Flavia Pappacena

*L'*Arianna *di Giuseppe Salomoni (1776): la trasformazione del ballo italiano nel secondo Settecento*

Giuseppe Salomoni (1730 ca.-1805 ca.) è uno dei più noti rappresentanti del grottesco, genere italiano di danza che dalla sua origine, lontana nel tempo[1], agli inizi del Settecento si è andato gradatamente accrescendo e articolando in forme diverse ma unite dal comune denominatore di una spettacolarità di movimento, di scene, di costumi e di azioni, che suscitava nello spettatore reazioni di stupore, compiacimento e anche sonore risate. Si tratta di un teatro che, nonostante la sua funzione di intermezzo in diverse categorie di spettacolo – dal teatro d'élite al teatro popolare, dal genere musicale a quello drammatico –, traeva ispirazione dalla quotidianità rappresentandola con un linguaggio complesso in cui si alternavano, o interagivano, pantomima, movimenti acrobatici e danza di tradizione popolare. Per la immediatezza espressiva dei "caratteri" (pastori, pescatori, bottegai, sarti, figure appartenenti all'immaginario popolare), la stravaganza delle maschere (Arlecchino, Pulcinella, ecc.) e i bizzarri effetti scenografici e di magia, il ballo grottesco si era da tempo ramificato in tutta Europa generando schiere di adepti e radicandosi in luoghi specifici quali la Comédie Italien-

ISSN 2611-3309

ne di Parigi e il Teatro della Comédie Allemande (Kärntnertortheater) di Vienna[2]. Nella metà del Settecento il grottesco, praticato da italiani o da stranieri formatisi sulle tecniche italiane, era soprattutto presente come intermezzo tra gli atti delle opere di molti teatri europei, ad eccezione di quelli di cultura francese (Opéra di Parigi o teatri similari), che invece includevano *ballets terre-à-terre* tanto raffinati quanto privi di carica comunicativa per la geometria dei percorsi spaziali e la meccanicità dei gesti del corpo sovraccarico di lussuosi ornamenti, tra cui una maschera che copriva interamente il volto.

Giuseppe Salomoni in particolare appartiene a quella generazione di artisti italiani la cui attività si dispiega in un arco temporale molto ampio attraversando periodi di grandi trasformazioni. Tuttavia, a differenza di ballerini/coreografi italiani suoi coetanei, quali Gaspare Angiolini (1731-1803), Vincenzo Galeotti (1733-1816) e Onorato Viganò (1739-1811) – il primo fautore, gli altri sostenitori, della riforma del balletto tragico[3] – Salomoni fu uno dei più tenaci continuatori della tradizione italiana nella sua rimodulazione in chiave viennese, anche se verso la fine della carriera si trovò – nell'*Arianna* del 1776 – a sperimentare la nuova forma del balletto di azione riuscendo a tener testa ai discepoli noverriani e alla generazione emergente di danzatori italiani propugnatori delle nuove forme espressive. A differenza di altri casi, per l'*Arianna* non si trattò di un balletto ricalcato su un prototipo noverriano o angioliniano, ma di un lavoro nuovo, nato dalla trasformazione "all'interno", "dal di dentro", del ballo italiano, un lavoro in cui l'autore si trovò a sperimentare un nuovo linguaggio, non sappiamo se con l'obiettivo, ma sicuramente con il risultato, di valorizzare il genere grottesco in una nuova ottica drammatica.

Per lo studioso, la traduzione in ballo del mito dell'Arianna abbandonata e sposa di Bacco è di particolare interesse in quanto è uno dei primi casi di "ballo che anticipa l'opera" in un periodo

in cui il balletto riformato era fortemente dipendente dal dramma in musica. Se si prescinde dal dramma pastorale *L'Arianna nell'isola di Nasso* di Giovanni Porta (1723) e *Arianna*, intreccio scenico musicale a cinque voci di Benedetto Marcello (1721), entrambi ispirati alle *Metamorfosi* ovidiane nella rivisitazione cinquecentesca di Dell'Anguillara, bisogna aspettare *Il trionfo d'Arianna* del 1781 di Carlo Lanfranco Rossi[4], in quanto tutte le versioni dell'*Arianna e Teseo* musicate su libretto di Pietro Pariati quasi annualmente dal 1714 agli anni Settanta si fermano alla vittoria di Teseo sul Minotauro, mentre l'intreccio dell'*Arianna* viennese di Migliavacca del 1762 si avvale di un'altra fonte[5].

Giuseppe si forma con il padre, anch'egli di nome Giuseppe (1710 ca.-1777 ca.), artista veneziano attivo in Europa oltre che in Italia, e dall'aprile 1754 alla fine del 1756 stimato maestro al Kärntnertortheater di Vienna, in cui affianca Franz Anton Hilverding[6]. A Vienna Joseph Salomone/Giuseppe Salomoni, detto Giuseppetto di Vienna, aveva portato il repertorio di maschere ereditate dalla Commedia dell'Arte e, così come si legge nel *Répertoire des Théâtres de la ville de Vienne* del 1757, dei "caratteri" sviluppati in tipologie di personaggi legati all'ambiente rurale, ai mestieri e agli usi e costumi di diversi luoghi[7]. Dalle brevi descrizioni di balli di analogo titolo rappresentati in altri teatri europei (Harris-Warrick, Brown 2005: 312-19), possiamo dedurre che si trattasse di brevi scenette miste di pantomima e danza, dove personaggi, ancorché standardizzati ("caratteri"), erano rappresentati con quell'immediatezza di tratto e quella lucidità descrittiva tipica della pittura di genere dei Bamboccianti[8]. Gli sporadici balli a sfondo mitologico riportati nel *Répertoire* (*Orphée et Euridice* del 1755, *Le Triomphe de Bacchus* del 1756) rivelano uno sguardo allargato alle ultime tendenze, sebbene la somiglianza dei titoli con quelli composti dal figlio Giuseppe in Italia negli anni Sessanta insinuino il dubbio che si tratti di una rivisitazione del mito in chiave popolare-grottesca.

