

STEFANIA CORI

«Parlare all'anima attraverso gli occhi».
I fratelli Verri e il pantomimo

In

I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo.
Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma Sapienza,
18-21 settembre 2013), a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri e F. Tomasi,
Roma, Adi editore, 2014
Isbn: 9788890790546

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=581
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

STEFANIA CORI

«Parlare all'anima attraverso gli occhi».
I fratelli Verri e il pantomimo

Dalla seconda metà del Settecento la danza comincia ad essere utilizzata per rappresentare soggetti tragici privandosi della parola recitata o cantata; l'intento è quello di ricercare e magari riprodurre quello spettacolo che affascinava gli antichi romani durante l'epoca imperiale: tramite i gesti raccontare opere letterarie, esprimere e far scaturire emozioni nel pubblico, "parlare all'anima attraverso gli occhi". Anche se il problema della danza come imitazione era già vivo in Francia nel Seicento, è nel Settecento che acquista sempre più rilevanza nel dibattito culturale, interessando anche, e in maniera particolare, il punto di vista letterario. In effetti il dibattito attorno alla danza pantomimica testimonia il fatto che il pantomimo, durante tutto il Settecento, è un'arte in grande espansione, che dà adito a diverse questioni e dibattiti.

È proprio su questa tematica che i fratelli Verri discorrono in molte loro lettere. Infatti in numerose epistole del carteggio Pietro e Alessandro Verri trattano la querelle tra Angiolini e Noverre e descrivono in maniera piuttosto dettagliata i loro balli. In questi scambi epistolari i Verri si confrontano sulle descrizioni e sui programmi di balli teatrali e di feste da ballo, trattano dell'opera in musica e dei cerimoniali d'etichetta e, allo stesso tempo, si scambiano informazioni sui teatri, i ballerini e i libri di danza. In queste lettere la danza, considerata come «[...] genere di spettacolo [che] va all'anima, e si sente il freddo e il fremito della tragedia», ricorre insieme a temi collaterali del corrente dibattito sul teatro

«Chiaro adunque appare esser parte principale della Musica il ballo, e le danze; ch'altro non son che cenni, moti, e gesti del corpo; con i quali si esprimono quelle cose, che sono cantate o sonate»;¹ questa è la descrizione della danza all'interno degli spettacoli musicali data da Giovanni Bonifacio nella sua *Arte de' cenni* del 1616, che introduce quella che sarà una tematica centrale del Seicento, ma che comunque si protrarrà per tutto il Settecento nelle belle arti,² l'imitazione. Un esempio tra tutti al riguardo risulta essere la pubblicazione del noto libro sull'arte classica di Johann Joachim Winckelmann, *Storia dell'arte antica*, uscito in Germania nel 1764. Quando Denis Diderot l'anno seguente lo leggerà in traduzione francese reagirà affermando che bisogna studiare l'antico per imparare a vedere la natura: la Natura, parola chiave di tutto il XVIII secolo, intesa come "primum mobile".

Attorno alla questione dell'imitazione sono imperviate le discussioni e le riflessioni che ruotano attorno al pantomimo, l'arte di esprimere emozioni ed esperienze interiori attraverso gesti dettati dalla passione. Come ha notato Noverre, noto *maître de ballet* del secolo, «la poesia, la pittura e la danza sono, o dovrebbero essere, niente più che un fedele ritratto della bella Natura» ed esiste, a tal riguardo, una sola «regola comune a tutte le arti e da cui possiamo allontanarci solo a rischio di essere portati fuori strada, ed è l'imitazione della bella Natura».³

Nell'accezione più colta e specialistica l'imitazione racchiude un potenziale creativo, formativo, dinamico ed essa viene considerata il mezzo artistico capace di commuovere l'animo degli spettatori. Attraverso l'immagine della *imitation de la belle nature*, presente nelle pagine dei numerosi libri pubblicati nella prima metà del secolo, si esprime la necessità di tradurre, e quindi imitare, le azioni e le passioni umane nella danza pantomimica. La danza dovrebbe esprimere, dipingere, delineare "all'occhio qualche affetto dell'anima" e, una coreografia degna di questo nome, dovrebbe essere capace di "eccitare e incantare lo spettatore, di parlare all'anima attraverso gli occhi".

Anche dal punto di vista letterario l'argomento inizia ad essere trattato con più vivo interesse. Nel 1710 Pierre-Jean Burette pubblica due *Memoires* tradotti in Italia nel 1746 con il titolo *Prima*,

¹ G. BONIFACIO, *L'arte de' cenni*, Vicenza, Appresso Francesco Grossi, 1616, p. 518.

² Sul tema dell'imitazione nelle arti cfr. C. BATTEUX, *Le belle arti ricondotte ad un unico principio*, a cura di Ermanno Migliorini, Bologna, Il Mulino, 1983; D. DIDEROT, *Lettera sui sordomuti e altri scritti sulla natura e sul bello*, a cura di Emilio Franzini, Milano, Guanda, 1984; G. E. LESSING, *Laoconte*, Voghera, Angelo Maria Sormani, 1832; J. J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, Torino, Bollati Boringhieri, 1961.

³ J. G. NOVERRE, *Lettere sulla danza*, presentazione, traduzione e note di Alberto Testa, Roma, Di Giacomo, 1980, p. 21.

e seconda Memoria per servire alla Istoria del Ballo degli antichi;⁴ l'autore riconosce l'importanza e la piena dignità del ballo in quanto esercizio fisico e mezzo di educazione morale, ripercorrendo l'origine della danza basandosi sui testi antichi così come avevano fatto gli eruditi dal Cinquecento in poi, ma inserendo comunque osservazioni che rispecchiano l'estetica del suo tempo. «È fuor di questione dunque, che il Ballo considerato come pura Imitazione è egualmente atto ad istruire, che a dilettere, ed a ragione il Poeta Simonide la chiamò una muta Poesia, appellando per contrario la Poesia un Ballo eloquente».⁵ Ecco quindi la danza considerata come vera imitazione della natura e, pertanto, capace di esprimere profonde emozioni e passioni nel pubblico ma, allo stesso tempo, proprio perché imitazione, è in grado di dilettere e di istruire. Alle Memorie di Burette risponde Francesco Algarotti nel 1755, con il *Saggio sopra l'opera in musica*,⁶ condannando i balli che fanno da intermezzo agli atti delle opere, perché considerati inutili e indecenti, sfoggio di sole acrobazie; al contrario, la danza teatrale deve essere «[...] una imitazione che si fa della natura, e degli affetti dell'animo per via dei movimenti musicali del corpo, ella ha da dipingere continuamente col gesto. E un ballo ha da avere anch'esso la sua esposizione, il suo nodo, il suo scioglimento; ha da essere un compendio sugosissimo, dirò così, di un'azione».⁷

