

**Quaderni luav. Storie**

---

a cura di Stefano Tomassini

**Salvatore Viganò.**

*Prometeo.*

*Libretto del ballo (1813)*

con tutti i testi della polemica



**Quaderni luav. Storie**

---

a cura di Stefano Tomassini

**Salvatore Viganò.**

*Prometeo.*

*Libretto del ballo (1813)*

con tutti i testi della polemica

## Collana “Quaderni luav” dell’Università luav di Venezia

Linea editoriale “Quaderni luav. Storie”  
a cura di Sara Marini, Università luav di Venezia

### *Comitato scientifico*

Caterina Balletti, Università luav di Venezia  
Alessandra Bosco, Università luav di Venezia  
Stamatina Kousidi, Politecnico di Milano  
Giovanni Marras, Università luav di Venezia  
Eduardo Roig, Universidad Politécnica de Madrid  
Massimo Santanicchia, Iceland University of the Arts

### *Progetto grafico*

Centro Editoria Pard, Infrastruttura di Ricerca Ir.Ide  
Dipartimento di Culture del progetto, Università luav di Venezia

### **Salvatore Viganò. Prometeo. Libretto del ballo (1813), con tutti i testi della polemica edizione critica e commento (nuova edizione rivista e aumentata)**

a cura di Stefano Tomassini  
ISBN 979-12-5953-222-0  
Prima edizione: febbraio 2026

### *Immagine di copertina*

Johann Gottfried Schadow, *Salvatore Viganò danzatore*, 1797 circa.

Anteferma Edizioni Srl, via Asolo 12, Conegliano, TV  
Stampa: Digital Team, Fano, PU

Copyright: Opera distribuita con licenza CC BY-NC-ND 4.0 internazionale

Volume realizzato con il contributo AIRDanza 2024, erogato grazie al contributo concesso dalla Direzione generale Educazione, ricerca e istituti culturali del Ministero della Cultura.

— I — Università  
— U — luav  
— A — di Venezia  
— V —

# Indice

- 6 *Nota alla nuova edizione*
- 8 *Dall'azione-quadro al quadro d'azione*

## I. Prometeo e altre scritture

- 32 *Presentazione dei testi*
- 37 Prometeo. Ballo mitologico  
*di Salvatore Viganò*
- 63 Lettere critiche intorno al Prometeo  
*di Giulio Ferrario*
- 93 Lettera del Conte Ludovici alla Baronessa Eugenia  
*di Giulio Ferrario*
- 111 Dialogo sulle unità drammatiche di tempo e di luogo  
*di Ermes Visconti*
- 137 Il costume antico e moderno  
*di Giulio Ferrario*
- 161 Commentarii della vita e delle opere coredrammatiche  
di Salvatore Viganò  
*di Carlo Ritorni*
- 177 Ammaestramenti alla composizione d'ogni poema e  
d'ogni opera appartenente alla musica  
*di Carlo Ritorni*

## II. Note ai testi

- 212 *Note al Prometeo di Viganò*
- 254 *Note alle Lettere Critiche*
- 268 *Note alla Lettera del Conte Ludovici alla Baronessa Eugenia*
- 276 *Note al Dialogo del Visconti*
- 290 *Note agli altri testi*
- 
- 297 Bibliografie
- 305 Biografia



**Stefano Tomassini**

---

**Nota alla nuova edizione**

Restituire alla lettura i testi: era l'imperativo di questa edizione.

In questa nuova ristampa, aumentata di alcuni titoli e di nuove note, ho deciso di riproporre intatta l'introduzione che scrissi a suo tempo. Aggiornarla sarebbe stato impervio, espanderla difficile, rifarla al momento impossibile: per le forze, e per il tempo che sarebbero necessari. L'idea che a suo tempo ha guidato questa edizione critica era di dimostrare la ricchezza delle fonti letterarie e dei dibattiti che qui si incrociavano, e quindi dimostrare soprattutto l'importanza dei libretti di ballo, da sempre considerati (nelle migliori delle ipotesi) scritture futili e insignificanti: per queste questioni, lo studio introduttivo di allora può essere ancora un primo, utile viatico. Fu un libro voluto e generosamente sostenuto da Antonio Attisani, al quale dedico ora con vera gratitudine e amicizia questo ritorno alle stampe. Quando uscì nel 1999 per *LegendA* di Torino, l'edizione ebbe un immediato e felice riscontro: vinse il Premio Marino Moretti per la filologia otto/novecentesca. In commissione c'erano, oltre a Gianluigi Beccaria e Dante Isella, un entusiasta Ezio Raimondi: la sera della premiazione scalpitava sulla sedia aspettando il suo turno di parola per potere ribadire la centralità, nell'affermarsi di un romanticismo italiano di stampo europeo, proprio di Salvatore Viganò. Oggi il dibattito e gli studi sulla danza pantomimica sette/ottocentesca si stanno finalmente affrancando dall'anacronistica attribuzione di mera esperienza preromantica. La restituzione aumentata di questa edizione di testi allora può concorrere ad alimentare nuove letture e nuove linee di ricerca. Oggi però devo ringraziare il Comitato Direttivo di AIRDanza, per il sostegno via bando, nonché Elena Cervellati, Raymond Luckens e Franco De Vita per l'avvallo; infine, voglio ringraziare almeno Marco Fichera, che mi ha dato (più di) una mano nel recuperare parti del testo, e Sara Marini, che ha trovato (più che) immediata ospitalità fra i progetti editoriali Iuav.

**Stefano Tomassini**

---

**Dall'azione-quadro al quadro d'azione.  
Il libretto di danza dal primato della  
scrittura allo spirito della pittura**

Studiamo dunque, Signore. — Noverre, *Lettre X*

Vous êtes un Prométhée; il faut que vous formiez les hommes, et que vous les animiez. — Voltaire, *lettera a Noverre*

Quant à moi, content de lui avoir donné un essai de ce genre de spectacles, en qualité de compositeur, s'il daigne applaudir à mes recherches, à mes études, aux efforts que je fais pour l'amuser, je ne lui demande pas davantage; cette gloire me suffit. — Gaspare Angiolini

Sì, è difficile parlare di danza. — Merce Cunningham

### Lo studio e il «niente»

Contro il primato retorico del modello linguistico e della simbologia della scrittura, che fanno della parola un vero e proprio oggetto, i cui insiemi si è potuto addirittura riconoscere come quelli tipici di una forma tecnologica, la danza insieme al teatro ha consumato in Occidente la sua più importante battaglia di legittimazione. E non sarà un caso che uno smalzato gesuita quale Stefano Arteaga, di questa battaglia mostri la verità più ardente, quando individua la debolezza, e l'insufficienza del linguaggio muto dell'azione pantomimica – e dopo averne riconosciute potenzialità e vantaggi superiori alla pittura e alla scultura – nei «progressi della società» e nel «successivo sviluppo della cultura», che hanno finito per rendere, in ultimo, «men necessaria la copia e la veemenza dei gesti»<sup>1</sup>.

La considerazione non è di poco conto, poiché sia il teatro che la danza, in epoca moderna, hanno da sempre fondato la propria legittimazione pratica sulla necessità di giungere a un recupero ideale del teatro antico, e dunque da ultimo permettendo che la teoria condizionasse la pratica, e il principio di autorità degli antichi esemplari sul modello linguistico dei testi rimasti, esclusivamente teorici e di fondo normativi, si imponesse sull'aspetto maggiormente

1 S. Arteaga, *Ragionamento sopra il Ballo pantomimico* in *Le Rivoluzioni del Teatro Musicale Italiano*, seconda ed., Palese, Venezia 1785, vol. III, pp. 212-213.

vitale dello specifico drammatico della scena, giungendo in breve a una sorta di legittimazione della dipendenza del visivo dallo scritto.

In Arteaga, invece, è la coscienza dei tempi presenti, in cui giunge a maturazione tutta una lunga serie di regole comportamentali basate sul contenimento dei gesti, sulla repressione degli spontanei movimenti delle passioni, sulla facile distanza che, in una spiegazione, la parola consente rispetto al linguaggio dei gesti, e in sostanza «avvezzandoci ad una dissimulazione, cui la malizia degli uomini rende necessaria», tale coscienza del presente esplicita, della danza, l'incapacità di ridursi in scena attraverso una lingua che ha perso la sua «materia primitiva»:

Ma tali preparazioni, degradazioni e circostanze sono affatto perdute per la Mimica, la quale circoscrivendosi come la pittura e la statuaria nella sua imitazione alle cose presenti, e incapace di significare le preterite o le future, l'idee di pura convenzione, l'interrogazioni, l'ironie, la speranza, l'agnizioni, od altre cose somiglianti, è acconcia bensì mostrare una rapida successione di quadri, che siano in movimento e in azione, ma non può se non che troppo difficilmente farci vedere la connessione fra essi.<sup>2</sup>

Il tutto perché nell'orditura e nelle convenienze di «un ordinato drammatico componimento» recitato con la pantomima, sempre «bisogna che i gesti abbiano un senso e le attitudini un significato, il quale, essendo degli spettatori facilmente compreso, faccia loro nascer tosto in mente l'immagine delle cose che vuolsi rappresentare»<sup>3</sup>. Ma se la lingua d'oggi non permette più di rendere visibili le «legature» di senso, anche l'imitazione sarà «confusa inintelligibile oscura, e per conseguenza non atta ad eccitare quell'interesse che mai non si genera senza la chiara percezion dell'oggetto»<sup>4</sup>. Anzi, l'Arteaga è anche più esplicito quando mostra che la danza, «qualora non esprima una qualche situazione viva dell'anima, [...] non significa niente».

2 Ivi, p. 214.

3 Ivi, p. 169.

4 Ivi, p. 216, poi p. 172.

Ma a fronte di questo «niente» di senso, che ha allontanato secondo Arteaga la danza mimica dal primato retorico del modello linguistico, e che «costringe a non vedere se non mostri ed enimi sul teatro pantomimico»<sup>5</sup>, il balletto stava a sua volta, e non a caso, declassando a intermezzo quel dramma musicale per il quale proprio la danza era stata chiamata nel ruolo debole e secondario di «frammesso»<sup>6</sup>. Pericolo poi sentito – specularmente – anche dal Calzabigi, che per la ripresa bolognese nel 1778 dell'*Alceste* richiama l'esecuzione coreica delle parti danzate integrate nell'opera a più prudenti limiti di senso, e in sostanza a rendersi come «puri Balli di ballo, senza azione né generale né particolare, e senza significato»<sup>7</sup>. L'introduzione dei programmi prima e del libretto poi, per gli spettacoli di danza, correva anche in questa direzione, per poter rendere intelligibile ciò che a livello compositivo incominciava non poco a complicarsi<sup>8</sup>; ma fu anche lo strumento meno neutrale, e di certo

5 Ivi, p. 217.

6 Ivi, p. 181: «cosicché direbbesi non la danza essere un intermezzo del dramma, ma piuttosto il dramma un frammesso della danza».

7 Si tratta di una lettera del Calzabigi ad Antonio Montefani del 17 aprile 1778, cit. in C. Ricci, *I teatri di Bologna*, Monti, Bologna 1888, p. 632.

8 S. Arteaga, *Ragionamento sopra il Ballo pantomimico*, cit., pp. 219-21: «Balli per lo più di soggetto così recondito che pochissimi spettatori ne sanno la storia, d'orditura così complicata che non vi si può tener dietro da chicchesia, d'azioni così cariche d'episodj, che il principale si confonde e si travisa nell'accessorio, di significazione così arbitraria che ad ogni sortita vi si vorrebbe il suo dizionario, ogni scena rassembra un indovinello. Né cotal difetto d'oscurità si scontra soltanto nei balli dozzinali, ne sono ripieni anche i più celebrati. Io sfido il leggitore più acuto, e lo spettatore più sagace a sapermi dire dopo averlo letto o veduto cosa significhi». Ma cfr. K. Kuzmick Hansell, *Il ballo teatrale e l'opera italiana*, in L. Bianconi e G. Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana. 5. La spettacolarità*, Edt, Torino 1988, p. 215: «Per la maggior parte, i coreografi italiani fornivano, quando li fornivano, riassunti dell'azione assai stringati, non più d'una pagina o due anche per i balletti più lunghi. È lampante il contrasto con gli scenari lunghi e assai intricati della scuola di Noverre. Non sorprende dunque che l'uso di pubblicare libretti appositi per i balletti, denominati "programmi", s'affermasse continuamente solo coll'arrivo in Italia dei primi coreografi che s'adoperano per dare riprese fedeli dei balletti di Noverre, ossia Jean Favier e Charles Le Picq. Seguire la loro carriera italiana significa ripercorrere la graduale diffusione di quest'uso».

non poco ingombrante, per traghettare la danza, da tale «niente» del gesto coreutico, ad una sua più piena autonomia estetica che, a questa altezza cronologica può solo intravedersi *in nuce* nel luogo comune dell'«accomodamento dell'opera alla danza e viceversa» come una «costrizione dura e costringitiva per entrambe»<sup>9</sup>.

La rivoluzione in atto comporterà oltre a una apertura del repertorio a temi drammatici più complessi, una semplificazione dei costumi di scena, delle calzature e delle acconciature dei danzatori; la progressiva abolizione della maschera, e anche l'infoltimento del numero dei danzatori nelle singole compagnie<sup>10</sup>; e sarà, inoltre, in questa congiuntura di riforma che si apriranno le porte a un nuovo vocabolario, composto di termini quali *imitazione della natura, verità, anima, sublime, libertà, espressione, semplicità*; definitivamente all'insegna di un maggior contenimento in fase esecutiva dei movimenti delle gambe per una superiore concentrazione espressiva e tensiva nelle braccia, ossia nei gesti, e nella *fisionomia* del volto. Tutti temi, questi, ai quali si consacrerà il massimo capolavoro per eccellenza della letteratura di danza: *Les Lettres sur la Danse* di Jean-Georges Noverre<sup>11</sup>.

E ben si capisce la legittimità della pur rigida opposizione, in materia di priorità, che subito mise in campo il «permaloso maestro italiano»<sup>12</sup> Gaspare Angiolini, di certo ugualmente innovatore ma di gran lunga più superstizioso nelle sue posizioni, in quanto a dogmi e regole, del coreografo francese, quando si tenga ben presente,

- 9 A. Chegai, *Il ballo per l'opera: analogie, contrasti, interscambi*, in *L'esilio di Metastasio. Forme e riforme dello spettacolo fra Sette e Ottocento*, Le Lettere, Firenze 1998, p. 164.
- 10 Cfr. J. Sasportes, *La parola contro il corpo ovvero il melodramma nemico del ballo*, in «La danza italiana», I, 1984, pp. 21-41.
- 11 Cfr. I. Guest, *The Ballet of the Enlightenment. The Establishment of the Ballet d'Action in France, 1770- 1793*, Dance Books, Londono 1996; E. Randi, *Pittura vivente. Jean George Noverre e il balletto d'action*, Corbo e Fiore, Venezia 1989.
- 12 L. Bottoni, *L'ombra allo specchio. Diaconia di una ricezione*, in *Il sogno del coreodramma. Salvatore Viganò, poeta muto*, in E. Raimondi (a cura di), Il Mulino, Bologna 1984, p. 90, nonché Id., *Il teatro, il pantomimo e la rivoluzione*, Olschki, Firenze 1990. Sulla polemica vedi il pur partigiano Lorenzo Tozzi, *Il balletto pantomimico del Settecento*. Gaspar Angiolini, Japadre, L'Aquila 1972.

secondo il solito notissimo assioma del primato dello scritto sul visivo, quanto per la fama postuma fosse potenzialmente superiore la formalizzazione verbale di quelle novità alla quali il Noverre colle sue *Lettres* (la cui prima edizione è del 1760) fornisce un folto vocabolario col privilegio dell'opera a stampa, e conseguente autorevolezza legittimata dal torchio nel mondo dei classici<sup>13</sup>, sulla 'sola' memoria esecutiva di quelle stesse novità mimodrammatiche, che Angiolini rivendica aver già messo in pratica, in quel medesimo giro di anni, a Vienna, nel suo *Don Giovanni* del 1761, secondo un'altra tradizione elettiva, e di fatto magnificante la pratica contro il primato del libro, ossia quella legata alla lezione del maestro tedesco Hilverding.

Ma non solo. L'avversione dell'Angiolini alla stesura dei programmi e dei libretti<sup>14</sup> – una opposizione alla quale aderiranno,

- 13 Una significativa testimonianza è la chiusura dell'articolo di Giulio Ferrario, dedicato al *ballo pantomimico*, in cui a testimonianza della riforma avvenuta, contro i numerosi detrattori del ballo, cita fra tutti «il loro caposcuola Noverre, e noi daremo fine a quest'articolo coll'intuonar loro all'orecchio quanto egli ci lasciò scritto assai chiaramente nella decima delle sue lettere. "Se vogliamo approssimare l'arte nostra alla verità farebbe d'uopo curarsi meno delle gambe, e dar più attenzione alle braccia; lasciar le cavriuole per l'interesse dei gesti: abbandonar i passi difficili, e far più conto della fisionomia: non mettere tanta forza nell'esecuzione ma apportarvi più senso; discostarsi senz'affettazione dalle strette regole della scuola per seguire gli impulsi della natura; dare infine al ballo l'anima e il movimento che deve avere per generare l'interesse"» (*La danza degli Italiani e specialmente del ballo pantomimico*, in *Il Costume antico e moderno o storia de governo, della milizia, della religione, delle arti, scienze ed usanze di tutti i popoli antichi e moderni*, ed. seconda riveduta e accresciuta, Vincenzo Batelli, Firenze 1823-36, vol. VIII, parte III, p. 268). Sulla controversa questione della traduzione delle lettere noverriane, vedi E. Ruffin, *La prima traduzione italiana delle Lettres di Noverre: Venezia, 1794*, in «La danza italiana», quaderno 1, 1998, pp. 35-58.
- 14 Cfr. J. Sasportes, *La parola contro il corpo...*, cit., p. 36: «[i programmi scritti] cominciarono ad essere regolarmente stampati, alla pari dei libretti d'opera, a partire dagli anni sessanta, ossia dallo sbocciare del *ballet pantomime*». Vedi, inoltre, K. Kuzmick Hansell, *Il ballo teatrale e l'opera italiana*, cit., p. 244: «La consuetudine di pubblicare gli scenari dei balli, denunciata con veemenza da Angiolini e dai suoi adepti a metà degli anni '70, un decennio più tardi era divenuta una prassi tanto ovvia che taluni teatri la pattuivano addirittura nei contratti degli stampatori. Siccome tali programmi tendevano viepiù a prendere la forma di autonomi

sùbito, tutti i classicisti della prima ora – sarà anche da considerarsi come una sorta di censura preventiva sulla liceità di scrivere nei programmi ciò che non è possibile poi eseguire, coi soli gesti, durante la pantomima, in opposizione a ciò che Noverre considerava, invece, una vera e propria responsabilità di cartellone, il cui disegno rispondesse a una consonanza col ballo d'ordine strategico: «Un programme [...] est un engagement authentique que le compositeur contracte avec le public»<sup>15</sup>. Un modo, quello di Angiolini, di contestare, a ragione, la possibilità di ritrovare nel libretto una troppo facile e per nulla scontata corrispondenza con la scena danzata, e magari con l'esaurire nella sola lettura i privilegi impressivi della visione; ma anche di declassare il libretto e la scrittura, che precludano il ballo, a mera esposizione di condotta, senza ostentazioni né bellezze, né parentele di conformità o somiglianza. Privando, in sostanza, all'azione del ballo la possibilità di farsi racconto, romanzo, secondo una felice intuizione che fu già di Diderot, quando individuava nell'importanza dei movimenti di scena la parentela della pantomima con il genere romanzesco<sup>16</sup>. E se proprio non si volesse imparentare la lingua delle descrizioni, che lo stesso Noverre include nelle sue *Lettres*, di alcuni suoi balli, allo stile del realismo paziente e cronachistico del romanzo borghese alla Defoe, basterà ricordare, di quell'attento recensore della cultura europea degli anni del Viganò, quale fu lo Stendhal, almeno l'avvicinamento anche solo nominale al genere dei «piccoli romanzi» dei titoli e dei programmi («canovacci») di talune sinfonie di Haydn:

libretti, non è raro negli anni '80 e '90 incontrare libretti d'opera che non fanno alcun cenno dei balli»; C. Celi, *Connotazione del libretto di ballo* (pp. 89-94), primo capitolo del suo studio *L'epoca del coreodramma (1800-1830)*, in *Musica in scena. V. L'arte della danza e del balletto*, diretta da Alberto Basso, Utet, Torino 1995.

- 15 J.-G. Noverre, *Introduction au Ballet des Horaces ou Petite Reponse aux Grandes Lettres du Sr. Angiolini (1774)*, in *Discussioni nella danza pantomima* (s.n.t.), p. 12; ora si veda l'indispensabile studio di M. Franko e J. I. Vallejos, *Dance as Originary Mimesis: Theory and Practice of the Passions in Action Ballet*, in «Dance Research», 43, 1, 2025, pp. 20-38.
- 16 D. Diderot, *Sulla poesia drammatica*, in *Teatro e scritti sul teatro*, La Nuova Italia, Firenze 1980, p. 301: «È la pittura dei movimenti che affascina, soprattutto nei romanzi domestici».

Non riesco a ricordare a quale delle sinfonie di Haydn questo piccolo romanzo abbia fatto da canovaccio. So che me l'ha detto, così come al musicista Pichl, ma l'ho del tutto dimenticato. [...] È da quei piccoli romanzi che provengono i nomi con i quali il nostro compositore designava qualche volta le sue sinfonie. Senza questa indicazione è impossibile comprendere i nomi della Bella Circassa, di Roxelane del Solitario, del Maestro di scuola innamorato, della Persiana, del Poltrone, della Regina, di Laudon, titoli che indicano tutti il piccolo romanzo che guidava l'anima del compositore.<sup>17</sup>

Lungi dall'essersi creata un proprio autonomo sistema estetico, indipendente dal melodramma, la danza del Settecento per sopravvivere è costretta ad aprire ai soggetti tragici e alla continua rissa con chi vorrebbe adeguare quell'ibrido di gesto ed espressione che è l'azione pantomimica agli artifici normativi della tradizione letteraria. Così, mentre Noverre trionfa quale Autore – maiuscolo – delle *Lettres* nel campo della parola, tanto da far dire all'Arteaga che «giammai scrittore ha tanto nobilitato il ballo quanto Noverre», c'è chi sostiene, addirittura, che tale incompatibilità tra melodramma e danza può essere risolta soltanto con l'eliminazione del ballo. Matura così la coscienza che per sopravvivere e progredire occorre studiare, e cercare nell'applicazione. In aggiunta alla noverriana «decisa drammatizzazione della danza»<sup>18</sup>, il compositore dei balli deve sapere di musica, deve preferibilmente essere egli stesso compositore dei brani musicali che accompagneranno i balli, deve conoscere a fondo e frequentare spesso la pittura statuaria, per sopperire con la conoscenza di altri linguaggi ai limiti del linguaggio pantomimico. Ma ciononostante l'empatia col pubblico perdurava insistente, saldando insieme al consenso per uno spettacolo di corpi, «le capacità informative e sperimentali del pantomimo, che, seppur deviate dalle leggi di mercato in direzione di un commercio squilibrato e ipertrofico, non essarono di sollecitare la fantasia del pubblico, e

17 Stendhal, *Lettere sul celebre compositore Haydn*, in *Vite di Haydn. Mozart e Mestasio*, Studio Tesi, Pordenone 1993, p. 61.

18 A. Chegai, *Il ballo per l'opera*, cit., p. 164.

[...] anche lo spettacolo operistico, che talora guardò al ballo come ad una sorta di laboratorio di collaudo»<sup>19</sup>. Il ballo poteva cioè mantenere il privilegio della rappresentazione, anche mimica, dell'azione, e dunque con un occhio di favore alla narrazione e alla storia, secondo, spesso feconde, «generiche modalità di applicazione»<sup>20</sup> delle unità aristoteliche, contro la convenzione ormai statica della rappresentazione degli affetti che, all'opposto, caratterizzava il teatro musicale di tradizione metastasiana.

Ma nel momento in cui la danza si affranca, definitivamente con la lezione coreodrammatica viganoviana<sup>21</sup>, dal primato della scrittura per affidarsi definitivamente allo spirito della pittura, e tale la riconoscerà il Visconti quando nel suo *Dialogo* indicherà proprio nel ballo la forma spettacolare per eccellenza libera dai vincoli aristotelici, secondo solo all'esempio del teatro di Shakespeare, e implicitamente indicando quanto «la funzione storica del pantomimo vada allora nettamente oltre i ristretti confini della disciplina»<sup>22</sup>, i libretti possono più liberamente farsi poesia, perché la scrittura di questi ultimi non è più per la scena che un discorso parallelo ed analogico a quello del disegno coreico, in grado di posporre la fredda stesura dell'intreccio drammatico dei soliti programmi, al gioco di un'equivalenza ed emulazione fra colore pittorico della visione e tono e stile della scrittura poetica. Così, infatti, il Ritorni sulla *Mirra* viganoviana:

Se il *Prometeo* aveva acquistato a Viganò l'onore d'insigne Coreografo in un genere che teneva anche più del poema epico

19 Ivi, p. 184.

20 Ivi, p. 195

21 Sulla quale si veda ora anche S. Onesti, "Un ballo senza ballo". *Salvatore Viganò e il coreodramma*, «Il castello di Elsinore», 81, 2020, pp. 49-60; nonché, più in generale, J. Sasportes, P. Veroli (a cura di), *Ritorno a Viganò*, Aracne, Roma 2017, e R. Albano, *Salvatore Viganò e l'attività al teatro del Fondo di Napoli*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», X, 10, 2018, pp. 11-36. Nuovamente sul *Prometeo* viganoviano si veda S. Onesti, *Il Prometeo di Viganò: "La gran risorsa di tutti i capocomici"*, «Il castello di Elsinore», 85, 2022, pp. 35-63.

22 A. Chegai, *Il ballo per l'opera*, cit., p. 197.

rappresentato e posto in azione, che d'una tragedia, nella materia, nella forma, negli affetti, era tempo che si mostrasse autore di una coreotragedia, di cui il ben ordito programma valesse l'analisi dell'opere di classici poeti tragici, come senza dubbio il valore poetico pittorresco della coreografica esposizione de' suoi balli equivaleva nel suo genere all'altrui più sublime verseggiato dialogo.<sup>23</sup>

In questo nuovo contesto per le ragioni e le scelte formali, la ricerca delle fonti e delle citazioni più o meno esplicite presenti in un libretto diventa maggiormente significativa per la comprensione dell'impostazione anche visiva del balletto al quale si rimanda. E non tanto per le scene in sé, visivamente e coreograficamente perdute per sempre, ma per il fondo poetico e ideologico che presiede la loro creazione, e per quella loro necessaria e implicita corrispondenza con la successiva realizzazione scenica, in grado non solo di spiegarla ma di vivificarla in una prospettiva che sarà sempre diversa a seconda del referente poetico sposato più o meno esplicitamente nella stesura del libretto: opera senza più origine, la scrittura dei programmi, ricordando la lezione di Roland Barthes, ha un solo modo di ripercuotere i suoi codici all'infinito: in quella sorta di «traversata infinita delle scritture»<sup>24</sup>.

Il libretto di danza non come, dunque descrizione sommaria od operazione di servizio, destinata a sparire fra i primi fremiti d'un'alzata di sipario, ma come strumento complementare, significativamente alternativo ma non sostitutivo del ballo, in grado di portare un autonomo discorso poetico *analogo* a quello danzato, ch'esso comunque pur traccia e racconta, e di non far rimpiangere del ballo la perdita della parola, facendo perdere, magari, alla pantomima, il suo carattere meramente illustrativo e didascalico.

Lungi, dunque, dal vero e proprio luogo comune, spesso *larmoyant* nelle sue enunciazioni, che fa del linguaggio senza

23 C. Ritorni, *Commentarii della vita e delle opere coreodrammatiche di Salvatore Viganò e della coreografia e de' corepei scritti*, Tipografia Guglielmini e Redaelli, Milano 1838, p. 117.

24 R. Barthes, *Critica e verità*, Einaudi, Torino 1969 (Paris, 1966).

scrittura per eccellenza la più effimera delle arti<sup>25</sup>, non disutile sarà notare che nel libretto del Prometeo viganoviano, oltre alle citazioni più o meno scoperte dal Foscolo dei *Sepolcri*, dal Monti prometeico, e dalle traduzioni di riferimento esplicitamente enunciate, quali quella eschilea di Melchiorre Cesarotti – il meraviglioso traduttore dei poemi di Ossian – e quella esiodea di Francesco Soave – già ministro della scuola in Lombardia, traduttore d'ispirazione prevalentemente didattica che ebbe tra gli allievi il giovanissimo Manzoni –, significativi sono i prestiti e le fonti non denunciati.

Una di queste è certamente la *Mythologie et les Fables expliquées par l'Histoire*, dizionario mitologico francese (1738-40) dell'abate Antoine Banier (1673-1741)<sup>26</sup>, repertorio destinato al profitto dei poeti<sup>27</sup>, in una prospettiva però di giustificazione storica, e dunque già illuminata, delle favole antiche, per una venerazione «senza culto» e senza «nostalgia» ma piuttosto per raccoglierne «l'esempio dei grandi del passato»<sup>28</sup>.

Ma la fonte più importante è quella che si richiama alla lezione poetica del cav. Marino: «nostro poeta» (nota h) e «poeta italiano, assai rinomato a' suoi tempi» (nota t), come lo evoca senza nominarlo il Viganò – forse supportato dalla consulenza fedele, ma non sappiamo come né quanto, di Giovanni Gherardini, il traduttore del *Corso di letteratura drammatica* dello Schlegel – in una sorta di filiazione che non è soltanto biografica, se pur plausibile nei termini del partenopeo la cui gloria si consuma e

- 25 A «un vaglio particolarmente attento e disincantato delle informazioni» deducibili dal «materiale scritto e iconografico» delle cronache, delle descrizioni unite alle digressioni estetiche, spesso «fantasiose», si richiama, fra gli ultimi, L. Bombardi, *Salvatore Viganò, profeta della modernità*, in «la questione Romantica», I, 1996, p. 102.
- 26 Membro della «Académie des inscriptions», traduttore delle *Metamorfosi* di Ovidio, come storico è autore delle *Cérémonies et coutumes religieuses des différents peuples du monde* (1735-37, poi 1741) sempre comunque ispirato da una vigilata ortodossia religiosa.
- 27 Cfr. R. Trousson, *Prométhée*, in *Dictionnaire des mythes littéraires*, dir. Pierre Brunel, Du Rocher, Paris, 1988, p.1147.
- 28 Cfr. B. Capaci, *Il fuoco di Prometeo nel tempo dei Lumi*, in F. Curi, N. Lorenzini (a cura di), *Mito e esperienza letteraria. Indagini, proposte, letture*, Pendragon, Bologna 1995, pp. 199-231.

celebra nel mondo, ma anche e soprattutto ideologica, in una convergenza, mica tanto poi coperta, tra le macchie verbali e la fama di pornografo della *gloria del secolo* decimosettimo e l'ingegneria poetica e sinfonica del Viganò coreografo, quando non anche le astuzie licenziose del Viganò ballerino<sup>29</sup>.