Il figlio Giuseppe, anch'esso probabilmente nato a Venezia, debutta, stante alle fonti riportate sul *Dictionary* di Highfill, Burnim e Langhans *(1991: 190)*, a quindici anni, nel 1745, al Drury Lane di Londra, nel 1748 fino al 1750 lavora a Vienna, quindi dal 1751 al 1752 in Italia. Nel 1752 si sposta con un gruppo di artisti italiano in Portogallo (da cui l'appellativo "detto di Portogallo" che lo accompagnerà per tutta la sua carriera), dove rimane fino al 1755 (Sasportes 2011: 144, 167). Dalla nostra ricerca risulta che il suo esordio nella composizione di balli avviene a Livorno nel 1758 e che questa esperienza gli guadagna il prestigioso ingaggio al Teatro Regio di Torino per la creazione dei balli tra gli atti delle opere *Enea nel Lazio* e *La clemenza di Tito* rappresentati nella stagione di carnevale del 1760. Negli anni a seguire la sua attività si dispiega prevalentemente nel nord Italia (Reggio, Venezia, Torino, Padova, Milano, Pavia), con ingaggi a Roma (1763, 1766, 1770, 1774), un episodio a Stoccarda (1764, 1765) e un ingaggio al San Carlo di Napoli negli anni 1767 e 1768. Il 1776 costituisce l'ultima testimonianza della sua attività coreografica in Italia, che, stante alle fonti da noi finora reperite, si esaurisce nel 1795 con la collaborazione con il Ducale Collegio de' Nobili di Modena presso il quale fu maestro di ballo quasi ininterrottamente dal 1775[9]. Quest'ultimo periodo (fino ai primi dell'Ottocento) è intervallato da contratti del teatro Petrovskij di Mosca per collaborazioni coreografiche tra cui anche riproduzioni di balletti di Noverre[10].

Osservando nel suo complesso la produzione del coreografo dal 1760, anno in cui si dispone della prima estesa descrizione dei balli all'interno del libretto d'opera, al 1776, che costituisce l'ultima concreta documentazione della sua attività coreografica, si nota che i balli di Salomoni sono in larga parte inquadrabili nei tre campi tematici riportati dal *Répertoire des Théâtres de la ville de Vienne* riguardo all'attività di Franz Anton Hilverding e dello stesso Salomoni padre negli anni 1752-1757 (Pappacena

2016: 31-38). Si tratta di uno schema che, codificato all'epoca della direzione di Giacomo Durazzo dei teatri imperiali viennesi, era stato esportato nei teatri italiani grazie al ponte culturale tra Vienna e i principali teatri del centro e del nord della penisola. Nel prospetto delle creazioni di Salomoni compaiono titoli riguardanti il filone dell'assurdo e della magia che offrono una documentazione più ampia sulla varietà di soggetti trattati dal grottesco. Uno di questi è *Flavio rianimato ovvero il Filosofo inimico delle Donne*, rappresentato a Venezia nel 1764 all'interno di *Li creduti spiriti*, dramma giocoso dell'austriaco Joseph Felix Kurz, che accoglie il ballo come intermezzo danzato "perché oltre l'udito, resti pure appagato l'occhio del suo cortese uditorio" (*Li creduti spiriti*: 5): "Dopo che Mordone cantò la cavatina, comanda alli quattro Maghi di dar principio alla Maggia, seguendo la Pantomima, che introduce al ballo, quale è allusivo al Dramma suddetto intitolato Flavio rianimato ovvero il Filosofo inimico delle Donne" (*Li creduti spiriti*: 30). Davanti agli occhi del pubblico si avvicendano con ritmo serrato scene di magia giocate sull'imprevedibile e sull'assurdo mediante vistosi effetti scenografici che non di rado scivolavano in situazioni paradossali e in quegli improvvisi trasformismi che, come testimonia Charles Pauli nel 1756, erano il pezzo forte del teatro italiano in Europa centrale. Il ballo inizia con la scena in cui i maghi portano un grande mortaio; a un loro cenno sparisce la fontana (che nel primo atto era al centro della scena) e appare un grande fornello sul quale è posta una caldaia. I Maghi accendono il fuoco, ma il fornello si spezza e si tramuta nella stanza di un pittore pazzo. Dopo varie e slegate scenette, tutte tese a dimostrare lo sforzo dei Maghi per far rinsavire Flavio, giunge un'Amazzone che, riconoscendo nel Filosofo un nemico del "bel sesso", si adopera per farlo innamorare. Segue un "padidù" (*pas de deux*), terminato il quale i Maghi accendono nuovamente il fornello che questa volta si spezza facendo apparire una ampia stalla dove nel

fondo troneggia un grande uovo. L'uovo si apre, facendo uscire, a cavallo di galli e galline, tutti i pazzi che erano nelle stanze. L'ultimo di tali pazzi è Flavio che, felice di essere tornato in sé, getta via l'"abito filosofico" mostrando di essersi innamorato.

Nell'elenco dei balli italiani di Salomoni spicca un titolo, *Il Combattimento di Don Chisciotte col Gigante* (Torino 1765), che costituisce una interessante testimonianza del legame tra i Salomoni e Vienna, in quanto è più che probabile che il coreografo abbia tratto spunto dal *Dom Quichot ou le Noces de Gamache* di Hilverding, rappresentato al Kärntnertortheater nel 1753. Decisamente influenzato dalle ultime novità viennesi è inoltre *L'arrivo de' Spagnuoli in America* (Venezia 1765), che dimostra l'ampliamento degli orizzonti del genere grottesco d'oltralpe e la sua applicazione a quel particolare filone coloniale americano che si era andato formando nella capitale asburgica sull'onda dell'interesse suscitato dall'opera *Montezuma* di Federico II di Prussia (Berlino 1755) e che nel 1757 aveva avuto una arguta interpretazione nel ballo di Gaspare Angiolini *La scoperta dell'America da Cristoforo Colombo*[11]. Nel repertorio di Salomoni compaiono anche balletti di soggetto cinese spinti dalla moda delle *chinoiseries* che stava dilagando in tutta Europa e che nel 1754 aveva avuto un'acclamata versione in *Les Fêtes chinoises* di Noverre all'Opéra-Comique. Leggendo la descrizione di *Festino e mascherata chinese*, composta a Torino per la stagione di carnevale 1765 dal fratello di Giuseppe, Francesco, si coglie lo studio di un registro stilistico agli antipodi di quello delle *bambochades*, in quanto alla vivacità e alla concretezza dei paesani, dei marinai, dei mercanti è contrapposta la spersonalizzazione delle figure che agiscono sul palcoscenico con movimenti meccanici creando un sofisticato gioco ritmico e cromatico.