Sempre negli stessi anni in Francia Louis de Cahusac, drammaturgo e librettista di Jean-Philippe Rameau, pubblica *La danse ancienne et moderne*⁸ in cui la disciplina coreutica risulta rivalutata nell'ottica di una sua emancipazione artistica e culturale e riconosciuta come arte imitativa, così come aveva teorizzato Charles Batteux pochi anni prima in *Le Belle Arti ricondotte ad un unico principio*. Cahusac indaga la danza in tutti i suoi aspetti rivolgendo una particolare attenzione alla sua funzione presso le culture antiche, greca e romana. In particolare secondo il drammaturgo francese la danza, così come le altre belle arti, poesia, pittura e musica, è per sua stessa natura un'espressione *naïve* delle sensazioni dell'uomo: l'arte di Tersicore ha la potenzialità di esprimere, dipingere, descrivere l'emozione e lo può fare con maggior chiarezza attraverso l'essenzialità e il forte impatto comunicativo del gesto. Poiché la danza ancora non è capace sulla scena di esprimere un così nobile sentimento, Cahusac, nelle conclusioni della sua opera, auspica l'intervento di un uomo di talento in grado di creare una danza francese di dignità pari a quella italica dei celebri mimi dell'antica Roma.

La conclusione del drammaturgo si ricollega direttamente al pensiero che Diderot fa esprimere a Dorval, personaggio del dramma *Il figlio naturale* che incarna «lo slancio artistico e il genio creatore»:

La danza? La danza attende ancora un uomo di genio; essa è scadente ovunque, perché si sospetta appena che sia un genere d'imitazione. La danza sta alla pantomima come la poesia sta alla prosa, o piuttosto come la declamazione naturale sta al canto. È una pantomima misurata. [...] Una danza è un poema [...]. È mimesi attraverso i movimenti, che presuppone il concorso del poeta, del pittore, del musicista e del pantomimo. Essa ha il suo soggetto; questo soggetto può essere distribuito in atti e in scene.⁹

⁴ P.-J. BURETTE, *Prima, e seconda Memoria per servire alla Istoria del Ballo degli antichi*, Venezia, Antonio Groppo, 1746.

⁵ *Ivi*, p. 36.

⁶ F.O. ALGAROTTI, *Saggio sopra l'opera in musica*, S. I., 1755, seconda edizione ampliata e riveduta dall'autore edita a Livorno, da Coltellini, nel 1763.

⁷ *Ivi*, p. 22.

⁸ L. DE CAHUSAC, *La danse ancienne et moderne, ou Traité historique de la danse*, 3 voll., La Haye, Jean Neaulme, 1754. Quando Cahusac scrive quest'opera sta collaborando alla nota *Encyclopédie* curata da Denis Diderot Jean-Baptiste D'Alembert e pubblicata tra il 1751 e il 1780, e si occupa dei termini "Ballet", "Danse" e "Geste".

⁹ D. DIDEROT, *Entretiens sur le fils naturel*, in IDEM, *Ouvres*, Paris, Gallimard, 1951, pp. 1294-1295 (trad. italiana in A. PONTREMOLI, *Storia della danza dal Medioevo ai giorni nostri*, Firenze, Le Lettere, 2011, p. 88).

È evidente come la danza, nella prima metà del Settecento, debba ancora trovare un modo per essere correttamente interpretata e quando sulla scena europea compare Jean-Georges Noverre molti riconoscono quell'uomo di genio nominato da Dorval.

Nel carteggio Verri il nome di Noverre appare per la prima volta in una lettera di Pietro rivolta al fratello del 21 febbraio 1770: l'intellettuale milanese assiste a due balli pantomimi del maestro di ballo francese, *Orfeo e Euridice* e *Alessandro e Rossane*, rappresentati al teatro Ducale di Milano tra gli atti dell'opera di Ignazio Celonat, *Didone abbandonata*. Riferisce a tal proposito:

Tu mi scrivi dei teatri di Roma; io ti dirò che giammai ho veduto spettacolo più nobile e pomposo del nostro di quest'anno. Abbiamo due balli sul gusto di Novaire, autore che conoscerai, quand'io ne storpi il nome. Il primo ballo della prima opera è stato Alessandro che ritorna dalla battaglia e incontra Rossane; il secondo di quest'opera è Orfeo che discende all'inverno e libera Euridice. Superba musica, decentissima la azione, abiti corrispondenti, e una coppia di ballerini: il Pic e la Binetti, che sono due vere divinità. Non potresti credere che anima, che decenza, e che fine gusto in ogni moto. Gran folla poi di ballerini secondari riempiono la scena. Ti assicuro che questo genere di spettacolo va all'anima, e si sente il freddo e il fremito della tragedia. Nel momento in cui Orfeo ed Euridice si rincontrano nell'Eliso, si precipitano l'uno sull'altro in modo che veramente fa passione; crederesti che la platea in quel momento ride sempre altamente! Crederesti che si sono gettati de' villanissimi sonetti per una figurante, e niente per i due modelli del ballo nobile!¹⁰

Nella lettera successiva, del 7 marzo, Pietro si sofferma sulla descrizione più dettagliata del ballo *Orfeo ed Euridice* di Noverre, dall'intreccio scenico alla descrizione dettagliata dei personaggi, dalla musica che diviene parte integrante dell'azione,¹¹ ai passi ad essa legati, dalla scansione in scene ai costumi e alle scenografie. A questa lettera Alessandro risponde il 14 marzo, lamentando la situazione teatrale romana.¹² Ciò che risulta importante, dalle parole di Pietro, è il fatto di riconoscere la piena dignità drammaturgica del ballo pantomimo, nel senso che il balletto, alla pari della tragedia, possiede quella capacità di mettere in atto il processo catartico tramite l'utilizzo espressivo del gesto.