Al canto primo dell'*Adone* si ispirano direttamente la descrizione dell'arrivo di Aurora dell'atto secondo, che introduce l'idea del sole come luce divina e desiderio di gloria, giustificazione e premessa del furto; e la fucina di Vulcano dell'atto quarto, che promuove un'idea del fuoco come attributo di Amore, e che avvia la scena del matrimonio fra gli umani, e conseguente introduzione della «più bella istituzione dell'uomo incivilito» (nota v). È dunque l'*Adone*, opera da sempre in odore di scomunica, quando ancora nel 1833 «durante un sopralluogo della polizia» un commerciante ambulante librario viene trovato in possesso «di alcuni libri proibiti, tra cui un Machiavelli, l'*Adone* del Marino, e l'immancabile Pulcella di Voltaire»<sup>30</sup>, in quanto poema sterminato e magnifico di madrigali e di pitture in grado di dissolvere la struttura narrativa epica del genere eroico nello spirito della musica, a garantire dello stesso *Prometeo* del Viganò, sorta di romanzo di poesia o poema in prosa, una sua potenzialità a dissolvere l'unità funzionale del genere programma attraverso lo spirito ecfrastrico della pittura.

### Le scritte figure

Il mito di Prometeo, da tema classico del ribellismo contro il principio di autorità, contro un assoluto ordine del mondo, e dunque anche contro l'assolutismo che di quell'ordine si propone garante, si ridefinisce e ridisegna, dopo la proclamazione della repubblica a Parigi, nel

29 È il caso delle calzamaglie aderenti, color incarnato, ossia «le tuniche succinte e le vesti muliebri sciolte e trasparenti» con cui «li ballerini e ballerine, con vestimenti di forme immodeste e di colori equivoci e scandalosi» fecero scalpore a Venezia, tanto da essere proibite dal Consiglio dei Dieci, per cui vedi K. Kuzmick Hansell, *Storia dell'opera italiana*, cit., p. 257, che aggiunge «Per l'appunto, nel 1791-92, Salvatore Viganò e Maria Medina Viganò avevano esibito senza ritegno le loro grazie ai veneziani per più d'un anno intero».

30 M. Berengo, *Intellettuali e librai nella Milano della Rivoluzione*, Einaudi, Torino 1980, p. 76.

tema cosmopolita del primato del progresso, e dunque della tecnica, sull'arte, attraversando proprio l'ideale sublime e idilliaco dell'interiorità sentimentale e religiosa dell'uomo come centro e fine «della perfetta macchina dell'universo»<sup>31</sup> della tradizione illuministica ancora settecentesca. La lunga parabola del tema, che unisce, almeno, Eschilo a Goethe, passa anche dalla naturale opposizione tra il Prometeo come *artifex* del pensiero filosofico rinascimentale<sup>32</sup>, primo germe di quel suo doppio nella moderna cultura magico-alchemica quale è la figura di Faust<sup>33</sup>, e il Leviatano come simbolo del potere assoluto dello Stato nella filosofia politica di Thomas Hobbes<sup>34</sup>.

Dalle traduzioni francesi settecentesche, spesso complete, dell'opera di Eschilo – come, ad esempio, quella di François-Jean-Gabriel La Porte Du Theil, del 1794, conosciuta e ancora citata dal Viganò – lo riceviamo per collocarlo di nuovo, in quanto tema di un balletto che a suo modo è stato in grado di segnare un'epoca, nella storia contrastata del romanticismo italiano, anche attraverso una felice estensione del concetto, ed eredità europea, di tale centralità dell'«umana stirpe» in una nuova concezione del corpo che, se ancora non aprirà alla grande stagione della danza libera, ne prefigurerà già l'intero orizzonte di svolta<sup>35</sup>. E difatti Minerva, nel

31 G. Baioni, *Classicismo e rivoluzione*, Guida, Napoli 1988, p.32. Ulteriori sollecitazioni in Fabio Turato, *Prometeo in Germania. Storia della fortuna e dell'interpretazione del Prometeo di Eschilo nella cultura tedesca (1771-1871)*, Olschki, Firenze 1988.

32 Vedi J.-C. Margolin, *Le mythe de Prométhée dans la philosophie de la renaissance*, in L. Rotondi Secchi Tarugi (a cura di), *Il mito nel Rinascimento*, Nuovi Orizzonti, Milano 1993, pp. 241-269; P. Rossi, *La nuova scienza e il simbolo di Prometeo*, in *I filosofi e le macchine (1400-1700)*, Feltrinelli, Milano 1962, (pp. 174-186).

33 Vedi J.W. Smeed, *Faust in Literature*, Oxford University Press, London 1975; T.R. Wutrich, *Prometheus and Faust. The Promethean Revolt in Drama from Classical Antiquity to Goethe*, Greenwood Press, Westport and London 1995.

34 Vedi D. D'andrea, *Prometeo e Ulisse. Natura umana e ordine politico in Thomas Hobbes*, Carocci, Roma 1997.

35 Cfr. E. Randi, *Pittura vivente*, cit., pp. 81-83 (cap II: *Pantomima*). Sulla possibile filiazione moderna del magistero viganoviano, vedi A. Schaikevitch, *Mythologie du ballet: de Viganò à Lifar*, Corrêa, Paris 1939; nonché A. Milloss, *La lezione di Salvatore Viganò*, in «La danza italiana», I, 1984, pp. 7-19; sull'interesse di Milloss per il balletto d'azione, cfr. P. Veroli, *Milios. Un*

libretto di Viganò, «offre a Prometeo tutto quanto v'ha in cielo che contirbuir possa a portare l'umana stirpe a quel grado di perfezione di cui la fa degna il mirabile sistema de' suoi organi» (fine atto I); quando ancora il Noverre, più d'una stagione precedente, nella sua Lettera XII, teorizzava del corpo una liberazione sempre e comunque garantita dai privilegi della distanza, dell'imperturbabilità, della stoicità del movimento tecnico ed espressivo, basato su una illogica separazione degli arti inferiori da quelli superiori:

Per ben danzare occorre che il corpo sia stabile e tranquillo, che sia immobile e saldo, incrollabile nei tempi dei movimenti delle gambe. Se, al contrario, il danzatore permette al suo corpo di prendere parte ai movimenti dei piedi, egli farà molte smorfie e contorsioni mentre esegue i suoi passi; allora lo spettacolo sarà privo di respiro, di omogeneità, di armonia, precisione, coesione, appiombato ed equilibrio; infine sarà sprovvisto di grazia, di nobiltà che sono le qualità senza le quali la danza non può piacere.<sup>36</sup>

Se tale separazione non potrà più avere luogo una volta trascorsa l'epoca in cui l'uomo si è trovato immerso nella storia, sottoposto ai condizionamenti del «vero storico» (secondo il Manzoni) e del «nudo arido vero» (secondo il Monti), non sarà nel tema del genio creatore, né in quello della superiorità dell'arte sulla vita, in cui dovremo cercare le ragioni di un evento che avvicinano Viganò, per filiazione diretta come attesta il dialogo del Visconti qui riportato, ma anche secondo le testimonianze paradigmatiche in alcuni scritti di Ludovico di Breme e del Berechet, alla vitalità intellettuale dei circoli romantici milanesi: ma proprio nella possibilità che attraverso un mito 'politico' si possa compiere «la rigenerazione

*maestro della coreografia tra espressionismo e classicità*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 1996, p. 124 sgg.); sul superamento della riflessione «per analogie fra le arti» in una inedita dialettica tra «concreto e stratto» vedi C. Celi, *Verso il «canto muto»: dal danzatore pittore al danzatore musicista*, in A. Beniscelli (a cura di), *Naturale e artificiale in scena nel secondo Ottocento*, Bulzoni, Roma 1997, pp. 265-273.

36 J.-G. Noverre, *Lettere sulla Danza*, (a cura di) A. Testa, Di Giacomo, Roma 1980, p. 98 [ed. Pappacena, p. 80].

degli uomini», poiché tale è l'argomento del ballo viganoviano, in cui progresso (tecnica), arte (poesia e pittura) e danza (educazione psico-motoria) gravitano tutti nello stesso ordine d'insieme, in uno stesso, nuovo, sistema delle arti<sup>37</sup>.

In fondo, il bellissimo *Prometeo* del Monti (il primo libro è a stampa già dal 1797), che celebrava nel titano la figura di Napoleone in una prospettiva mitologica e implicitamente la somma delle contraddizioni delle sue figure tra esaltazione delle tensioni al nuovo e pulsioni più o meno scoperte al fantastico e al favolistico della memorialistica napoleonica<sup>38</sup>, ma rimanendo incompleto e inconcluso, sostanzialmente inesploso, e per il quale occorrerà aspettare quello ultimato del Viganò per riequilibrare tutto ciò che in esso poteva ancora deflagrare con botto, altro non denuncia che l'impossibilità della cultura romantica italiana di maturare un'idea di umanità completamente sganciata da leggi e costrizioni esteriori, anche, e in prima, formali. E, a un superiore grado politico, se non proprio ideologico, forse solo questo mancò all'esperienza scaligera del *Prometeo* viganoviano, e di certo troppo sarebbe stato chiedere: il superamento della dicotomia preromantica di cuore e realtà, verso una concezione della «umana stirpe» come unica padrona del proprio mondo, e signora del proprio sé, senza il conforto della remissione e dell'indulgenza accordata da un qualche dio pietoso.

Non mancò al *Prometeo* di Viganò del 1813, invece, la ricerca puntuale di un sentimento individuale capace di smobilitare vergogna e desiderio di rinascita – e proprio al passo dell'atto terzo in cui «la vista di Prometeo, che giace tramortito nella polvere, eccita nel loro animo un nuovo turbamento, che a poco a poco si converte in pietà», in una nota del libretto si insite su questa «progressione e filiazione, per così dire, delle passioni umane» – in grado di sintonizzarsi coi circoli militanti milanesi, il cui popolo,

37 Cfr. in prima W. H. Wackenroder, *Scritti di poesie e di estetica*, (a cura di) B. Tecchi, Sansoni, Firenze 1967; poi P. D'angelo, *L'estetica del Romanticismo*, Il Mulino, Bologna 1997.

38 Cfr. L. Mascilli Migliorini, *Il mito dell'eroe. Italia e Francia nell'età della Restaurazione*, Guida, Napoli 1984.

secondo ancora Stendhal, era sì «nato per il bello», ma non alieno alle conquiste dei «nuovi usi» in grado di coniugare «tutti i generi di attività» e i «mezzi per far fortuna» con i favori della «felicità»:

Milano, capitale brillante di un nuovo regno dove il tasso d'imbecillità richiesta dal re ai suoi sudditi era meno elevato che altrove, riuniva tutti i generi di attività, tutti i mezzi di far fortuna e di avere piacere. Per un paese come per un individuo, non è tanto esser ricchi che conta, quanto il diventarlo. I nuovi usi milanesi avevano un vigore sconosciuto, dal medioevo in poi; ma senza affettazione, senza falsi scrupoli, senza un cieco entusiasmo per Napoleone; non gli si fornivano basse adulazioni che in quanto le pagasse, in buon denaro contante. Questa felicità lombarda era tanto più commuovente, nel 1813, che stava per finire. Non so quale presentimento faceva già drizzare l'orecchio ai colpi di cannone che risuonavano a settentrione.<sup>39</sup>

Una lezione, questa della «progressione delle passioni umane», passata subitamente in predicato, attraverso magari l'illustre derivazione shakespeariana, se anche il Manzoni accetterà – per bocca appunto di uno stesso Shakespeare redivivo, nella sua Lettera allo Chauvet – il tacito patto di un rapporto sì convenzionale ma nel contempo creativo, e dunque didattico e politico insieme, tra autore e spettatore:

io metto sotto i loro occhi un'azione che si svolge per gradi, che consta di avvenimenti che nascono successivamente gli uni dagli altri e che si svolgono in luoghi diversi: è la mente dell'ascoltatore a teatro per assistere a vicende reali? E io, mi sono mai messo in testa di creargli una simile illusione? Di fargli credere che ciò che egli sa essere avvenuto qualche centinaio di anni fa avvenga oggi di nuovo? Che questi attori siano uomini realmente occupati dalle passioni, e dalle faccende di cui parlano, e di cui parlano in versi?<sup>40</sup>

39 Stendhal, *Vita di Rossini*, Passigli, Firenze 1990, p. 48.

40 Da qui in poi, per maggiore speditezza, la *Lettre à M. Chauvet* cito

E si ricordi che, a mettere in relazione Viganò con Shakespeare<sup>41</sup>, aveva già provveduto il Breme, nelle sue Postille sull'appendice ai cenni critici di C. G. Londonio del 1818, l'anno prima del dialogo del Visconti, due prima che il Manzoni raccogliesse i materiali polemici di questi anni nella sua *Lettre à Monsieur Chauvet*, stampandola, poi, dopo una notevole diffusione manoscritta, soltanto nel 1825.

Se il *Prometeo* di Viganò, nonostante l'immodesta eco che seppe generare, non mostra un ribelle contro la «nozione di una autorità dogmatica che trascenda l'individuo e lo sottoponga all'arbitrio di una volontà sovrana che si dichiari fondata sulla grazia divina»<sup>42</sup>, quale fu invece più noto programma del frammento goethiano, ma anzi lega l'idea di felicità dell'uomo ancora alla cultura sentimentale e pietistica del culto settecentesco dell'amicizia e dell'amore, restando in sostanza legato ideologicamente all'ottica del sublime e dell'idillio, e rinunciando dunque a quella rivoluzione di valori che condurranno «al principio liberale e capitalistico dell'utile e dell'egoismo individuale», egli acclama tuttavia con l'elogio del matrimonio tra i protagonisti, e il ricordo del «filar la lana» come «uno de' primi ritrovamenti dell'umana industria» (atto V), proprio l'insieme preclaro di quei «valori che l'industriosa borghesia lombarda e l'illuminata aristocrazia terriera applaudivano sulle scene scaligere, capisaldi di quello che sarà il concetto di un disciplinato *engagement* del primo '800 italiano»<sup>43</sup>. E non a caso saranno proprio queste le scene

dalla traduzione di Adelaide Sozzi Casanova, nell'edizione da lei curata (A. Manzoni, *Scritti di teoria letteraria*, con intr. di C. Segre, Rizzoli, Milano 1997; cit. a p. 107).

41 Un ulteriore significativo incontro si ebbe con l'*Otello* scaligero del 1818; «Viganò [dopo il Clerico e Rossini] è comunque il primo a guardare direttamente all'originale anziché al rifacimento francese settecentesco del Ducis. Infatti, pur osservando una volta tanto l'unità di luogo e mantenendo la scena in Venezia, fa comparire nel terzo atto l'innominabile fazzoletto, capo di biancheria eliminato dagli altri perché ritenuto non sufficientemente aulico» (A.L. Bellina, *Balli scaligeri e polemiche romantiche nella Milano del «Conciliatore»* [I], «Lettere italiane», XXXIII, 1981, pp. 350-63; cit. alle pp. 358-59).

42 G. Baioni, *Classicismo e rivoluzione*, cit., p. 48, poi p. 54.

43 A. L. Bellina, *Balli scaligeri e polemiche romantiche nella Milano del «Conciliatore»*, cit., p. 354. Per un profilo della scena scaligera ottocentesca, si veda N. Scafidi, *Il Teatro alla Scala*, in R. Albano, N.

lungamente magnificate dai personaggi più moderati o tradizionalisti, racchiusi nelle *Lettere critiche* stampate da Fusi Ferrario subito dopo la prima<sup>44</sup>. le contrapposizioni più marcate coi classicisti, in una direzione apertamente romantica, saranno messe in campo da Viganò poco più avanti nel tempo, con la *Vestale* scaligera del 1818, soprattutto per quel suo finale doppiamente tragico, proposto contro «una tradizione così solida e recentemente riconfermata» del «finale lieto» della nota vicenda<sup>45</sup>, quando non per certe scoperte allusioni ispirate a un «orizzonte di liberismo anticlericale»<sup>46</sup>.

Fermo restando che non faticheremmo, ad esempio nel Manzoni ancora della *Lettere*, quando gli echi dei profitti realizzati in epoca napoleonica non sono più che pallidi ricordi, a trovare già in sé un esplicito antidoto alla liceità della trasgressione, che inauguri, di fatto, l'ascesa e la fortuna futura di un nuovo mito, quello dell'antiprometeo:

la natura [...] ha posto dei limiti e l'arte del poeta consiste nel riconoscerli. Questi limiti sono la debolezza stessa dell'uomo; la sua vita è troppo corta; l'influenza della sua volontà è troppo facilmente condizionata dagli ostacoli più vicini; l'energia delle sue facoltà, la forza stessa della sua concezione diminuiscono troppo man mano che agiscono su oggetti più lontani e più dispersi perché un'azione umana possa estendersi e prolungarsi al di là di certi limiti.<sup>47</sup>

Ma, tornando alle scene e ai movimenti del *Prometeo*, chiara e decisiva fu la rinuncia, invece allo sfarzo e al *décor* tutto a favore di un

Scafidi, R. Zambon (a cura di), *La danza in Italia. Dal XVIII secolo ai giorni nostri (la Scala di Milano, la Fenice di Venezia, il San Carlo di Napoli)*, Gremese, Roma 1998, pp. 18-34.

44 Sul fondamento di «illuminismo postumo» che in fine presiede la loro compilazione, vedi L. Bottoni, *L'ombra allo specchio*, cit., pp. 98-103.

45 G. Pizzamiglio, *Balli scaligeri e polemiche romantiche nella Milano del «Conciliatore»* [II], in «Lettere italiane», XXXIII, 1981, pp. 364-84 (cit. p. 365).

46 E. Raimondi, *Il coreografo perduto*, in Id. (a cura di), *Il sogno del coreodramma. Salvatore Viganò, poeta muto*, Il Mulino, Bologna 1984, p. 32.

47 A. Manzoni, *Scritti di teoria letteraria*, cit., p. 149.

consimile ma più aggiornato «processo di semplificazione o finalità monumentale»<sup>48</sup>, in una direzione visiva che contemplatesse però il superamento dei confini pittorici del linguaggio pantomimico racchiusi nello spazio anche temporale della forma quadro e dei *tableaux vivants*, nell'illimitata forma aperta del movimento in progressione delle *attitudini* e dei *gruppi*, del quadro in azione.

Se dunque il Rasori parla esplicitamente, per i coreodrammi di Viganò, dei «bei gruppi e le attitudini varie, commoventi, parlanti» come «tutti dipinti»<sup>49</sup>, e il Ferrario di «un metodo inarrivabile» con cui «le disposizioni dei gruppi erano le più belle, il movimento delle masse era singolare per l'ordine, per la verità e pel gusto con cui era diretto», per aggiungere che «nessun pittore avrebbe potuto immaginar quadri meglio intesi e con maggior accorgimento disposti»<sup>50</sup>; è il Ritorni a dare della tecnica compositiva viganoviana, in grado di combinare il «pittorresco» col «musicale», ossia il sublime col patetico, i suoi estremi formali:

Fu dunque di breve durata il pantomimodramma, e Viganò scuoprì, e fece succedergli il coreodramma, del quale le norme e le leggi, che tacitamente coll'autorità degli esemplari gli diede,

48 E. Raimondi, *Il coreografo perduto*, cit., p. 28.

49 G. Rasori, *Al Signor Conte Luigi Porro Lambertenghi*, lettera dedicata in J.J. Engel, *Lettere intorno alla mimica* (1785-86), trad. di G. Rasori (ripr. anast. dell'ed. 1816), saggio introduttivo di L. Mariti, E&A, Roma 1993, p. XV.

50 G. Ferrario, *Il Costume antico e moderno o storia del governo, della milizia, della religione, delle arti, scienze ed usanze di tutti i popoli antichi e moderni*, vol. VIII, parte III, Vincenzo Batelli, Firenze 1832, p. 260, e nella nota a fondo pagina prosegue «egli con un metodo inarrivabile guidò per le vie di un'imitazione sì bella della natura, che la mimica può reputarsi, per opera di lui, condotta allo stesso seggio delle arti più nobili, parleremo del grande cambiamento operato da esso nella massa dei ballerini delle classi secondarie, o in quelle dei figuranti. Gli uni destinati, talvolta, a rappresentare le parti, si movevano con esagerazione, senza grazia, senza varietà; gli altri erano condannati a movimenti uniformi in cadenza: Viganò fu il primo che trasse il *corpo di ballo* dallo stato di nullità in cui giaceva da tanto tempo in Italia, e che con una finezza inarrivabile nel comparto delle masse, nella disposizione dei gruppi e nella composizione dei quadri, si mostrasse altrettanto poeta che pittore» (pp. 260-261).

furono le seguenti: ragione, utilità, beltà. La ragione, come dissi, è all'incirca quella che difende la pittura. L'utilità consiste nel riserbare que' coreodrammi che son tali per eccellenza a trattar temi che sarebber men'atti al dramma declamato, o cantato. La beltà viene in copia dalla suppellettile drammatica, pittoresca e musicale, oltre alla magnificenza dello spettacolo di cui quasi la sola coreografia sa servirsi squisitamente.<sup>51</sup>

Questa definitiva storicizzazione della pratica coreodrammatica, che segue la sua vera legittimazione con l'«annessione di Viganò al sistema delle forme romantiche» compiuta «sostanzialmente da Ermes Visconti»<sup>52</sup>, comprendeva anche – prima della grande stagione, in elevazione, del balletto romantico ottocentesco, che in pratica tale legittimazione comprometterà – l'ultimo atto di una vita che del «perfezionamento di sua arte», come per Noverre e Angiolini da cui richiami allo studio siamo partiti, ha fondato ricerca e sapere su di una continua pulsione di verità: la composizione di un nuovo alfabetico armonico, per potere riunire in un sistema limitato di forme elementari l'organismo generale dell'espressione coreica.

E di tale superamento del primato linguistico in un nuovo sistema armonico che contempra anche la *dynamis* spaziale ottenuta dal connubio di pittura e musica, di colore e tempo, compiuta sintesi di quadro e azione, unica e significativa è la testimonianza che chiude il racconto – da *vita illustre* – nel libro di Carlo Ritorni, biografo celebrante ma convinto assertore di una sua già nostalgica realtà, per quella ricerca ultima del Viganò sull'anatomia e sulle «cause del movimento», alla scoperta dei legami con cui «note» e «segni» possano simpateticamente circoscrivere e trasmettere, attraverso tratti distintivi, l'arte espressa coi movimenti della «macchina dell'uman corpo».

51 C. Ritorni, *Commentarii della vita e delle opere coreodrammatiche di Salvatore Viganò...*, cit., pp. 40-41.

52 E. Raimondi, *Il coreografo perduto*, cit., p. 38.; sulla incarnazione di un'idea popolare del pantomimodramma e del coreodramma viganoviano in parallelo, quando non in perfetta sintonia, con la «linea» della tradizione dialettale di un Porta, si veda D. Isella, *Porta e Manzoni, Porta in Manzoni in I Lombardi in rivolta. Da Carlo Maria Maggi a Carlo Emilio Gadda*, Einaudi, Torino 1984, pp. 179-230.

Ma tali chiusi «secreti» del «poeta pittore», scomparso prima dell'ap-prodo e quella mèta da cui avrebbero potuto far risuonare l'assen-te, attraverso una comunque evidente fedeltà nella memoria e nella scrittura, e contro l'effimero trionfo che più volte può concedere il presente senza il privilegio della verità del tempo, tali «secreti» solo possono affidarsi all'«alfabeto, [al]la grammatica, [al]le note, ed [al]l verso», ossia alla composizione infinita e totale, come dono che vale la ricerca di un'intera vita, il cui «tradurre senza parole» del linguaggio pantomimico si fa ancora una volta *idioma*, in quella sorta di «cre-azione di parole» che sono i suoi rimasti, degli spettacoli di danza, libretti di poesia.

E non potrebbero i drammi muti ancora tramandar alla poste-rità, ed eternar sulle scene, consegnandoli alle memori carte, o in altra guisa? Questa grande impresa meditava Salvatore, caldo ama-tor della propria gloria e del perfezionamento di sua arte; e ben gli sarebbe stato nuovo trionfo istituirne la grammatica ed i caratteri, e darle quel teorico fondamento che han tutte l'altre. Ei dell'impresa tenevasi sicuro, e temerità sarebbe dargli una mentita per non poter noi capire con quali mezzi sarebbe arrivato al suo intento. Questo almen oso asserire, che se la coreografica pantomima può esser inse-gnata per mezzo di note e di segni, e se le drammatiche opere in tal genere si può giungere a tramandar ai remoti di luogo, ed ai posteri mercè le scritte figure di convenzione, l'uom più possente a siffatta impresa era il Viganò. [...] Eppure so che molte idee andava racco-gliendo, sino a farsi instruire nelle cose anatomiche, per intendere le cause de' muovimenti che appariscono nella macchina dell'uman corpo. D'altronde non è da credere che volesse istituir il gergo d'u-na favella a gesticolazione, pari negli effetti a quella che insegnasi ai sordi muti, perché troppo lontano egli era dal comun pensier di fondar così in falso la poetic'arte coreografica, ed isfuggì sempre quel prolisso discorso d'atti di convenzione praticato prima di lui, facen-do a più potere che nei drammi suoi l'esposizione fosse renduta dai fatti stessi, brevi e parlanti, e dall'evidenza delle passioni, coll'ajuto di pochi e semplici pantomimici elementi. È vano stancarsi a indo-vinar secreti che chiusi stan per sempre nella tomba de' trapassati. Dia opera a quest'impresa di ritrovar l'alfabeto, la grammatica, le

note, ed il verso, con cui si possono scrivere e tramandare coreografici componimenti chi si sente da tanto, traendone dal suo ingegno le invenzioni, che a noi rimarrà sempre il dolore di aver perpetuamente perduti i coreodrammi che composes il teatro del maggior fra i corepei [...]. Soprattutto abbiano [i coreografi d'oggi, i moderni] sempre presente, che la vera poesia della pantomima esser dee una prammatica dipintura; quindi il poeta, se dir lice, pantomimico è dipintor ad un tempo: sublime unione di due arti sì belle! Questo poeta pittore ha da disegnar una lunga serie di successivi vivi quadri, in cui emular e fondere quante idee, gruppi, giuochi di contrapposti atteggiamenti veggonsi in tavole, statue, bassirilievi antichi, cui egli dee in gran numero aver veduti, fattene memorie, e tramandati alla mente per coltivamento di sua fantasia.<sup>53</sup>

La più pura coscienza di una perdita epocale, quando morì nel 1821 lasciando incompiuta una versione scaligera della tragedia di Didone, allestita postuma dal fratello Giulio<sup>54</sup>, non poteva infine che farsi privilegio, e testimonianza insieme, di un abbandono non più inquieto ma sentimentale in un vero viaggiatore europeo, quale nei fatti fu Stendhal, che in quello stesso anno lasciò l'Italia, nel momento in cui solo il desiderio del ritorno è in grado di comprendere i disinganni del cuore:

C'était un art nouveau qui est mort avec ce grand homme.

53 C. Ritorni, *Commentarii della vita e delle opere coreodrammatiche di Salvatore Viganò...*, cit., pp. 350-354.

54 Cfr. G. Ferrario, *Il Costume antico e moderno o storia del governo...*, cit., p. 266: «Il ballo tragico della Didone abbandonata posta in iscena nel 1821 fu incominciato da Salvatore Viganò e compiuto da Giulio suo fratello. Viganò scendendo nel sepolcro aveva lasciata imperfetta un'opera che prometteva d'accrescere il numero di quelle, onde più chiaro si è fatto il nome di lui». Sulle riprese ottocentesche dei balli viganoviani, spesso veri declassamenti, vedi F. Licciardi, *Il ballo teatrale nello specchio della critica del primo Ottocento*, in G. Morelli (a cura di), *Creature di Prometeo. Il ballo teatrale. Dal divertimento al dramma. Studi offerti a Aurel M. Milloss, Olschki*, Firenze 1996, pp. 247-263 (sopr. pp. 252-253).



## **I. Prometeo e altre scritte**

**Stefano Tomassini**

---

**Presentazione dei testi**

Il coreografo oggi non deve intimorirsi dal passo di scuola rifiutandolo, deve inventarsi un nuovo alfabeto che si nutra anche delle esperienze di *non-codice*. — Enzo Cosimi

I testi che qui ho composto e raccolto insieme sull'evento del *Prometeo* scaligero di Salvatore Viganò, lungi da volerne esaurire l'intero giro di compasso, vogliono rendere ragione però di una vitalità polemica che attorno ai balli coreodrammatici viganoviani, e nello specifico attorno al *Prometeo* del 1813, sempre si palesò, quale marca di una non secondaria consonanza tra un'arte senza scrittura e i coevi movimenti letterari, e di un dialogo a distanza con civiltà appena trascorse in grado di mostrare nella storia dell'affrancamento della danza dal sistema del melodramma tutta la sua difficile verità.

Sempre ho cercato di restituire criticamente il testo, e nel caso del *Prometeo* l'edizione è accompagnata da un apparato di varianti fra le tre edizioni; i criteri generali impliciti nella trascrizione sono prevalentemente di natura conservativa, con un occhio di riguardo al fatto grafico e all'organizzazione spaziale dei singoli testi che, quando non palesemente in presenza di refusi, sono stati riprodotti senza sostanziali variazioni né accomodamenti. Sulla storia e sulla natura dei singoli testi si rimanda, comunque, alle note introduttive; giova qui soltanto ricordare che, in genere, si sono mantenute le maiuscole, anche in caso di alternanze (es. «secondo Ballo» – «secondi balli»; «Tragedia» – «tragedia»); si è mantenuta la punteggiatura originale, salvo nei casi di evidente oscurità; si è normalizzata la grafia dei nomi («Calsabigi» in «Calzabigi»; «Shakespeare» in «Shakespeare»); si è regolarizzata l'intera accentazione, minimamente anche per il francese, mentre è stato mantenuto il grafema «j», anche in casi di uso incerto; sono stati introdotti i corsivi per i titoli indicanti il nome di opere; per le indicazioni di integrazione o correzione sono state utilizzate le parentesi quadre: [ ].

Per il libretto del *Prometeo* ho mantenuto un doppio ordine di richiamo delle note: l'esponente alfabetico rimanda, quando presente, alle note a piè di pagina che riproducono l'annotazione originale del testo, e che sono di mano dell'autore; l'esponente

numerale rimanda, invece, alle note disposte e raccolte alla fine dei testi, e che sono di mano del curatore, alle quali rimando per una maggior comprensione delle fonti e della lettura. Ho preferito mantenere, per comodità, nel corpo principale del testo anche i rimandi a note di fine testo che chiosano note originali del testo. L'annotazione e il commento sono consistenti e il più possibile articolati secondo tre binari che privilegiano le fonti, la comprensione linguistica del testo quando non delle singole parole, e la contestualizzazione poetica e ideologica di singoli asserti nel dibattito sugli statuti della danza e della pantomima in rapporto alle altre arti. Molto resta ancora da fare.