In Italia il genere grottesco, pur conservando le sue peculiarità originarie di esuberanza tecnica e di spettacolarità scenografica, sviluppò anche modalità espressive connotate da grazia e pacatezza. È questo il caso del carattere dei giardinieri e delle

ninfe, personaggi intorno ai quali sono concepiti i primi balli a sfondo mitologico che Giuseppe Salomoni crea a partire dai primi anni Sessanta rispondendo alla richiesta di un mercato dello spettacolo sempre più influenzato dai primi segnali di quella restaurazione classicista che stava iniziando a interessare tutte le arti[12]. Nei balli a soggetto mitologico degli anni Sessanta si coglie il tentativo di Salomoni di individuare un punto di convergenza tra la tradizione del grottesco e la formula del balletto à tableaux che, praticata già dalla fine del Seicento pressoché in tutta Europa (Perrucci 1699, Vol. 1, 110-11), negli anni Cinquanta aveva ripreso vigore in Francia (si veda a titolo di esempio *Le Jugement de Pâris* di Noverre del 1751), a Vienna e anche in Italia. Dal testo descrittivo di *Orfeo ed Euridice*, ballo primo nell'opera *La clemenza di Tito* (Torino 1760), la composizione salomoniana appare un raffinato esempio di equilibrio stilistico. Le due figure mitologiche compaiono come una sorta di cammeo evocativo all'interno di uno sfondo bucolico popolato da uno stuolo di garbati e operosi giardinieri il cui lavoro è apprezzato da Orfeo che dedica loro una affabile musica suonata con la sua mitica lira. Dopo varie danze collettive esprimenti l'allegrezza che suscita tale squisita musica, e dopo ulteriori esternazioni di stima rese da coppie di giardinieri con danze solistiche e duetti, Orfeo ricompare: "Dopo questo vedesi di nuovo a comparire Orfeo con Euridice, la quale rapita anch'essa dal suono della lira lo siegue, e dopo varie dimostrazioni d'affetto scambievole, si danno la mano in segno di vicendevole corrispondenza" (*La clemenza di Tito*: 32). Questa unione dà luogo all'ultima danza collettiva di "Giardinieri e Giardiniere" che, dopo aver formato una corona attorno a Orfeo e a Euridice, li accompagnano fino alla reggia di Endimione, evidente simbolo dell'amore della donna per l'uomo[13].

Se nell'*Orfeo ed Euridice* di Salomoni di fatto il mito costituisce solo un labile spunto, ne *Il ratto di Proserpina Figlia di Cerere fatta da Plutone*, che Salomoni mette in scena a Padova nel 1765

nell'opera *Ezio*, esso guadagna maggiore spazio sebbene ancora reso spettacolarmente nel segno di un compromesso tra il balletto à tableaux e il repertorio grottesco dei caratteri. Il ballo è composto di due parti di cui la prima è condotta su brevi azioni di aitanti cacciatori e ninfe capricciose, mentre la seconda, dedicata alla storia di Proserpina e Plutone, è costruita su una successione di moduli coreografici concepiti in modo convenzionale e centrati su personaggi stereotipati e privi di una carica drammatica autentica. Come nei balletti sia italiani che francesi di gusto rococò, l'innamoramento dei protagonisti è opera di Cupido, fanciullo capriccioso nelle cui frecce è consegnato il destino degli eroi e degli dei: "Amore se ne ride, vedendolo [Plutone] da' suoi strali colpito, e scocca nuovamente contro lo stesso i suoi dardi. Pluto di maggior foco riscaldato, parte smanioso per ritrovare l'amata Proserpina" (*Ezio*: 31). Il riferimento a un sogno funesto costituisce lo strumento visivo per comunicare allo spettatore lo spavento della fanciulla che sarà rapita e condotta sopra il carro al cospetto delle ninfe e dei cacciatori, che assisteranno con atti di ammirazione misti a dolore allo "spaventoso spettacolo" del carro "dalla terra ingojato" (*Ezio*: 31).

Il ballo fu poi ripreso nel 1767 a Milano e a Napoli, quindi nel 1770 a Roma. Non siamo in grado di sapere se e quanto lo spettacolo avesse subito modifiche – a parte la sostituzione, a Roma, degli interpreti femminili con danzatori *en travesti* –, ma ci risulta difficile immaginare un mutamento di stile. Sebbene le *Lettres sur la danse et sur le ballets* di Noverre, che costituiscono il riferimento temporale della riforma del balletto, fossero state pubblicate nel 1760, di fatto la riforma del ballo tragico – noverriana e angioliniana – ebbe luogo nel corso della prima metà degli anni Sessanta e solo alla fine della decade, almeno in Italia, avevano iniziato a diffondersi le riproduzioni di balletti di Noverre e a vedersi in versione autentica alcuni dei maggiori capolavori di Gasparo Angiolini e dello stesso Noverre. Ugualmente, con la prima metà degli anni Settanta avevano iniziato a