L'incontro effettivo tra Pietro Verri e Noverre avviene a Vienna, tra maggio e settembre del 1771; si tratta di un viaggio particolarmente importante per la carriera politica del milanese, definita un'occasione mancata da Sara Rosini, poiché si comprende che Verri non ha l'appoggio e l'approvazione della capitale austriaca; allo stesso tempo, però, inizia una nuova fase creativa a livello letterario e filosofico e cambia l'atteggiamento nei confronti dei cittadini lombardi, di cui riscopre la solidarietà e un'onestà veritiera, a differenza dell'atteggiamento dei viennesi.¹³

In questi mesi Pietro assiste a Vienna agli spettacoli allestiti da Noverre e una volta tornato a casa si rende conto di come i balli che l'anno precedente lo avevano completamente affascinato, diventano ai suoi occhi un mucchio di difetti e imperfezioni. Ne dà, come sempre, un resoconto ad Alessandro:

Il teatro è sommamente affollato, e lo spettacolo è freddissimo agli occhi miei. Vi è una profusione d'abiti, di comparse, di ballerini, ecc.; ma il confronto che faccio cogli spettacoli

¹⁰ P. VERRI, *Lettera ad Alessandro del 21 febbraio 1770*, in P. e A. VERRI, *Lettere sul teatro e sulla danza (1770-1781)*, in C. LOMBARDI (a cura di), *Il ballo pantomimo. Lettere, saggi e libelli sulla danza (1773-1785)*, Torino, Paravia, 1998, p. 164, nota 4. L'autrice, nell'antologia, ha raccolto le lettere di Pietro e Alessandro Verri che trattano delle questioni attorno alla pantomima e al teatro, pertanto d'ora in poi le lettere, se non riferito diversamente, saranno citate da questa edizione.

¹¹ Cfr. *Lettera di Alessandro a Pietro del 7 marzo 1770*.

¹² Cfr. *Lettera di Alessandro a Pietro del 7 marzo 1770*.

¹³ Cfr. S. ROSINI, *Nota introduttiva a ID., Scritti sul balletto*, in P. VERRI, *I Discorsi e altri scritti degli anni Settanta*, a cura di Giorgio Panizza, con la collaborazione di Silvia Contarini, Gianni Francioni, Sara Rosini, Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Verri, vol. III, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2004, p. 598 e C. CAPRA, *I progressi della ragione. Vita di Pietro Verri*, Bologna, Il Mulino, 2002, pp. 324-338.

di Vienna è troppo disavvantaggioso. Trovo oscure le scene, lentissimi i moti de' cambiamenti, ridicole le macchine, inanimato il ballo, senza passione alcuna; la musica languida, l'orchestra lenta e troppo uniforme; lo spettacolo noiosamente lungo e gli stessi due ballerini, Le Pich e la Binetti, che m'incantarono due anni sono, li vedo con tranquillità. Noverre ha messo il teatro di Vienna, rapporto il ballo, per modo che non credo in altra parte sia cosa che vi assomigli. Egli vi è ben stipendiato; spande il suo genio ad animare tutti gli attori; vi è una Delfini, veneziana, che non è conosciuta altrove perché si è fermata ivi e non è uscita, è un'imparabile attrice e ballerina. Insomma, io non credo che vi sia teatro che regga al confronto. (*Lettera di Pietro ad Alessandro del 30 ottobre 1770*)

Pietro e Alessandro, entrambi sorpresi dal fatto che Vienna, superando i limiti del teatro francese e italiano, sia diventata un punto di riferimento per le belle arti e quindi anche per il ballo, riconoscono a quest'ultima pratica il pieno valore catartico; ne è cosciente anche Alessandro, spettatore indiretto, il quale scrive:

Le opere in musica di Vienna, se uniscono, come dici, la musica nostra alla nobiltà dell'azione francese, se hanno recitativi di passione e di concerto, se hanno balli analoghi e fatti da Noverre, devono essere uno spettacolo interessantissimo. Io non ho provati piaceri spirituali più vivi di quelli, che mi ha dati la tragedia francese. Per me è una esistenza deliziosa. Mi vi si purga il cuore ed il cervello colle lagrime. Ne sarò sempre entusiasta. (*Lettera di Alessandro a Pietro del 20 novembre 1771*)

Ecco quindi che, nella seconda metà del Settecento, alla Francia e all'Italia subentra l'Austria, che grazie al lavoro di Noverre riesce a coniugare i pregi dell'una e dell'altra e a cogliere l'essenza più vera della pantomima. Se l'intento primario del *maître de ballet* francese è quello di commuovere ed emozionare lo spettatore, dalle parole che si scambiano i fratelli Verri questo scopo sembra esser raggiunto. Si ricorda, a tal proposito, che nel 1760, con la pubblicazione a Lione delle *Lettres*, rivendicando alla danza il ruolo di forma d'arte indipendente, Noverre si propone al pubblico come il primo riformatore della pantomima.¹⁴ Il *maître de ballet* non si limita ad un mero lavoro tecnico, al contrario si tratta di una figura eclettica e complessa, poiché deve esser in grado di curare l'allestimento scenico, le coreografie, i costumi, le luci; da tecnico si evolve in teorico, un vero e proprio filosofo della danza pantomima il quale, grazie all'esperienza sul campo, riesce ad elaborare una serie di scritti teorici.

Mentre Pietro e Alessandro si scambiano lettere riconoscendo l'estrema bravura e le grandi capacità di Noverre, non conoscono ancora quello che diverrà il rivale del francese, Gaspare Angiolini, il quale infatti si trova a San Pietroburgo. Quasi in contemporanea alla pubblicazione delle *Lettres* mette in scena *Don Juan ou Le festin de Pierre*, la prima realizzazione di un ballo pantomimo.