# PROMETEO

## BALLO MITOLOGICO

INVENTATO E POSTO SULLE SCENE  
*DEL R. TEATRO ALLA SCALA*

DA

SALVATORE VIGANÒ  
*nella primavera dell'anno 1813.*

MILANO

Dalla Società Tipografica de' CLASSICI ITALIANI  
Contrada del Cappuccio.

... Audax Japeti genus  
Ignem ... gentibus intulit.

*HORAT. Od. 3 Lib. ii<sup>a</sup>.*

ARGOMENTO.<sup>2</sup>

Io non mi prefiggo di esporre un'azione<sup>3</sup> condotto secondo il rigor delle leggi della tragedia; l'azione tragica, fra le altre cose, debb'essere verisimilmente circoscritta entro lo spazio di ventiquattr'ore<sup>4</sup>; laddove la mia favola<sup>5</sup> comprende una serie di fatti che avvenir non possono che in molti anni, e che anzi, al dir d'alcuni mitologi, occuparono più secoli. Taluno potrebbe piuttosto vedere nel mio *Prometeo* una maniera di poema significato per mezzo della pantomima<sup>6</sup>. Ma io, che troppo conosco la tenuità delle mie forze per aspirare all'altezza di sì difficili e sì grandi concezioni della mente, altro di presente non intendo offerire a questo pubblico illuminato, che sei grandi quadri<sup>7</sup>, ch'io mi sono ingegnato di lavorare secondo la mia possibilità, e ne' quali si tratta bensì d'un solo soggetto<sup>8</sup>, la rigenerazione degli uomini (secondo la religione de' Gentili) operata da Prometeo, ma si abbracciano diverse epoche della peregrinazione di questo benefico Titano sulla terra<sup>9</sup>. Il primo di questi quadri rappresenta lo stato selvaggio dell'uomo, o, se ancor vuolsi, la sua infanzia. Nel secondo vedesi Prometeo, il semideo destinato ad innalzar l'umana stirpe al più alto grado di perfezione, involare dal cielo il fuoco animatore. Il terzo è consacrato a figurare gli effetti della celeste scintilla (o sia della ragione concessa all'uomo), lo sviluppo delle umane passioni, ed il primordio della società. Nel quarto è simboleggiata l'invidia la tirannia e la vendetta di Giove contro il benefattore de' mortali<sup>10</sup>. Per mezzo del quinto si espone l'incremento della civiltà umana, l'acquisto della virtù, e la istituzione perpetuatrice della società, voglio dire il matrimonio<sup>11</sup>. Nell'ultimo si vede Prometeo, da prima incatenato sul Caucaso; poscia liberato da Ercole e rimesso nella grazia di Giove; e finalmente ascritto al concilio degl'Immortali. Da questa succinta esposizione risulta, se mal non mi appongo, che le persone meno istruite, e le quali si limitano alla materiale apparenza delle cose, troveranno in un simile lavoro il prestigio dello spettacolo; e che i dotti, oltre a questo, ci vedranno adombrati diversi misteri delle antiche religioni, e dipinta al vivo la immagine d'un

gran numero degli avvenimenti della vita. Io non credo di dover qui partitamente indicare le cose che si raccontano di Prometeo, essendo esse notissime, e abbastanza diffusamente espresse nel seguente Programma<sup>(\*)12</sup>; soltanto mi giova l'avvertire che fra le diverse e sconesse meraviglie che del più grande personaggio dell'antichità ci riferiscono gli scrittori, ho fatto scelta di quelle che mi sono sembrate più opportune al genere di spettacolo<sup>13</sup>, in cui mi sono studiato di presentarle; che per ordir meglio la mia tela<sup>14</sup> e renderla più vaga agli altrui occhi, vi ho intromesso alcune fila di mia invenzione<sup>15</sup>; e che finalmente, essendo questa la prima volta ch'io m'ardisco di produrre sulle scene un così arduo spettacolo, abbisogno, assai più che in ogni altra circostanza, della pubblica indulgenza in tutte quelle parti nelle quali per avventura non mi sarà riuscito di far paga l'aspettazione di questa illustre Capitale, a cui m'è dato l'onore di consecrar le mie fatiche.

(\*) Chi fosse desideroso di aver più ampie notizie di questa nobilissima favola, legga la prefazione al *Prometeo* del cav. Monti, che il primo ha dato un ordine cronologico a tutta questa mitologia.

PERSONAGGI.

Prometeo, *Sig. Luigi Costa*<sup>16</sup>.  
Eone, *Signora Antonia Pallerini*<sup>17</sup>.  
Lino, *Signora Gaetana Abrami*.  
Uomini e Donne.  
Minerva, *Signora Giuseppa Paccini*.  
Vulcano, *Sig. Francesco Venturi*.  
Ciclopi.  
Cupido, *Signora Amalia Brugnoli*.  
Mercurio, *Sig. Giovanni Bianchi*.  
Giove, *Sig. Giuseppe Villa*.  
Marte, *Mons. Chouchous*.  
Ercole, *Sig. Giuseppe Bertelli*.  
Seguaci d' Ercole.

ARTI E SCIENZE.

Agricoltura, *Signora Anna Silei*<sup>18</sup>.  
Architettura, *Signora Bianchi Margherita*.  
Pittura, *Signora Antonia Torelli*.  
Geometria, *Signora Giuditta Soldati*.  
Nautica, *Signora Agostina Rossetti*.  
Letteratura, *Signora Francesca Trabattoni*.  
Matematica, *Signora Maria Scanniglia*.  
Astronomia, *Signora Massimiliana Feltrini*.  
Geografia, *Signora Angiola Bianchi*.

LE TRE GRAZIE.

Signore                      Alis Carlotta.  
                                    Sirtola Carolina.  
                                    Rinaldi Lucia.

LE MUSE.

Talia, *Signora Antonia Torelli.*  
Tersicore, *Signora Anna Silei.*  
Polinnia, *Signora Agostina Rossetti.*  
Melpomene, *Signora Giuditta Soldati.*  
Calliope, *Signora Celeste Viganò*<sup>19</sup>.  
Clio, *Signora Francesca Trabattoni.*  
Urania, *Signora Massimiliana Feltrini.*  
Erato, *Signora Giuseppa Paccini.*  
Euterpe, *Signora Bianchi.*

AMORINI.

Signore  
Sormani Chiarina.  
Grassi Adelaide.  
Viscardi Giovannina.  
Fattorina Carolina.  
Cesarani Erminia.

Signori  
Bedotti Antonio.  
Sirtola Ferdinando.  
Carcano Tomaso.  
Comasco Antonio.  
Bossi Paolo.

Genj.

LE VIRTÙ MORALI.

La Virtù, *Madama Antonia Millier.*  
Il Valore, *Mons. Chouchous.*  
La Prudenza, *Signora Agostina Rossetti.*  
La Giustizia, *Signora Maddalena Bianciardi.*  
La Religione, *Signora Angiola Nelva.*  
La Concordia, *Signora Anna Mangini.*  
La Garità, *Signora Antonia Barbini Casati.*  
La Temperanza, *Signora Candiani.*

Igìa.

Imene, Sig. Angiolo Trabattoni.

Amore, Sig. Brugnoli.

Ragazzi, rappresentanti le Divinità dell'Olimpo.

*Inventore degli abiti, attrezzi  
e delle macchine*

Sig. Giacomo Pregliasco

*R. Disegnatore.*

*Macchinisti*

Signori

Francesco Pavesi, ed Antonio Gallina.

*Inventore e Pittore delle scene*

Sig. Pasquale Canna.

PERSONAGGI BALLERINI.

*Inventore e Compositore de' Balli*  
Sig. Salvatore Viganò.

*Primi Ballerini serj*  
M. Antonia Millier -- Mons. Chouchous -- Sig. Ant. Pallerini

*Primi Ballerini di mezzo Carattere*  
Signora Gaetana Abrami da uomo – Signora Anna Silei

*Primi Ballerini per le parti*  
Sig. Luigi Costa. – Sig. Antonio Silei – Sig. Nicola Molinari<sup>20</sup>

Ballerini per far parti  
Sig. Carlo Bianciardi -- Sig. Giacomo Trabattoni.

*Primi Ballerini Grotteschi a vicenda*  
Sig. Baldassare Venafrà -- Sig. Antonio Pedella  
Sig. Giovanni Francolini<sup>21</sup> -- Sig. Francesco Venturi  
Sig. Girolamo Pallerini  
Sig. Celeste Viganò – Signora Maddalena Venturi

*Secondi Ballerini*  
Sig. Giovanni Bianchi – Sig. Domenico Pitrot  
Signora Antonia Torelli – Signora Margherita Bianchi  
Signora Giuditta Soldati

*Altri Ballerini*  
Sig. Eligio Cuneo -- Sig. Giovanni Goldoni

Signore  
Giuseppa Paccini -- Carlotta Allisio  
Marzia Scanniglia -- Angiola Bianchi

Prometeo

*Ballerini di Supplimento*

Sig. Giuseppe Sorentino -- ai Primi Ballerini  
Signora Francesca Iozzi -- alle Prime Ballerine

*Corpo di Ballo*

*Signori*

Giuseppe Marelli  
Giuseppe Nelva  
Carlo Casati  
Giuseppe Rimoldi  
Gaspere Arosio  
Luigi Sedino  
Carlo Sessoni  
Giuseppe Bertelli  
Giuseppe Bossi  
Carlo Parravicino  
Gaetano Zanoli  
Giacomo Gavotti  
Francesco Bonanomi  
Stefano Prestinari  
Carlo Mangini  
Giuseppe Villa  
Francesco Tadiglieri  
Luigi Corticelli  
Francesco Citerio  
Angiolo Velasco

*Signore*

Barbara Albuzio  
Teresa Ravarini  
Francesca Trabattoni  
Maddalena Bianciardi  
Angiola Nelva  
Caterina Massini  
Luigia Filippuzzi  
Agostina Rossetti  
Massimiliana Feltrini  
Anna Mangini  
Maria Ponzoni  
Eufrosina Costamagna  
Gaetana Savio  
Giuseppa Monti  
Rosa Bertolio  
Teresa Bedotti  
Antonia Barbini Casati  
Giuliana Candiani

ATTO PRIMO<sup>22</sup>.

Ampia valle nella Colchide, formata da una catena di monti che si distendono fino al Mar Caspio.

*Prometeo, le Arti, gli Uomini, fra' quali si distinguono Eone<sup>(a)23</sup> e Lino<sup>(b)24</sup>, finalmente Minerva.*

Prometeo contempla la specie umana, e vedendola rozza, debole, inerme<sup>25</sup>, priva d'accorgimento e di ragione<sup>26</sup>, ed inferiore agli stessi bruti<sup>27</sup>, se ne rattrista, ne geme, e volge nella sua gran mente i mezzi coi quali sollevarla nondimeno<sup>28</sup> al di sopra di tutti gli altri esseri viventi.

Si avvanza intanto una numerosa turba d'uomini e di donne insieme confusi, e ne' quali, tranne il semblante e le forme, altro non iscorgi di tutto ciò che debbe<sup>29</sup> un giorno avvicinare i mortali alla natura divina. Prometeo si mette ad essi in mezzo, e con ogni sforzo s'ingegna d'attrarre a sé la loro attenzione: ma ogni sua cura è inutile verso quegli autòmati<sup>30</sup>; il loro cerebro<sup>31</sup> non è ancora capace d'alcuna percezione<sup>(c)32</sup>. Che fa Prometeo allora? Chiama le *Arti*, queste prime ed eterne istitutrici e conservatrici della società<sup>33</sup>, e le invita ad accendere del loro disio ed amore il petto di quegli esseri miserandi; ma, ferite dalla nuova ed abbagliante luce delle maestose Dee<sup>34</sup>, fuggono esterrefatte

- (a) *Eone* fu la prima che insegnò cibarsi de' frutti degli alberi.  
(b) Di parecchi uomini così nominati parla la Mitologia qui però si allude al più antico, inventore di molte arti, e soprattutto della musica.  
(c) ... Ora udite

Le miserie degli uomini, cui prima  
Rozzi come fanciulli io solo resi  
Possessori d'intelletto e senno.

...

Essi prima veggendo, invan vedièno,  
Non udivano udendo, e simiglianti  
A le forme de' sogni ivan mescendo  
Per lunga età confusamente il tutto.

Eschilo - *Promet.* trad. di Cesarotti.

le *umane belve*<sup>(d)</sup><sup>35</sup>, e si celano per entro alle caverne<sup>(e)</sup>.

*Eone*, per togliersi più rapidamente alla vista delle *Arti*, si nasconde dietro al primo macigno che incontra. Anche *Lino* tenta d'involarsi; ma Prometeo lo ha con mano afferrato, come quello che per la delicatezza del volto, e per l'armonia delle forme, egli giudica più atto a' suoi alti divisamenti<sup>36</sup>. In questo punto egli scopre la bella *Eone*, e trattala anch'essa dolcemente a sé, presenta i due selvaggi alle *Arti*, impiegando insieme lusinghe e carezze per acquetare i loro spiriti<sup>37</sup> turbati, ed inspirar loro sicurezza e fiducia.

Desioso Prometeo di dar principio di qui alla sua opera, esamina attentamente il coro delle *Arti*, e ben veggendo non esser possibile che l'uomo apprenda tutti in una volta i loro magisteri<sup>38</sup>, ne sceglie per ora le più necessarie, l'*Agricoltura* e l'*Architettura*, e insieme con esse incomincia ad ammaestrare i nuovi alunni; ma tutto è indarno. Anzi *Lino*, che scorge in mano ad *Eone* un pomo offertole dall'*Agricoltura*, mosso da invidia<sup>39</sup>, si avventa alla donzella, e glielo rapisce. *Eone* si scaglia, dal canto suo, sul rapitore. Allo strepito di questa lite, accorrono di mano in mano altri uomini, quali prendono tutti parte alla contesa, che in pochi istanti diviene furibonda e sanguinosa. La ferocia e la prepotenza de' più forti, l'astuzia de' più deboli, la paura degli oppressi, la vendetta de' vinti, e l'orgoglio de' vincitori, sono le passioni che successivamente si rappresentano in questa tenzone<sup>40</sup>.

Le *Arti*, amiche della quiete, a sì crudel vista, si ritirano sui monti. Prometeo si sforza con ogni ingegno di calmare tanto furore; ma la pugna di questi forsennati non ha fine se non allora che i più deboli o giacciono al suolo sotto ai colpi de' più forti, o si rinselvano<sup>41</sup> ognora<sup>42</sup> inseguiti dai più feroci<sup>(f)</sup>.

Prometeo, inorridito, sta per abbandonare la sua sublime impresa<sup>43</sup>; ma commosso dalle ferite e dai patimenti degli oppressi che ingombrano il terreno, né tutta deposta per anche

- (d) Espressione d'un poeta moderno.
- (e) Con questa fuga si è voluto rappresentare agli occhi l'avversione che ha l'uomo, soprattutto nella prima età, all'applicazione ed alla fatica.
- (f) Sono qui adombrati gli eccessi a cui si conduce un popolo non frenato dalla santità de' costumi, e dal poter delle leggi.

la speranza di poter giugnere al suo intento, invoca l'ajuto della sapiente Minerva. Le sue fervide preci sono accolte; non tarda la Dea a discendere dall'albergo de' Numi, ed offre a Prometeo tutto quanto v'ha in cielo che contribuir possa a portare l'umana stirpe a quel grado di perfezione di cui la fa degna il mirabile sistema de' suoi organi<sup>44</sup>. Ma il generoso Titano<sup>45</sup>, benché pieno d'accortezza e previdenza, non essendo mai stato nel regno etereo, non sa che cosa debba chiedere alla Dea per conseguire il bramato effetto<sup>(g)46</sup>, e quindi la priega di volerlo seco trasportare colassù, onde esaminarvi e scegliere ciò che più gli sembrerà opportuno alla sua opera. Minerva acconsente alla domanda di Prometeo, e lo si porta<sup>47</sup> insieme con essa in cielo.

(g) *On ne puet désirer ce qu'on ne connoît pas.* Volt. *Zaire*, sc. I.

## ATTO SECONDO.

Nuvolosa

*Prometeo e Minerva.*

In mezzo all'ondeggiar delle nubi veggonsi di tratto in tratto Prometeo e Minerva attraversare la regione de' venti. La Dea addita di mano in mano al figlio di Giapeto gl'innumerabili mondi che nuotano nella immensità del cielo, gli fa volgere gli occhi alla incomprendibile grandezza del creato<sup>48</sup>, gli conforta l'animo sopraffatto da tanti e così sterminati prodigi, e, giunta finalmente sull'equatore, arresta il suo volo per mostrare a Prometeo nuove meraviglie. Ed ecco sorgere dall'oriente la Stella messaggiera del giorno: il buon Titone<sup>49</sup> discaccia colla sua sferza le ombre della Notte; dietro a lui viene Lucifero *sovra un corsier di tenebroso fuoco*<sup>(h)50</sup>; e tosto apparisce l'Aurora spargendo fiori dall'odoroso canestro<sup>51</sup>. L'orizzonte s'imporpora gradatamente di viva luce, e la bionda Aurora risplendente nella sua rosea biga<sup>(i)52</sup> annunzia che se ne viene il Sole. — Preceduto dalle Ore, si avvanza il Dio, padre della luce, e *ministro maggior della Natura*<sup>53</sup>, assiso sopra il suo nitido carro<sup>54</sup>, tratto dagli avvampanti destrieri<sup>55</sup>. L'Anno, librato sull'ali, siegue il maestoso corteggio, sforzandosi d'annodare le due estremità d'un grand'arco variopinto, sostenuto dalle quattro Stagioni che dietro si conducono i dodici Mesi<sup>56</sup>.

Prometeo, il quale, a misura che s'appressa il luminoso Iddio, si sente dai raggi emanati da lui penetrare il petto<sup>57</sup>, e accendervi il desio della gloria<sup>58</sup>, e destarvi una ignota forza che lo rende maggior di sé stesso, e sublima la sua mente a più chiare e grandiose idee, più non dubita che il fuoco celeste non sia il prezioso dono da recare a' Mortali per sollevarli tanto al di sopra de' bruti, quanto ne sono di presente inferiori; e colto il momento che la quadriga di Febo trapassa di sopra il suo capo, stende la mano per rapirne

(h) Così è descritto Lucifero da un nostro poeta.

(i) *Aurora in roseis fulgebat lutea bigis.* Virgil.

una scintilla<sup>59</sup>. Pronta Minerva a sì grand'uopo, spezza la sua asta, e gliene porge un troncone, che accostato immediatamente alle fiammeggianti ruote, s'accende del celeste fuoco<sup>(i)</sup><sup>60</sup>.

Giove, accortosi del gran furto, arde di sdegno. Lo scoppio d'un fulmine annunzia la divina vendetta; buja caligine<sup>61</sup> s'avvolge intorno al cocchio del Sole, Minerva sparisce, e il misero Prometeo precipita sulla terra in mezzo al roteare de' turbini ed al fischiare delle procelle<sup>62</sup>.

- (i) La mitologia dice che Prometeo rapì il fuoco celeste per mezzo d'una *ferula* (*nartex* de' Greci; specie di pianta, il cui fusto è alto da 5 a 6 piedi, coperto da durissima corteccia, ed interiormente pieno d'una midolla che s'accende al par della miccia); ma pare ch'egli siasi valuto di un tal mezzo non già in questa occasione, ma si bene allorché, avendo Giove per vendetta rinchiuso il fuoco nella selce, egli andò in cielo, coll'assistenza di Minerva, a riprendere questo elemento. Nella presente circostanza non è verisimile che Prometeo avesse seco lui la *ferula*, perocché egli non sapea qual cosa troverebbe in cielo opportuna al suo disegno. Non è quindi senza necessità che si fa qui spezzare a Minerva la sua asta per rapire il fuoco del Sole.

## ATTO TERZO.

Ameno boschetto.

*Eone, Lino, Prometeo, Amori, e quindi varie schiere di Mortali.*

Eone e Lino, atterriti dal fragore del tuono e dalla lotta de' venti, corrono a nascondersi sotto agli alberi più fronzuti. Prometeo, quasi esanime, giace al suolo; ma nella sua caduta, l'inestinguibile tizzo<sup>63</sup> ha seminato una quantità di fiammelle che vanno lambendo il terreno, e da ciascuna delle quali nascono altrettanti Amorini, armati d'una piccola face<sup>64</sup>. All'apparire di questi Amori, cessa la guerra degli elementi, e il cielo si rasserena<sup>(k)65</sup>. Gli alati pargoletti scherzano di pianta in pianta, e veduta la sbioggotta Eone al piè d'una di esse, ne spiccano<sup>66</sup> de' fiori, e folleggiando<sup>67</sup> li gettano sul capo di lei, che se ne adira, e li calpesta. Lino frattanto s'avviene in<sup>68</sup> Prometeo, lo guarda con occhio indifferente<sup>69</sup>, e passa. Ma ben tosto all'appressar delle faci, che vanno agitando per l'aria i festosi Amori, palpita per la prima volta il cuore dei due selvaggi, si destano i loro sensi, il loro cervello acquista la facoltà di percepire, e lo spettacolo della natura produce il primiero diletto ne' loro avidi occhi<sup>(l)70</sup>. Eone raccoglie dal suolo quegli stessi fiori che prima ha calpestati, li presenta a Lino, ambedue gli ammirano, ne fiutano la fragranza, l'uno coll'altro li paragonano<sup>(m)</sup>, e sentono intanto svilupparsi nel loro seno un ignoto desío che gli avvicina e gl'inonda d'inesplicabile

(k) È tale il poter d'Amore, che gli antichi gli attribuivano le chiavi dell'aria, del mare, e della terra.

(l) *Soudain son coeur palpite, et son oeil étincelle,  
Il se lève et déploie un corps souple et nerveux;  
Il fixe du soleil la lumière immortelle,  
Et sourit à l'aspect de la terre et des cieux;  
Il sent; sa voix l'exprime, et son front se colore  
Du feu des passions qui couvent dans son sein.*

DEMONSTIER.

(m) Ecco la sorgente delle idee dell'uomo; il paragone degli oggetti.

piacere<sup>(n)</sup>. Ma la vista di Prometeo che giace tramortito nella polvere, eccita nel loro animo un nuovo turbamento, che a poco a poco si converte in pietà<sup>(o)</sup>, e gli sprona intorno ad esso per soccorrerlo. Prometeo, riavutosi, e vedendosi sostenuto dai due selvaggi or non più tali, ne ha sì grande meraviglia e si dolce contento, che pieno di tenerezza li si strigne al seno, qual padre i figli<sup>71</sup>, e benedice il fausto presentimento che lo spinse a cogliere l'eterea favilla animatrice<sup>72</sup>. Ma Lino ed Eone, confrontando sé medesimi col maestoso aspetto di Prometeo, si vergognano della loro abbietta condizione, e, supplici in atto, prostrandosi innanzi a lui, lo scongiurano di proteggerli e di toglierli al loro avvilitamento. Alle loro preghiere si congiungono pur quelle di altre turbe d'uomini, i quali, tocchi dal celeste fuoco che per le selve intorno hanno sparso i vaganti Amori, provano le medesime sensazioni di Lino e d'Eone, e per la prima volta si trovano sollevati al grado di far uso della ragione<sup>(p)</sup><sup>73</sup>. Il provvido Titano<sup>74</sup> esulta a così inaspettato prodigio, comparte<sup>75</sup> di mano in mano a questo ed a quello i suoi amplessi<sup>76</sup> e le sue carezze, e presago della futura grandezza e nobiltà della specie umana, più non pensa che ad accelerare il compimento della sua grand'opra, e, senza frapporre indugio, seco lui si adduce i rigenerati mortali all'acquisto della Virtù.

- (n) Il primo sentimento che unì gli uomini di società fu l'amore. Perciò si è qui dato agli Amori l'incarico d'infondere la vivificante scintilla nel petto de' primi mortali.
- (o) Si noti la progressione e filiazione, per così dire, delle passioni umane.
- (p) Eccoci all'adolescenza dell'uomo.

## ATTO QUARTO.

Fucina di Vulcano.

Vulcano, Ciclopi, Cupido, quindi Mercurio, e finalmente Giove.

Mentre

*Sospira e suda all'opera Vulcano**Per rinfrescar l'aspre saëtte a Giove,<sup>(q)</sup><sup>77</sup>*

e forbirne lo scudo, entra Cupido nella paterna fucina: il zoppo Nume<sup>78</sup> cessa tosto il lavoro, e recasi fra le braccia il caro pargoletto, il quale, spaventato dall'ispida barba che lo punge, e dai ruvidi baci che gli tingono la gota di fuligine, si svincola e si trae in un canto a piangere. Vulcano, onde acquetarlo, gli dona un bellissimo arco rilucente; ma Cupido, pigliatolo con dispetto, lo getta al suolo, e si fa beffe del genitore. Egli bramerebbe pur di placare quell'anima sdegnosa, ma non sa come. Il malizioso fanciullo gli chiede allora uno de' suoi dardi più perfetti. (Oh miseri mortali<sup>79</sup>, statevi in guardia! Amore si arma per ferire i vostri cuori.) Vulcano gliene porge un turcasso ricolmo<sup>80</sup>; ma l'esperto arciero<sup>81</sup> gli mostra l'imperfezione del lavoro spezzandoli ad uno ad uno. Il divin fabbro<sup>82</sup>, punto allora da tanto scherno, ne trasceglie uno di finissima temprà, ma non glielo vuol concedere che a prezzo d'un bacio. Cupido promette di compiacergli; ma non prima ha ottenuto lo strale, che rapido se ne fugge, e, per non essere raggiunto dal padre che lo insegue, si getta in mezzo all'ardente fucina. Vulcano si dispera, e dà di piglio ad un bidente per ritrarlo dalle fiamme; ma invano egli lo ricerca di mezzo alle brage... Ohimè, grida l'amoroso genitore, mettendosi le mani ai crini, egli è forse già distrutto dalla voracità del fuoco! ... Ah no!

(q) Petrar. Son. 32.

Volgi un guardo, o buon vecchio, che ancor non conosci tutta la possanza dell'immortale tuo figlio; volgi un guardo a quella volta affumicata, e vedilo, intatto e baldanzoso, rider della tua paura, e minacciarti collo strale che incautamente gli porgevi<sup>(r)</sup><sup>83</sup>.

Ma già s'invola Cupido dall'antro etneo<sup>84</sup>, e si vede discendervi Mercurio il quale impone a Vulcano d'andare in traccia di Prometeo, e d'affiggerlo<sup>85</sup> al Caucaso *con ceppi d'infrangibile adamantè*<sup>(s)</sup><sup>86</sup>, in punizione del suo gran furto. Vulcano nega fede alle parole del celeste messaggero; questi se ne offende. All'improvviso comparisce Giove, il quale, ripreso Vulcano della sua inobbedienza, ratifica l'irrevocabile suo decreto, che subitamente dal fedele ministro<sup>87</sup> s'incide col caduceo<sup>88</sup> sopra un macigno in caratteri di fuoco<sup>89</sup>:

*Il perfido Titano*

*Che il fuoco in ciel rapìo,  
Paghi del furto insano,  
Fitto alla rupe, il fio.*

Vulcano china la fronte al supremo comando, e immediatamente s'accigne a fabbricare gli stromenti del tremendo supplizio. Soffiano i venti nelle viscere dell'Etna, s'alzano vorticosi globi

- (r) In tutta questa scena si è procurato di presentare drammaticamente agli occhi i capricci e le follie dell'amore; né rechi meraviglia il veder Cupido gettarsi in mezzo alle fiamme, ed uscirne illeso. Il fuoco è l'elemento di questo Iddio; e quindi il Petrarca (nel trionfo d'Amore) lo dipinge sopra un carro di fuoco:

*Sopra un carro di fuoco un garzon crudo  
Con arco in mano e con saëtta a' fianchi,  
Contro le quai non vale elmo né scudo.*

È degna da notarsi a questo proposito la descrizione d'Amore contenuta ne' seguenti versi tratti dal *Palatium reginae eloquentiae* (exerc. 6. punct. 2):

*Ardor erat vultus, geminae duo lumina flammae;  
Flamma supercilium: caetera membra rogas.  
Ipsa redundabat flammaram aspergine cyclas,  
Denique sidereo totus in igne Deus. etc.*

- (s) V. il Prometeo d'Eschilo, tradotto da Cesarotti.

## Prometeo

di fuoco, rintrona la caverna al suono delle incudini percosse da' martelli de' Ciclopi e finalmente l'affumicata turba<sup>90</sup>, carica de' ceppi d'Eolo, delle catene di Bellona, e de' chiodi adamantini, s'avvia a compiere la vendetta di Giove<sup>(t)91</sup>.

- (t) Un poeta italiano, assai rinomato a' suoi tempi, descrivendo la fucina di Vulcano, disse:

*Vi ha i ceppi, tra' cui ferri Eolo imprigiona  
I venti insani, e le tempeste inchioda;  
Vi ha le catene, onde talor Bellona  
Il furor lega, e la discordia annoda.*

ATTO QUINTO.

Tempio della Virtù.

La *Virtù*, la *Giustizia*, la *Concordia*, la *Prudenza* ec. i *Genj*, le *Muse*, le *Grazie*, *Marte*, *Prometeo*, *Lino*, *Eone*, varie schiere d'*Uomini*, *Amore*, e finalmente *Vulcano* co' *Ciclopi*.

Prometeo introduce gli Uomini nell'augusto tempio, e supplica la Dea di spargere su di essi i suoi favori. La Virtù, ognora propizia alle oneste preghiere, ordina alle Muse, amiche d'ogni bella impresa, ed alle Grazie, dispensatrici di quanto ha di gentile al mondo, di educare l'umana stirpe; e subito miri i lievi Mortali farsi alunni chi d'Euterpe inventrice della musica e chi di Tersicore maestra della danza; questi di Calliope, e quelli d'Urania, o dell'altre divine sorelle, secondo gl'invita il proprio genio, regolatore delle nostre azioni<sup>92</sup>.