manifestarsi le prime esperienze di composizione coreografica nel segno del nuovo balletto. Tra queste, oltre ai lavori della generazione emergente (Giuseppe Canziani, Paolo Franchi, Domenico Ricciardi, Giuseppe Trafieri, Francesco Clerico, Filippo Beretti), spicca quella di Onorato Viganò (classe 1739), artista che, sebbene avesse alle spalle una storia indissolubilmente legata al grottesco (nei primi anni Sessanta aveva lavorato a Vienna con Gaspare Angiolini), sposò la nuova linea del balletto d'azione tentando in modo tanto coraggioso quanto risoluto un proprio indirizzo stilistico e compositivo (Pappacena 2017). Del 1773 è *L'eroico amor d'Alceste sposa d'Ammeto re di Tessaglia* (ispirata all'*Alceste* di Quinault e Lully), lo stesso anno in cui Salomoni, ancora considerato un autorevole rappresentante del grottesco, viene invitato a Milano per comporre "pendant" grotteschi ai balli del noverriano Charles Le Picq nelle opere della stagione di carnevale: a *Medea e Giasone* di Noverre, primo ballo (tra primo e secondo atto) in *Sismano nel Mogol*, seguì come secondo ballo (tra secondo e terzo atto) *Accampamento di Spagnuoli* di Salomoni; secondo lo stesso criterio, nell'opera *Lucio Silla*, *La scuola di Negromanzia* di Salomoni seguì *La gelosia del serraglio* di Noverre.

Non è poco, quindi, lo stupore nello scorgere il nome di Salomoni come coreografo al Nuovo Teatro de' Quattro Signori associati Cavalieri e Patrizi della Regia Città di Pavia dell'*Arianna*, ballo primo dell'opera *Sicotencal*, costruito secondo i dettami del nuovo ballo tragico con tanto di divisione in scene e programma[14]. Il mito di Arianna abbandonata da Teseo e salvata da Bacco sull'isola di Nasso costituiva un soggetto per certi versi originale che in tempi recenti aveva richiamato l'attenzione di diversi coreografi. Mai trattato da Noverre né da Angiolini, il soggetto di Arianna abbandonata da Teseo e salvata da Bacco, come visto, non aveva precedenti immediati nell'ambito dell'opera lirica in quanto anche i numerosi casi del teatro francese tra la fine del Seicento e la metà del secolo XVIII

di fatto erano delle semplici *entrées* (brevi balletti di completamento tematico) di *opéras-ballets*. Le fonti ci conducono a supporre che l'ispirazione provenisse, invece, dallo stesso alveo del ballo italiano, anche se nei suoi sviluppi in terra straniera. Un balletto pantomimo dal titolo *Ariadne abandonnée par Thésée et sécourue par Bacchus* era stato rappresentato nel 1747 al Théâtre Italien su composizione di Jean-Baptiste De Hesse "à la fin du canevas italien intitulé l'Heureux Esclave" (Parfaict 1756; ed. 1767, Vol. 1: 172), ed è difficile immaginare che questa nuova creazione fosse estranea al balletto *Bacchus et Ariane* composto da Marie Sallé per John Rich nella stagione 1733-34 del Covent Garden (Dacier 1909: 154-55). Silenziosamente, ma progressivamente, la triste vicenda di Arianna proseguiva il suo cammino nel mondo ballettistico di cultura italiana o franco-italiana/italo-francese: nel 1754 Hilverding aveva composto a Vienna *Ariadne, & Bacchus* e nello stesso anno andava in scena al Teatro Capranica di Roma *Arianna abbandonata da Teseo presso la Marina dell'Isola di Nasso in riva dell'Arcipelago* di Francesco Turchi. Eventi questi che avevano sicuramente un nesso tra loro, considerata la fitta rete di scambi culturali tra Parigi, Vienna e l'Italia, e considerato il legame profondo tra le varie ramificazioni del ballo italiano, che si erano create nel tempo con i continui spostamenti degli artisti attraverso l'Europa.

Tuttavia si deve considerare che solo con la versione del discepolo noverriano Jean Favier, del 1768[15], il mito di Bacco e Arianna si stacca dallo stereotipo dei balli di carattere evocativo-celebrativo, dalle stucchevoli fioriture di gusto rococò con amorini volanti e dalle vetuste versioni di carattere carnevalesco inneggianti al trionfo di Bacco e di Arianna o al glorioso ritorno di Bacco dalle Indie, eredità di un teatro barocco influenzato dalla copiosa produzione pittorica sul soggetto (da Tiziano o Annibale Carracci a Boucher e Lagrenée). La riscoperta di Arianna degli anni Settanta è chiaramente legata a quel

vasto fenomeno di riscoperta del mondo classico che riguarda il balletto a partire dalla metà del secolo e alla suggestione provocata dagli affreschi riportati alla luce con gli scavi di Ercolano, le cui figure volanti di Bacco e Arianna erano state riprodotte a stampa nel 1765 nel quarto dei novi tomi di *Le antichità di Ercolano esposte*. Ma la peculiare vicenda della principessa cretese deve aver attratto i coreografi per i suoi contorni di infelicità, di fedeltà tradita, di costanza negli affetti. Tuttavia, a differenza di Didone, Armida e Medea, personaggi centrali del primo balletto riformato, in Arianna, il dolore e la sventura sono riscattati dalla virtù che è premiata facendo della fanciulla una felice sposa, sposa di un dio, Bacco, magnanimo e rispettoso che la immortala in una costellazione ("le tolse dalla fronte il diadema e lo scagliò in cielo" [Ovidio 8 d.C; ed. 1994, libro 8: vv. 177-79]), donando allo spettatore un rassicurante lieto fine. Dopo *La favola di Bacco e Arianna* di Jean Favier, vi è un numero crescente di versioni che coprono gli anni Novanta, l'età napoleonica e la seconda decade del XIX secolo fino a esaurirsi alla fine degli anni Venti dell'Ottocento quando l'interesse per il mito è ormai scemato[16]. Di queste sono particolarmente significative *Bacchus et Ariane* di Sébastien Gallet (rappresentato anche a Parigi in piena rivoluzione), emblematico esempio di un raffinato gusto neoclassico, e *Le Nozze di Bacco* di Antonio Guerra, andato in scena al San Carlo di Napoli nel 1829 in un clima culturale in cui il mito era ormai completamente svuotato e asservito alla costruzione di uno spettacolo tanto sfavillante quanto ingombro di figure accessorie, poiché mirato alla rappresentazione del lusso della corte borbonica e dell'alto livello raggiunto dalla Scuola di ballo del Teatro.