Nel 1773 Angiolini, di ritorno dalla Russia, prima di arrivare in Italia si ferma a Vienna, dove Noverre gli dona i programmi di tre suoi balli. Alla lettura degli stessi segue la pubblicazione di due *Lettere di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre sopra i Balli Pantomimi*,¹⁵ scritto che darà l'avvio alla famosa *querelle* settecentesca sul ballo pantomimo. All'inizio della polemica, quindi, Angiolini è in Italia, da Venezia arriva a Milano, frequentando gli esponenti di rilievo della cultura cittadina. Così come Noverre conquista il pubblico viennese, così il fiorentino riceve tutta l'approvazione e la stima del pubblico meneghino; nel congedarsi dalla città lombarda Angiolini mette in scena al Teatro Ducale, la sera del 26 dicembre 1773, la *Semiramide*, ballo che riscuote un enorme successo e preceduto da un brevissimo avviso, che affronta uno dei punti nodali della *querelle*, l'uso dei programmi dei balletti: «Il darne un minuto Programma sarebbe un abusare dell'intelligenza del Pubblico, e degradare un'arte, la quale dalla chiarezza e

¹⁴ Cfr. J. G. NOVERRE, *Lettere*.

¹⁵ Cfr. G. ANGIOLINI, *Lettere di Gasparo Angiolini a monsieur Noverre sopra i Balli Pantomimi*, Milano, Gio. Battista Bianchi, 1773.

semplicità de' mezzi, che adopera, desume il suo maggior pregio».¹⁶ Quando i due *maîtres de ballet* si scambiano i posti alla direzione coreografica dei teatri di Vienna e Milano, Noverre, arrivando nella città lombarda, rispondendo ad Angiolini, pubblica una prefazione al libretto del suo nuovo ballo, *Apelle et Campaspe*, dai toni alquanto sarcastici e polemicici: «Non è adunque un nuovo genere, quello, che ora io presento a Milano [...]. Non ignoro, che io qui rimpiazzo un soggetto, che ha dei talenti; gliene devo anzi supporre de' sublimi, dopo i consigli, e le pubbliche istruzioni, che la di lui amicizia ha voluti comunicarmi [...]».¹⁷

L'accesa vicenda che vede coinvolti Gaspare Angiolini e Jean-Georges Noverre è naturalmente ben raccontata, con una minuzia di particolari, da Pietro e Alessandro nelle loro lettere. Pietro assiste sia alla *Semiramide* dell'italiano che all'*Apelle et Campaspe* del francese; al fratello invia il programma di quest'ultimo così commentando:

Credo che ti farà piacere il programma del ballo primo che il signor Noverre ci dà sul teatro. Egli è seguito con tutta la pompa: abiti bellissimi, illuminazione di mezzogiorno, ogni ultimo figurante decente e nobile e gran popolazione sulla scena. Sinora però manca d'interessare il cuore e non ha superato l'Angiolini, che ha saputo farci fremere nella *Semiramide* ed occuparci con un seguito interessante nel *Solimano Secondo*. Ma Noverre anche in quel genere è maestro, l'ho veduto a Vienna. (*Lettera di Pietro ad Alessandro del 3 agosto 1774*)

E ancora, in una epistola di poche settimane successiva:

Veramente i balli di Noverre sono d'una eleganza, d'una nobiltà e d'un sentimento che incantano: sommo gusto nel vestire, somma arte nel dirozzare anche gli ultimi figuranti, i quali sono sempre in attitudini belle e pittoresche. Ho pranzato con lui: è un finissimo francese, scaltro, che non vede al mondo che teatro e pantomima, geloso del suo primato e senza i vizi teatrali; non mi pare uomo amabile, però converrebbe meglio trattarlo per darne la definizione. (*Lettera di Pietro ad Alessandro del 17 agosto 1774*)

Seppure mai negative, le opinioni di Pietro sui balli di Noverre non sono così convincenti come quelle scritte pochi anni prima da Vienna. Apprezza sicuramente le scelte estetiche del francese, che cura i dettagli, l'allestimento scenico particolarmente sfarzoso, i costumi di scena; anche i ballerini sono piuttosto bravi, eppure Noverre non coinvolge emotivamente il pubblico milanese, caratteristica del ballo imprescindibile per Verri.

Se l'impressione di Pietro risulta piuttosto scettica nei confronti di Noverre, molto più netta è la reazione del pubblico milanese, il quale non riesce ad apprezzare l'operato del francese e reagisce in maniera sfacciata e diretta. In occasione dell'inaugurazione invernale del Teatro Ducale, il 26 dicembre 1774 Noverre mette in scena l'*Agamennone vendicato*, uno dei suoi più grandi successi viennesi che dal 1771 ha visto più di cento rappresentazioni. Come ha notato Sasportes,¹⁸ si tratta dell'opera che aveva suscitato la prima lettera di Angiolini a Noverre, dove gli viene contestata, anche, l'estrema lunghezza dei programmi; per la rappresentazione italiana il coreografo francese riduce di diverse pagine il libretto del ballo. Puntuale arriva il resoconto di Pietro ad Alessandro: «Noverre ha posto in teatro la *Morte vendicata di Agamennone*; è un ballo arcitragicissimo. La prima sera ha fatto ridere ed è stato fischiato; ieri qualche attenzione vi hanno prestata; vedremo il seguito» (*Lettera di Pietro ad Alessandro del 28 dicembre 1774*). In realtà Pietro a Vienna ha già visto questo ballo, allora molto apprezzato, eppure questa volta non ne rimane affatto convinto e ne dà una sua particolare visione:

M^e. Noverre ha un gran partito contrario, ci ha data la *Morte di Agamennone* che ho veduta a Vienna, ma non così ben decorata adesso, né rappresentata da attrici così energiche, fatto sta che l'estremo orrore di quattro persone scannate sulla scena ed un figlio che scanna sua

¹⁶ *Avviso del compositore de' balli*, in *Drammi nel teatro di Milano nel 1774*, Milano, Stamperia di Giovanni Montani, p. 2.

¹⁷ *Ivi*, pp. 22-23.