Vedesi intanto comparir da lungi Eone, la quale con rugiadosa dita<sup>93</sup> deduce dalla conocchia e torce<sup>94</sup> candidi fiocchi di lana<sup>(u)</sup>. Sull'orme sue ne vengono le Grazie, in mezzo a cui s'avanza furtivamente Amore, il quale s'accosta alla giovinetta, le rompe il rifluente stame, e colto l'istante ch'ella fa per raccogliere da terra il fuso caduto, le punge d'un suo dardo la mano. Geme Eone all'improvvisa ferita; ma il veleno ond'era aspersa<sup>95</sup> la fatal punta, scorre in un attimo infino al cuore della innocente, e vi desta un ignoto ardore che insieme consuma e diletta. Ma chi fia l'eletto mortale a cui saranno rivolti sí teneri affetti? Lino giunge in buon punto. Amore addita alla turbata fanciulla il leggiadro giovinetto; la di lui vista eccita in essa un misto di dolcezza e di affanno, un presentimento di felicità, un ignoto incentivo che le insegna l'arti di piacergli; ma il crudele garzone, rapito dall'armonia che diffonde la cetra sotto ai tocchi delle sue dita<sup>96</sup>, non cura i vezzi della tenera donzella, e solo attende a trarre nuovi suoni dalle percosse fila.

(u) Il filar la lana debb'essere stato uno de' primi ritrovamenti dell'umana industria.

Allora la infelice sciogliesi in pianto: ma Cupido la fa circondar dalle Grazie, e, raccolte in un velo le di lei lagrime, le versa tosto sul cuore di Lino. Che incanto non hanno le lagrime d'una bella! Ecco, che tosto il giovinetto dimentica la cetra il cuore gli palpita, sospira, e si prostra a' piedi della leggiadra vergine, implorando pietà e conforto alle sue pene! Amore si compiace della sua insidia, e superbo addita a Prometeo l'amorosa coppia. Il saggio Titano<sup>97</sup>, che ben conosce tutti i guai che seguono ad una sì terribile passione, s'adira, si crucia, e in un colla Fede, la Modestia, la Prudenza, e tutte le altre Dive compagne, impone a Cupido d'involarsi dal sacro ricinto. Cupido si fa giuoco delle parole di Prometeo, e minaccia di ferirlo questi gli strappa di mano i dardi, lo afferra per l'ali, e lo maltratta; ma Lino ed Eone si piegano davanti al loro benefattore, intercedono pel tenero pargoletto, e gli palesano le loro reciproche fiamme. In questo mezzo si presenta Imeneo fra le Virtù: Amore si nasconde sotto il manto della Concordia, e Prometeo, vedendo nel matrimonio la base più ferma della società, unisce con sacro vincolo i due amanti<sup>(v)</sup>. Le Grazie, le Muse, gli Uomini, le Virtù, i Genj e il Dio del valore e del coraggio festeggiano con liete danze le fortunate nozze.

Ma ecco che d'improvviso mostri fuliginosi<sup>98</sup> escono di sotterra, e vengono a turbar tanta gioja. Sono i Ciclopi condotti da Vulcano, che, obbedienti agl'inviolabili decreti di Giove, si gettano sopra il misero Prometeo, lo cingono di catene, e lo strascinano<sup>99</sup> sul Caucaso. Gli Uomini, disperati a sì barbara vista, pregano Marte di farsi loro duce, onde abbattere i crudeli manigoldi, e liberare il benefattore dell'umana schiatta. Ma la Virtù pon freno al loro insensato furore e insegna al Mondo non esser dato a' mortali di opporsi al volere superno, né altro modo rimanere quaggiù,

- (v) Il matrimonio d'Eone e di Lino non ci viene raccontato da' Mitologi; ma nessuno ha mai negato a' poeti d'alterare in alcune circostanze la favola per farla servire allo sviluppo de' loro pensieri; e credo che tanto più si possano permettere simili arbitrij al pantomimo, il cui muto linguaggio debbe ancor meno offendere la scrupolosità degli eruditi. Del resto una quistione di nomi sarebbe inutile dove si ha soltanto in mira di presentar cose e fatti generali all'occhio degli spettatori. Qualunque nome venga qui dato ai due sposi, l'episodio è sempre il medesimo: esso tende unicamente a manifestare la più bella istituzione dell'uomo incivilito, il matrimonio.

onde placare la Divinità irritata, che le preghiere ed i sacrificj. Gli Uomini , addolorati e sommessi<sup>100</sup>, si danno tosto ad apprestar tutto quanto è necessario pel sacro rito, e accompagnati dal coro delle Virtù e delle Muse s'avviano a piè del monte, fatal testimonio dell'orrendo supplicio di Prometeo.

## ATTO SESTO, ED ULTIMO.

## Monte Caucaso

*Mercurio, Vulcano, Ciclopi, Prometeo, gli Uomini, fra cui Lino, ed Eone; le Virtù, le Muse ec., poscia Ercole: finalmente Minerva, Igia, Giove, Giunone, le altre Divinità maggiori, e l'Immortalità.*

Per comando di Mercurio, i Ciclopi guidati da Vulcano strascinano sul Caucaso il disgraziato Prometeo, lo legano alla rupe, gli stringono di catene le mani e i piedi, e gli configgono nel petto un grossissimo chiodo di diamante<sup>(w)</sup><sup>101</sup>. Intanto il mugghio del tuono<sup>102</sup> annunzia l'avvoltojo ministro dell'ira di Giove<sup>103</sup> il quale con larghe ruote discende, e, scagliatosi sull'infelice, gli squarcia il seno coll'adunco rostro, e ne divora il rinascente fegato.

Gli afflitti Mortali<sup>104</sup>, seguiti dalle Virtù, dalle Muse e dai Genj, si avanzano da una banda in lunga schiera per offerire i loro sacrificj all'Onnipotente; da un'altra vedesi comparir Ercole, che trionfante ritorna dalle sue famose imprese<sup>105</sup>. La mestizia di tanto popolo fa arrestare i passi all'Eroe, intorno a cui s'affollano le Virtù, i Genj e le Muse<sup>(x)</sup><sup>106</sup>. Egli chiede il motivo di sì gran duolo, e, risaputolo, arde di magnanimo sdegno, e piglia sovra di sé l'incarico di liberare l'oppresso Titano, consigliando però i Mortali a non discontinuare le loro preci, ed a propiziar Giove con libagioni e sacrificj.

Ercole ascende in un baleno sul monte, combatte, uccide l'augello divoratore<sup>107</sup>, e scioglie dalle catene la illustre vittima. I Mortali, pieni di gioja e di riconoscenza, s'arrampicano su per la rupe, e corrono a gara intorno a Prometeo e ad Ercole per

(w) *Enfonce maintenant, avec force, ce coin aigu de diamant au travers de sa poitrine.* – Così parla la Forza a Vulcano, nel *Prometeo* d'Eschilo, traduzione di Monsieur du Theil.

(x) È noto quanto Ercole fosse amico delle Muse; il che gli acquistò l'appellazione di Musagete, o sia conduttore delle Muse: sagace finzione che ne insegna dover l'eroe proteggere le Muse col suo valore, e queste a vicenda celebrar le virtù del loro protettore.

congratularsi coll'uno, e ringraziar l'altro. Le Virtù, le Muse, i Genj prendono parte a sì commovente spettacolo. Ma Prometeo, dilaniato il seno, e abbattuto dal furor della pugna, appena dà segni di vita. Pietosi gli Uomini<sup>108</sup> lo trasportano al piano; ognuno gli comparte le sue cure, procura ognuno di ristorare i di lui spiriti; ma la morte di Prometeo pare inevitabile; già pare che le sue pupille erranti cerchino per l'ultima volta la luce... Ma Minerva non lo abbandona. Ella sen viene sopra una nube, accompagnata dalla Dea della salute, la benefica Igìa<sup>109</sup>; subito annunzia che Giove, per amor d'Ercole suo glorioso figlio, ha perdonato a Prometeo il celeste furto<sup>(y)</sup><sup>110</sup>; e Igìa con dittamo e ambrosia riduce in un istante il buon Titano<sup>111</sup> nel suo pristino vigore<sup>(z)</sup>. Ercole fa salir Prometeo nel suo carro. S'apre in questo mezzo l'aerea volta, e vedesi folgorare di viva luce l'Olimpo. Il figlio di Giapeto erge tosto le palme al cielo, e ringrazia l'Altitonnante<sup>112</sup>. Allora si spicca dallo stellato soggiorno<sup>113</sup> l'Immortalità, e scende a coronare Prometeo d'eterno amaranto<sup>114</sup>: tutti i

- (y) *Il pro' figliuol della leggiadra Alcmena  
... di Giapeto il figlio  
A' duri lacci e al rio supplizio tolse;  
Né già l'olimpio alto imperante Giove  
L'ebbe a mal grado, perché ognor più grande  
Sorgesse del tebano Ercole il grido:  
Tanto onorava il glorioso figlio!*

ESIODO, traduzione del Soave.

- (z) *Eguale fu la medicina con cui Venere sanò Enea, ferito nella battaglia  
contro Turno.  
... Il caso indegno  
D'Enea suo figlio, e'l suo stesso dolore  
In sé Ciprigna e nel suo cor sentendo,  
Ratto v'accorse, e fin di Creta addusse  
Di dittamo un cespuglio ...  
Con questa (erba) Citerea per entro un nembo  
Ne venne ascosa; e col salubre sugo  
D'ambrosia e d'odorata panacea  
Mischiollo, e poscia i tepidi liquori,  
Ch'eran già presti, in tal guisa ne sparse  
Che niun se n'avvide. E n'ebbe appena  
La piaga infusa, che l'angoscia e'l duolo  
Cessò repente ec.*

VIRG. *Eneid.* lib. 12. Traduzione del Caro.

## Prometeo

Numi assentono al premio accordato al miglior de' Titani; e gli uomini esprimono l'immensa letizia che destano ne' loro cuori riconoscenti il perdono di Giove e la remunerazione del loro benefattore.



LETTERE CRITICHE  
INTORNO AL  
PROMETEO

BALLO

DEL SIG. VIGANÒ.

*Egredere, atque animos populosi pasce Theatri.*

MILANO

1813

DALLA TIPOGRAFIA DI FUSI FERRARIO E C.

GLI EDITORI.

*Queste lettere vennero rapite a chi le custodiva, con minor rischio che non corse Prometeo ad involare al Sole l'animatrice scintilla. E noi le pubblichiamo senza pretendere di generare nello spirito degli uomini attuali le metamorfosi che in quello degli antichi produsse il beneficio del provvido Giapetide,*

Qui sacros mortalibus attulit ignes<sup>2</sup>.

*Ché se alcuno sdegnato del nostro ardire volesse far le parti di Giove fulminatore, sappia egli che noi non avremo bisogno di ricorrere all'ordigno di Franklin per salvarci dalle sue vendette<sup>3</sup>. La nostra Minerva, figlia del vero Giove, e simile all'antica, c'insegna ad ardere incensi all'arbitrio del tuono, non a provocarne le folgori. Riparàti pertanto dall'ire e dalle saette celesti, che altro ci rimane a temere, se non se gl'insensati furori de' Titani figli della Terra? Ma da questi ci difenderanno le sacre Muse, le quali così cantarono col Testi:*

Egual fingersi tenta  
Salmoneo a Giove, allor che tuona, ed arde:  
Fabrica nubi, inventa  
Simulati fragor', fiamme bugiarde.  
Fulminator mendace  
Fulminato da senno a terra giace<sup>4</sup>.

LETTERA PRIMA.

DELLA BARONESSA EUGENIA  
AL CONTE LUDOVICI.

*Dalla Villeggiatura 20 Maggio 1813.*

GENTILISSIMO AMICO,

Compiangetemi od invidiatemi, ch'io ve ne lascio la scelta. Mio marito, il Cavaliere mio Zio, e quel sapientissimo di Ernesti sono partiti alla volta di Milano, e mi hanno abbandonata alla mia solitudine. Ma in compenso hanno lasciato con me queste freschissime ombre, la piccola Teresina, la mia arpa, e una ventina di libri a me carissimi. Sapete voi frattanto perché abbian essi fatto questa gita in Milano? Per null'altro che per vedere quel famoso Ballo di Viganò di cui si fa tanto strepito per ogni parte. Essi volevano condurre me pure a tutta forza seco loro. Ma io sono stata ingannata tante volte da simili abbaglianti promesse, che non ho voluto perdere queste ore di pace, e lasciare questi miei Tigli tutti in fiore, per correre il rischio di annojarmi per lo spazio di due mortali ore nell'ardente e tumultuosa<sup>5</sup> prigionia de' vostri teatri<sup>6</sup>. D'altronde Milano così ridente nell'Autunno, e così gajo nello spuntar della Primavera, mi pare insoffribile in questi calori. Forse un po' di pigrizia c'entra ancor ella in tutti questi calcoli; ma ad ogni modo ho ricusato di tener loro compagnia, e mi son risoluta per ora a godermi questo celebre spettacolo nelle sole relazioni<sup>7</sup>. A tal fine tutti e tre mi han promesso di scrivermi separatamente il loro parere, senza comunicarsi fra loro le lettere. Ma per dirvi la verità, ho paura ch'esse non giungano a contentarmi interamente. Mio marito entusiasta del Teatro, e spiritato per Ballo mi scriverà meraviglie. Tutto per lui sarà magnifico, divino, sorprendente. Viganò a' suoi occhi apparirà un Genio, un Angelo, un Dio. Il Ballo sarà una cosa non più vista, né più da vedersi. Insomma da lui, malgrado di tutto il suo sapere, non posso aspettarmi altro che

esagerazioni, e cose dell'altro mondo. Ernesti al contrario rivedrà i conti addosso al povero Viganò con una severità da Collegio<sup>8</sup>. Parmi già di vedermi innanzi la sua lettera tutta piena di sottigliezze erudite, di citazioni d'ogni specie, e di metafisiche dissertazioni di cui egli fa gran pompa, e ch'io spesso non intendo affatto. Armato del suo occhialetto, e colle ciglia inarcate, ei non assiste soltanto ad uno spettacolo per vagheggiarne le bellezze, o per pigliarsi un gentile diletto<sup>9</sup>: ma il suo gusto principale consiste nel trovare materia alle sue censure, e quando gli avviene di poter esercitare con successo la sua critica sferza, pare che tutto gongoli di gioja. Son certa, che nelle sue mani il novello Prometeo non avrà una sorte meno deplorabile dell'antico. La sua penna val bene il rostro dell'avoltojo, e disgraziatamente non so se il cuore del sig. Viganò abbia il dono di rinascere come quello del Titano. Rimane il cavaliere mio Zio, il quale sarebbe più d'ogni altro in grado di decidere, perché non ha alcuna di queste pazzie. Egli sa bene la musica, conosce a fondo la pittura, ed è praticissimo di cose teatrali. Ma che volete? Ancor egli ha il suo ramo, benché diverso da quello degli altri. Ci scommetto a cento doppj, ch'ei non mi scriverà neppure una sillaba di tutto quello, di cui s'intende sì bene. Ma invece mi spiegherà le allegorie, cercherà d'interpretare le allusioni, il senso occulto, il misterioso e che so io. Peccato ch'ei non sia nato là in fondo dell'Allemagna<sup>10</sup>, dove mi dicono che tutte queste visioni sono in sì gran credito: certo che fatto vi avrebbe gran fortuna. Figuratevi ch'egli ha fede nella Protologia, nella Rabdomanzia, e credo persino nella Fantasmagoria e nella Magia.

Allorché avrò ricevuto, e letto le tre loro lettere, voglio mandarvele, perché ve le godiate, ammirando la differenza degli umani cervelli. Del resto essi sono le tre buone creature, e come due di loro mi appartengono cotanto da vicino, e che l'altro ci è caro assai, così spero che mi custodirete da par vostro il secreto.

Intanto sappiate ch'io esigo assolutamente da voi un favore. E guai a voi se mel negate. Invocherò per punirvi Venere, Amore e tutte le Divinità della mitologia. Anzi farò meglio: e pregherò codeste vostre belle Ninfe Milanesi, perché non vi lascino più un momento il cuore libero dalla passione amorosa. E poiché voi in questo genere siete avvezzo ai trionfi, io per vendicarmi del vostro

delitto se trasgredirete, a' miei cenni farò sì che d'ora innanzi tutte s'armino contro voi d'un inflessibile rigore, così che nessuna più non accetti il vostro braccio all'uscir del Teatro, o vi serri furtivamente la mano allorché le siedete dappresso. Qual è dunque, esclamerete, questo comando seguito da così formidabili minacce? Eccolo in due parole. Voi dovete con tanta schiettezza, e con tutta verità mandarmi un ragguaglio esatto della riuscita del *Prometeo*, appena sarà comparso sulle scene. Ed io in compenso vi prometto di credervi ciecamente (intendiamoci, in quanto al Ballo), benché nel mondo galante corra voce che le Donne tutto arrischino credendo alle vostre parole. A tali patti termino questa mia lettera, ma non terminerò giammai d'essere ec. ec.

LETTERA SECONDA.

DEL BARONE ALLA  
ALLA BARONESSA EUGENIA.

*Milano a' 23 Maggio 1813.*

AMATISSIMA SPOSA,

Perché dunque non hai tu voluto arrenderti alle mie preghiere? Perché non rinunciare per alcuni giorni a que' tuoi monotoni prati, a que' perpetui tuoi boschetti<sup>11</sup>? Ti costava poi sì grande affanno il gitar via la tua *Nouvelle Héloïse*<sup>12</sup> con tutte le sue tenerezze; o il distaccarti da que' tuoi idillj con tutti i loro agnelli, e i loro pastori? Altro che Rousseau, altro che Gesner<sup>13</sup>. È nata la stella che tutti gli eclissa. A Viganò s'innalzano le statue, a Viganò si consacrino le corone. Egli non si contenta di descrivere freddamente, ma ei dipinge, ei mette in scena, in azione i primordj dell'umana società, egli anima colla musica più soave, egli vivifica colla danza più gentile la nascita de' nostri primi affetti<sup>14</sup>, lo svilupparsi delle nostre più ardenti passioni<sup>15</sup>. Ah! credimi: ben altro richiedesi a' nostri giorni, che parole ben collocate e sonore. Spettacoli ci vogliono, spettacoli grandi, immensi, che rapiscano l'occhio, che sbalordiscano l'immaginativa<sup>16</sup>. È passato il tempo che un Sonetto formava la riputazione di un uomo. La generazione presente desidera cose maggiori. Essa vuole essere fortemente agitata, commossa, rapita<sup>17</sup> — Vieni adunque, o mia cara Eugenia, vieni, ten priego, ad ammirare questo miracolo dell'arte, e rimarrai pentita d'aver tanto indugiato a venire. Per me<sup>18</sup> ho versate lagrime di consolazione vedendolo<sup>19</sup>, e la giornata mi sembra lunga nell'aspettazione della sera, che lo riconduca a' miei sguardi. Figùrati tutte le bellezze raccolte, in un sol quadro, o per meglio dire una continua serie di meraviglie. Del rimanente io non potrò che giudicarti insensibile alle dolcezze del vero bello, se appena letta la fedele descrizione ch'io sto per fartene, tu tosto non ordini che s'imbrogliano<sup>20</sup> i tuoi rapidi cavalli e non vieni immanenti<sup>21</sup> ad allegare questo spettacolo della tua vezzosa presenza.

Si alza la scena, ed eccoti innanzi i primi uomini rozzi, scapigliati, selvaggi. Quindi scorgi Prometeo tutto pieno d'amore invocare le Arti per ingentilire le sue dilette creature. Quindi quelle bellissime Dee avanzarsi per aderire al suo invito. L'Agricoltura porge un pomo ad Eone, Lino lo strappa a lei di mano. La zuffa si accende, e diventa comune agli altri uomini. Oh! se tu vedessi, mia Eugenia, quanta vaghezza brilla in questa scena, qual ricchezza d'immagini vi spicca, quale novità di gruppi l'abbellisce. Ah! certo che il mio entusiasmo diverrebbe giustificato a' tuoi occhi.

Prometeo chiede allora Minerva in aita. La Dea discende pietosa a' suoi preghi, e seco li trasporta per gli azzurri sentieri del Cielo.

S'apre il second'atto. La mente umana si stordisce in concepire come un uomo abbia sottoporre con tanta audacia a' nostri sguardi le più grandi, le più ineffabili bellezze della Natura. Prometeo e Minerva attraversano la regione delle nubi, le quali sono effettivamente di una rara verità. Alcuni veggono in ciò l'immagine di Dante e di Virgilio, che visitano i tre mondi nella divina Commedia. Per me chiamo Viganò divino quanto l'Alighieri, e non cerco a chi somigli — Essi ascendono quindi al cielo stellato, ch'è d'una vaghezza a non potersi spiegare — Allora incomincia il passaggio di Titone, di Lucifero, dell'Autora, del Sole circondato dall'Ore, dell'Anno, e delle Stagioni.

Prometeo rapisce il fuoco al carro del Sole. Giove sull'ale dell'aquila lo fulmina dall'alto, ed il terz'atto intanto incomincia fra i tuoni, i lampi, e le folgori.

Dalle scintille celesti cadute sul suolo nascono gli Amori, e cogli Amori le Rose; ed alla face degli Amori si dirozzano gli umani petti; e il senso della pietà gl'intenerisce; e le Muse compiscono l'opera salutare di Amore.

Questi tre atti sfidano la più severa censura e bastano per fruttare ad un autore l'immortalità. Ma assai belli pur sono a mio parere, benché meno finiti, i seguenti.

Ecco l'antro de' Ciclopi presieduti da Vulcano lor Dio. Cupido tresca con esso. Scende Mercurio, ed ordina a Vulcano d'incatenare Prometeo sul Caucaso in pena del suo delitto. Vulcano niega fede alle sue parole. Giove stesso ripete il cenno, e Vulcano obbedisce — Suonano allora le incudi, e lo speco ne rimbomba, finché

i Ciclopi armati dell'adamantina catena s'avviano in traccia dello sventurato Dirozzatore degli uomini.

Il quint'atto principia. La Virtù accoglie nel suo tempio i mortali. Amore punge di soppiatto la mano d'Eone. La bella Ninfa sospira: ma Lino allettato dal suono della cetra che a lui donarono le Muse, non ascolta i gemiti dell'infelice — Amore, pietoso Dio, raccoglie le lagrime della fanciulla in un velo, e le sprema sul cuore di Lino. Questi tosto per lei palpita di soavissima fiamma. Giunge Prometeo che prima s'indispettisce contro Amore, poi chiama Imene a consolare i loro affanni.

Arrivano in quel punto i Ciclopi, funesti esecutori del comando di Giove, e via trascinano il mal avventurato figlio di Giapeto.

Coll'aprirsi del sesto atto si scorge la rocca del Caucaso, ove Prometeo deve subire il suo funesto supplizio. I Ciclopi lo incatenan sovr'essa. Un orribile Avoltojo con tre larghe ruote<sup>22</sup> a lui si avvicina, indi si avventa contro lo sfortunato e gli divora il fegato, che sempre rinasce.

Al suono di una Musica rapitrice, escono allora gli uomini lagrimosi pel perduto loro benefattore. Allo stesso punto si scorge da lunge apparire il trionfo di Ercole. Questo semidio vede i pianti degli uomini, ne impara la cagione, e si accinge a liberare dai tormenti il generoso rapitore del fuoco. L'Avoltojo non resiste alla clava di Alcide. Gli uomini s'affrettano a soccorrere il languente Prometeo. Minerva discende e gli fa porgere dalla Dea della Salute la tazza rigeneratrice. Giove medesimo, alfine, appare cinto della sua gloria, e in mezzo alla divina sua Corte. Il supremo fra gli Dei concede il suo perdono a Prometeo, e si rappacifica cogli uomini. Cadono intanto le tele e il Ballo finisce; ma ricominciano allora con tutta veemenza gli applausi finché il nuovo Prometeo più felice dell'antico compare sulle scene a raccogliere il più bel premio de' nobili ingegni, la gloria manifestata dalle acclamazioni e dai clamori di gioja di una densissima calca spettatrice.

Invidioso di un sì bel fine, metto fine ancor io a questa lettera, e ti abbraccio benché lontano con quell'ardore con cui Lino abbracciò la sua bella Eone ne' primi momenti della passione amorosa.

Il tuo affettuosissimo Sposo.

LETTERA TERZA.

DEL SIG. ERNESTI  
ALLA BARONESSA EUGENIA.

*Milano alli 24 Maggio 1813.*

PREGIATISSIMA SIG. BARONESSA,

Adempio al più gentile fra i doveri, e soddisfo alla più cara fra le promesse, rendendo a lei ragione del mio modo di sentire intorno al ballo del *Prometeo* ito<sup>23</sup> in sulle scene nella sera de' 22. — Gli strabocchevoli applausi che gli vennero largiti saranno rimbombati certamente insino all'orecchio di lei, e la relazione di queste pretese meraviglie le sarà giunta senza dubbio tutta rimbiondita<sup>24</sup> di lodi, e tutta tempestate di rose. Ma io non son tale da fare in tutto eco alle fanatiche grida della moltitudine, né Ella è di tal carattere che giuri sommessamente nelle parole del volgo. Perciò io qui tralascio di estenderle un lezioso ragguaglio di questa coreale rarità, tanto più che nel Programma Ella ben ne potrà ogni più minuta circostanza imparare. Ma invece mi farò a porle innanzi alcune considerazioni in me eccitate dalla vista di questo vantato e per molte parti certamente raro spettacolo. Ben so che scrivendo ad una Donna tutta vezzi e lusinghe converrebbe far uso di epigrammi, e di frizzi galanti, il che troppo non si confarebbe colla severa mia indole. Ma so del pari che il sapere in lei uguaglia l'avvenenza, e che di lei ben si potrebbe dire a ragione come di Minerva:

*Formaque, armisque decora;*<sup>25</sup>

se per armi vogliamo intendere i doni dell'intelletto, che più dell'asta e dello scudo facevano potente la Tritonia virago<sup>26</sup>. Laonde Ella non s'abbia per male ch'io m'entri seco in lei in discussioni severe, e che le ingemmi questa lettera di passi latini, e di critiche indagini. — Ella deve al contrario scorgere in questo mio contegno

inver<sup>27</sup> lei, una novella testimonianza dell'alto concetto in cui tengo i suoi talenti, i quali da null'altro vengono superati se non dalle Grazie, che le volteggiano attorno fedeli, e dalle Virtù che l'adornano di sì preziosa corona.

Considerando adunque questo Ballo secondo quelle regole dedotte dalla natura per cui si regge ogni componimento inseriente<sup>28</sup> al diletto, io noterò in prima, qual vizio, l'ordine inverso d'interesse, con cui esso procede. Né di ciò altra, né migliore testimonianza addurre potrei, che lo stesso illanguidirsi perenne degli applausi, i quali, prorompendo come per natural impeto in sul principio, vanno quindi regolarmente decrescendo. Ché se al calar del Sipario, riscoppiano essi con ardentissima veemenza, non altramente e'<sup>29</sup> debbonsi allora considerare, se non se come l'espressione della pubblica contentezza manifestata in complesso per le molte e rare bellezze di cui in troppe sue parti, ma specialmente in sul principio, è veramente cosparsa l'azione.

Vero è bensì che il Compositore, giusta<sup>30</sup> le sue parole, non pretese che di offrire allo sguardo una galleria di sei magnifici quadri. Ma dovendo questi essere vagheggiati successivamente, non dovea egli a tal fine disporgli di maniera, che l'occhio rimanesse da ciascun d'essi progressivamente con maggior dolcezza rapito?<sup>31</sup>

La mente umana ne' piaceri abborre l'impoverimento, poco si diletta nell'uniforme stato, e sempre anela a maggiori voluttà: poiché l'immaginazione dalla speranza eccitata ognora più bello, ognor più seducente a lei presenta lo sconosciuto avvenire.

Così pure meritevole mi pare di censura l'eccedente, e strana violazione dell'unità di tempo, che in quest'azione si manifesta<sup>32</sup>. Non niego che Shakespeare e Schiller, altissimi ingegni amendue, infransero le leggi delle unità e si fecero beffe del vecchio Aristotile<sup>33</sup>.

Non niego altresì che il Compositore di un Ballo non è astretto<sup>34</sup> a tenersi così gelosamente appigliato alle regole dell'arte Drammatica; e di buon animo confesso, che se a taluno può giammai venir permesso di negligerle, a nessuno maggiormente, e meglio che al Coreografo<sup>35</sup> deve concedersi tal facoltà. Ma s'egli può impunemente ed anche felicemente trasgredire a' precetti de' venerandi Maestri della Tragedia, non così gli è lecito di saltare a piè

pari sull'autorità della storia, della favola, dell'universale credenza degli uomini, e di tradire le leggi della probabilità, e della verisimiglianza. Perciò non immune da rimprovero parmi che dirsi debba il Sig. Viganò, il quale non dissimulandosi nel suo Manifesto che fra il principio e il fine del suo ballo debbono in fatti scorrere molti secoli, ebbe poscia la mala avvertenza di presentare per sì lungo spazio di tempo sempre i medesimi uomini, sempre gli stessi Lino ed Eone in azione, accordando loro gratuitamente quell'immortalità che ai soli Numi si apparteneva, od almeno concedendo ad essi una longevità totalmente d'ogni proporzione nemica.

Ed avvertasi a questo proposito, che il sig. Viganò avesse applicato al suo Ballo il fine lasciatoci da Eschilo nella sua Tragedia, *il Prometeo*, ove Giove medesimo concede il perdono al Titano,

*Qui fraude mala mortalibus attulit ignem,*<sup>36</sup>

egli avrebbe per tal mezzo conservato alla sua azione una probabile unità. Ma scegliendo la versione di Esiodo, e presentandoci Ercole, come liberatore dello sciagurato figlio di Giapeto, ne avviene che l'inverisimiglianza, e lo stravagante anacronismo risaltano anche agli occhi meno veggenti<sup>37</sup>. Ed infatti Ercole nacque, come ivi dice lo stesso Esiodo citato nel Programma<sup>38</sup>, da Giove e da Alcmena, donna mortale, quando già edificata era Tebe, quando già la civiltà era avanzata fra gli uomini, in tempi insomma lontani affatto da Prometeo, qualunque siano le tradizioni favolose, cui seguire gli piaccia. Aggiungasi, che i seguaci di Alcide colle armi, co' trofei, cogli stromenti loro diversi interamente da quelli che negli atti antecedenti gli uomini ricevettero immediatamente dalla mano delle Arti e delle Muse, indicano abbastanza per se medesimi i progressi dell'umana coltura, opera di molti secoli, e manifestamente poi in ogni guisa mostrano di appartenere ad una generazione di gran lunga dalla prima remota.

D'altronde quale strano e malsonante<sup>39</sup> miscuglio? Si assiste in tutto il corso dello spettacolo al dirozzamento dell'umana società e' suoi primordj operata mercè dell'avvivatrice scintilla da Prometeo involata al grand'astro del giorno, poscia in fine si vede quest'umana società medesima accompagnata dalle Muse e da

altri allegorici personaggi invocare il patrocinio di Ercole, uomo ancor egli al tempo in cui liberò Prometeo,

*Nondum erat ille Deus. Ov.*<sup>40</sup>

e preceduto da numerosa folla d'altr'uomini. Una parte, ed il tutto posti insieme ad un tempo stesso implicano assurdo.