Tornando alla *Arianna* di Salomoni, considerata la carriera dell'autore, viene spontaneo supporre che egli possa essere stato influenzato dalla *Arianna abbandonata da Teseo e soccorsa da Bacco* creata da Viganò a Venezia due anni prima[17], tuttavia le

differenze sono tali da distanziare le due creazioni ed escludere un plagio che, per quanto riprovevole, costituiva all'epoca una pratica corrente. La composizione di Onorato Viganò è molto aderente alla versione delle *Metamorfosi* che circolava in quell'epoca, dove l'originario testo ovidiano era stato integrato dal traduttore Giovanni Andrea dell'Anguillara con il personaggio di Fedra, la figlia minore di Minosse per il cui amore Teseo aveva abbandonato Arianna[18]. Questa integrazione era stata sfruttata da Viganò per caricare la drammaticità dell'evento (doppio abbandono) e inserire un personaggio dal segno fortemente negativo (la sorella è dipinta come una spregevole complice dell'eroe ateniese) in modo da controbilanciare, secondo le prescrizioni noverriane, il segno positivo maschile costituito dalla benevolenza e dalla generosità di Bacco. Peraltro, è lo stesso modello noverriano a suggerire a Viganò di non giungere "in linea retta" all'atto della colpa: anche Fedra, come Teseo, non pone in essere il suo perfido piano se non dopo una serie di tentennamenti che certo non leniscono il dolore di Arianna, la cui intensità è tale da farle perdere temporaneamente il senno, creandole l'illusione di vedere l'amato nella figura di Bacco. Due tentativi di suicidio riportano la fanciulla in sé e ad accettare la proposta del dio di divenire sua sposa, passaggio questo con cui si chiude il ballo.

Nella versione di Salomoni, invece, il mito è ispirato al testo ovidiano originale (non compare Fedra) ed è riprodotto nella sua totalità, dal concepimento del perverso disegno dell'eroe ateniese fino all'apoteosi finale con la trasformazione della corona di Arianna in una costellazione. Ma anche nella versione di Salomoni si avverte l'esigenza di evitare eccessive semplificazioni nel tratteggio dei profili morali e nelle azioni: Teseo "Rimira più volte l'oggetto dell'ordito tradimento. Tutto sente il rimorso dell'abbandono. Il viso contraffatto, i dubbiosi passi mostrano il contrasto del cuore. La perfidia vince, egli spiega al vento le vele" (*Sicotencal*: 45). Dettata dalla stessa esigenza

sembra essere la soluzione di posticipare il risveglio di Arianna all'arrivo di Bacco col suo chiassoso e multicolore corteo ("Lo strepito di molteplici strumenti annunzia il vicino arrivo di Bacco a Nasso" [*Sicotencal*: 45]), che è chiaramente volta ad allentare la tensione emotiva e caricare drammaticamente la scena della disperazione di Arianna, che da monologo diventa un intenso e complesso dialogo con il dio.

> Corre ad uno Scoglio, e da esso scorge la Nave del Traditore inoltrata nell'intrapreso cammino. L'angoscia e l'affanno s'impadroniscono di Lei. Si abbandona per tristezza sopra un Masso. Bacco le si accosta. La compassione fomenta la fiamma del novello Amante [*Bacco*]. Chiede amore ad Arianna. Ella sorda agli inviti e insensibile alle lusinghe sorge sdegnata, e qua e là incertamente vien condotta dal dolore. Ritorna al Masso. Da questo precipitosa passa allo Scoglio. La disperazione la spinge, e sollecita a gittarsi in Mare (*Sicotencal*: 48).

Arianna è salvata da Sileno, personaggio inserito a mo' di inciso ("episodio", secondo le definizioni noverriane) come lo è Venere che, giunta su una *gloire* quale provvidenziale *deus ex machina*, prepara la splendente apoteosi finale in cui non è difficile riconoscere, come era usanza all'epoca, un velato omaggio a Donna Anna Ricciarda Principessa Marchesa d'Este il cui nome è riportato nel frontespizio dell'opera.

> Il cangiamento di Arianna desta la più grande meraviglia in Bacco. Fervidi ringraziamenti egli fa alla Dea. Un leggendario nodo si forma di questa Divinità benefica e de' due novelli Amanti. Una Danza generale festeggia la bella unione. Bacco in fine consegna ed affida a Venere la sua Arianna. La Dea la toglie nel suo Cocchio; e mentre in alto sale, una Corona a più stelle si vede folgorare in Cielo, e si raddoppia la gioja comune (*Sicotencal*: 48).

Che Salomoni avesse o meno concepito un programma così raffinato e lo avesse elaborato in una compiuta forma letteraria, è una domanda che ci poniamo, in quanto la scrittura del testo è ben lontana dallo stile descrittivo, sommario e schematico, degli altri balli e presenta una varietà di sfumature linguistiche e di passaggi espressivi da sembrare parto di un librettista. Tuttavia, che l'autore del programma fosse stato lo stesso Salomoni, forte dell'esperienza da poco iniziata presso il Collegio di Modena, oppure fosse stato un letterato che, come di consueto in quegli anni, era rimasto anonimo, non incide sull'aspetto, non trascurabile, della trasposizione del testo in ballo, con tutte le difficoltà che questo comportava a livello dell'adattamento alla musica (appositamente scritta da Giuseppe Sighizzelli) e delle relazioni tra danza, azione scenica, recitativi mimici. Riguardo a quest'ultimo aspetto, siamo propensi a immaginare che Salomoni avesse affidato larga parte degli aspetti interpretativi agli stessi danzatori-attori, e questo a differenza di Noverre che, soprattutto nella fase sperimentale, si era a lungo adoperato a studiare le parti facendone esperienza su di sé prima di insegnarle ai suoi danzatori (Pappacena 2011: 12). Caterina Villeneuve, interprete di Arianna, nel 1774 era stata la protagonista a Milano del ballo eroico-pantomimo di Noverre *Apelle, et Campaspe* (nel 1776 sarà prima ballerina seria nel noverriano *Gli Orazj e i Curiazj*) e nel 1775, a Venezia, aveva rivestito il ruolo di Ines nel ballo tragico in cinque atti *Ines Di Castro* di Giuseppe Canziani. Carlo Rusler, interprete dell'infido Teseo, era un solido esponente del mezzo carattere all'italiana e in queste vesti aveva partecipato ai balli *Baccanale* e *Le Nozze degl'Ebrei* di Antonio Cuomo (Milano 1769). Salomoni, nel ruolo di Bacco, si era trovato ad affrontare il compito difficile di superare il linguaggio convenzionale del grottesco per dare credibilità al personaggio realizzando i diversi passaggi che trasformano il dio da conquistatore, simbolo di opulenza e grandiosità (nella scena di entrata del ballo, lo immaginiamo con il tipico carro