¹⁸ Cfr. J. SASPORTES, *Noverre in Italia*, in «La danza italiana», n. 2, primavera 1985, p. 53.

madre ributta il *parterre* e per ribrezzo di soffrire troppo si distrae scagliando la fantasia nel ridicolo ivi confinante. Forse noi italiani siamo troppo sensibili ovvero troppo poco lo sono gl'inglesi; noi vogliamo un solletico al cuore, non una lacerazione, non siamo palati per pascerci di senape o di kren. Noverre è malcontento e ci castigherà col non darci più de' balli tragici. (*Lettera di Pietro ad Alessandro del 7 gennaio 1775*)

L'insuccesso di Noverre, per Pietro, è dovuto quindi alla maggiore sensibilità del pubblico che lui chiama italiano e non milanese, un pubblico educato a partecipare, a livello emotivo, allo spettacolo a cui assiste e, di conseguenza, i sentimenti sia di gioia che di dolore sono vissuti in maniera amplificata;¹⁹ ecco quindi che gli omicidi cruenti messi in scena da Noverre nel suo *Agamennone vendicato* suscitano nel pubblico educato, e quindi particolarmente sensibile al sentimento di improvviso dolore, una reazione di riso. Singolare constatare come cambi l'interpretazione di Verri della reazione del pubblico milanese rispetto a quattro anni prima, in occasione della messa in scena del balletto *Orfeo ed Euridice*: anche allora gli spettatori avevano riso e lui ne era rimasto disarmato, leggendo il loro comportamento come segno di ottusità e rozzezza.²⁰ Nelle lettere del gennaio 1775 Pietro torna più volte sulla vicenda dell'*Agamennone vendicato*. Ad esempio il 18 gennaio scrive al fratello, ribadendo l'atteggiamento della realtà milanese nei confronti di Noverre e dando conferma al fatto che la questione attorno al ballo pantomimo riguardi non solo i tecnici del mestiere, ma coinvolge anche gli esponenti dell'ambiente culturale della città: «Noverre è cagione di qualche disputa, fra le altre una assai viva fra Carpani e l'abate Parini, il secondo era Angiolinista. Fatto sta che la crudele tragedia pantomima d'*Agamennone* qui non riesce e vi si trovano delle imperfezioni palpabili: anche le attrici sono assai più deboli che non erano a Vienna» (*Lettera di Pietro ad Alessandro del 18 gennaio 1775*). Il 21 gennaio Pietro ritorna sull'argomento, notando che, a differenza di Vienna, a Milano Noverre non ha dato il programma del ballo dell'*Agamennone vendicato*; legge però il libretto del secondo balletto che dà il francese al teatro milanese, si tratta di *Rinaldo e Armida*. Ad ogni modo, già solo dalla lettura del programma, resta indiscusso che «[...] il meccanismo del ballo Noverre lo possiede al sommo della eleganza e le figure de' suoi scolari sono in una successione di atteggiamenti e gruppi degni d'un pittore. Ha gusto sommo nel vestire e nel disegno delle scene ed è uomo intollerabile nella società, ma sublime artista» (*Lettera di Pietro ad Alessandro del 21 gennaio 1775*).

Il primo ballo portato in scena a Milano da Noverre, le sue scene fin troppo violente e crude, non riescono ad abbandonare la mente di Pietro, tanto che nel giugno del 1775 ne ricorda nuovamente la rappresentazione al fratello:

Noi fummo ributtati dalla atrocità di cinque persone scannate nell'*Agamennone*, e, fra queste, un marito per comando della moglie e una madre per mano del figlio. Nemmeno questi orribili attentati erano condotti con arte a far nascere e sviluppare il sentimento: erano colpi quasi impensati che sbigottivano, e per non sentirsi squarciare l'anima appunto una nazione troppo sensibile si distrae e cerca avidamente se v'è un canto sul quale ridere. A Stuttgart mi dicono che giunse persino a far scannare sul teatro quaranta mariti ad un colpo dalle loro mogli, scorreva il sangue e schizzava fisicamente: la vendetta, il rimorso, la disperazione, le furie tutte venivano a collegarsi, fino a cagionare il massimo scompiglio sul teatro che finiva col cadere dalle scene e sprofondare del palco. A una nazione stupida fa bisogno d'una macelleria simile per muoverla, è senape a un palato incallito; noi siamo più capaci di solletico e perciò troviamo una sensazione disgustosa in così aspre rappresentazioni. (*Lettera di Pietro ad Alessandro del 3 giugno 1775*)

¹⁹ Questa questione, seppure assente nelle *Idee sull'indole del piacere*, verrà poi inserita nel successivo *Discorso sull'indole del piacere e del dolore* del 1781. Secondo Pietro Verri i piaceri e i dolori "d'opinione", accostati a quelli fisici del gusto, sono percepiti immediatamente dai popoli educati ad una maggiore sensibilità, mentre quelli più rudi necessitano di impressioni più forti per essere sollecitati. Cfr. sull'argomento S. ROSINI, *Nota...*, pp. 608-609.

²⁰ Cfr. *Lettera di Pietro ad Alessandro del 21 febbraio 1770*.

Lo scontento del debutto milanese di Noverre resta indiscusso e sicuramente è un tema molto dibattuto se Pietro ne ricorda l'accaduto dopo sei mesi. La sua interpretazione è piuttosto chiara e ben argomentata: il pubblico italiano, educato, predisposto alla commozione e al coinvolgimento emotivo, risulta pertanto troppo sensibile e inadatto a vivere sentimenti talmente cruenti o di estrema felicità. Anche Noverre imputa il proprio insuccesso al pubblico milanese, ma ne dà una diversa visione: l'*Agamennone vendicato* non è piaciuto agli italiani perché questi spettatori sono abituati agli intervalli comici e non tragici e pertanto incapaci di apprezzare un'opera del genere.

Nell'introduzione del suo secondo ballo, il già citato *Rinaldo e Armida*, di cui Pietro Verri ha letto il programma prima della rappresentazione, Noverre dà voce alle proprie delusioni subite a causa dell'insuccesso del suo *Agamennone* e sostiene che: «[...] per incontrare i gusti del pubblico, bisogna avere il tempo di studiarli: questo tempo che sarebbe per me il più prezioso della mia vita, è stato troppo breve. [...] Non si può in così breve termine acquistare l'arte di far fremere all'unisono corde differentemente montate dalle passioni».²¹ Ciò che accade a Noverre in Italia avviene anche a Vienna ad Angiolini: come l'uno, così anche l'altro scontenta il pubblico.²²