E pongasi ancora che si voglia considerare Ercole come Dio, il che seguendo altro sistema di favola può per avventura giustificarsi: ma gli uomini, che celebrano il suo trionfo, dovranno forse riguardarsi come di specie diversa da quegli altri uomini, i quali rappresentano collettivamente l'umana progenie? — Tale supposizione troppo sarebbe ridicola. — Convien adunque confessare, che l'unità di tempo è stravagantemente e sragionevolmente violata, e che l'anacronismo medesimo, benché eccessivo ed inverisimile, non è felice neppure ne' suoi effetti, perché produce una palpabile assurdità, ed una contraddizione colpevole.

Ma più che nol credeva, io mi sono lasciato sospingere tra le perigliose sirti della Critica. Perciò mi conceda, gentilissima Sig. Baronessa, ch'io raccolga per un tratto le vele. In una seconda mia lettera io mi farò ad accennarle succintamente le mie osservazioni sopra ciascun atto del Ballo.

Gradisca intanto ec.

ERNESTI.

LETTERA QUARTA.

DEL CAVALIERE ANSELMO  
ALLA BARONESSA EUGENIA.

*Di Milano a' 25 Maggio 1813.*

DOLCISSIMA NIPOTE,

Le Grazie che vi annodano il cinto, i Giochi che festeggiano sulle vostre orme, abbandonando per seguirvi la più vezzosa fra le Dee, non hanno sbandito dal vostro animo l'amore della Filosofia. Il vostro labbro inarcandosi al sorriso della dolcezza rapisce ogni cuore per la soavità del suo incanto. Ma quel caro labbro medesimo sa pure, volendo, interpretare i più reconditi misterj dell'umano intendimento, ed istillare nell'altrui petto i santissimi precetti della naturale ragione. Perciò quando mi accade di vivere alcun tempo lunge da voi, sento che la mia esistenza intellettuale s'illanguidisce e decade. E voi ben sapete, che il roseo figlio di Venere non agita la sua face sulle brine che imbiancano le mie chiome, né turba la quiete della mia mente a difficili studj consecrata. Ma chi con più indulgenza di voi ama seguirmi per entro le cieche latebre<sup>41</sup> della trascendentale filosofia? Chi più arditamente si lancia meco ad altissimo volo per le perigliose metafisiche ragioni?

Questo sfogo era necessario al mio cuore, ma non intempestivo deve sembrarvi in questo momento, poiché io deggio rendervi conto di uno spettacolo in cui, come già ne' misterj dell'Eleusina Cerere<sup>42</sup>, o nelle impenetrabili Samotrachie iniziazioni, niente meno si esplica che l'origine delle umane passioni, e l'istituzione de' riti e delle leggi, per cui l'umana Società venne ordinata a principio<sup>43</sup>. La moltitudine ignara accorre in folla ad assistervi, e paga di vagheggiarne l'estrinseco splendore, non cerca a penetrare al di là della sua misteriosa cortecchia. I pochi savj, i pochi rischiarati dalla luce del sapere ammirano in silenzio, e cercano d'indovinare da qual recondita ed ignota mano sia venuta al compositore di

questa scenica meraviglia la sapiente ed arcana tessitura di un piano, sotto il cui velo si asconde una sì profonda e sì celata dottrina.

L'estimazione e l'affetto che per voi nutro m'ispirano il desiderio di farvi partecipe di tali filosofiche interpretazioni, le quali chi sa che non rimanessero incognite a taluno, che figurando apparentemente come l'anima di questa composizione, altro non è forse in effetto che il cieco e non consapevole stromento dell'altrui preminente sapienza. Uditemi pertanto, e come in nessuna cosa voi non pagate il tributo alle fralezze<sup>44</sup> del vostro sesso, così sappiate pure con viril petto in questa conservarmi il segreto.

Svelare la verità fu ogni tempo pericolosa impresa, poiché gli uomini hanno le pupille troppo deboli per sostenere l'immediata possanza della vera luce. Perciò gli antichi filosofi veggendo che gli Efori e gl'Ierofanti<sup>45</sup> trionfavano per mezzo di quelle tenebre medesime che infoscarono le menti de' mortali; e conoscendo che la propagazione della verità era accompagnata dal pericolo della propria vita, immaginarono di coprire d'apparente caligine le lezioni della sapienza, ed inventarono la *duplice dottrina*. Popolare una ed ai pregiudizi delle moltitudini, agli usi vigenti, ed alle favole mitologiche accomodata; l'altra filosofica, conforme alla natura delle cose, e conseguentemente alla verità: e questa a porte chiuse ed in sicura parte essi comunicavano soltanto a pochi loro amici di cui sperimentata lungamente avevano la probità, la prudenza e l'ingegno. Ed essi chiamavano dottrina esterna la prima, dottrina interna la seconda: o come le appellava Parmenide filosofo, secondo la ragione l'una, filosofia l'altra secondo l'opinione.

Tale fu pure l'uso degli Egizii che furono un tempo i più saggi fra i mortali. E tale fu l'origine ch'ebbero le loro lettere sacre, i geroglifici, le forme, i simboli, gli enigmi, e le favole. Ed essi, collocando le Sfingi avanti i lor templi, visibilmente indicavano che la dottrina loro consisteva in una sapienza espressamente velata. Anzi il Tempio di Minerva, ch'era la stessa che Isis, in Saïs portava in fronte quest'iscrizione:

*Io son tutto ciò che fu, ch'è, e che sarà, e nessun mortale discoprirà  
ciò che sotto al mio velo s'asconde*<sup>46</sup>.

Questa doppia maniera d'insegnare era pure in uso presso le Orientali Nazioni, come gli Etiopi, i Babilonesi, gli antichi e moderni Bramini, i Sirj, i Persiani ec. ec. Così i Druidi, e i Brettoni<sup>47</sup> niegavano di svelare i misterj della secreta loro dottrina. Ma specialmente ess'era in uso presso i Greci filosofi. Tutte le cose, dicevano i Pitagorici, non debbono essere manifestate a tutti gli uomini<sup>48</sup>. Per tal maniera, se alcuno era presente a' loro colloquj, essi si parlavano per mezzo di enigmi, di simboli e di parabole. Oltracciò severamente punivano que' fra loro, che trasgredivano a tali statuti. Così Ipparco<sup>49</sup> condiscipolo di Pitagora, avendo svelato la dottrina del loro maestro, comunicandola ad alcuno che non v'era iniziato, lo espulsero dalla scuola, e gli innalzarono un monumento come ad uomo, che già fin d'allora qual morto essi consideravano.

Ma col mutarsi dei secoli, dei culti e delle vicende smarrita pur venne la conoscenza de' *Principii* delle cose, e solo ci rimasero i simboli e le allegorie sotto il cui velame giacevano essi nascosti. Vero è bensì che alcuni pochi privilegiati viva alimentarono insino a' nostri giorni la sacra fiamma.

Ma questi di molto mal animo s'inducono a renderne pubblica qualche scintilla, e nascondono pur essi sotto un ingombro di tenebre la luce rischiaratrice. Figuratevi pertanto, mia coltissima Eugenia, quale fu la mia sorpresa, e il mio diletto a un tempo, nel vedere tradotta sulle pubbliche scene della più splendida capitale d'Italia una composizione, che tosto apertamente conobbi essere la celata opera di alcuno di questi venerandi Pontefici della Ragione? I lumi ch'io possedevo intorno alle nascoste dottrine mi ajutarono a svolgerne il mistico senso, e fui colpito di meraviglia considerando quanta sapienza si ricettasse<sup>50</sup> sotto le frivole spoglie di un divertimento, che nulla in apparenza offriva di nuovo, se non se l'insolito apparato di una straordinaria pompa.

Seguitemi adunque nella rivelazione ch'io intendo di farvi di una parte dell'arcano senso ravvolto nella favola del primo atto.

Le tenebre della più crassa ignoranza circondavano gl'incolti e selvatici mortali.

*Ecco lo stato primordiale dell'umana progenie.* Conviene dirozzarli, condurli verso il perfezionamento. Prometeo chiama le Arti a questa grand'opera.

*Tal è l'istoria dell'umana civilizzazione. L'amore delle Arti ingentilisce gli umani costumi:*

*Emollit mores, nec sinit esse feros.*<sup>51</sup>

Ma gli uomini si battono per un pomo, e le sanguinose lor risse fanno fuggire queste benefiche Dive.

*Leggiere e meschine sono perloppiù le cagioni delle umane liti. La brutalità e il furore male si accordano colla mansuetudine propria alle Arti, amanti della dolcezza e della quiete.*

Gli uomini pugnano fra loro con ferocia, mentre gli animali della stessa specie non si distruggono giammai vicendevolmente.

*Gli uomini privi delle salutari leggi sono più violenti e più crudeli delle belve medesime.*

Prometeo per ammansare gli uomini invoca il soccorso di Pallade, che lo trasporta sul suo carro per le stellate regioni.

*La sapienza, sola maestra degli uomini, insegnò agli antichi Legislatori di ricorrere all'ajuto della superstizione, onde condurre i popoli mediante il terrore del fulmine a ricevere le leggi raffrenatrici.*

*Così Mnevi Re Egizio moderò con giusto freno i suoi popoli, fingendo di avere un soprannaturale commercio col Cielo. Zoroastro praticò con successo la stess'arte presso i Battriani. Pitagora, dopo essersi per qualche tempo celato, ricomparve in Crotone, predicando le dolcezze e i tormenti dell'altra vita. Il suo discepolo Iamolxis finse di aver ottenuto celesti rivelazioni in una caverna, per ilché si guadagnò tanta autorità, che fece accettare le sue leggi agli Sciti selvaggi. Chi non ha letto delle conferenze che Minosse ed Epimenide in Creta finsero d'aver con Giove? Chi non ha letto dell'intrinsichezza di Numa colla Ninfa Egeria, da cui narrava aver imparato la Religione che a' Romani egli apprese?*

Molti rispetti<sup>52</sup> m'inducono per ora a non continuare a svelarvi il senso esoterico, ossia interno delle rimanenti parti. Ma dotata qual siete di acuto intendimento, dal poco che vi esposi abbastanza comprenderete qual profonda dottrina si r avvolga sotto le nubi di queste finzioni od allegorie, che a primo tratto per altro non sembrano inventate, che per sedurre l'occhio, e lusingar gli ozj di

una moltitudine sfaccendata. Forse alcuna volta mi condurrò a farvi consapevole ancora di quanto per ora è mio dovere tacervi.

Ma vi basti però sapere, che più l'azione verso il suo termine s'indirizza, più arcane e misteriose ne divengono le avviluppate discipline.

Intanto perché veggiate, ch'io non infollisco<sup>53</sup>, adducendovi<sup>54</sup> tali interpretazioni, concedetemi ch'io vi dimostri com'elle concordino altresì colla dottrina professata da una Società celebre per l'antichità delle sue istituzioni.

«Lo stato rozzo degli uomini espresso nel primo atto è il senso mistico simboleggiato nella pietra greggia affidata all'opera dell'Iniziato nel primo passo che fa verso la luce. Il rapimento della Solare scintilla viene adombrato dalla Stella fiammeggiante che rischiera i misterj del secondo.

Nella caduta di Prometeo fulminato per aver voluto recare un beneficio a' mortali chiaramente accenna il funesto fine di quel Tirio Architetto, il quale fu messo a morte per aver tentato d'introdurre leggi e statuti regolari fra gli artefici del tempio di Gerosolima, come nel terzo grado s'insegna»<sup>55</sup>.

I vincoli del secreto mi vietano di progredire più oltre in questa divulgazione; né tanto detto avrei pure, se per l'altrui indiscretezza non fossero di pubblica ragione in gran parte ormai fatte tai cose.

Mi rimane ora a comunicarvi l'esplicazione *naturale* della favola di Prometeo; poichè al dir di Varrone il Culto de' Numi era spiegato in tre specie di *forme*: la *naturale*, la *favolosa*, e la *legale*. I Filosofi insegnano la prima, i Poeti la seconda, i Legislatori la terza<sup>56</sup>.

L'evidenza di quest'esplicazione fiammeggerà a' vostri occhi di vivissimo lume. Essa vi servirà come di fiaccola per reggere i vostri passi sino ai cupi penetrali ove la verità siede sopra un fulgidissimo trono circondata dall'eletto stuolo de' suoi adoratori veraci.

### *Forma Naturale della favola di Prometeo.*

«L'animoso figlio di Giapeto avendo restituita agli uomini la celeste scintilla al carro del Sole, venne per sentenza di Giove incatenato sul Caucaso, ed ivi condannato a porgere incessante pasto ad un avoltojo col sempre rinascente suo fegato.

Sotto il velo di tal favola vollero quegli antichi savj adombrare le calamità che dall'abbandono della selvaggia vita gli uomini derivarono, i quali rinunciando all'istinto che a tutte le necessità degli animali provvede, acquistarono la conoscenza del bene e del male, in che solo la ragione è riposta.

Laonde, poiché l'ultimo nell'umana vita prevale, l'ingannato Prometeo veggendo gli uomini per l'infausto suo dono afflitti dalla reminiscenza delle passate sventure, lacerati dalla coscienza delle presenti, percossi dallo spavento delle future, sentì sorgere nel suo petto il rimorso laceratore, e maledisse il funesto beneficio che la somma sapienza, in Giove simboleggiata, avea voluto con preveggenze consiglio degli uomini allontanare;

*Acceptam rapto damnat ab igne facem.»<sup>57</sup>*

Io vi abbraccio teneramente come nipote, come amica, e come discepola, e vi prego di avermi in conto di Vostro affezionatissimo Zio.

ANSELMO.

LETTERA QUINTA.

DEL SIG. ERNESTI  
ALLA BARONESSA EUGENIA.

*di Milano alli 28 Maggio 1813.*

RIVERITISSIMA SIG. BARONESSA,

Ho promesso a lei nell'ultima mia di venirle altra volta partitamente additando alcune critiche riflessioni suggeritemi dall'attento esame del *Prometeo*. Ora mi accingo con questa a soddisfare ad un tale impegno, il quale benché arduo forse e rincrescevole sia per se medesimo, pure dolce e gradevole a me riesce, come quello che mi porge la buona ventura di occupare un qualche istante co' miei caratteri l'attenzione della più gentile, e della colta fra le Dame. Mi conceda ella pertanto, che prima d'ogni cosa io le dichiaro che in un quadro di tanta mole e di tal levatura, come questo Ballo, non ci ha dubbio che agevole sia il rinvenire alcune macchie

*[...] Quas aut incuria fudit,  
Aut humana parum cavit natura.<sup>58</sup>*

Ma la mente giudiziosa e feconda dell'uomo raro nella sua arte vi si manifesta con troppo splendore, perché non penetri anche le pupille che lo spirito di parte potrebbe far chiudere con ostinatezza maggiore. Perciò s'io m'armo per esaminarlo, della severa critica lente, a ciò già non mi muove né rancore alcuno né natural mal talento<sup>59</sup>; ma piuttosto vi traggono le intemperanti iperboli di taluni, che sedotti dalle parti ove sfolgora il bello verace, si lasciano trascinare dalla cieca guida dell'entusiasmo, ed adulterando i giudizi loro, tengono quindi per oro anche l'orpello, e le nebbie per luce purissima.

Il primo Atto è il più finito di tutti, e basterebbe per sé solo a procacciare una bellissima fama di non volgare ingegno

all'immaginoso suo inventore. I gruppi sono in esso disposti con un'arte infinita, e direi forse eccessiva, essendo ben qui il luogo di esclamare:

L'Arte che tutto fa *tutta* si scopre.<sup>60</sup>

Il soverchio corrompe anche il bello, e l'esagerazione è un vizio nella stessa virtù. Molti gruppi sparsi nel primo, e ne' susseguenti atti sono di una tal leggiadria che ben meriterebbero d'impiegar la matita di qualche valente Artista, se non fossero essi già perloppiù dedotti da' dipinti de' più reputati maestri<sup>61</sup>. Ma il disponente<sup>62</sup> d'essi gruppi, obbligando i danzatori a rimanere in tal posizione per un tempo eccedente, distrugge poscia da se stesso in gran parte il pregio della sua opera. Non niego, che le pitture trasportate sopra un teatro debbano esservi effigiate in una proporzione alquanto maggiore della naturale, o come altri direbbe, alquanto caricata, e ben so pure, che senza un maggior dispendio, o risalto di tinte le pose più eleganti, e le attitudini più aggraziate non vi verrebbero avvertite<sup>63</sup>: ma sarà poi lecito, io chiedo, di spingere tai regole al di là dei limiti loro prefissi dalla ragione, e di violare quindi apertamente le leggi della verità? È certo che una persona posta in una posizione leggiadra, dovrà sul Teatro rimanere ferma in essa alcuni minuti secondi più, che non farebbe in natura; ed è ciò indispensabile, affinché l'occhio dello spettatore ne rimanga colpito, e con diletto su<sup>64</sup> vi s'arresti. Ma nelle buone Arti ci è una misura, trapassando la quale, si cade nel falso, ed in tal sinistro<sup>65</sup> inciamperebbe a mio parere, chi facesse che quella persona in tal situamento<sup>66</sup> sì lungo tratto rimanesse, che non più animata creatura, ma statua apparisse, e scolpito simulacro<sup>67</sup>.

Tali sono almeno le osservazioni che agli intendenti di cose pittoresche vennero suggerite da molte parti del Ballo, ma specialmente dalla vista di quel bellissimo drappello delle Arti, le quali con nobilissimo pensiero riparandosi sul pendio di un vicin colle, all'aspetto delle umane sanguinose contese, colà s'atteggiano in varie avventissime fogge<sup>68</sup>. Ma restando ivi poscia per lungo spazio di tempo come immobili affatto, pajono essere non altrimenti che Aglauro<sup>69</sup>, in sasso convertite. Ed a credere tal metamorfosi, più

ci avvalora la stessa apparizione di Pallade, Diva tutelare dell'Arti, il cui aspetto però non basta a rimuoverle dal ferreo letargo, in che giacciono, o per meglio dire da quello, in che sono avvolte, stato d'incanto, non molto diverso dall'altro, in cui nel Ballo delle Streghe cadevano i tre Attori, che dalla magica lanterna si slanciavano nell'Allegorica stanza.

Degno forse di Shakespeare è l'ardire, con cui l'Autore nel second'Atto ci trasporta al di là del nostro globo, ond'assistere ai grandi fenomeni della Natura dipinti secondo le mitologiche immagini degli Antichi. Solo a quest'uopo desiderato avrebbero i colti ingegni, che meglio si fosse rispettata l'autorità della Favola. Perché a cagion d'esempio affidare a Titone l'incarico di cacciare colla sferza le ombre notturne, quando tutti gli antichi poeti fingevano al contrario che l'Aurora, sorgendo per riportare la luce, abbandonasse sulle crocee piume<sup>70</sup> il suo gelato consorte?

*... novo spargebat lumine terras  
Tithoni croceum linquens Aurora cubile.<sup>71</sup>  
Iam super Oceanum venit a seniore marito  
Flava pruinoso quae vehit axe diem.<sup>72</sup>*

*Proxima prospiciet Tithono Aurora relicto.<sup>73</sup>*

Non avrebb'egli potuto invece contentarsi di pingere la Notte che fugge avanti la stella apportatrice del giorno? essendo in suo arbitrio la scelta di rappresentarla o librata sulle tenebre sue ale,

*Nox atra obscuris tenebrarum adremigat alis.<sup>74</sup>*

*Cum brevibus Nox humida transfugit alis.<sup>75</sup>*

o recata da neri cavalli sull'oscura sua biga,

*Nox atra polum bigis subvecta tenebat:<sup>76</sup>*

e come meglio ancor appare da un assai famoso dipinto.

Non so poscia, perché al Programma sia contraria l'esecuzione, e perché in questa l'Aurora preceda Lucifero, a scorno della natura delle cose, poiché Lucifero, ossia l'astro mattutino, detto anche Fosforo, o Stella di Venere, e dai Francesi chiamato l'*Étoile du berger*, non altro indica col suo tardivo scintillare che l'arrivo de' crepuscoli forieri dell'Aurora<sup>77</sup>,

*... whose office is to bring  
Twilight upon the earth, short arbiter  
'Twixt day and night.*<sup>78</sup>

Nel che pure concorda l'autorità degli Antichi.

*... Coelo cum primum Lucifer alto  
Evocat Auroram ...*<sup>79</sup>  
*Iamque fugatura Tithoni conjuge noctem  
Pr[a]evius Aurora Lucifer ortus erat.*<sup>80</sup>

*Qualis ubi Oceani perfusus Lucifer unda,  
Quem Venus ante alios astrorum diligit ignes;  
Extulit os sacrum coelo, tenebrasque resolvit.*<sup>81</sup>

Ma nel mentre ch'io le parlo della finta Aurora, io già veggo scintillare la vera; e l'augello annunziatore del giorno, il quale richiama alle campestri fatiche gli operosi abitatori della Villa, consiglia me ozioso cittadino a riposarsi nelle braccia del sonno.

Domani io terminerò seco Lei questo critico esame. Degnisi Ella intanto di credermi ec. ec.

ERNESTI.

LETTERA SESTA.

DEL SIG. ERNESTI  
ALLA BARONESSA EUGENIA.

*Di Milano addì 29 Maggio 1813.*

ORNATISSIMA SIG. BARONESSA,

D'una freschezza graziosissima, e tutto ridente di leggiadre immagini anacreontiche parmi il terzo atto: e in favor d'esse giovami dire:

*... Ubi plura nitent in carmine, non ego paucis  
Offendar maculis.*<sup>82</sup>

Con precoce severità venne giudicato il quarto, che più d'ogni altro forse meritava indulgenza, come quello che non era peranco che abbozzato dal suo Inventore. Alcuni alzarono le querele, perché Vulcano non vi fosse rappresentato zoppicante d'amendue i piè; ed avevan essi in difesa l'autorità di Omero, il qual descrivendo il congresso di Tetide con Vulcano, ben cinque o sei volte rammemora tal difetto del Dio. Ma al rovescio<sup>83</sup> a me par degno di lode il Sig. Viganò per essersi in ciò discostato da Omero, imitando il senno degli Antichi Artefici, i quali solevano ritrarre gli Dei privi d'ogni imperfezione. Piuttosto io chiederei come, e in qual guisa si operi il non breve tragitto de' Ciclopi dalla Sicilia sin nella Colchide. Accostumavano gli antichi Mitologi di fornire a ciascun Dio *les moyens du transport*. Così Mercurio era provvisto dell'ale, Giove cavalcava sull'aquila, Venere frenava i passeri al suo carro, e Plutone era tirato da fuliginosi cavalli.

Ma tempo è ormai ch'io abbandoni le Divinità celesti e le sotterranee per far ritorno alle terrestri creature, ed essere spettatore della prima amorosa passione. Qual fecondo campo alle più gentili pitture! Qual ricca miniera di vezzosissime immagini! Ecco il momento in cui una brillante fantasia doveva spiegare i suoi più ridenti colori. Ma sventuratamente per le anime delicate, il Sig. Viganò preferì

il concettoso all'affettuoso, e l'ammanierato al naturale — I madrigali e le fucate<sup>84</sup> allegorie del Marini<sup>85</sup> più lo allettarono che le soavi, e voluttuose scene del cantore di Alcina, o di quello d'Armida<sup>86</sup>.

Di tale specie è quel concetto molto affettatuzzo<sup>87</sup>, per cui Amore piglia a raccogliere in un fazzoletto le lagrime di Eone, onde poscia applicarle qual filtro, o qual farmaco amoroso sul riluttante cuore di Lino. Ma sovra ogni cosa parmi deviare dalla indole degli umani affetti, e dal comune andamento della natura la delineazione de' primi effetti dell'Amore, giacché scorgesi in essa la Donna appalesare primiera i suoi ardori, e tentare colle lusinghe e co' vezzi, non meno che colle lagrime, di adescare lo sdegnoso e non curante cuore dell'uomo. Un celebre filosofo oltremontano accortamente a mio parere osserva che la Natura pose la Verecondia a compagna della donna per l'equilibrio delle parti, giacché la donna ad ogni istante, l'uomo solo per intervalli, vive disposto agli amorosi diletti<sup>88</sup>.

Ma se troppo gentile, e troppo onorifica per l'amabile vostro sesso non vi pare questa filosofica sentenza, piacciavi in vece sua ascoltare in qual modo Milton, ingegno sublime, e sapientissimo nella filosofia delle passioni, abbia descritto il nascimento dell'amore, e dipinto l'incontro de' nostri primi parenti nel fortunato Eden<sup>89</sup>. La nobile vostr'anima esulterà di piacere vedendo con quanta leggiadria e con quanta giustizia egli assegni ad entrambo quella parte a cui furono chiamati dalla creatrice mente suprema.

*(Adamo che parla.)*

... Ecco la scorgo  
Non lontana da me, qual io già vista  
L'avea nel sogno tutta adorna e bella  
Di quanti a farla amabile potea  
Sparger doni su lei la Terra e il Cielo,  
Il celeste Fattor per man la guida,  
Benché invisibilmente, e con la voce  
Ne drizza l'orme verso me: già instrutta  
Appien de' riti maritali ell'era  
E delle sante leggi. Ogni suo passo  
Accompagnan le Grazie, il ciel risplende

Ne' suoi be' lumi, ed ogni gesto spira  
Amor e dignità. Di gioja allora  
Trasportato esclamai ...  
Eva i miei detti intese, e benché Dio  
Sua guida fosse, il verginal candore,  
La modestia, il decoro, il conscio merto,  
E quella ritrosia che amor e vezzi  
Pria d'arrendersi vuol, che offrirsi sdegnà.  
Benché brami esser vinta, e dolcemente  
Accrescendo i desir', la gioja accresce,  
Natura stessa infin, benché sì pura,  
Le fean ritegno: alla mia vista, indietro  
Rivolge i passi, io la seguui; fu vinta  
Dall'amor mio, dal suo dover, e cesse  
Con dolce maëstade ai dritti miei.  
Al nuzial boschetto io la condussi  
Fresca come l'Aurora ec. ec.<sup>(a)90</sup>

Prima di favellare del sesto atto, mi conceda che per un momento io chiami il suo sdegno sui dipintori delle scene, i quali sì male questa volta risposero all'universale aspettazione, e sì male intatto serbarono l'alto grido, cui era salito per essi questo Teatro. Così l'antro di Vulcano nel quarto Atto è di un meschinissimo effetto. Il Tempio della Virtù nel quinto offende il buon gusto. L'ultima scena che rappresenta la rocca del Caucaso, da cui, al dire di un famoso Moderno,

... fremere

Quinci il Caspio s'udia, quindi l'Eusino,<sup>91</sup>

non può veramente per se medesima appellarsi cattiva. Ma si leva ella forse all'altezza delle nostre speranze? Regge ella al concetto, che del valore del lor pennello fatto ci avevano concepire i passati loro sperimenti?

Colpevoli di lesa Armonia a me pajono similmente gli Anfioni<sup>92</sup> dell'Orchestra, i quali sì sbadatamente esprimono, ossia

(a) Traduzione di Lazzaro Papi.

*eseguiscono* l'incantatrice Musica di questo Ballo.

Ma per far ritorno a ciò che alla composizione del sesto atto appartiene, io le dirò che quelle danze, que' suoni trionfali, quella immensa turba plaudente alle vittorie d'Alcide troppo a mio avviso contrastano collo infelicissimo stato di Prometeo.

S'egli avesse, come in Eschilo, introdotto l'Oceano colle Nereidi a consolare le sventure:

*Of him, who stole the Jove's authentic fire,*<sup>93</sup>

... di lui che osato avea

L'autentica rapir fiamma di Giove,<sup>94</sup>

mentre l'Augello ministro delle vendette del Saturnio, all'aspetto dell'antico Padre di tutti gli Dei, rimasto si fosse dalla crudele sua opera, forse che la nostra pietà per lo sfortunato benefattor de' mortali si sarebbe con maggior forza eccitata ne' nostri petti. Ma nell'attuale stato della cosa, altro in noi non s'ingenera a quella vista, che un senso misto di ribrezzo per la crudeltà del supplizio, e di pena per gl'indugj che si pongono a liberarne la miserabilissima vittima.

Strana cosa parmi eziandio ch'Ercole, per combattere un avvoltojo, adoperi un'arma così impropria a tal lotta, come egli è la clava<sup>95</sup>, allorché celebri sono nella favola le saette del Tirinzio Eroe tinte nel sangue dell'Idra Lernèa, colle quali egli sterminò gli augelli, che infestavano la Stinfalide palude<sup>96</sup>.

Né a chi è fregiato di squisito gusto nelle Arti troppo va a genio quella nave, o barcaccia, che discende in sul finir dello Spettacolo carica di tutti quanti gl'Iddii: macchina che non sembra ad altro fine trovata che a quello di rendere ridicolo ai nostri occhi l'antico Olimpo dei Greci<sup>97</sup>.

Ma stagione è ormai ch'io desista dall'imitare il Giove *ammassanubi* di Omero. Laonde nella speranza di presto rivedere cote-sta sua amenissima Tempe<sup>98</sup>, e di adorarne la presente Divinità, io abbandono il Ballo, e le infinite censure che potrei ancora sovr'esso adunare, per protestarmi con tutta la devozione ec. ec.

ERNESTI.

LETTERA SETTIMA.

DELLA BARONESSA EUGENIA  
AL CONTE LUDOVICI.

*Dalla Villeggiatura a' 30 Maggio 1813.*

AMICO,

La mia coreografica corrispondenza è finita. Ciò ch'io avea preveduto è successo. Il Barone mi ha scritto come un Entusiasta, Ernesti come un Critico, il Cavaliere come Illuminato. Voi solo, non sacrificando a veruna passione, avete offerto i vostri incensi sull'altare della verità<sup>(b)</sup>. Tutti e quattro però mi sembrate aver congiurato di consenso<sup>99</sup>, per farmi dar la volta al cervello colle gentilissime vostre adulazioni. Ma non vi riuscite, vel giuro: ho ancor io la mia Minerva che mi protegge, senza trasportarmi fra le nubi a rischio d'una precipitosa caduta.

Piacevi intanto conoscere il senso che hanno su me prodotte le vostre lettere? Vel dicano i miei fatti, meglio che le mie parole, giacché domani parto per Milano, onde fare una visita al vostro Prometeo. Egli è stato sì benemerito della nostra specie, che sarebbe un'ingiustizia il ricusarsi<sup>100</sup> per un po' di pena al piacere di vagheggiarlo dappresso. Non niego però, che il *Prometeo* delle scene non abbia molto tralignato dall'antico. Questo savio Titano non avrebbe mai avuto la temerità di togliere al nostro sesso il pudore. Ma il moderno rapitore del fuoco ha creduto più conveniente di dar alla donna un'aria più disinvolta, incaricandola di fare ella medesima all'uomo ciò che i nostri vicini chiamerebbero *des avances*. Si vede che, sul palco dov'egli ha recato le sue nuove scintille, e fra le danzanti caterve, ch'egli ha preso ad ingentilire,

(b) *Le lettere del Conte qui accennate non sono ancora pervenute alle nostre mani. Appena giunte, ci faremo un dovere pubblicarle.* Nota degli Editori.

le cose vanno altramente che non andavano esse al buon tempo antico, quando gli uomini seguivano ciecamente gli aurei dettami della primitiva natura — S'egli però sotto un tal velo ha preteso di adombrarci i semplici costumi della *coulisse*<sup>101</sup>, noi dobbiamo ringraziarlo dell'*innocenza* delle sue mire, senza però desiderare che lo spirito d'imitazione faccia anche in ciò maggiori progressi nell'attuale nostro stato di perfezionamento.