tirato da tigri e scortato da un rumoroso seguito di baccanti, dei suoi precedenti balletti di carattere trionfale-carnevalesco[19]), in un tenero innamorato il quale, piuttosto che ricorrere alla violenza (come sviluppato dallo stesso Ovidio nell'*Ars amatoria*[20]), sceglie di implorare l'aiuto di Venere. "Bacco allora dimenticandosi d'esser progenie di Giove ginocchione implora da Lei Amore […] Alla invincibile resistenza di Arianna, Bacco non trova altro compenso, che quello di ricorrere a Venere" (*Sicotencal*: 48) che premierà la fanciulla conducendola nel cielo sul suo cocchio il quale "mentre in alto sale, una Corona a più stelle si vede folgorare in Cielo" (*Sicotencal*: 48). Un finale sfolgorante nel segno della letizia e dell'ottimismo, come quello di Alceste, altro modello femminile del balletto d'età neoclassica. Un preludio a quella che sarà la sua attività prevalente in Russia di riproduzione di balletti noverriani.

Note

[1] Sull'origine seicentesca del genere grottesco, cfr. in particolare Zambon (2011), Di Tondo (2016), Tomasevic (2017).

[2] Grimaldi, detto Gamba di Ferro, era un famoso acrobata che aveva debuttato alla Comédie Italienne ed era stato ingaggiato come grottesco a Torino nelle stagioni 1740-41 e 1746-47.

[3] La definizione "riforma del balletto tragico" nasce dall'intento – in realtà una vera e propria sfida – di Jean-Georges Noverre e Gasparo Angiolini di affrancare il balletto dall'opera, sperimentando la possibilità di tradurre in azione danzante testi tragici di alto rango e di esplorare il mondo delle passioni con nuovi strumenti tecnici ed espressivi applicando le regole base del teatro drammatico.

[4] Il dramma per musica *Il trionfo d'Arianna*, testo poetico del gentiluomo toscano Carlo Lanfranco Rossi musicato da Pasquale Anfossi, fu rappresentato al San Moisè di Venezia durante la Fiera dell'Ascensione del 1781.

[5] È lo *stesso Migliavacca, nel testo introduttivo al libretto, a spiegare che l'azione della festa teatrale rappresentata nel mese di maggio a Laxemburg ha come "fondamenti" il testo cinquecentesco Mythologiae di Natale Conti e la Bibliotheca historica* di *Diodoro Siculo.*

[6] Giuseppe apparteneva a una famiglia di danzatori di cui due generazioni (Giuseppe e i figli Francesco e Giuseppe) riscossero molto successo in Italia. Cfr. al riguardo anche Winter (1974), Alm (1992), Hansell (1988), Giordano (2012:100-01). Sulla carriera e le sperimentazioni di Hilverding a Vienna, cfr. Pappacena (2016: 31-38).

[7] Tra i balli composti tra il 1754 e il 1756 vale ricordare *La Pilote Anglois dans le port Hollandois*, *Les Gondoliers de Venise*, *Le Cabaret à bière*, *Le Caffè turc*, *La Marchande de Bas*, *Les Amours de pollichinel*, *Les Masques de la place St. Marc à Venice*. Su Salomoni di Vienna si veda il lusinghiero giudizio espresso dal padre Giovenale Sacchi nel 1770: "Io ebbi già occasione di trattare il Sig. Giuseppe in un nobile convitto, dove egli insegnava, e non senza ammirazione conobbi il suo alto ingegno, che in qualsivoglia arte più nobile l'avria potuto rendere eccellente; ed osservai che studiandosi egli di dare unità, verità, maraviglia, ed incremento continuo, usava nelle sue composizioni quante buone regole, ed avvertenze sono state mai prescritte a' Poeti ed agli Oratori per le loro" (Sacchi 1770: 36).

[8] Cfr. anche *Lettres sur la danse et sur les ballets* pubblicate nel 1760, dove Noverre paragona il genere "comique ou grotesque" alla pittura di genere del pittore fiammingo David Teniers le Jeune (Noverre 1760: 229-30).

[9] Cfr. Mòllica (2000). Le composizioni dei Cavalieri convittori del collegio modenese recano ampia traccia dell'esperienza coreografica di Salomoni. Nel 1780 i balli di composizione dei Cavalieri della Camerata di S. Filippo Neri sono: "Rinaldo, abbandonate le mollezze, ritorna ai suoi impegni guerreschi"; quelli della Camerata della Madonna: "l'approdare che fece la prima volta Cristoforo Colombo all'isola di San Salvatore". I balli presentati dalla Camerata di S. Contardo sono: "le feste celebrate da certi Giardinieri per avere assicurati i loro lavori dal devastamento, che loro cagionavano diverse Fiere" (1780). I balli composti dai convittori nel 1782 sono sia di soggetto cavalleresco sia incentrati sulle nozze di Zefiro e Flora con danze di ninfe e fauni, dove le parti femminili, come di prammatica, sono eseguite *en travesti*.