Nell'epistolario Verri la lettera del 3 giugno 1775 è particolarmente significativa perché riporta un confronto tra i due *maîtres de ballet* ed è una sintesi piuttosto accurata della *querelle* sulla pantomima. Durante l'estate Angiolini da Vienna torna in Italia per attuare le idee esposte nei suoi scritti teorici e mette in scena un proprio balletto al nuovo Teatro de' quattro cavalieri di Pavia, a pochi chilometri dal suo rivale. Questo episodio porta poi alla circolazione di un libello, intitolato *Le Pacificateur Comte Lombard*:²³ si tratta di un racconto in forma di dialogo che ha come protagonisti Angiolini e Noverre, seduti attorno alla tavola di un 'Pacificateur' pochi giorni prima del ballo del coreografo fiorentino a Pavia. Gran parte delle informazioni attorno a questo libello si leggono nella *Lettera XII delle Memorie per servire alla storia degli spettacoli del teatro di Milano degli anni 1774-1775*:

[...] nella scorsa primavera, mentre Noverre era in Francia ed Angiolini si disponeva a partir di Vienna per venire a dare i suoi balli a Pavia, è comparso un manoscritto francese avente per titolo *Le Pacificateur Comte Lombard*. La lingua non è tutta pura, né il giro del periodo è sempre francese; il che si perdona all'anonimo italiano in grazia del brio e dei Sali e della faconda erudizione con cui egli scherza piacevolmente e moderatamente, da uomo di spirito e di mondo, sopra le presenti dispute nella materia de' balli pantomimi. La novella termina con un vivo dialogo tra Noverre e Angiolini che, dopo essersi rimproverati e punti reciprocamente, fanno la pace.²⁴

A questo punto l'autore delle *Memorie* del teatro milanese dà un propria lettura di questo libello:

Sembra che lo scopo dell'imparziale autore sia stato di svelare i veri motivi per cui si è mossa guerra al Noverre e la falsa filosofia onde gli assalitori si sono mascherati e la ridicola sufficienza di coloro che vogliono chiamar i maestri delle arti non loro a sindacato. Questo manoscritto corse per le mani di tutti e produsse l'effetto [...] [di porre] fine alle critiche, alle satire, alle insulse dicerie. Gli angioliniani si affollarono a Pavia e dissero sul principio tanto di bene del ballo dell'*Orfano della Cina* quanto i Viennesi ne avean detto di male.²⁵

A proposito della rappresentazione pavese di Angiolini, Pietro Verri ci fornisce una serie completa di dettagli e commenti proprio nella lunga lettera del giugno 1775; questo scritto

²¹ In J. SASPORTES, *Noverre...*, pp. 54-55.

²² Cfr. L. TOZZI, *Il balletto pantomimo del Settecento. Gaspare Angiolini*, L'Aquila, Japadre, 1972, p. 128.

²³ Sara Rosini ci dà notizia di una copia manoscritta del libello *Le Pacificateur Comte Lombard* conservata nell'archivio Verri, avente collocazione AV, 394.6. Cfr. SARA ROSINI, *Nota...*, pp. 612-613, nota 45.

²⁴ *Memorie per servire alla storia degli spettacoli del teatro di Milano degli anni 1774 e 1775* (1776), ora in C. LOMBARDI (a cura di), *Il ballo pantomimo...*, p. 158.

²⁵ *Ibidem*.

racchiude in forma embrionale le idee poi espone nella lettera che il filosofo milanese scriverà qualche anno più tardi a Noverre.²⁶ Scrive Pietro ad Alessandro:

Questa sera va in scena l'opera a Pavia, per fare i balli della quale ha fatti una corsa precipitosa da Vienna l'Angiolini. Così viene a vendere il suo balsamo a poche miglia dal suo avversario. Non so se sarà giunta fino a Roma la notizia del calore che avevan preso i due partiti. Angiolini fu il primo co' suoi scritti ad attaccare Noverre colle sue *Lettres sur la dance* e provò che quest'arte pantomima come tutte le altre s'era andata formando a gradi; che il tale e il tale ne avevano dati de' saggi prima che Noverre comparisse. Questo era vero; in prima s'erano vedute alcune poche scene rappresentate co' gesti; ma non per questo eravi un seguito di un dramma, Noverre veramente fu il primo che estendesse la pantomima a durare più a lungo tempo e in ciò solo consiste il merito suo quanto a inventare; Angiolini senza aver veduto Noverre ne ha fatto altrettanto. A mio parere Noverre ha più calore d'immaginazione, ha dei colpi felici, ha somma eleganza nel vestire, nel distribuire i quadri, nel badare a una delicata decenza sino nelle ultime figure; ma Angiolini porta maggior corrispondenza fra la musica e il gesto perché compone l'una e l'altro, condensa la sua arte sul solo protagonista, ha una condotta più conseguente nella favola, maggior giudizio nel scegliere soggetti esprimibili e intelligibili e nel non addossare alla pantomima delle situazioni che non possono essere discernibili. Noverre è poi impetuoso e orgoglioso sino alla brutalità; Angiolini è colto e modesto. Il primo è da noi, il secondo andò a Vienna dove ha rimpiazzato Noverre come questi lui. Entrambi sono detestati dove si trovano e protetti dove erano. (*Lettera di Pietro ad Alessandro del 3 giugno 1775*)

Questa la riflessione di Pietro Verri, queste le differenze da lui evidenziate tra i due *maîtres de ballet*: se il francese ha uno spiccato gusto estetico per le scenografie, i costumi e i movimenti di scena, l'italiano, grazie alle sue spiccate capacità nel comporre sia la musica che i balli, riesce a portare in scena dei balletti in cui i gesti danzano con e nella musica e questa assume un elevato valore narrativo ed espressivo. Allo stesso tempo Angiolini è molto abile nella scelta del soggetto e il suo atteggiamento più modesto e meno egocentrico fa sì che gli italiani lo apprezzino molto più di Noverre. Punto fermo del pensiero di Verri è che i due sono amati dove erano e odiati dove sono.

Per tutto il 1775 Noverre continua a proporre i suoi balli al Teatro Ducale di Milano, ma i rapporti con il pubblico rimangono sempre piuttosto problematici, anche se poi queste rappresentazioni sono già state apprezzate o lo saranno in seguito in altri teatri europei.

Il 26 dicembre del 1775 Noverre dà il suo commiato al pubblico milanese con i balli *Gli Orazi e i Curiazi* basato sulla tragedia di Corneille e *La nuova sposa persiana*, presentato anche con i titoli *Le cinque Sultane* e *Le Sultane*. Nei programmi dei balli non fa riferimento al suo rivale Angiolini e in quello de *La nuova sposa persiana* inserisce un addio al pubblico milanese.

