragedia non saranno né i passi, né le note, né i versi a fare torto al bello ed all'interessante dell'azione, quanto piuttosto «i modi bassi, comuni, e famigliari con cui venissero esposte le azioni medesime senza misura, senza modulazione, senza ritmo»¹³.

Questa risposta di Viganò trova conferma in un passo dell'*Estratto*, al Capitolo IX, in cui Metastasio parla della definizione di «poesia» e «poeta»: la prima è «una lingua artificiosa, imitatrice del discorso naturale; e fa la sua imitazione col metro, col numero e con l'armonia»; chiunque può essere narratore di azioni e di passioni, ma solo se si vale di essa deve essere considerato poeta,

¹¹ [A. Petracchi], *Il ballo intitolato I Titani esaminato da Tito Tani pronipote dei Titani*, Milano, Dalla stamperia di Paolo Emilio Giusti, 1819, riportato anche da Ritorni, *Commentarii*, cit., pp. 239-297.

¹² *Il ballo intitolato I Titani*, p. 65.

¹³ *Il ballo intitolato I Titani*, pp. 66-68.

siccome sempre indifferentemente son ballerini quelli che sanno sottoporre i lor passi ed i moti loro alle leggi del numero, cioè della cadenza; e non meno son ballerini quando si vagliono de' loro moti e passi artificiosi per imitare unicamente i naturali senza alcun altro particolar disegno, come quando intraprendono una seconda imitazione, cioè di rappresentare coi loro moti e passi regolati, imitatori de' liberi, i caratteri, le passioni e le favole intiere. E siccome questi, ancor che imitino ad eccellenza ciò che lor piace, se non si sottopongono alla rigorosa cadenza possono ben dirsi ottimi attori, ma non già ballerini; [...]¹⁴.

Nell'*Estratto* si possono trovare altri punti di collegamento con la futura teoria coreutica. Quando Metastasio parla del coro, nel Capitolo XII, sembra di leggere le osservazioni sulla capacità di muovere le masse, così distante dal concetto generico e gratuito di sfondo, propria di Viganò, il quale era capace di far entrare il «coro» nel vivo dell'azione, con una motivazione chiara e precisa.

Come ultimo esempio dello stretto legame che Salvatore Viganò ebbe col mondo metastasiano, consideriamo proprio la sua ultima fatica, *Didone*, ballo lasciato incompiuto e completato dal fratello Giulio, che andò in scena alla Scala di Milano nell'autunno del 1821¹⁵.

Nell'ideare il dramma della regina di Cartagine, all'apparenza egli segue solo il poema virgiliano, come spiega Ritorni:

Già aveva dato l'esempio di andar sull'orme di quest'Autore [Metastasio] nell'*Alessandro*: potevasi creder quindi lo volesse fare per la seconda volta; ma *Didone* è tema dopo Virgilio di tutti, e il dramma di Salvatore è attinto al fonte comune, e non ricorda il Metastasio. Anzi il programma è sommamente drammatico, attivo, fecondo, fragli altri suoi artificiosissimo, ed appo le Didoni che tanti composero, mi sembra degno di considerazione particolare, per certa felice ispirazione di novità in un subbietto così battuto¹⁶.

Ma anche questa volta Metastasio ha guidato la mano di Viganò, infatti la condotta del ballo si trova tracciata nel Capitolo V dell'*Estratto*, in cui si parla dell'unità di tempo. Il poeta aveva sempre cercato di regolare i suoi drammi sulla norma aristotelica del 'termine

¹⁴ P. Metastasio, *Estratto*, in P. Metastasio, *Tutte le opere*, cit., II, pp. 1044-45.

¹⁵ Come è noto, Salvatore Viganò fu stroncato da una «idropisia di petto» mentre stava allestendo lo spettacolo, il 10 agosto 1821.

¹⁶ C. Ritorni, *Commentarii*, cit., pp. 319-320.

d'un giro di sole', ma nei casi in cui il tempo dello svolgimento dell'azione trascendesse il tempo della rappresentazione, aveva fatto in modo che lo spettatore lo immaginasse passato

in quegli'intervalli ne' quali, fra l'uno e l'altro gruppo di scene annodate insieme, il teatro rimane affatto voto d'attori, e presenta ai riguardanti l'apparenza d'un nuovo sito. Ciascuno di cotesti gruppi è una azione separata, ma subalterna, che conduce alla principale. Or siccome un pittore che volesse rappresentar la morte di Didone con le antecedenti circostanze che la cagionano, non essendogli permesso dalla natura dell'arte sua il poterle esprimere in un quadro solo, sarebbe ben degno di lode se le esprimesse in diversi, presentando successivamente in uno, per cagion d'esempio, l'arrivo d'Enea in Cartagine, in un altro la cena, nel terzo la caccia, nel quarto gl'inutili sforzi della regina per non esser abbandonata, e finalmente nell'ultimo la disperata sua morte; [...] ¹⁷.

Ed è proprio sulla scansione consigliata dal poeta che Viganò articolerà il suo ballo, inserendovi però un atto, il quarto, dove si narra dell'arrivo di Jarba travestito da ambasciatore, episodio tratto dal dramma metastasiano.

¹⁷ P. Metastasio, *Estratto*, in P. Metastasio, *Tutte le opere*, cit., II, pp. 1015-1016.

Annamaria Mastracci
*L'ANELLO DEL NIBELUNGO DI RONCONI
 E PIZZI: FIRENZE, 1979-1981*

Negli anni Settanta iniziò un nuovo ed interessante capitolo nella storia interpretativa dell'opera wagneriana in generale, dell'*Anello del Nibelungo* in particolare. L'avvicinarsi del 1976, centenario della prima rappresentazione bayreuthiana dell'*Anello*, incoraggiò alcuni teatri d'opera a programmare una nuova produzione. Iniziò Kassel nel 1970, seguirono Lipsia nel 1973, Londra e Milano nel 1974, Ginevra nel 1975. Il cambiamento, quindi, prese le mosse al di fuori del Festspiel di Bayreuth, per poi approdarvi, nel 1976, con l'edizione del centenario curata da Boulez e Chéreau. Prevalse l'esigenza di abbandonare le ambientazioni «senza tempo» che caratterizzavano le messinscene di Bayreuth, che si ispiravano alla assenza di tempo del mito narrato nel ciclo. Sembrò che tutti ricercassero quale fosse la reale ambientazione temporale e spaziale dell'*Anello*. Si scoprì allora che l'attualità dell'opera andava concretizzata nelle sue relazioni temporali. Ciò comportò una messa in scena concreta, in cui un periodo storico ben preciso, l'Ottocento, prese il posto della mancanza di tempo, divenendo il fulcro della riflessione. I problemi ideologici della società del XIX secolo determinarono la nuova interpretazione, e si mise così in scena anche la storia della ricezione dell'opera.

In questo articolo si cercherà di analizzare la produzione curata da Ronconi e Pizzi, quella che più di ogni altra contribuì a cambiare il modo di interpretare il ciclo wagneriano; che nella sua edizione completa, avvenuta a Firenze tra il 1979 e il 1981, tirò le somme delle «provocazioni» lanciate dagli stessi Ronconi e Pizzi a Milano, che furono riprese ed ampliate nelle produzioni citate.

Ma soprattutto, si cercherà di analizzare il rapporto tra il regista di teatro musicale ed il testo verbale dello spettacolo, con le sue fonti; che, come vedremo, possono assumere il valore di fonte anomala e divenire fulcro dell'ambientazione. La relazione tra la partitura di un'opera e la sua messinscena, che può essere descritta come duali-