[10] Concetta Lo Iacono, autrice di un ampio studio sul balletto in Russia, cita in particolare *Médée et Jason* e *La mort d'Agamemnon* (1995: 302-03). Cfr. anche *Winter (1974: 93)*.

[11] Dello stesso anno è anche il ballo di Francesco Salomoni, fratello di Giuseppe, *Europei che conducono fiere al serraglio di Motezuma* (Torino 1765). Un filone parallelo a quello americano tratta di corsari, selvaggi, cannibali e combattimenti navali, a volte sostenuti anche da un intreccio amoroso come nel ballo di Salomoni *Fuga di un corsaro dal serraglio con una schiava greca* del 1764 a Venezia, cfr. Ruffin, Trentin (1994: LVIII).

[12] Tra i balli a soggetto mitologico composti da Giuseppe Salomoni negli anni Sessanta ricordiamo: *De' sacerdoti di Apollo Balli di Marte e di Venere* (Reggio 1761), *Gli amori di Zefiro, e Flora* (Venezia 1762), *Il ratto di Proserpina Figlia di Cerere fatta*

da Plutone (Padova 1765, Milano 1767, Napoli 1767, Roma 1770), *Arianna abbandonata da Teseo* (Roma 1766, Napoli 1767).

[13] Per il rapporto tra coreografia e musica nel ballo *Orfeo ed Euridice*, cfr. Giordano (2012).

[14] Con il termine programma nel Settecento fino a circa metà Ottocento si intende la descrizione analitica del balletto con divisione in atti e scene (cfr. Pappacena 2013). Tra secondo e terzo atto, Salomoni presentò, come prassi consolidata, un ballo grottesco la cui breve descrizione è inserita alla fine del testo dell'*Arianna*: "Si rappresenta una Piazza mercantile, a cui concorrono varie Nazioni, e che è rallegrata da un grazioso avvenimento di un Ajo, il quale arde per una Donzella affidatagli, e se la vede poi rapire da un Giovane per accordo tenuto da Lei con esso quando era dall'Ajo riputata semplice ed innocente" (*Sicotencal*: 48).

[15] Sono ancora strutturati sulle vecchie formule *Arianna e Teseo* di Ignazio Clerico (Genova 1764) e *Arianna abbandonata da Teseo* di Francesco Souter (Milano 1765).

[16] Tra le varie versioni del mito di Arianna ricordiamo quella di Michele Fabiani (*Ariadne et Thésée*, Mannheim 1778, e *Arianna abbandonata*, Firenze 1790), di Luigi Gori (*Arianna abbandonata*, Cremona 1790), di Filippo Beretti (*Arianna abbandonata*, Milano 1803) e Luigi Paris (*Arianna abbandonata, ossia l'Infedeltà di Teseo*, Livorno 1810). Le diverse versioni di *Bacchus et Ariane* di Sébastien Gallet hanno inizio nel 1780, a Torino, proseguono nel 1791 a Parigi (Pietro Hus riprodurrà il balletto a Napoli nel 1823), nel 1798 al King's Theatre di Londra e nel 1804 a Vienna.

[17] "Arianna Abbandonata da Teseo, e soccorsa da Bacco", *L'idolo cinese* (1773). Non è da escludere che Viganò, a Vienna nel 1762 nella compagnia di Gasparo Angiolini, abbia assistito alla rappresentazione dell'*Arianna* di Migliavacca e ne sia in qualche modo rimasto influenzato.

[18] Nel 1755, 1757 e nel 1763 a Venezia erano uscite nuove edizioni delle *Metamorfosi* tradotte da Dell'Anguillara pubblicate da Girolamo Dorigoni.

[19] A tal riguardo vedi *Bacco conquistatore, ed introduttore della Vigna nelle Indie* (secondo ballo, Torino 1760), *Bacco ritrovatore della Vite nell'Indie* (secondo ballo, Venezia 1772).

[20] Proprio perché "tutto può un nume e sempre ciò che vuole" (Ovidio 1 a.C o 1 d.C; ed. 1977, libro 1: v. 844), "sul suo petto stretta che l'ebbe (né valeva in lei la forza a vincere il dio), la possedette" (Ovidio 1 a.C o 1 d.C; ed. 1977, libro 1: vv. 841-44).

Bibliografia citata

Alm, Irene (1992), "Salomoni, Giuseppe", *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. Stanley Sadie. London, MacMillan, Vol. 4: 140.

Dacier, Émile (1909), *Une danseuse de l'Opéra sous Louis XV, Mlle Sallé*, Paris, Librairie Plon-Nourrit.

Giordano, Gloria (2012), "La musica dei balli per *La clemenza di Tito* di Baldassarre Galuppi. Un inedito ma non troppo", *Passi, tracce, percorsi. Scritti sulla danza italiana in omaggio a José Sasportes*, eds. Alessandro Pontremoli; Patrizia Veroli. Canterano (RM), Aracne: 97-111.

Hansell, Kathleen Kuzmick (1988), "Il ballo teatrale e l'opera italiana", *Storia dell'opera italiana*, eds. Lorenzo Bianconi; Giorgio Pestelli. Torino, EDT, Vol. 5, *La spettacolarità*: 177-306.

Highfill, Philip H.; Burnim, Kalman A.; Langhans, Edward A. (1984), *Salomoni, Giuseppe* (1991), *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers & Other Stage Personnel in London, 1660-1800*, Carbondale, Edwardsville, Southern Illinois University Press, Vol. 13: 190-91.

Le antichità di Ercolano esposte (1757-1792), Napoli, Regia Stamperia, 8 Vols.

Le Metamorfosi di Ovidio, ridotte da Giovanni Andrea d'Anguillara in ottava rima: con l'annotazioni di M. Giuseppe Orologgi, e con gli argomenti di M. Francesco Turchi (1757), Venezia, Stamperia di Girolamo Dorigoni.

Harris-Warrick, Rebecca; Brown, Bruce Alan, eds. (2005), *The Grotesque Dancer on the Eighteenth-Century Stage: Gennaro Magri and His World*, Madison, University of Wisconsin Press.