Da Milano Noverre raggiunge Vienna e della dipartita ne dà notizia Pietro Verri al fratello in una lettera del 27 dicembre 1775: «Noverre parte, e ritorna a Vienna poco contento di noi, e noi di lui» (*Lettera di Pietro ad Alessandro del 27 gennaio 1776*). Pochi mesi dopo l'addio del francese, nel febbraio del 1776, il Regio Ducale Teatro di Milano viene distrutto da un incendio, così, fino a che non verrà eretto il Teatro alla Scala, inaugurato nel 1778, le rappresentazioni si svolgeranno al Teatro interinale. Del drammatico incendio non manca di darne notizia Pietro ad Alessandro in un'epistola del 28 febbraio 1776, appena 3 giorni dopo la distruzione del teatro.²⁷

Nell'epistolario i Verri, negli anni a seguire, continuano a confrontarsi sulle questioni della pantomima e del teatro, si scambiano proposte di lettura e di riflessioni e, seppure lontani, riescono, tramite le loro parole, a coinvolgersi vicendevolmente.

Nelle lettere del 1780 ricompare il nome di Angiolini, in occasione del suo ballo *Antonio e Cleopatra* portato in scena al nuovo Teatro alla Scala. Così lo descrive Pietro:

²⁶ Cfr. P. VERRI, *Lettre à Monsieur Noverre*, in SARA ROSINI, *Pietro Verri...*, pp. 287-302.

²⁷ Cfr. *Lettera ad Alessandro del 28 febbraio 1776*, pp. 177-178.

Mentre tu leggi *Cleopatra e Antonio* di Shakespeare noi lo vediamo in un bel ballo pantomimo che ci ha posto sulla scena Angiolini. Lo spettacolo è grande, pomposo, e commove. Abbiamo buoni ballerini. La scena ultima nel sotterraneo ove in mezzo ai sepolcri viene a morire la regina è una gran bella cosa. Il carattere è dipinto eccellentemente; Ottavio simulato, freddo, ambizioso; Antonio valoroso, aperto, e di sommo impeto nelle passioni; Cleopatra voluttuosa, passionata, e di ambigua fede. Mi fa freddo quella rappresentazione, erano così grandi gli affetti che movono quell'azione che anche ciò ne accresce il sentimento. (*Lettera di Pietro ad Alessandro del 9 agosto 1780*)

Il ballo di Angiolini conquista Verri, coinvolto profondamente dalla danza, dai sentimenti portati in scena dall'azione, e alla sua lettera risponde Alessandro comunicando un rinnovato interesse, «Ti invidio il bel spettacolo d'*Antonio e Cleopatra*» (*Lettera di Alessandro a Pietro del 16 agosto 1780*); così Pietro decide di scrivere il programma del ballo, con il fine di fissare il ricordo dello spettacolo nella propria mente e di farlo in qualche modo rivivere al fratello.

Per non dimenticare la traccia del ballo pantomimo che mi ha fatto molto piacere in quest'anno, come ne ho dimenticati altri, de' quali non mi rimane se non la confusa memoria de' momenti più interessanti, ho pensato di scriverlo. Noverre pubblicava i suoi programmi ne' quali però v'era la pazzia d'impegnarsi a far intendere colla pantomima le idee più astratte e metafisiche. Angiolini, per essere il rivale di Noverre o fors'anche per non avere la maestria dell'eloquenza di lui, ha preso l'opposto partito e non fa programmi. Ti compiego il programma che ne ho fatto io. Non vi sarà compreso tutto quello che il signor Angiolini avrà pensato di far vedere, ma vi è tutto quello che io ho veduto. Bramerei di farti piacere e di renderti visibile lo spettacolo e mi farai grazia esponendomi con ingenuità il tuo parere. (*Lettera di Pietro ad Alessandro dell'11 novembre 1780*)

Il programma del ballo di Angiolini scritto da Pietro non è inserito nel *Carteggio Verri*, molto probabilmente, come ha notato Sara Rosini,²⁸ perché, una volta spedito a Roma, non viene più trascritto dal copialettere di Pietro. Ad ogni modo una brutta copia autografa è conservata nell'Archivio Verri e ciò risulta molto interessante, perché è raro leggere uno scritto del genere, così particolareggiato, di fine Settecento. Alessandro è grato del regalo del fratello, a cui risponde in maniera concitata, dando un proprio parere sui protagonisti della *querelle* sul ballo pantomimo:

Ti sono veramente obbligato della descrizione del ballo pantomimo, eccellentemente dipinto, a segno che mi animerebbe a intraprendere qualche abbozzo drammatico su tale argomento, se non fosse già stato trattato da Shakespeare. Ti ringrazio molto di questa amichevole attenzione, e bisogna che il talento del nostro italiano sia superiore al francese, quando che l'uno appena si faceva intendere col programma stampato, e l'altro lo fa formare dallo spettatore. Nogere, o Noverre che sia, non riesce affatto a Parigi, dove ha voluto porre in ballo Corneille che la nazione è assuefatta a vedere ben rappresentato dagli attori, onde in certi momenti sublimi nei quali il teatro si ricorda di qualche nobilissimo verso, una capriola, un passo, un gesto è sembrata una vera parodia. (*Lettera di Alessandro a Pietro del 18 novembre 1780*)

La lettera di Alessandro, oltre a sancire il talento di Angiolini superiore a quello del francese, almeno stando alla risposta del pubblico italiano, testimonia poi il fatto che questi scambi epistolari risultino essere un momento di stimolo creativo per i due fratelli. La lettera che pone fine, nell'epistolario dei Verri, alla polemica attorno alla pantomima, la scrive Pietro, il 25 novembre 1780:

²⁸ Cfr. S. ROSINI, *Nota...*, p. 621. Il programma del balletto *Antonio e Cleopatra* scritto da Pietro Verri è stato pubblicato per la prima volta in IDEM, *Pietro Verri e il balletto*, in "Studi Settecenteschi", n. 20, Napoli, Bibliopolis, 2000, pp. 309-314.