Voi, intanto, mio gentilissimo Conte, preparatevi nella sera di Martedì a farla da Lino amoroso, ch'io mi preparo da parte mia ad essere con voi molto austera ch'Eone. Non so se la mia catena vi sembrerà adamantina come quella de' Ciclopi: ma ben so che voi dovrete superare Prometeo in pazienza, coll'adorarne tacendo l'incarico. Sino a quel punto vivete felice e credetemi

Vostra sincerissima Amica

EUGENIA.





**LETTERA DEL CONTE  
LUDOVICI ALLA  
BARONESSA EUGENIA**

IN RISPOSTA

**ALLE LETTERE CRITICHE**

INTORNO AL

**PROMETEO**

BALLO

DEL SIG. VIGANÒ.

MILANO.

1813.

DALLA TIPOGRAFIA DI FUSI FERRARIO E C.

GLI EDITORI.

Eccovi, ornatissimi Leggitori, la lettera, colla quale il Conte Ludovici risponde alla Baronessa Eugenia. Appena essa ci pervenne alle mani, noi affrettati ci siamo di pubblicarla, giacché creduto avremmo di mancare al dover nostro, se mantenuta non avessimo la fattavi promessa. Correa voce ch'egli scritto ne avesse parecchie; ma noi non abbiamo che la presente, per ottenere la quale fummo anzi costretti a fare uso di non lieve fatica, e di molta industria.

LETTERA

DEL CONTE LUDOVICI  
ALLA BARONESSA EUGENIA.

*Milano 16 Giugno 1813.*

Quante grazie non deggio io rendervi, gentilissima Signora Baronessa, per la cortesia colla quale vi siete compiaciuta di comunicarmi le tre lettere sul *Prometeo*, che ora forma le delizie della nostra Milano? Varj e talvolta strani ancora sono certamente i cervelli degli uomini, sicché taluno versa a piene mani copiosissime lodi su ciò che altri con raggrinzite nari<sup>1</sup> esamina e censura. Ho quindi in queste lettere ravvisato perfettamente il carattere, che voi con quell'attica lepidezza<sup>2</sup> che tutta è propria del vostro bell'animo, mi avevate descritto. Ma e perché mai dopo tanti e sì contraddittori giudizj, che di questo spettacolo si vanno facendo, non venite voi ancora ad esserne spettatrice, ed a rallegrare gli amici col leggiadro vostro aspetto, e co' vostri ragionamenti aspersi<sup>3</sup> sempre di soavissimo male? Sì grande adunque è la vostra filosofia, e sì gioconde sono per voi le delizie della solitudine e della campagna, che grave vi sembra l'apparire anche per una sola volta là dove tutto s'affolla il mondo, e dove ora non isdegnano pur di accorrere certi tali di sì austera tempera, e di coscienza sì pusilla<sup>4</sup>, che in addietro temuto avrebbero di commettere un gravissimo peccato contra il santuario col partecipare della società de' profani? Tutti noi penduto avremmo dal vostro bel labbro; e le vostre osservazioni state sarebbero assai più giudiziose di queste, che non per altro fine, che per assecondare i desiderj vostri mi son fatto un dovere di presentarvi.

Duolmi però di dovervi primieramente palesare un disordine, che senza mia colpa mi è accaduto. Le lettere, che gentilmente mi avete trasmesse, e che da me erano con somma gelosia custodite, mi vennero, non saprei in qual modo, rapite; e ciò che più mi punge si è il timore, che il ladroncello siasi a tale cattiveria indotto dalla voglia di pubblicarle per trarne qualche profitto. Una vituperevole

burla per tutti noi sarebbe questa, giacché, trattone forse le due del Sig. Ernesti, le altre non meriterebbero certamente di vedere la luce. Sia detto, o cortesissima Baronessa, con buona pace dell'ottimo vostro consorte e dell'assennato vostro Zio. Il primo non fa che replicare con soverchie lodi il già pubblicato programma, e quindi la sua lettera quando venisse stampata, offendere potrebbe i diritti dei così detti *Impresarij*, ai quali siccome è cosa di loro proprietà, appartiene il vendere i libretti dei balli. Io bramerei che colla scherzevole venustà delle vostre parole gli rammentasse quell'aurea sentenza del vostro diletto filosofo di Ferney: *Qui loue tout n'est qu'un flatteur; celui là seul sait louer, qui loue avec restriction*<sup>5</sup>. Il secondo poi, non vi offendete, vi prego, della mia solita sincerità, troppo mi sembra nojoso colle sue allegorie ed allusioni, e co' suoi sensi arcani e misteriosi. Non ci ha composizione, benché puerile, dalla quale trarre non si possano allegorie e precetti di morale; e voi stessa con un sogghigno di pietà riguardavate le filosofiche allusioni di quel Milordo, di cui, non ha gran tempo, leggevamo insieme gli eruditi trattenimenti sulla Mitologia, pubblicati fra le opere dell'Abate Bettinelli<sup>6</sup>. Buon Dio! esclamare vi udii, allorché egli trovava le allegorie persino ne' più strani e capricciosi cammei<sup>7</sup>, buon Dio, su quali oggetti si fanno certi uomini a stillare il loro cervello! Il vostro signor Zio perciò occupar potrebbe un luogo assai onorevole fra que' molti grammatici e commentatori che ai poeti fanno dire le tante belle cose, cui forse questi non ebbero mai di mira. Costoro per procacciarsi fama di profonda saggezza credono da' mistici veli involto ciò che è più chiaro della luce stessa del pien meriggio. Voltaire perciò esclude dal tempio della Fama sì fatta razza di eruditi, e appena permette che strisciare possano alle falde del monte, su cui sorge l'augusto edificio<sup>8</sup>. Il Sig. Anselmo colle sue allegorie molto forse allettato avrebbe il secolo del Seicento, e bella comparsa fatta avrebbe fra il coro de' Marini, e degli Achillini: ma le sue morali allusioni sono baje pe' fanciulli<sup>9</sup> nel secolo nostro, in cui si lascia che ciascuno nell'arti belle gusti e giudichi le cose, come esse appajono al sentimento degli occhi.

Io vi prego, dolcissima amica, a gettare tralle fiamme queste mie osservazioni schiccherate all'istante<sup>10</sup>, tosto che avrete avuto la compiacenza di leggerle. Il solo dubbio che la mia lettera del pari

per l'ingordigia di qualche cattivello editore incorrere possa la sorte delle altre, mi rende di tristissimo umore. Né vogliate già aspettarvi, che io pretenda con voi farla da saccente, e dettare regole e precetti ragionando sui generali principj dell'arti belle, ed il tutto di eruditi squarci infiorare. Io temerei di troppo annojare l'animo di una cultrice esimia delle liberali discipline, e adorna *di quell'ingegno ch'a pochi il Ciel largo destina*<sup>11</sup>. Io verrò adunque le osservazioni mie esponendovi, quali a mano a mano mi si destarono nella mente all'atto che stava contemplando il ballo, e ben mi asterrò dall'*armarmi della severa critica del Sig. Ernesti che gli trabocchevoli applausi, che gli vennero largiti, e gli intemperanti iperboli di taluni gli hanno posto sul naso*, siccome egli medesimo si esprime.

Non posso spiegarvi il diletto, da cui tutto fui compreso alla rappresentazione del primo atto. Quadri che si direbbero di mano di un Raffaello o di un Tiziano, espressioni vivissime ed evidenti, facile e naturale andamento nell'azione, cose tutte che a mio malgrado mi trassero dal labbro quell'*oh bello*, che nascer suole dallo spontaneo sentimento dell'ammirazione. La stupidità, e la brutale ferocia di quegli *uomini fiere* non poteva meglio esprimersi, né fare poteva un migliore contrasto col leggiadro muoversi delle Arti e delle Scienze. Giustissima trovo nondimeno l'osservazione del caro Ernesti intorno ai varj gruppi ed atteggiamenti di queste, le quali troppo talora si soffermano immote, sicché divengono statue anzi che donne di belle forme adorne, e d'anima e di sensi fornite. Ciò accade specialmente all'apparire di Pallade, al cui aspetto pare che si sarebbero dovute scuotere, e quei sentimenti esprimere, che in esse naturalmente dinanzi alla loro Dea nascer doveano. Ma perché mai il Sig. Cavaliere non si degnò di farvi nemmeno un cenno della veramente nuova e terribile pugna, che que' selvaggi si fanno a cagione di un pomo, di cui l'Agricoltura fe' dono ad Eone? Certo che il primo sentimento dell'uomo non ancora dirozzato dalle arti e dalle leggi si è quello della forza e della violenza. Questi uomini di Prometeo già erano in dovere di conoscere almeno per istinto qualche frutto della benefica madre la Terra; senza di che come mai avrebbero essi potuto alimentarsi e vivere? L'un d'essi perciò che vede tra le mani dell'altro un vistosissimo frutto dispiega il brutale suo appetito per farsene padrone.

Accorrono altri e poi altri, e animati tutti dal medesimo bisogno, o violento desiderio a vicenda si rapiscono il pomo. Il più forte atterra il più debole. *Il furore somministra le armi*<sup>12</sup>, e tutta la scena rappresenta assassinj, orrore, spavento. Conseguenze necessarie e funestissime di quel primitivo stato dell'uomo. Ditemi, non è questa veramente filosofia?

Bella mi parve altresì la dipintura della scena, in cui è da lodarsi fra le altre cose la somma morbidezza e la libertà di pennello combinate con quella varietà dei verdi che sempre inutilmente si desidera nelle scene di simil genere; sebbene qualche cosa lasci questa ancora a desiderare nella prospettiva aerea del fondo. Non ho potuto far di meno di ammirare eziandio la giudiziosa esecuzione de' poggi e degli alberi, che stanno dinnanzi al fondo della scena, e che sono con tale tinta condotti, che un brillante effetto fanno nascere nelle nude figure de' selvaggi. Avrei bramato una migliore esecuzione nei nuvoli sui quali appare il carro di Minerva, e specialmente poi nella nuvoletta, se pure si può credere tale, che nell'alto ricopre parte della macchina: né mi vanno del tutto a genio le due tremolanti dipinte civette, non presentandomi esse in alcun modo né l'imitazione della natura, né quel moto che far dovrebbero nel trarre il cocchio di Minerva, o nel soffermarsi sul suolo. Il Consig. Bianconi parlando della Galleria di Dresda osservò giudiziosamente, che non possono insieme unirsi in una medesima collezione di opere di belle Arti oggetti dipinti con oggetti che fatti spazio sieno a rilievo od a scultura<sup>13</sup>. I primi tolgono tutta l'illusione ai secondi. Questo medesimo difetto pure nei genj che dipinti stanno in varj atteggiamenti sotto l'Olimpo ripieno di esseri vivissimi nell'ultima scena. Non potrebbe essere però né meglio disegnato l'atteggiamento di Prometeo, quando Minerva seco il trasporta, né meglio eseguito il volo.

Che dirò poi del meraviglioso aggruppamento delle nubi, con cui si dà principio all'atto secondo? Esse spuntano da varie parti, e con naturale ondeggiamento vanno addensandosi e cangiandosi di colore con bella gradazione, mercé de' vetri verdognoli a traverso de' quali passa e si rifrange la luce. Parmi un tale artificio con vetri di corrispondente colore o rancio o porporino molto avrebbe potuto giovare anche a rendere vie più vera l'apparizione dell'Aurora e

del Sole. La mia illusione però venne non poco a scemarsi alla vista inopportuna delle corde che a mano destra sostengono le nubi, e che tutto tolgono l'incantesimo di queste magiche rappresentazioni<sup>14</sup>. Un tal quale dispetto mi sentii destare nell'animo alla vista ancora di un certo velo, che ad oggetto di produrre la necessaria distanza aerea, sta sospeso fra la scena e lo sguardo degli spettatori. Un tal velo non essendo abbastanza teso, né ben connesso, va sconciamente rigando il cielo, con lunghe striscie cagionate dalle piegature. Mi fu detto bensì che nella prima rappresentazione la scena fu assai meglio eseguita. E perché non si veglia adunque, affinché la negligenza degli operai non arrechi onta all'onore de' macchinisti, e non si confermi la falsa opinione, colla quale alcuni vari van dicendo che il nostro teatro nell'esattezza e nel movimento delle macchine è di gran lunga inferiore a quello delle Nazioni d'oltramonte?<sup>15</sup> Bello è il vedere Minerva e Prometeo, che ondeggiando sulle nubi attraversano le immense regioni de' venti; e bello è ancora il firmamento che al disciogliersi delle nubi appare vagamente stellato: ma qui pure bramato avrei una più irregolare distribuzione delle fiammelle che rappresentano gli astri; col che ottenuta si sarebbe una maggiore imitazione dell'Empireo e della natura. Ed eccomi con Prometeo negli immensi e luminosi spazj del cielo: già veggio l'astro annunziatore del giorno; già sorge ridente l'Aurora, e coronata di fiori; ma ohimè! che mentre mi credeva lontanissimo da questo misero globo destinato a noi mortali, esso mio malgrado mi si presenta vicinissimo ed immenso. Io per altro sono assai digiuno di astronomiche cognizioni, ed affermare non posso se non ciò che a me ne sembra, e che suggerito mi viene da qualche piccola cognizione di ottica e di prospettiva. Io perciò non sapeva pur intendere come mai Lucifero appaja in una nube piuttostoché in un disco. Certo che voi stessa corrucciata vi sareste nel vedere un ragazzone, che va pazzamente sferzando e spronando un immobile cavallo su cui egli siede. Anch'io col cav. Ernesti bramato avrei che Titone soffermato si fosse nel letto, senza prendersi alcuna briga di precedere la sua diletta; ma bramato avrei ancora che Giove a fulminare Prometeo presentato si fosse non in una architettata nicchia di nugoloni, ma sedente maestoso sull'aquila, e librato negli *eterei campi*.

Quel passaggio poi delle stagioni, dei mesi e di siffatte cose modellate presso che tutte nella stessa foggia, e piene tutte di ragazzi, che ben si riconoscono per tali, attrasse la mia meraviglia per l'invenzione e per lo stupendo maneggio delle macchine, ma non già per la vaghezza del disegno<sup>16</sup>, o per alcuna illusione che al mio sguardo ne provenisse. A che, diceva fra me stesso, tutte quelle nicchie di nubi: a che tanto stentamento in quelle figurine? Quale smania di voler tutto rappresentare il sorgere del giorno<sup>17</sup> come ci viene da' poeti descritto? Quanto meglio stato sarebbe il rappresentare non altro che l'Aurora come la veggiamo da Guido dipinta con Lucifero, che *antevolat*, e col grazioso gruppo delle Ore che circondano il luminoso carro del Sole con bella composizione, che tutte insieme annoda le figure, e forma un tutto uno, semplice, evidente e meraviglioso, giusta i precetti dell'arte?<sup>18</sup>

L'atto terzo m'inondò il seno di un dolce sentimento all'aspetto di que' genj che nati dalle celesti fiammelle fanno nascere ad un tempo dolcissimi affetti nel cuore de' rigenerati uomini, e mille lusinghiere immagini risvegliano pure nella mente dell'estatico spettatore. Immaginatevi, o Baronessa, tutto ciò che di più delicato e di più bello fu dipinto dal vostro Albani, e voi non avrete che una piccola idea delle gentili e varie dipinture, di cui quest'atto è ripieno. Vi confesserò anzi, che la soavità della musica, ed il vago scorrere e saltellare di que' danzanti genietti m'inebriarono talmente l'animo, che in un momento di vivissima illusione mi parve d'essere nell'incantato soggiorno della Fata Alcina, là dove al dire di Messer Lodovico:

*Per le cime dei pini e de gli allori,  
De gli alti faggi, e de gl'irsuti abeti  
Volan scherzando i pargoletti Amori.*<sup>19</sup>

Ebbe perciò ragione il Sig. Ernesti d'affermare che quest'atto è *tutto ridente di leggiadre immagini anacreontiche*. Avrei nondimeno qualche cosa a dirvi contra la scena, la quale è troppo sparsa di lumi. Oltre di che per la solita negligenza nel collocamento delle lanterne che servono all'illuminazione, ne nasce il mostruoso effetto che le ombre dei così detti *rompimenti*<sup>20</sup>

vanno a cadere sul fondo della scena stessa. Ma questi non sono che nèi, o difetti pittorici che ben poco detraggono al bello della pantomimica azione.

Fin qui lo spettacolo tutta mi aveva scossa l'anima con vivissimi affetti, che in me più o meno nascevano, succedendosi l'un l'altro spontaneamente generati ora dal terribile, ora dal meraviglioso, e finalmente dal delicato e dal soave. L'azione giusta i precetti dell'arte era venuta crescendo con una serie di avvenimenti, che non mai dato avevano luogo al languore. Ma al cangiarsi dell'amenò boschetto nella fucina di Vulcano, venne in me pure cangiandosi il diletto in una noiosa indifferenza. Inutili mi sembrano le ragioni che in discolpa del compositore vengono dal Sig. Cavaliere arretrate. Io voglio anzi concedere che il Sig. Viganò possa col tempo, e coll'arte sua perfezionare quest'atto ancora. Vi aggiunga pure i nuovi e vaghi episodj; ponga in movimento con analoga danza i Ciclopi; ottenga altresì che da un migliore pennello ne sia dipinta la scena, e superi ben anche la bella descrizione che dell'antro etneo ci lasciarono gli antichi poeti, o Signora, quest'atto non sarà mai che una meschinissima cosa, ed una ridicola cucitura di mal tessuto panno, quando col tutto dell'opera porsi voglia a paragone. Il tremendo cenno dell'Alti-tonante vuole che Prometeo sia da Vulcano miseramente inchiodato sul Caucaso. Ciò basta perché il consiglio di colui che col muover del ciglio fa traballare i cieli e la terra sia tosto eseguito. A che trattenermi nella fucina dell'affumicato Dio, perché io vegga i Ciclopi intenti a fabbricare le catene e i chiodi per la punizione dell'audace Titano? Che Tetide, che Venere s'inducano ad entrare nella lurida reggia dello zoppicante fabbro, non mi adiro; esse persuadere lo doveano a fabbricar cose, la cui esecuzione dal solo arbitrio di lui dipendeva; l'una d'esse era anzi sposa dell'ispido Dio, ed ammiro perciò l'artifizioso episodio di Omero e di Virgilio; ma che Giove, il padre ... scusatemi, Baronessa, io era quasi per offendere le vostre delicatissime orecchie con una espressione meno gentile. Si tronchi pertanto tutto quest'atto, perché inutile, perché nocivo al così detto *interesse*, perché stranamente opposto ai precetti dell'arte ... Ma Vulcano, così forse risponderebbe il Cavaliere, eseguir debbe i comandi di Giove ... Gli eseguisca pure. Appaja nel tempio della Virtù, ma non già uscendo dal suolo a guisa

di dèmone, ed appaja colà condotto da Mercurio annunciatore degli ordini di Giove, e ne traggia fra le catene Prometeo. Lo spettatore che stato non sarebbe in alcuna guisa distratto dall'inutile scena della fucina, avrebbe forse così sentito quello che chiamasi piacere di sorpresa, ed il suo cuore sarebbe stato finalmente scosso per l'improvviso passaggio dalla voluttà della danza al terrore per la non preveduta apparizione de' furibondi Ciclopi, ed alla commiserazione per l'infelice Titano. Vorrei pur dire una parolina all'orecchio del pittore, s'egli fosse qui presente. E perché mai, se ti trovasti nella dura necessità di dover dipingere la fucina di Vulcano, non ti sei tu consigliato coi *Campi phlaegrei* di Hamilton<sup>21</sup>? Di là tu avresti potuto prendere con che fecondare la tua immaginazione, e ad un tempo con che soddisfare all'aspettazione delle affollate genti. Ma io forse non parlerei che alle sorde pareti, e mille scuse egli addurrebbe in sua discolpa, e specialmente quella di aver dovuto rifar la scena per adattarla alle varie rappresentazioni che di tratto in tratto si andavano immaginando dal compositore. Sebbene quali ragioni potrebbe poi egli addurre per iscusarsi intorno alla dipintura del tempio della Virtù nell'atto quinto? Il Sig. Ernesti si appagò di chiamare il vostro sdegno sui dipintori, senza punto accennarvi alcun particolare difetto di questa o di quella scena. Egli avrebbe invece dovuto avvertirvi che il tempio della Virtù è un miscuglio stravagantissimo di gotica, araba, e persino cinese architettura. Avrebbe dovuto aggiungere che qui al pittore si offeriva un larghissimo campo in cui poteva e tutto spiegare l'ingegno suo, e far uso di ciò che di più bello vantar possano le Arti liberali. Io di fatto mi aspettava di ammirare un maestoso tempio d'ordine corinzio, in cui tutte le arti del disegno fossero intervenute a condurre il sublime edificio alla massima perfezione. Come? Non si rappresenta qui, quasi per magica visione, ciò che un giorno ammirare si dovea di più grande e di più perfetto nella Grecia, anzi nell'universo? Non sono queste le Muse? Non è questa ... Ma io deliro credendo di trovarmi tuttavia nel Teatro. Lasciamo adunque per ora i pittori, e parliamo dell'azione che dal Sig. Ernesti vien chiamata una *ricca miniera di vezzosissime immagini*.

Ma se io esporvi deggio ciò che ne sento, parmi che questa miniera sia tutta ristretta negli amori e nelle nozze di Eone e di Lino.

Tutto ciò che precede non è oro, ma schiettissimo orpello. E come di fatto applaudire potrebbesi alla Virtù che discende dal suo sgabellato augusto, ed annodandosi col Valore ti sfoggia un brillante passo a due, e quindi abbandonata da tutti gli altri personaggi allegorici se ne parte, e lascia la scena solitaria e vòta? Non è questo un peccare contro il decoro? Come mai può immaginarsi, che la Virtù, questa austera matrona, si faccia a danzare, a librarsi con architettato equilibrio<sup>22</sup>, ed a sciorinar capriole? Ma, risponderà il Cavaliere, era d'uopo il trovar luogo pel ballo de' primi due danzatori. Non mi oppongo. Ma quanti altri episodj analoghi alla composizione, e quindi assai più convenevoli avrebbe il Sig. Viganò potuto trarre dalla feconda sua fantasia per introdurre opportunamente siffatta danza? E quando pure non avesse trovata alcun'altra via, non poteva egli far sì che la Sig. Millier<sup>23</sup> danzasse sotto le forme di Tersicore, che è appunto la Musa del ballo inventrice e maestra? Il bello adunque di quest'atto ha principio dagli amori di Eone e di Lino; e certo non poteva meglio immaginarsi né il nascere dell'amorosa passione, né i tristi effetti che ne derivano, allorché Amore non è diretto dalle sante leggi della verecondia, né finalmente la soavità d'Imeneo che rende pure ed innocenti le fiamme del cattivello fanciullo della Dea di Cipro. Dica pur ciò che vuole il Sig. Ernesti, ma le anime ben fatte trovano appunto in questa scena la soave voluttà delle scene del *cantore di Alcina*, e di quello di *Armida*. Né però parmi che la *delineazione* de' primi effetti dell'Amore vada qui deviando *dal comune andamento della natura*. E che sì, che il Sig. Ernesti ha qui voluto, co' suoi scherzi, alquanto sollecitare la vostra bile contro del povero compositore? Io sono anzi d'avviso che il bel sesso esser dovrebbe grato al Sig. Viganò, perché questi abbia fatto che la donna manifesti primiera i suoi ardori, e tenti di piegar il cuor dell'uomo. E non è forse ciò lo stesso che affermare, che la natura ha fatto dono alla femmina di fibre più molli e più delicate, e di cuore più gentile e più facile a piegarsi ai teneri affetti? E qual cosa potrebbe opporsi a questa verità insegnata dalla filosofia, e dimostrata dall'esperienza, siccome potrei io ancora confermare col testimonio de' più grandi poeti, se pure volessi al pari del Sig. Ernesti *ingemmare* le mie osservazioni con versi latini, italiani, ed inglesi? Vi prego,

Baronessa, a por mente che Eone e Lino nell'atto d'innamorarsi si trovano tuttavia nello stato di natura, in quello stato cioè, in cui e l'uomo e la donna non conoscono alcuna preminenza, né vanno molto al di là del semplice istinto. Non fu dessa<sup>24</sup> Eva che primiera tentò Adamo? Mi meraviglia perciò che l'allegorizzante Sig. Anselmo non abbia scoperto il mistico senso della mosaica scrittura; e mi meraviglio più ancora che il Caval[iere] per confermare l'opinione sua si apponga al testimonio di un poeta, il quale seguendo la propria immaginazione piuttosto che l'autorità della Bibbia ha finta la prima donna vereconda e ritrosa. Né so pure collo stesso Sig. Cavaliere persuadermi che sia *molto affettatuzzo* quel concetto, *per cui Amore piglia a raccogliere in un fazzoletto le lagrime di Eone, onde poscia applicarle qual filtro, o qual farmaco amoroso sul riluttante cuore di Lino*. Quanto a me, vi confesserò ingenuamente che, sebbene io abbia un cuore non molto sdolcinato, fui non di meno fortemente commosso da quelle amorosissime lagrime. Ditemi, non è questo un bell'artificio per esprimere l'onnipotenza delle lagrime di una vezzosa donna? Se volessi farla da erudito, vi richiamerei qui alla memoria que' vasi nei quali gli antichi raccogliere solevano il pianto. Sconciissimo difetto mi è sembrato bensì quello, per cui Eone appare qui colla conocchia e col fuso, mentre è abbigliata con tutto ciò che di più ricco, e di più elegante somministrare<sup>25</sup> potrebbe l'arte del ricamo. La disconvenienza<sup>26</sup> è qui troppo sensibile, e non ne è meno sensibile l'anacronismo del tempo. È vero che il Sig. Viganò ha voluto presentarci sei magnifici quadri, e non un'azione continuata. Egli però non avrebbe dovuto giammai riporre in un quadro que' mortali medesimi, che già veduti abbiamo in una delle antecedenti dipinture, la cui azione non può supporsi che di più secoli anteriore a quella di quest'ultimo quadro, fuorché fingere non si voglia che Lino ed Eone vissuto abbiano gli anni di Matusalemme. La pittura ha dessa ancora le sue leggi; le quali non possono da chi che sia senza colpa violarsi. Da sì fatti anacronismi non ha pur saputo il compositore tenersi lontano nell'atto sesto, siccome potrei dimostrarvi, se giovasse il farlo, e se voi stessa già ravvisati non gli aveste nel leggerne il programma.

In favore di quest'atto non saprei appunto che opporre alle *critiche indagini* del Sig. Ernesti. Mi pareva di pensare con Prometeo,

e ad un tempo mi adirava con Ercole, il quale dopo d'essersi fatto da lungi annunziare non mai giungeva. Avrei bramato che questa azione fosse condotta con la massima rapidità, e che l'arrivo di Alcide non fosse preceduto da sì lunga processione. Degno di lode mi sembra bensì l'artificio, con cui il compositore ha nel trionfo di Ercole immaginato una triplice proporzione di figure piccole, medie e comuni, che si sottentrano le une alle altre ad oggetto di produrre la massima illusione. L'effetto però non corrisponde all'invenzione, o sia che la scena manchi di una maggiore distanza reale, in cui apparir dovrebbero le prime figure, o sia perché troppo piccole sono queste in confronto delle ultime, attesa la brevità del tempo impiegato nella loro marcia, per cui non può combinarsi l'esattezza progressiva di prospettiva. Forse una migliore forma del Caucaso, ed una maggiore economia nella distribuzione delle piante, troppo grandiose e troppo vicine al monte, giovato avrebbero al saggio divisamento del compositore. Bello è nondimeno e di un grand'effetto il campo d'aria<sup>27</sup> di questa scena. Felice stato sarebbe ancora l'artificio, con cui l'avoltojo fa un triplice giro intorno alla sommità del monte, se non si vedesse tagliata, e di continuo dondolante la petrosa rocca. Lo spettacolo termina con un Olimpo, di cui non si è mai veduto il peggiore su queste scene. Non vi aspettate già di vedere Giove seduto sulle nubi a' cui piedi stia l'aquila ministra e stringente fra gli artigli le folgori, né d'ammirare l'augusto corteggio delle Divinità sdraiate sulla porpora. Tutto ciò io ancora mi era immaginato, ed anzi mi lusingava di vedere fra il celeste coro Venere, nel cui grembo si fosse rifuggito Amore spaventato dalle miserande sciagure di Prometeo. Nulla di tutto ciò, l'Olimpo con cui si chiude l'azione è severamente una mal architettata *barcaccia* ripiena di fanciulli in istranissime foggie vestiti.

Da questa lunga diceria voi dunque conchiuderete, o Signora, che tutto il bello di questo grande spettacolo sta riposto nel primo atto, nel terzo, e negli amori di Eone e di Lino nel quinto; che l'atto secondo meraviglioso pel movimento delle macchine, e che l'atto quarto è inutile, il quinto difettoso in molte scene, ed il sesto languido benché ottimamente immaginato: e conchiuderete ancora che la dipintura di alcune scene corrisponde assai bene alla fama

del valente pennello di cui sono opera; ma che in altre il pittore si è questa volta dimostrato a se stesso di gran lunga inferiore.

Questo spettacolo può adunque chiamarsi con uno de' più celebri nostri poeti *un poema al quale non altro manca che il verso*<sup>28</sup>. Ma voi ben ricorderete, o Baronessa, che allor quando nello scorso inverno noi andavamo insieme ragionando intorno alla infelice *Semiramide*, primo ballo del passato Carnevale, io vi diceva, e voi eravate della mia opinione, che la musica è appunto il verso della pantomimica azione<sup>29</sup>. Udite ora come uno de' giornali dell'Impero Francese si esprime intorno alla musica del *Prometeo*. Io ve ne trascrivo qui le stesse. *La versification de ce poème, s'il nous est permis de nous exprimer ainsi, se trouve dans la musique qui accompagne l'action. Une orchestre nombreuse et composée des premiers artistes exécute la création de Hayden, et des morceaux de Mozart, de Weigl, de Gluck et du compositeur lui même, qu'il a eu le talent d'adapter à son ouvrage*<sup>30</sup>. L'estensore doveva aggiungere *et de [Beethoven]*<sup>31</sup>, del quale sono realmente alcuni de' pezzi più squisiti nel primo e nel terzo atto. Bisogna avere *un triplice bronzo* intorno al petto<sup>32</sup> per non gustare tutto il bello di questa musica divina, e per non sentirsi l'animo commosso da tutte quelle passioni ch'essa viene vivamente destando. Ma voi, direte forse, come mai può essere bella questa musica se è tutta tedesca, se ... Adagio, Signora, perdonatemi se a voi mi oppongo. Sono tedeschi i maestri, ma la musica è italiana, poiché italiano ne è il ritmo, italiano l'andamento, e italiana la composizione ancora. E chi non sa che quei sommi uomini, benché nati nelle fredde regioni della Germania, non altro han fatto che venerare le orme de' nostri grandi compositori? Essi hanno succhiato il latte nella scuola italiana, e mentre i moderni nostri maestri, trattone pochi, van deviando dal buon sentiero, essi coraggiosi si inoltrano a quella mèta, a cui giunti erano i Sacchini<sup>33</sup> e i Cimarosa<sup>34</sup> loro modelli. La musica di questo ballo è certamente un validissimo argomento in loro favore<sup>35</sup>.