Lo Iacono, Concetta (1995), "Il balletto in Russia. Dalle origini alla Rivoluzione", *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, ed. Alberto Basso. Torino, UTET, Vol. 5: *L'arte della danza e del balletto*: 295-364.

Mòllica, Fabio (2000), *Tre secoli di danza in un collegio italiano. Il Collegio San Carlo di Modena 1626-1921*, Bologna, Associazione culturale società di danza: 34-36, 72, 99.

Noverre, Jean-Georges (1760), *Lettres sur la Danse et sur les Ballets*, Stuttgart, Lyon, Chez Aimé Delaroche.

Pauli, Charles (1756), *Élémens de la danse*, Leipzig, Saalbach.

Publio Ovidio Nasone (1 a.C. o 1 d.C.), *L'arte di amare*, illustrato da Aristide Maillol con un saggio di Scevola Mariotti. Premessa al testo, traduzione e note di Ettore Barelli. Milano, BUR Rizzoli, 1977.

Publio Ovidio Nasone (8 d.C.), *Metamorfosi*, ed. Piero Bernardini Marzolla, con uno scritto di Italo Calvino. Torino, Einaudi, 1994.

Pappacena, Flavia (2011), "Noverre's *Lettres sur la danse*. The inclusion of dance among the imitative arts", *Acting Archives Essays*, Supplement 9, Aprile 2011 <http://www.actingarchives.unior.it/Public/Articoli/5d82db42-fb72-45b0-b859-d8003688e287/Allegati/Flavia%20Pappacena_Noverre's%20Lettres%20sur%20la%20Danse.pdf> [30/01/2018].

— (2013), "Dal libretto di balletto alle note per la messa in scena", *Acting Archives Review*, 6: 1-25 <http://actingarchives.unior.it/Public/Articoli/61fd0275-de1a-41fe-9d00-2428d231ad93/Allegati/Pappacena.pdf> [30/01/2018]

— (2016), *Storia della Danza in Occidente. Il Settecento e l'Ottocento*, Roma, Gremese, Vol. 2.

— (2017), "Influenze francesi e stile italiano nell'esperienza artistica di Onorato Viganò", *Ritorno a Viganò*, ed. José Sasportes; Patrizia Veroli. Canterano (RM), Aracne: 17-59.

Parfaict, Claude; Parfaict, François (1756), *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris, Rozet, 1767, 7 Vols.

Perrucci, Andrea (1699), *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improviso*, ed. Francesco Cotticelli, Napoli, Biblioteca Nazionale di Napoli <http://vecchiosito.bnnonline.it/biblvir/perrucci/indice.htm> [30/01/2018].

Répertoire des Théâtres de la ville de Vienne depuis l'année 1752 jusqu'à l'année 1757 (1757), Vienne, J. Leop. De Ghelen.

Ruffin, Elena; Trentin, Giovanna, eds. (1994), "Catalogo generale cronologico dei balli teatrali e Venezia dal 1746 al 1859", *Balli teatrali a Venezia (1746-1859)*, Milano, Ricordi, Vol. 1.

Sacchi, Giovenale (1770), *Della divisione del Tempo nella Musica, nel Ballo e nella Poesia, Dissertazioni III del P. D. Giovenale Sacchi barnabita*, In Milano, Per Giuseppe Mazzucchelli nella stamperia Malatesta.

Sasportes, José (2011), "Il Settecento portoghese rivisitato all'italiana", *La danza italiana in Europa nel Settecento*, ed. José Sasportes. Roma, Bulzoni: 137-74.

Tomasevic, Nika (2017), *Il ballo pantomimo al tramonto dello Stato pontificio (1780-1796)*, tesi di dottorato in Storia del Teatro moderno e contemporaneo, Università di Napoli "L'Orientale".

Zambon, Rita (2011), "Il Settecento e il primo Ottocento", *Storia della danza italiana. Dalle origini ai giorni nostri*, ed. José Sasportes. Torino, EDT: 117-82.

Winter, Marian Hannah (1974), The Pre-Romantic Ballet, London, Pitman.

Libretti

Adelaide ossia il tragico fine della famiglia de' Signori da Romano (1782), azione accademica umiliata all'Altezza Serenissima di Ercole III […], dai Signori Convittori del Ducale Collegio di Modena l'anno MDCCLXXXII, In Modena, Per gli Eredi di Bartolomeo Soliani, Stampatori Ducali.

Antigono (1767), dramma per musica da rappresentarsi nel Regio-Ducal Teatro di Milano nel Carnovale dell'Anno 1767 […], In Milano, Nella Stamperia di Giovanni Montani.

La clemenza di Tito (1760), dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di Torino nel Carnevale del 1760 […], Torino, Presso Giacomo Giuseppe Avondo Stampatore, e Librario della Società / de' Signori Cavalieri.

Li creduti spiriti (1764), dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel nuovo Teatro Tron di S. Cassano il Carnovale dell'Anno 1764, In Venezia, Appresso Paolo Colombani.

Ezio (1765), dramma per musica da rappresentarsi nel Nuovo Teatro in Padova la Fiera dell'Anno 1765 […], In Padova, Per li Fratelli Conzatti.

L'idolo cinese (1773), dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel Teatro di San Samuele il Carnovale dell'Anno 1774, In Venezia, Presso Modesto Fenzo.

Ruggiero e Bradamante (1780), azione accademica umiliata all'Altezza Serenissima di Ercole III […], dai Signori Convittori del Ducale Collegio de' Nobili di Modena l'anno MDCCLXXX, In Modena, Per gli Eredi di Bartolomeo Soliani, Stampatori Ducali.

Sicotencal (1776), dramma per musica da rappresentarsi nel nuovo Teatro de' quattro Signori Associati Cavalieri e Patrizj della Regia Città di *Pavia*. *N*ella Primavera dell'Anno *1776 […], In Pavia, p*resso il Porro, Bianchi, e Compagni.