Son ben contento della graziosa approvazione che dai al mio programma, e mi spiace di non averne scritti quattro o cinque altri, de' quali ora non saprei più rintracciare il filo. Noverre è un vero ciarlatano; i suoi balli a Vienna mi avevano sorpreso, tanto erano eccellenti i ballerini, tanto eleganti i vestiti, tanto nobili tutte le parti del quadro, nel quale il minimo figurante era maestrevolmente formato. Ma Noverre pretende di eccitare delle idee che non è possibile di far nascere ed i suoi programmi sono il più sicuro documento della sua pazzia, perché vedi l'impossibilità di far comprendere quello che ei pure s'impegna di rappresentare. Angiolini è poeta, ha un cuore, ha un giudizio. S'egli avesse la maestria del ballo, il gusto de' vestiti, e la nobile scuola di ripartire su tutti i figuranti l'eleganza, sarebbe senza difetti, tanto più ch'egli è autore della musica, e anche da quel solo canto è uomo di merito. Dicono che improvvisa sul suo violino quando se gli sia un tema e che è talvolta un incanto per le idee nuove che gli sgorgano.

Questa la riflessione conclusiva del pensiero verriano attorno alla polemica sui balli pantomimi: Angiolini è un poeta il quale, pur non possedendo il gusto raffinato di Noverre e l'attenzione ai particolari scenici, riesce a mettere in scena balli dalle forti capacità catartiche, balli che emozionano, coinvolgono il pubblico tanto da commuovere l'animo di chi guarda.

Qualche anno più tardi, come già accennato, Pietro Verri scriverà una lunga lettera a Noverre in cui racchiude, in maniera concisa, le riflessioni presenti nelle epistole inviate al fratello. Ad ogni modo nell'epistolario dei Verri il nome di Angiolini, dopo la lettera del 25 novembre 1780, tornerà nelle lettere successive, anche perché il *maître de ballets* continuerà a rappresentare i propri balli al Teatro alla Scala, ma non più come rivale di Noverre.²⁹

Ciò che risulta interessante constatare al riguardo è che gli scritti dei Verri, dall'epistolario alla *Lettera* rivolta a Noverre, all'apparenza lavori marginali rispetto alla più ampia produzione letteraria e filosofica dei due fratelli illuministi, sono di estrema importanza al fine di comprendere il loro pensiero, ma soprattutto perché offrono un contributo di elevata importanza agli studi attorno al ballo pantomimo settecentesco. Si tratta di reazioni "a caldo" di due personalità intelligenti, colte e di ampie vedute. In particolare l'atteggiamento di Pietro nei confronti del ballo pantomimo e dei suoi protagonisti, Noverre e Angiolini, risulta essere l'atteggiamento critico dell'uomo di lettere che, superando le apparenze, grazie alla propria cultura e sensibilità sa cogliere la validità artistica delle realizzazioni di qualsiasi opera teatrale, sia essa drammatica che coreutica.

L'importanza di tali scritti è accresciuta dal momento storico, politico e di svolta personale che il fondatore del "Caffè" sta vivendo negli Settanta del Settecento: Pietro Verri tenta di delineare la propria immagine di funzionario pubblico, di economista, ma prima di tutto di filosofo. Dopo la delusione viennese, che coincide con il suo viaggio nella capitale austriaca nel 1771, fallisce anche la prospettiva di esser posto al vertice dell'amministrazione delle finanze lombarde, da qui il cambio di prospettiva che lo porta a interessarsi alla filosofia e gli argomenti letterari e che vede la pubblicazione di importanti lavori quali i *Discorsi*, le *Osservazioni sulla tortura* e la *Storia di Milano*. Ecco quindi che le lettere dal carattere più privato e familiare ad Alessandro e quella a Noverre possono considerarsi comunque come attività letteraria altra, integrante alla riflessione filosofica: la pantomima diventa banco di prova per le teorie filosofiche di Pietro, dimostrando un attento e partecipato interesse nei confronti del balletto.

Ciò che scaturisce in primo luogo da questi scritti non è tanto lo scrittore, quanto l'uomo Pietro Verri, puntualmente descritto da Carlo Capra nella prefazione alla biografia del filosofo:

[...] con il suo orgoglio innato (legato in parte a una mentalità aristocratica mai del tutto cancellata), il suo «vigore d'animo», la sua ambizione di emergere e di primeggiare, la sua capacità straordinaria di risalire in ogni campo ai principi, di analizzare i problemi attraverso «il prisma della ragione»; ma anche con la sua acuta sensibilità («quel funesto dono di sentir molto, per non dir troppo» come lo definiva il fratello Alessandro), il suo mai sopito bisogno di amare e di essere amato, il suo abbandono quasi preromantico all'onda delle emozioni (l'impero esercitato sul suo dal teatro o dalla musica), la sua tendenza alla

²⁹ Cfr. *La lettera di Pietro ad Alessandro del 24 gennaio 1781* e L. TOZZI, *Il balletto...*, pp. 141-142.

divagazione fantastica e alla deformazione satirica. Un viluppo di contraddizioni, su cui emerge e si staglia tuttavia, come ha ben visto Mario Fubini, «[...] l'idea di libertà, non tanto come determinato programma politico quanto come principio primo del suo pensare e del suo agire, premessa e fine della sua speculazione economica e politica, e del pari presente in ogni pagina che egli scrisse sulla vita morale come sulla letteratura».³⁰

Le riflessioni di Pietro, nutrite dalle domande pertinenti e intelligenti di Alessandro, condotte seguendo il 'prisma della ragione', offrono un quadro definitivo di quello che è effettivamente il ballo pantomimo nel Settecento. Questo è prima di tutto un'arte, un'arte nobile e nobili sono i protagonisti. È un'arte indipendente dalle altre, che nasce dall'armonia data dai gesti, dalla musica, dalla pittura nelle scenografie e dal gusto estetico dei costumi, che ricorre alla letteratura per il soggetto rappresentato e per il libretto che molto spesso lo anticipa, al contempo è un'arte che ha insito uno spiccato valore comunicativo. L'arte del ballo pantomimo, capace di coinvolgere emotivamente l'animo di chi assiste alla rappresentazione, ha insito il carattere catartico tipico del dramma. Tutti questi elementi sono percepiti dall'animo sensibile e dall'occhio attento di Pietro che riporta per iscritto il proprio pensiero in merito, fonte imprescindibile per chi intende studiare e trattare l'argomento.

³⁰ C. CAPRA, *I progressi...*, p. 8.