Che ne dite ora, o coltissima Baronessa? Dopo tutto ciò che io vi ho scritto, sarete voi per abbandonare la vostra Tempe? Ma poiché con tanta gentilezza voi dimostraste d'apprezzare l'opinione mia, vorrei anzi persuadervi a differire sino all'autunno la vostra venuta.

Corre voce che nella nuova stagione il *Prometeo* apparirà sulle scene condotto alla sua perfezione. Abbiamo altresì ragione di sperare che il Sig. Viganò non isdegherà di emendare in qualche luogo la sua composizione. Fra i moltissimi pregi, de' quali va l'animo suo adorno, non è certamente l'ultimo quello di sapere arrendersi all'altrui critica, quando sia questa ragionevole e saggia; pregio singolarissimo, che lo distingue dall'ostinata plebe degli altri compositori. Quand'anche poi la critica non fosse dettata che dall'ignoranza, egli trarne potrà nondimeno quel vantaggio, cui ne trasse a' suoi tempi il grande Galileo, il quale affermava *non essere più sottile, né più industriosa maestra dell'ignoranza, poiché per mezzo di quella egli è giunto a ritrovare molte ingegnose conclusioni, e con nuove ed esatte esperienze confermarle per soddisfare all'ignoranza degli avversarj, alle quali per appagare il proprio intelletto non si sarebbe applicato*<sup>36</sup>. Ma guai al Sig. Viganò se egli appigliarsi<sup>37</sup> volesse al consiglio del Sig. Ernesti, coll'introdurre *come in Eschilo l'Oceano colle Nereidi a consolare le sventure del Titano rapitore della fiamma di Giove!* Egli porrebbe a pericolo tutta la sua fama, poiché costretto sarebbe a rappresentarci oltre gli Dei dell'Olimpo stesso a cavallo di un *veloce augello*, e le Ninfe oceanine

*Senza calzare il piè, sul carro alato;*

strana e bizzarrissima unione, che destar potrebbe il ridicolo anzi che il meraviglioso.

*Ma stagione è ormai ch'io ancora desista dall'imitare il Giove ammassa-nubi di Omero*<sup>38</sup>. Io vivo nella dolce speranza d'essere presto a bearmi dell'amabile vostro sguardo, e dell'aria purissima di cotesti ameni colli. Quanti cicalecci non faremo noi passeggiando negli ombrosi boschetti del vostro giardino? E sì ch'io spero di somministrare nuovo pascolo alla mistica filosofia del Sig. Anselmo. Non vi sia greve di leggere un mio scherzo, che forse somministrar potrebbe l'argomento per un ballo del tutto opposto a quello del *Prometeo*. Un Titano vedendo le risse, l'avarizia, le malnate passioni, e gli altri mali infiniti che a noi miseri mortali derivati sono dal fuoco, cui Prometeo rapì dal carro del Sole, si muove a pietà dell'umana schiatta, e condotto da qualche benefico

Nume discende nell'Averno per rapire una buona secchia dell'onda di Lete. Dopo varj contrasti colle infernali Deità ritorna sulla terra, ed agli uomini già inciviliti fa tracannare un sorso di quel benefico liquore affinché si dimentichino di tutto ciò che appreso hanno da Prometeo. Li conduce quindi così risanati nelle più amene valli, e quivi coll'ajuto del buon padre Saturno fa rifiorire quell'età sì bella, quando

*In primavera eterna,  
Ch'ora s'accende e verna,  
Rise di luce e di sereno il Cielo;  
Né portò peregrino  
O guerra o merce agli altri lidi il pino.*<sup>39</sup>

Eccovi il mio pensiero. Chi potrà meglio di voi infiorarlo con opportuni episodj, e con leggiadri concetti?

Un bacio alla *piccola Teresina*; e voi conservatevi sempre eguale, o luce vivissima di queste belle campagne.

LUDOVICI.

P.S. I miei timori si sono pur troppo avverati. Le lettere da voi trasmesse mi hanno veduta la luce per mezzo delle stampe, e già tutti i Giornali ne parlano. Per carità, Baronessa, fate che una sorte eguale non tocchi a questa ancora!





**DIALOGO  
DI  
ERMES VISCONTI**

SULLE  
UNITÀ DRAMMATICHE  
DI  
TEMPO E DI LUOGO

MILANO, 1819.  
Dalla Tipografia di Vincenzo Ferrario.



DIALOGO

SULLE

UNITÀ DRAMMATICHE DI LUOGO E DI TEMPO.

*INTERLOCUTORI.*

Il professore Lamberti — Viganò compositore di Balli — Il maestro Paesiello — Romagnosi<sup>(a)</sup>.

VIGANÒ.

In somma, il Ballo di *Prometeo*, secondo voi, non è regolare?<sup>1</sup>

LAMBERTI.

Perdonatemi, non dico questo: se fosse una tragedia, converrete con me che la mancanza d'unità di luogo e di tempo sarebbe una mostruosità. Ma un Ballo non va giudicato così severamente. Non per adularvi, ma il vostro *Prometeo* mi pare una cosa bellissima.

VIGANÒ.

Bontà vostra.

- (a) Le idee che si fingono espone da Romagnosi sono dell'estensore: ricavate per la massima parte da teorie conosciute. Se Romagnosi volesse occuparsi delle unità drammatiche ne tratterebbe in una maniera degna dell'Autore della *Genesi del Diritto Penale* e dell'*Introduzione allo studio del Diritto Pubblico*; nel presente *Dialogo* non si è preteso, né si poteva pretendere d'emulare l'acume filosofico di quegli scritti. Gl'interlocutori de' dialoghi scientifici sogliono riguardarsi quasi come enti immaginari, anche quando portano il nome di persone reali: servono ad esprimere le opinioni di chi scrive, e le opinioni contrarie di cui vuolsi mostrare l'imperfezione, o la fallacia.

ROMAGNOSI.

Sentite, Viganò: se io fossi in voi, non sarei persuaso di quello che ha detto il professore qui. O l'unità di tempo e di luogo è una legge anche per i Balli, o non lo è nemmeno per le tragedie.

LAMBERTI.

Come? Credete che le regole tragiche si applichino anche ai Balli? Perdonatemi, voi volete divertirvi<sup>2</sup>.

ROMAGNOSI.

Lasciatemi spiegare le mie idee. Vi sono delle regole indispensabili tanto ad una tragedia, quanto ad un Ballo; ve ne sono di quelle che si adattano alla Tragedia e non al Ballo, e ve ne sono delle altre che si adattano al Ballo, e non alla Tragedia. — Se io dicessi che un calzolaio per far bene un paio di scarpe deve prendere la misura del piede; e che un sarto per far bene un gilè deve prendere anch'egli la misura d'un piede, io sarei pazzo. Ma se dicessi che tanto il calzolaio, quanto il sarto debbono fare le scarpe ed il gilè né troppo larghi, né troppo stretti, sarebbe una verità nota anche ai fanciulli. Ebbene, o l'unità di tempo e di luogo è una regola falsa, o è come il largo e lo stretto delle scarpe e del gilè: si applica a tutti i componimenti drammatici. E ciò non toglie che vi siano delle altre regole speciali ai componimenti recitati, delle regole speciali ai componimenti cantati, delle regole speciali ai componimenti gestiti<sup>3</sup>.

PAESIELLO.

Verissimo! Quando scriveva, lo so io, che rabbia mi sono mangiato per que' maledetti poeti che mi facevano delle scene poco musicabili.

VIGANÒ.

E l'altro jeri l'impresario qui della Scala mi domandò, se la

tua opera della *Mulinaria*<sup>4</sup> sarebbe riuscita bene in un secondo Ballo<sup>5</sup>. Io gli dissi subito: che la *Mulinaria* è bellissima in opera, ma in secondo Ballo sarebbe fischiata. Ho preso invece i *Zingari in Fiera*<sup>6</sup>, e spero d'incontrare.

PAESIELLO.

Ma come va dunque, caro Romagnosi, che voi altri letterati ci predicate che il maestro deve servire al poeta? A me pare che non c'entri né servitore, né padrone. Devono aiutarsi l'uno coll'altro per fare una bella cosa. Questa storia del servitore e del padrone me la diceva sempre anche Calsabigi, m'imbrogliava; ma persuadermi poi, no.

ROMAGNOSI.

Sapete perché non vi persuadevano i discorsi di Calsabigi? Perché voi, voi<sup>7</sup> siete un uomo grande, e Calsabigi era tutt'altro che un uomo grande. Perché voi avevate ragione, ed egli aveva torto<sup>(b)</sup>. Ma lasciatemi seguire col professore.

LAMBERTI.

Sì sì, io capisco sempre più che burlate. Adesso avete detta un'altra eresia, di cui non siete persuaso.

ROMAGNOSI.

Un altro momento, quando vorrete che discorriamo di quest'eresia, vi dirò le mie idee ed avrò piacere d'udire le vostre. Ora ho voglia di ciarlare sull'unità: permettete — Le Tragedie, le

(b) È noto che la musica vocale deve imitare la declamazione: ma alcuni letterati dicendo che il Maestro deve servire al Poeta intendono un'altra cosa; intendono cioè che in un'opera in musica dovrebbe primeggiare l'effetto poetico de' versi, e non l'effetto della melodia e dell'armonia. Questo è l'errore disapprovato da Paesiello e da Romagnosi.

Commedie, i Drammi serj, buffi, semiserj, i balli eroici, i secondi balli sono tutti egualmente rappresentazioni d'un avvenimento. Un avvenimento può cominciare e finire in un luogo solo, oppure ora in un luogo, ora in un altro; può durare un'ora, un giorno, trentasei ore, un anno, un secolo, dieci secoli.

PAESIELLO.

Oh diavolo! Gli uomini non campano dieci secoli!

ROMAGNOSI.

Io non ho detto che un avvenimento operato da un uomo possa durare dieci secoli; ho detto un avvenimento: la fondazione, l'ingrandimento, la decadenza e distruzione della Repubblica Veneta è un avvenimento. Se ne potrebbe fare un poema che avrebbe la sua unità bell'e buona.

LAMBERTI.

Ma ne fareste anche una Tragedia?

ROMAGNOSI.

No; ma se non è un avvenimento buono per tragedia, non sarà buono nemmeno per un ballo. Ed ecco il perché. Che cosa fa un Autore tragico? Fa venire sulla scena de' personaggi a parlare e ad agire. Che cosa fa un compositore di Balli? Fa venire sulla scena de' personaggi a parlare co' gesti, e ad agire. Che si parli con parole, e che si parli con gesti, questo non ha niente che fare colla durata che è concesso di fingere, né colla varietà di luoghi a cui è permesso o non è permesso di trasportare la scena. Dunque se la Tragedia non deve oltrepassare ventiquattr'ore, o trentasei ore, nemmeno dovrà oltrepassarle l'Autore d'un Ballo; e non dovrà trasportare nemmeno egli l'azione salvo che a piccole distanze: i varj appartamenti d'un palazzo, i varj quartieri d'una città.

LAMBERTI.

Io per me non ho pensato molto alle regole de' Pantomimi; e se ho a dirla mi piacerebbe di vedervi introdotta la severità delle regole drammatiche. — Tocca a Viganò a difendersi.

ROMAGNOSI.

Ma io non ho ancora detto che le Tragedie ed i Balli siano obbligati all'unità di tempo e di luogo. Credo tutt'all'opposto che non lo siano. Non è vero, Lamberti, che ho detto un'eresia peggiore della prima?

LAMBERTI.

Ora vedo: anche voi siete persuaso del nuovo sistema drammatico predicato da Schlegel e da altri romantici.

ROMAGNOSI.

Cioè delle vecchie leggi drammatiche praticate nel risorgimento dalla barbarie, quando si facevano le poesie secondo l'ispirazione naturale ai poeti, e non secondo le forme prescritte freddamente dai dotti; quelle leggi che valsero agli Spagnuoli il loro secol d'Oro, e che permisero a Shakespeare di comporre le più gran cose che mai si siano vedute sui teatri; seguite forse da tutti i popoli fuori d'Europa, principalmente dagli Indiani che hanno un teatro antichissimo<sup>8</sup> predicate e seguite dai Tedeschi moderni, che hanno fatto i maggiori studj sulla Filosofia del Teatro, e sui Greci, latini e moderni, ed hanno studiato profondamente le poetiche antiche e moderne. — Ma che servono le autorità? Ragioniamo da noi, e decidiamoci secondo che ci persuaderemo o voi me, o io voi. Mi dispensate da una legge del galateo? Permettetemi di farvi molte interrogazioni. Ditemi:<sup>9</sup> per qual ragione volete voi che l'azione rappresentata in una Tragedia non duri più di ventiquattro, o al più trentasei ore, e che la scena non muti luogo se non a piccole distanze?

LAMBERTI.

Perché non è verisimile che un'azione recitata in tre ore o quattro comprenda la durata d'una settimana o d'un mese, né che nello spazio di poche ore gli attori vadano da Napoli a Parigi, da Milano a Firenze<sup>10</sup>.

ROMAGNOSI.

Non solamente è inverisimile, è impossibile; ma è impossibile anche che l'azione comprenda ventiquattro, o trentasei ore<sup>11</sup>.

LAMBERTI.

Non si può pretendere che la durata fittizia dell'azione corrisponda esattamente col tempo materiale della recita. Allora sì, che le regole sarebbero un vero inciampo a far bene. Nelle arti d'imitazione bisogna essere severi, ma non rigoristi. Lo spettatore può figurarsi che nei riposi degli atti trascorrono delle ore; tanto più che è distratto dalla musica: lo spettatore non istà coll'orologio alla mano a contare i minuti<sup>12</sup>.

ROMAGNOSI.

Benone, professore caro, così siamo già a mezza strada. Voi dunque convenite che lo spettatore può figurarsi che passi un tempo maggiore di quello in cui sta seduto in teatro. Ma ditemi: potrà figurarsi che passi un tempo doppio, triplo, centuplo, maggiore mille volte, diecimila volte? Dove ci fermeremo?

LAMBERTI.

Scusatemi, ma alle volte voi altri filosofi siete curiosi. Biasimate le poetiche, perché, dite voi, inceppano il genio<sup>13</sup>, ed ora vorreste che la regola dell'unità (per essere buona) potesse determinarsi con esattezza matematica. Non vi basta che sia inverisimile, cioè che lo spettatore non possa figurarsi che passi un anno, un mese, o anche una settimana?

ROMAGNOSI.

E chi vi ha detto che uno spettatore non possa figurarselo?

LAMBERTI.

Oh caspita! La ragione.

ROMAGNOSI.

Vi domando perdono, la ragione non può averlo detto. Come sapreste voi che lo spettatore può figurarsi che sia passato un giorno, mentre è stato seduto tre ore; se non ve l'insegnasse l'esperienza? Come sapreste che ad un annoiato le ore paiono lunghe, e quando si diverte paiono brevi? Dall'esperienza. In somma questa è una quistione che va decisa colla pratica. Vi pare, o non vi pare?

LAMBERTI.

Senza dubbio, colla pratica.

ROMAGNOSI.

Ebbene la pratica ha già deciso contro di voi. In Inghilterra da secoli, in Germania da anni si recitano tragedie che durano de' mesi e de' mesi e l'immaginazione degli spettatori vi si adatta, come noi ci adattiamo alle nostre.

LAMBERTI.

Oh! non mi daretè ad intendere che agli Inglesi ed ai Tedeschi sembri che passino degli anni, mentre stanno in teatro.

ROMAGNOSI.

E voi non darete ad intendere a me che agli Italiani sembri che passino ventiquattr'ore mentre ne stanno seduti tre o quattro.

PAESIELLO.

Oh questa me la godo! Altro che essere già a mezza strada: non avete ancora attaccato i cavalli per mettervi in viaggio.

ROMAGNOSI.

Tutto dipende dall'intendersi ne' termini<sup>14</sup>. Quando si dice che l'immaginazione dello spettatore si figura che passi il tempo necessario agli avvenimenti finti sul palco, non s'intende che lo spettatore sia illuso durante la scena a segno di credere passato realmente tutto quel tempo. Se si esigesse questa specie d'illusione bisognerebbe portar via l'orologio dalla facciata del palco scenico nel Teatro della Scala. S'intende che lo spettatore seconda colla sua immaginazione il supposto dal poeta, salta via gli intervalli di tempo che il poeta sott'intende, e si occupa dello sviluppo de' fatti. E questo accade, egualmente udendo Shakespeare e udendo Alfieri.

LAMBERTI.

Vale a dire, secondo voi, che l'illusione teatrale è uguale per tutti e due.

ROMAGNOSI.

Anche qui bisogna intendersi in che fate voi consistere l'illusione teatrale?

PAESIELLO.

Professore, fammi una grazia: di' a Romagnosi che si risponda

da sé, e cominci dallo spiegare egli che cosa è l'illusione teatrale. Faremo più presto.

ROMAGNOSI.

Illusione significa ingannarsi, credere quello che non è, come ne' sogni. Per conseguenza illusione teatrale sarà quando uno crede vero ciò che si finge sul palco, crede che vi sia lì Bruto o Cesare in persona, che si ammazzi davvero; quando non si ricorda più d'essere in teatro, d'essere in Milano; e prende le scene di tela per Roma o l'America, non vede più gli altri astanti, l'orchestra, l'illuminazione del proscenio.

LAMBERTI.

E poi non vorrete che si dica che burlate?

ROMAGNOSI.

Che serve? Voi dunque convenite con me che l'illusione teatrale non è un'illusione perfetta; che gli spettatori sanno di essere in teatro e di assistere ad un componimento d'arte, e non ad un fatto davvero.

LAMBERTI.

V'è dubbio?

ROMAGNOSI.

Dunque sarà un'illusione imperfetta. Ma credete che almeno qualche momento di quando in quando si giunga a prendere l'illusione per realtà: mi spiego; una o due volte per atto, durante tre o quattro battute di polso?

LAMBERTI.

Non saprei; ed inclino a credere di no. Ma l'arte poi non pretende tanto.

VIGANÒ.

Lo pretenda o non lo pretenda, è certo che non succede.

ROMAGNOSI.

Lo credo anch'io: ma se mai succedesse, succederebbe egualmente nelle tragedie colle unita e in quelle senza. L'illusione perfetta non potrebbe nascere né da una mutazione di scena né quando lo spettatore deve accorgersi che si fingono passati varj giorni, e nemmeno potrebbe succedere quando in una tragedia d'Alfieri lo spettatore è informato d'un fatto anteriore, e s'avvede che il racconto è fatto per informarlo, né quando deve accorgersi che si fingono passate varie ore in pochi minuti. In somma può succedere fuorché nel calore d'una scena interessantissima, e di natura a strascinare più facilmente la fantasia del lettore<sup>15</sup>: non quando s'ammazza, o s'imprigiona, o si sposa, o si sacrifica, cose tutte che non si possono credere vere né si credono. Le scene interessanti vi possono essere tanto in un dramma alla Shakespeare, quanto in un dramma all'Alfieri. Che ne dite?

LAMBERTI.

A dirvi il vero, ho quasi paura a dir di sì, ma non so come contraddirvi di buona fede.

ROMAGNOSI.

Andiamo avanti. Voi Paesiello, quando scrivete al cembalo un duetto non credete d'essere i due innamorati che lo canteranno. Eppure vi sentite come immedesimato nella loro passione, avete gioia, tristezza, terrori, speranze. Questo stato dell'animo vostro non lo chiamate estro, entusiasmo, illusione?

PAESIELLO.

Sì: ebbene?

ROMAGNOSI.

Abbiate pazienza. E voi, Viganò, sarete stato tante volte a passeggiare meditando un ballo che dovevate mettere in scena. Non credevate d'essere Prometeo, né Orfeo, né una compagnia di streghe; eppure vi appropriaste i loro sentimenti; avrete fatto senza pensarci de' movimenti, delle attitudini, avrete parlato da voi solo. Non è vero che anche questa era un'illusione?

VIGANÒ.

Ebbene?

ROMAGNOSI.

Ebbene? Ditemi un poco: quando si è in teatro occupati dalla scena, non ci troviamo in uno stato consimile? Sarebbe mai questo stato dell'animo l'illusione teatrale?

VIGANÒ.

Ma non ci è poi una gran differenza fra questi due stati? Quando io compongo, la mia testa è tutta occupata nell'inventare de' gruppi e delle attitudini, scelgo, rifiuto, torno a scegliere. Quando sto in platea e mi abbandono all'illusione dello spettacolo non succede nulla di tutto ciò.

ROMAGNOSI.

V'è dubbio che fra i due stati che ho detto vi è una gran differenza? Ma sono consimili in questo, che ambidue ci trasportano a trascurare gli oggetti reali intorno a noi, ad occuparci di cose finte, sebbene per altro non le crediamo pienamente vere.

VIGANÒ.

Avete ragione mi avete spiegata una cosa che mi persuade perfettamente.

ROMAGNOSI.

Tanto meglio ditemi adesso, Lamberti, la durata di molti giorni invece di uno, il trasportare gli attori in luoghi distanti potrà impedire questa specie di estro, d'illusione imperfetta?

LAMBERTI.

Ma, mi pare di sì. Mi pare che il doversi immaginare di essere un momento a Napoli, un altro momento a Parigi: doversi figurare che passino mesi in pochi minuti, distrazza lo spettatore ben più che non a tener dietro a' personaggi che vanno da un luogo ad un altro in una medesima città, che non a figurarsi passate due o tre ore durante il riposo d'un atto.

ROMAGNOSI.

Se fosse vero quello che dite, sarebbe impossibile produrre l'imperfetta illusione teatrale di cui siamo convenuti, anche osservando l'unità di tempo e di luogo.

PAESIELLO.

Professore, si torna da capo a parlare da burla?

LAMBERTI.

Ma se lo dico ...

ROMAGNOSI.

Ma no. Datemi il tempo di spiegarla tutta la mia idea. Un teatro sarà sempre un teatro, vi saranno i palchi, le panche, l'orchestra, le scene di tela; gli attori conosciuti, che è Marini<sup>16</sup> e non Carlo infante di Spagna, Blanes<sup>17</sup> e non Saulle, la Pelandi<sup>18</sup> e non Antigone. Se tutto questo complesso d'oggetti sensibili continuamente presenti non bastano a disturbare la fantasia, come volete che basti un grado di più di differenza fra il tempo finto ed il reale; fra la distanza del luogo finto in una scena, e quello di un'altra?

LAMBERTI.

Convengo con voi che la distrazione sarà leggera, ma è sempre distrazione; e tanto basta per giustificare le regole.

ROMAGNOSI.

Forse no. Avete mai veduta l'immensa botte di monte Cassino? Supponetela piena di vino di Cipro, e che uno vi mescolasse un bicchiere d'acqua. Il vino di Cipro non avrebbe mutato sapore: un altro vi mette un altro bicchiere, ed il sapore resta come prima. Bene: tutto quello che posso concedervi si è, che la durata di mesi è i due bicchieri, e la durata d'un giorno è un bicchiere solo.

LAMBERTI.

Voi dunque volete per forza, che le unità di tempo e di luogo siano inutili?

ROMAGNOSI.

Qualche cosa di peggio che inutili; sono dannose all'arte, e più di quello che si crede.

LAMBERTI.

Ma perché?

ROMAGNOSI.

Perché moltiplicano le difficoltà senza vantaggio. Il piacere della difficoltà superata è il minimo de' piaceri della poesia, perché l'ammirazione è il più freddo de' sentimenti, dopo la curiosità<sup>19</sup>.

E poi v'è di peggio. Le due unità fanno ai pugni colla prima regola di tutte le arti.

VIGANÒ.

Oh! questa poi stento a crederla.

ROMAGNOSI.

Vi pare impossibile? Ditemi quale è la prima regola delle arti?

VIGANÒ.

Sarà quella che predicate tutti voi altri: l'imitazione della natura.

LAMBERTI.

Cioè della bella natura<sup>20</sup>: mi figuro che v'intendete così.

VIGANÒ.

Già, la bella natura.

ROMAGNOSI.

Benissimo, avete proferita la vostra condanna. È chiaro che per imitare la bella natura bisogna scegliere il meglio, e lasciarne

i difetti. Ma se uno si obbligasse a lasciar fuori non solo i difetti, ma una gran parte del meglio; questi non imiterebbe certo la bella natura. La sua imitazione sarebbe parziale, frammentale<sup>21</sup>. Se ai pittori venisse in capo di non fare mai altro che maschi, e dicesse-ro che è una regola della pittura il non dipingere mai le donne, li chiamereste imitatori di tutta la bella natura che possono imitare?

VIGANÒ.

Oh no! ma poi?

ROMAGNOSI.

L'applicazione è facilissima; se mi permettete di ciarlare un altro momento sulla pittura. Se una regola pittorica prescrivesse di non rappresentare mai su un quadro che lo spazio di quattro o sei braccia, in cui non possono stare che pochissime persone, questa regola non si opporrebbe all'imitazione della bella natura? Addio la *Trasfigurazione* di Raffaello, il *Giudizio* di Michelangelo.

LAMBERTI.

Tutto va bene; ma l'applicazione?

ROMAGNOSI.

Se l'imitazione del bello<sup>22</sup> pittorico richiede che nessuna regola arbitraria fissi a capriccio i limiti dello spazio da rappresentarsi, l'imitazione del bello drammatico richiede lo stesso riguardo al tempo. L'imitazione delle cose coesistenti nello spazio è l'oggetto della pittura; l'oggetto principale della poesia è l'imitazione delle cose che succedono nel tempo<sup>23</sup>.

PAESIELLO.

O Romagnosi mio, quanto mi piace questa distinzione. Ed i balli?

VIGANÒ.

I balli tengono della poesia e della pittura<sup>24</sup>.

ROMAGNOSI.

Verissimo. Un ballo è una serie di quadri; ogni quadro imita la bellezza delle cose nello spazio, e la serie de' quadri sempre in movimento rappresenta un fatto che succede nel tempo<sup>25</sup>. Ma vi prego non trasportatemi fuori di strada. Se una provincia del bello pittorico consiste nel combinare molte attitudini di molte persone, una provincia del bello poetico consiste nel rappresentare molti fatti accaduti a notabili intervalli di tempo e componenti un avvenimento solo<sup>26</sup>. Le passioni poi dell'uomo non nascono tutte e si sviluppano in poche ore: un giorno solo non basta; e voi non negherete che la pittura d'una passione incominciando da' suoi primi momenti e mostrandola in azione quando si accresce e giunge al suo compimento non sia un bellissimo soggetto di poesia drammatica<sup>27</sup>. Supponete che un tragico rappresentasse Nerone che diventa tiranno, che si abitua a poco a poco a sprezzare la probità e la giustizia, e finalmente si lascia trasportare da gelosia d'amore o di regno ad ammazzare suo fratello Britannico: non sarebbe una tragedia bellissima?<sup>28</sup> Ma se la fate durare ventiquattr'ore, bisognerà che lasciate fuori il più essenziale, la pittura dell'animo di Nerone che si pervertisce per gradi, o bisognerà che storpiate la pittura, come ha fatto Racine. Il Nerone di Racine in un giorno solo vede l'innamorata di Britannico, se ne invaghisce, pensa a trucidare il fratello, e lo ammazza. Ed in quello stesso giorno il poeta gli fa perdonare ad un intrigante che si poteva punire con tutta giustizia, gli fa esprimere la sua intima compiacenza pensando che ha sempre governato da buon principe, e gli fa dire che è risoluto di continuare così.

PAESIELLO.

Questo Nerone dev'essere un gran pasticcio.

ROMAGNOSI.

Sentite un poco il piano d'un'altra tragedia.

PAESIELLO.

Di Racine anche questa?

ROMAGNOSI.<sup>29</sup>

No, è il *Macbeth* di Shakespeare. Si tratta di mettere in azione un generale vittorioso, che sperando di farsi acclamare re egli stesso, ammazza secretamente il suo re. Usurpa il trono; ma come accade sempre, nascono dei torbidi. Si viene a guerra civile e l'usurpatore è superato. Si tratta di descrivere quest'uomo prima accecato dall'ambizione, poi straziato da rimorsi e dal timore de' mali che s'è tirato addosso. Shakespeare non ha fatto violenza al corso naturale dell'azione<sup>30</sup>. Ha rappresentato Macbeth in mezzo agli applausi della recente vittoria complimentato da' messi del re, adorato da' soldati; inebbiato insomma dal favore della fortuna. Ha fatto vedere le ragioni per cui doveva tenersi certo di venir acclamato egli stesso, se riusciva a far morire il re secretamente. E l'ambizione comincia a fargli considerare da lungi il delitto. Va al suo castello ove il re doveva albergare una notte, suo ospite. Ecco l'occasione propizia. La moglie più ambiziosa, più risoluta, più cattiva di lui lo istiga e persuade: uccidono il povero re. Usurpano il trono, ma contemporaneamente alcuni s'accorgono del misfatto, negano ubbidienza, si armano in una provincia. Macbeth si è impadronito del supremo potere; cessato per conseguenza il primo guazzabuglio di speranze e timori che tiene l'anima tutta rivolta all'oggetto da conseguirsi e la sforza, quasi, a non considerare i mezzi di giungervi che come mezzi di giungervi, l'uomo si volge indietro e pensa a sangue freddo a quello che ha commesso. Ecco il tempo de' rimorsi, che s'impossessano sempre più del cuore del colpevole. L'usurpatore s'accorge troppo tardi che sarà difficile sostenersi, che vi sono molti pericoli da correre, ed i rimorsi crescono sempre più, perché il delitto è fatto ed il frutto ne diventa incerto. La

regina d'animo più profondamente scellerato si sforza a calmare lo spirito del marito, al di fuori si mostra tranquilla. Ma il continuo combattimento interno<sup>31</sup>, l'incessante sforzo di simulazione alla fine vogliono uno sfogo; il morale agisce sul fisico. È presa da una specie d'infermità, diventa sonnambula. E la vedi venire in sulla scena, addormentata, a rifare in sogno l'assassinio, a ripetere le parole dette al marito per deridere i rimorsi, nel mentre che il suo stato mostra il più profondo rimorso, la più terribile vendetta de' rimorsi<sup>32</sup>. La scena di Lady Macbeth sonnambula è una delle cose più sublimi che si siano mai scritte<sup>33</sup>.

LAMBERTI.

Ne convengo. Il genio dello Shakespeare in quella scena è veramente ammirabile.

PAESIELLO.

E tutta la tragedia mi pare una cosa divina.

ROMAGNOSI.

Ma come si faceva a trattare quest'argomento colle due unità di tempo e di luogo? Convenitene, Lamberti, era impossibile.

LAMBERTI.

Ma: bisognava<sup>34</sup> scegliere il momento più importante e supporre il resto come avvenuto prima.

ROMAGNOSI.

Scegliere la catastrofe<sup>35</sup>: rappresenterete Macbeth lacerato da rimorsi del passato e da paura dell'avvenire: lo zelo de' difensori della causa giusta: farete raccontare i misfatti antecedenti: dipingerete Lady Macbeth che finge tranquillità e sicurezza, e scopre il segreto della sua coscienza quando è sonnambula. Ma con ciò avrete poi fatto la storia della passione di Macbeth e di Lady Macbeth; avrete

rappresentato come fa un uomo ad indursi a commettere un delitto atroce; avrete dipinto l'esultante e allo stesso tempo malinconica ferocia dell'ambizione quando supera il sentimento della giustizia? È vero che avrete scelto il momento più bello, cioè l'ultimo stadio de' rimorsi; ma una gran parte di bellezza l'avrete perduta; perché la bellezza di quest'ultimo stadio dipende in gran parte dal venir dopo gli altri: dipende dalla legge di continuità de' sentimenti dell'animo umano<sup>36</sup>. E per informare lo spettatore dell'accaduto non sarete obbligato di ricorrere ai mezzi termini di narrazioni, soliloquj fatti apposta per informare, e che lo spettatore capisce che sono fatti apposta per informarlo?<sup>37</sup> In Shakespeare tutto è azione, azione naturalissima<sup>38</sup>. Siate sincero, amico mio, convenite con me che l'unità di tempo e di luogo è un pregiudizio. Già quello che si è detto del tempo conclude anche pel luogo. In somma, convenite che se un avvenimento è naturale che succeda in ventiquattr'ore, la tragedia dev'essere di ventiquattr'ore come il *Filottete*<sup>39</sup>, se non è naturale che succeda in ventiquattr'ore, la tragedia sia di molti giorni, di tutto quel tempo che bisogna. Se è naturale che succeda in un luogo solo, benissimo; se no, fatela in molti.

LAMBERTI.<sup>40</sup>

Permettetemi almeno un'obbiezione che mi pare concludente. Gli autori drammatici devono contribuire per quanto è in loro ad educare al buon gusto anche il popolo. Osservate la storia del teatro. Quando eravamo nell'ignoranza non si rispettavano le unità di tempo e di luogo, ma le rispettarono le due più colte nazioni dell'antichità, i Romani ed i Greci. E noi moderni ammaestrati dai modelli e dalle regole di quei grandi uomini, li abbiamo imitati. Vorreste che si tornasse ai primi modi irregolari, che non possono essere accetti che ad un pubblico incolto ed ignaro del meglio?

ROMAGNOSI.

Per altro i teatri di Londra e di Germania non sono palchi di burattini. Per altro i Romani e i Greci non si fecero mai una legge d'osservare quelle due unità<sup>41</sup>. Ma lasciamo. — Il gusto teatrale de'

popoli ha quattro epoche. La prima epoca è quella della curiosità. Rappresentate ai selvaggi d'America un fatto qualunque, e come volete staranno a bocca aperta come i fanciulli che in teatro non fanno quasi altro che stupirsi. Quando l'arte è nuova, la novità tiene luogo di bellezza, di verisimiglianza, di commozione. La seconda epoca è quella dell'interesse: e fu in Europa l'epoca de' drammi romanzeschi, e di altre composizioni calcolate sulle idee abituali degli spettatori. A poco a poco si raffina, si confronta, i dotti si fanno innanzi e dicono: questo non va bene, andrebbe meglio così: s'incomincia a fischiare, si applaude meno; ecco la terza epoca, quella della civilizzazione teatrale<sup>42</sup>.

LAMBERTI.

Questa è l'epoca della perfezione del buon gusto: la quarta sarà la decadenza. Scusate se vi ho interrotto.

ROMAGNOSI.

Alla perfezione del buon gusto non ci siamo ancora giunti: la decadenza poi farebbe una quinta epoca non ci aveva pensato. L'epoca della perfezione si verifica, quando il pubblico ha imparato a conoscere fino a qual grado può andare la bellezza d'una tragedia, commedia o altro; ed esige dai poeti che vadano fino a quel grado, compatibilmente coll'argomento che trattano. Avete nulla in contrario?

LAMBERTI.

Davvero, no.

ROMAGNOSI.

Ebbene? Avete veduto che una gran parte di avvenimenti, belli per tragedia non possono trattarsi fingendo ventiquattr'ore: l'assassinio di Britannico e il *Macbeth* non sono i soli esempj; ve n'è centinaia, principalmente volendo pigliarli dalla storia moderna, che è la più interessante per noi. Dunque il prescindere da

quell'unità sarà il solo modo d'avvezzare le nostre platee a conoscere e ad esigere la bellezza teatrale in tutti i suoi aspetti, in tutti i suoi gradi, in tutte le sue modificazioni. Non basta. Il buon gusto non consiste solamente nel disapprovare i difetti; consiste anche nell'essere sensibile ad ogni bellezza, e volerne. Se abituate il pubblico a non vedere mai certa specie di bellezza che è incompatibile coll'unità di tempo e di luogo, applaudirà quando vedrà rappresentate mediocrementemente quelle cose che col sistema di Shakespeare si possono rappresentare egregiamente. Si abituerà a contentarsi del mediocre, e tutto in grazia d'un'apparente e prosaica regolarità. Per fortuna che non gli entrerà mai in capo a segno di volere che nessuno la trasgredisca. Vedete in fatti che il popolo s'interessa a' componimenti che non ne hanno nemmeno l'ombra, le opere, i balli e tante tragicommedie, ove alle volte non c'è altro di buono che l'esserne emancipate. — Non basta ancora. La regola delle due unità diffonde delle massime erronee sulla imitazione teatrale, perché è nata da massime erronee. Già i Greci non si obbligavano mai all'unità di tempo, né a quella di luogo; d'altronde i loro teatri ed i loro soggetti erano differentissimi dai nostri<sup>43</sup>. Quelle due unità sono un pregiudizio moderno<sup>44</sup>, ed i moderni devono avere sragionato così: Noi dobbiamo rappresentare sul palco un avvenimento, la rappresentazione dev'essere naturale: perciò bisogna combinarlo di maniera che potrebbe succedere davvero se gli attori invece d'essere attori fossero i personaggi. Dunque non si deve fingere un avvenimento che occupi più tempo di quello che duri la recita: giacché se fossero i personaggi veri non potrebbero eseguire in tre ore quello a che è necessario molto più tempo. Nemmeno si potrà trasportare la scena a grandi distanze, perché i personaggi veri non potrebbero far tanto viaggio. Vedendo poi gli imbarazzi che nascono dallo stare rigorosamente a questi principj concessero la durata d'un giorno, o d'un giorno e mezzo.

LAMBERTI.

Sentiamo perché questi precetti siano erronei. In quanto a me li trovo molto ragionevoli.

ROMAGNOSI.

Ditemi un poco come fanno i pittori a rappresentare gli oggetti? Compongono degli oggetti uguali alla realtà, o dipingono sulla tela delle prospettive simili all'apparenza delle cose al nostro occhio? È chiaro che la loro arte consiste appunto in ciò che imitano le apparenze degli oggetti, e non la realtà degli oggetti. E tutte le arti più o meno fanno lo stesso. L'arte drammatica non imita un pezzo di storia<sup>45</sup> rifacendo ad una ad una tutte le cose che debbono aver fatto gli uomini, in cui si verificò quel pezzo di storia. Imita quelle cose che un uomo leggendo un pezzo di storia si compiace di più di osservare, quelle che gli servono a formarsi l'idea del complesso d'un avvenimento, quelle che scuotono la sua curiosità, che gli preme di ricordarsi, che gli destano più passioni e più importanti passioni; che vorrebbe poter vedere co' proprj occhi; che va riandando colla memoria quando ricompono da sé l'avvenimento per contemplarlo a suo comodo. Questo complesso di cose, che in fine costituiscono una cosa sola, può essersi sviluppato per intervalli in una durata notevole; per lo più accade così. E il drammatico che deve fare? Deve sottintendere gli intervalli e mettere il resto in azione ed in iscena. Vi sono adunque, in ogni dramma, essenzialmente due tempi: quello in cui si sarebbe sviluppato l'avvenimento se fosse un avvenimento reale: la durata ne dipende dalla qualità del fatto: è la durata sottintesa. L'altro tempo è il materiale della recita, e dev'essere proporzionato all'attenzione che lo spettatore può dare senza stancarsi. In questa durata reale sono distribuite le scene, e si deve fare in modo che tutto quello che non si sottintende, ma si espone occupi un tempo presso a poco eguale a quello in cui si potrebbe eseguire la cosa in realtà. Tutto il male è venuto dal non avere distinto queste due specie di tempi, dal non avere stabilito che la sola unità necessaria è quella d'azione, e dal non aver capito che l'unità dell'azione drammatica può trovarsi benissimo in un complesso d'avvenimenti, che comprendono la durata di mesi e di anni, e seguono in molti luoghi diversi e distanti l'uno dall'altro.

*Poscritta dell'Estensore.*

Dimostrato che le regole prescritte dai Classicisti per l'unità di tempo e di luogo sono erronee e dannose, potrebbe domandarsi: fino a qual termine è concesso ai poeti d'estendere la durata fittizia dell'azione; fino a quali distanze è lecito trasportare i personaggi; fino a qual segno uno può valersi de' cambiamenti di scena senza offendere e disgustare la fantasia degli spettatori? Assegnare un *maximum* da non oltrepassarsi è un'impresa impossibile alla critica teorica: non si potrebbero suggerire che alcune norme di dettaglio, per esempio, che un personaggio non venga sulla scena fanciullo all'atto primo, ed adulto all'atto quinto<sup>46</sup>, o simili altre avvertenze. Ma nel resto tocca ai poeti a regolarsi col loro discernimento e col loro buon gusto<sup>47</sup>: all'ingegno de' poeti si lasciano necessariamente tante altre cose più difficili, che si può lasciare anche questa senza timore. Un tragico o un comico che nello stato presente del teatro non sa fissare opportunamente la durata ed i luoghi adattandoli al complesso dell'argomento ch'ei tratta, molto meno sarà in caso, generalmente parlando, d'inventare passioni e caratteri e tante altre bellezze indispensabili<sup>48</sup>. Se si riuscisse a trovare un limite indicato dalla ragione e dall'esperienza converrebbe certamente fissarlo; ma siccome ciò non è possibile, bisogna almeno guardarsi dallo stabilirlo a capriccio. Una regola arbitraria non solo non giova, ma nuoce; non solo non soccorre gl'ingegni mediocri o inesperti, ma fa traviare anche i valentuomini. Le regole classicistiche traviarono il Racine nella tragedia di *Britannico*; alla paura di eccedere nel tempo si devono gli affastellati avvenimenti del *Cid* di Corneille<sup>49</sup>: nomino a bella posta un capo d'opera insigne non ostante i suoi difetti per risparmiare la citazione di molte altre tragedie che potrei allegare in appoggio del mio assunto.

FINE



# IL COSTUME ANTICO E MODERNO

O

STORIA

DEL GOVERNO, DELLA MILIZIA, DELLA RELIGIONE, DELLE ARTI,  
SCIENZE ED USANZE DI TUTTI I POPOLI ANTICHI E MODERNI

PROVATA CON MONUMENTI DELL'ANTICHITÀ  
E RAPPRESENTATA COGLI ANALOGHI DISEGNI

DAL

**DOTTOR GIULIO FERRARIO**

EDIZIONE RIVEDUTA ED ACCRESCIUTA

EUROPA

VOLUME OTTAVO

PARTE TERZA

FIRENZE  
PER VINCENZO BATELLI  
MDCCCXXXII.



[p. 247-268]

*La Danza degli Italiani e specialmente del ballo pantomimico.*

L'origine naturale del ballo e del canto è la medesima. Ogni passione interna dell'uomo si manifesta in due maniere o coll'azione o col suono. Quelle sensazioni che ci strappan urli di spavento o gridi di gioja, ci spingono a far eziandio certi determinati gesti analoghi alla natura dell'affetto che ci predomina. Se l'appressione è di un male, i movimenti del corpo sono diretti a slontanarlo lungi da noi, come si cerca con ogni sforzo di avvicinare un oggetto in cui si crede di trovare la propria felicità. L'uno e l'altro è stato dalla natura ordinato con mirabile provvedimento. Negli affetti di gioja i segni esterni servono a comunicare coi nostri simili parte di quell'allegrezza che tanto giova a stringere i vincoli dell'amicizia. Negli affetti di spavento o di mestizia servono essi ad eccitare in nostro ajuto l'altrui commiserazione facendo vedere, che ci sovrasta un qualche pericolo. Si vede dunque che l'origine naturale del ballo e del canto è la stessa, che l'istinto è la cagion produttrice dell'uno e dell'altro, e che siccome i suoni inarticolati della voce umana sono la materia elementare della melodia, così le attitudini della fisionomia e del corpo sono, a così dire, la materia primitiva della danza.

Ma non qualunque aggregato<sup>1</sup> di suoni è un canto, né qualunque serie di attitudini è un ballo. Gli accenti scomposti e fuori di regola non formano modulazione nella stessa guisa che i gesti fuori di misura non formano cadenza. Gli uni e gli altri per costituire un'arte hanno bisogno di essere imprigionati fra certe leggi inalterabili e severe, le quali sono le medesime per la danza che per la musica. Come questa ha bisogno di una misura che regoli la durazione<sup>2</sup> di ciascun tuono, di un movimento che affretti o rallenti la misura, di un'armonia che combini e temperi le parti simultanee, e di una melodia che disponga i tuoni in una successione aggradevole, così nel ballo fa d'uopo dar un determinato valore e una durazione ai gesti, accelerarli o rallentarli secondo le leggi del ritmo, regolare acconciamente le figure subalterne<sup>3</sup>, e dar ai movimenti del corpo

una continuazione concertata ed armonica. La comparazione fra il canto e il ballo può condursi ancora più avanti. Ci ha un canto naturale e un canto imitativo. Nel primo chi canta non ha altro disegno che di eccitar in sé stesso o in altrui quel diletto meccanico che risulta dalla dolcezza inerente a qualunque tuono: nel secondo raccogliendo gli accenti precisi della voce umana in qualunque situazione dell'anima, prende a rappresentarli con esattezza tessendone se occorre una lunga azione. Dell'uno e dell'altro abbiam già parlato nell'articolo della *Musica Italiana*. Così due sorta possiamo considerare di ballo: una dove l'uomo non ha altro disegno che di ballar per ballare, cioè di eseguir certi salti regolati o per manifestare la sua allegrezza, o per mostrare il brio e l'agilità della persona, o per porre in movimento i suoi muscoli intorpiditi dall'ozio soverchio. Questo ballo che non ha di mira altro fine si chiama propriamente danza, ed è quello che s'usa nei festini, nelle accademie e nei domestici diporti<sup>4</sup>. Allorché per renderlo più aggradevole vi si mischiano parecchie sortite<sup>5</sup>, evoluzioni ed intrecciamenti, prende comunemente il nome di ballo o danza figurata. L'altra sorte si è quando chi balla, non contentandosi del piacere materiale della danza, prende ad eseguire un intero soggetto favoloso, storico ed allegorico esprimendo coi passi figurati dei piedi, coi varj atteggiamenti del corpo e delle braccia, e coi tratti animati della fisionomia tutta la serie di situazioni che somministra l'argomento nello stesso modo che la esprime colla voce il cantore. Questa seconda maniera di ballare si chiama *pantomimica*, la quale costituisce un linguaggio muto di azione inventato dalla umana sagacità affine di accrescer la somma dei nostri piaceri, e di stabilire fra uomo e uomo un novello strumento di comunicazione indipendente dalla parola.

Noi ignoriamo fino a qual grado di energia<sup>6</sup> potrebbe condursi un siffatto strumento, ma ci ha ogni apparenza di credere che, se gli uomini non avessero sviluppato giammai l'organo della voce, né inventata l'arte della parola, l'idioma dei gesti perfezionato dal bisogno, avvivato dalle passioni avrebbe potuto comodamente supplire all'uno e all'altra. La storia c'insegna, che il linguaggio primitivo dei popoli fu più d'azione che di parole composto, e che dall'usanza appunto di parlar agli occhi, acquistarono le loro espressioni un carattere di forza, cui tenterebbe indarno

eguagliare l'artifiziosa e per lo più inefficace verbosità dei nostri oratori. L'altrettanto bella quanto incontinente Frine, che vedendo i giudici dell'Areopago non essere in suo favore dall'aringa d'Iperide abbastanza commossi, s'inginocchia avanti loro, si straccia i veli che le coprivano il seno, offre ai loro sguardi una candidezza abbagliante, e per la muta facondia<sup>7</sup> di due persuasive oratrici si vede assolta dal delitto d'irreligione nel più rigido tribunale della Grecia; e mille altri esempi di questa natura, dei quali abbonda la storia, provano che certe classi di sentimenti e di passioni ponno dipingersi alla fantasia con più vivaci colori per mezzo della vista che per mezzo dell'udito.

Grande è dunque l'eloquenza dei gesti, e la maniera di render efficace quanto si può la pantomima sarebbe quella d'applicarla all'esercizio delle passioni utili alla società, o ai motivi che interessano generalmente il cuore umano. I Greci, che seppero tutto inventare e perfezionare, che non lasciarono inoperosa veruna facoltà del corpo o dello spirito, che fecero servire fino i propri divertimenti agli oggetti più rispettabili e più sublimi, intesero così bene questo gran principio, che non temettero di dover essere accusati di leggerezza divinizzando, siccome fecero, la danza e applicandola poi insieme colla musica, alla guerra e al culto religioso. Né solo i Greci adoperavano la danza come un atto di religione, o come un incentivo all'amor della patria; né solo si danzava nell'entrare in una battaglia per accendersi<sup>8</sup> al coraggio, nel sortire di essa per ringraziare gli Dei, d'intorno al talamo coniugale per augurare la fecondità, nella palestra per indurarsi<sup>9</sup> alla fatica, nelle campagne per implorare dai Numi l'abbondanza dei raccolti, fra le mura domestiche per educare la gioventù, e in mille altre occasioni, ma eravi ancora una danza chiamata della *Innocenza*, dove le donzelle di Lacedemonia ballavano affatto ignude e divise in più cori innanzi al simulacro di Diana sotto gli occhi della gioventù maschile, e in presenza del rispettabile magistrato degli Efori, il quale autorizzava colla sua compostezza e taciturnità uno spettacolo così strano. Noi però non istaremo qui ad indagare il significato di una sì bizzarra costumanza, e confesseremo in egual tempo di non saper trovare la ragione che render potesse non solo utile ma legittima la sua istituzione.

I Romani meno sensibili che non lo erano i Greci ai piaceri dello spirito, oltre l'applicazione che sul loro esempio fecero della danza propriamente detta ad alcune istituzioni religiose e politiche, furono ancora i primi a introdurre sul teatro la danza pantomimica; poiché sebbene trovinsi fra i Greci alcuni gesti esprimenti un qualche fatto, ciò non ostante l'idea di un'intera commedia o tragedia rappresentata da capo a fine senza il soccorso delle parole e col solo aiuto dell'azione, non fu conosciuto per la prima volta fuorché in Roma sotto il comando di Augusto<sup>(a)</sup>. Qui non è il luogo di trattenerci a narrare i progressi di quest'arte sotto gli Imperatori, né i miracoli dei celebri pantomimi, che tanta impressione fecero sui Romani. L'Abate Du Bos<sup>(b)</sup>, il Caliacchi<sup>(c)</sup> e il Chausac<sup>(d)</sup> appagheranno ampiamente la curiosità di coloro che di sapere più oltre avessero vaghezza.

Dopo la caduta del Romano impero la danza rimase colle altre belle arti sepolta nella barbarie, e non ricomparve in Italia che unitamente alle medesime verso la fine del secolo XV. e prima qui che in qualunque altra nazione d'Europa, e propriamente in una delle nostre città fece di sé grande e pomposa mostra, fra la poesia e la musica più brillante. Noi abbiam già parlato della celebre rappresentazione ch'ebbe luogo in Tortona in occasione delle nozze del sesto nostro Duca Giovanni Galeazzo Sforza colla Principessa d'Aragona nel 1489<sup>(e)</sup>, quindi crediamo inutile di qui

- (a) *Les Romains suivirent d'abord l'exemple des Greces jusqu'au regne d'Auguste; il parut alors deux hommes extraordinaires qui créèrent un nouveau genre, et qui le portèrent au plus haut degré de perfection. Il ne fut plus question à Rome que des spectacles de Pilade et de Bayle. Le premier qui était né en Cilicie, imagina de représenter par le seul secours de la danse des actions fortes et pathétiques. Le second, né à Alexandrie, se chargea de la représentation des actions gaies, vives et badines etc. V. Encyclopédie, art. Danse Théâtrale.*
- (b) *Reflexions sur la Poésie et la Peinture.*
- (c) *De Ludis scenici.*
- (d) *Traité historique sur la danse.*
- (e) *La danse ensevelie dans la barbarie avec les autres artes, réparut avec eux en Italie dans le quinzième siècle; l'on vit renaitre les ballets dans une fete magnifique qu'un gentilhomme de Lombardie nommé Bergonce de Botta, donna à Tortone pour le mariage de Galeas Duc de Milan avec Isabelle d'Arragon. Tout ce que la poésie, la musique, la*

riferir nuovamente la relazione di questo superbo spettacolo che per confessione stessa dei francesi, fece maravigliare tutta l'Europa, ed accendere l'emulazione di molti che approfittarono di questi nuovi lumi per dare nuovi piaceri alle loro nazioni. Eppure dopo un fatto tanto evidente Pier Francesco Rinuccini nel dedicar che fa l'opera d'Ottavio Rinuccini suo zio agli Accademici Alterati di Firenze non teme d'asserire essere stato desso il primo a condurre da Francia in Italia l'uso dei balli. Questo elogio ch'egli fa a sé stesso non è che un ritrovato dell'amor proprio per accumulare nella sua famiglia tutte le glorie possibili. Il ballo imitativo o pantomimico è tanto antico in Italia quanto il teatro. Nella *Calandra* del Cardinale Dovizio Bibbiena, la prima commedia in prosa recitata in Italia, furono eseguiti quattro bellissimi balli, dei quali legger si può la descrizione in una *Lettera* di Baldassare Castiglione inserita nella collezione dell'Atanagi all'anno 1565<sup>10</sup>. Ma gli Italiani che seppero acquistarsi un gran nome anche fra le nazioni d'oltremonte furono il Baltasarini, il Durandi ed Ottavio Rinuccini. Il primo fu l'inventore delle più leggiadre feste, e dei balletti più rinomati che fossero al suo tempo eseguiti nella Corte di Caterina de' Medici e in quella d'Arrigo terzo, tra le quali levò gran fama una intitolata *Gli incanti di Circe* rappresentata nelle nozze di Margherita di Lorena col Duca di Gioiosa, dove si spesero alcuni milioni. Il secondo che dimorava in Londra verso il principio del secolo XVII. divenne celebre presso gli inglesi a motivo di una singolare rappresentazione in ballo inventata e condotta da lui in occasione delle nozze di Federigo V. Palatino del Reno con Isabella d'Inghilterra. Questa opera diretta al progresso dell'arti imitative appartenenti al teatro, fece conoscere il merito della nazione Italiana nel coltivamento delle medesime. Chi fosse vago di legger la lunga descrizione di sì sontuoso e leggiadro spettacolo, potrebbe consultare il capitolo XVI. delle *Rivoluzioni del teatro*

*danse, les machines peuvent fournir de plus brillant, fut épuisé dans ce spectacle superbe; la description qui en parut étonna l'Europe, et piqua l'émulation de quelques hommes à talens, qui profitèrent de ces nouvelles lumières pour donner de nouveaux pluisirs à leur nation. C'est l'époque de la naissance des grands ballets. V. Encyclopédie, art. Danse Théâtrale.*

*musicale Italiano* di Stefano Arteaga<sup>11</sup>. Ottavio Rinuccini inventore del dramma musicale in Italia, nel lungo tempo del suo soggiorno in Francia, dove era andato con Maria de' Medici, e avea grandemente promosso in quella nazione il gusto delle cose musicali, si distinse ancora colle più gentili invenzioni nei balli eseguiti a Parigi, dove la danza era stata a grand'incremento condotta. I balli che in allora avevano voga presso Francesi, erano quelli detti della *Corte antica*, ne' quali fra gli altri compositori si distinse particolarmente Benserade. Formavano essi una specie di dramma composto di parole e di danza. La poesia consisteva in qualche picciola canzonetta, a ciascuna scena delle quali si ballava in diversa foggia.

Che la coltura e l'eleganza delle arti cavalleresche, e singolarmente del Ballo fiorissero in Italia nel secolo XVI. e specialmente in Milano d'onde le altre nazioni lo presero, noi l'abbiamo da Cesare Negri detto il *Trombone*, il quale in un suo libro intitolato: *Le grazie d'Amore*, impresso in Milano nel 1602, ci fa sapere che quest'arti avevano in Milano stesso la loro sede. Da esso rilevasi che i Francesi, gli Spagnuoli ed i Romani ancora imparavano allora il ballo nella scuola di Milano. Pietro Mortire Milanese era il ballerino stipendiato dal Duca Ottavio Farnese in Roma sotto il Pontificato di Paolo III.; Francesco Legnano Milanese fu stipendiato da Carlo V. e da Filippo II., e venne largamente premiato; Lodovico Palvello fu caro al Re di Francia Enrico II. ed al Re di Polonia; Pompeo Diobono pure Milanese era di una nobilissima e graziosissima figura dalla testa ai piedi, di somma agilità e leggerezza nei movimenti: il Re Enrico II. di Francia lo fece maestro del suo secondogenito il Duca d'Orleans Carlo, che fatto poi Re col nome di Carlo IX. lo amò sempre, ed Enrico III. pure gli confermò le pensioni. Virgilio Bracesco Milanese insegnò il ballo al Re Enrico II. di Francia ed al primogenito il Delfino Francesco. Giovan Ambrogio Valchiera Milanese fu preso al soldo dal Duca di Savoia Emmanuele Filiberto, e fatto maestro del Principe Carlo Emmanuele suo figlio. Giovanni Francesco Giera Milanese fu maestro di Enrico III. prima Re di Polonia, poi di Francia, e sempre da lui stipendiato. Carlo Beccaria Milanese fu maestro della Corte di Rodolfo II. Imperatore, Claudio Pozzo Milanese maestro stipendiato alla Corte di Lorena.

Il Negri nella detta sua opera ci conservò il nome delle Dame e dei Cavalieri principali ballerine e ballerini dei suoi tempi in Milano. Sotto il governo del Contestabile di Castiglia, cioè dopo il 1592 fino al terminare di quel secolo, i Cavalieri che ballavano sono in numero di 115 nominati dall'autore; e le Dame sono sessantasei; in oltre le zittelle che ballavano, ivi pur nominate, sono trentasei, in tutto 132 donne<sup>(f)</sup>.

Allora il ballo comprendeva molti altri esercizi ginnastici, come volteggiare il cavalletto, la scherma e simili. Il Negri descrive come il giorno 8 dicembre 1598, mentre la Regina Donna Margherita d'Austria era nel palazzo Ducale di Milano, egli vi si portò con otto valorosi giovani suoi scolari, ed ivi alla presenza della suddetta Regina e dell'Arciduca Alberto fecero *mille belle bizzarrie, e fra l'altre un combattimento colle spade lunghe, et pugnali, ed un altro con le haste, aggiungendovi poi certe altre invenzioni nuove di balli*. I balli avevano i loro nomi: alcuni presi da argomento d'amore; il *Torneo amoroso*, la *Cortesia amorosa*, *Amor felice*, la *Fedeltà d'amore* ecc. altri presi dall'imitazione delle nazioni, come lo *Spagnoletto*, l'*Alemanna*, la *Nizzarda* ecc. Argomenti e nomi tutti di balli descritti dal Negri. Gli abiti dei ballerini d'allora erano assai svelti e gentili [...].

Alle suddette danze vennero poscia in seguito i balli tratti da soggetti allegorici, dove gli enti di ragione, e le figure immaginarie come il *Riso*, la *Paura*, l'*Odio*, la *Verità*, l'*Allegrezza*, la *Moda*, la *Curiosità*, la *Vendetta* e simili altre ballavano alla foggia umana insieme cogli uomini. Ma una imitazione così imperfetta che non aveva verun modello nella natura, una rappresentazione così misteriosa che faceva pensare agli spettatori tutt'altro che quello che s'offeriva a' loro sguardi, un linguaggio dei gesti così oscuro, di cui non si comprendeva la significazione, una serie d'argomenti

- (f) Osserveremo per semplice curiosità risguardante il *Costume*, che i nomi delle Dame d'allora erano meno divoti che non lo sono al presente, ma più eroici: *Cornelia*, *Livia*, *Lelia*, *Giulia*, *Aurelia*, *Virginia*, *Lavinia*, *Ottavia*, *Flamminia*, *Emilia*, *Claudia*, *Drusilla*, *Lucilla*, *Deidamia*, *Elena*, *Ippolita*, *Diana*, *Artemisia*, *Dejanira*, *Zenobia*, *Andronica*, *Olimpia*, *Ersilia* ec.; tali comunemente erano i nomi delle Dame di que' tempi.

dove tanta parte n'aveva la fantasia e tanto poca n'aveva il sentimento, un'arte in somma così sterile che non somministrava alla musica né sentimenti né immagini, non poteva lungamente resistere ai progressi della critica. Così dopo di aver lusingata per qualche tempo la vanità di coloro che si contentavano di far pompa d'ingegno colà dove abbisognava di far mostra di buon senso, sparì il gusto dei balli allegorici insieme con quello degli acrostici, degli anagrammi, delle paranomasie, degli equivoci, delle antitesi ch'ebbero tanta voga nel secolo passato<sup>(9)</sup>. Quinault e Lulli, quegli come poeta, e questi come compositore si sforzarono di dar qualche idea di una danza teatrale più ragionevole. Sotto la direzione del primo il canto s'intrecciò più felicemente col ballo in varie feste teatrali rappresentate alla Corte, in alcuna delle quali, cioè nel *Trionfo d'Amore* ballò il medesimo Re Luigi XIV. accompagnato dalla reale famiglia e dal fiore della nobiltà Francese. Sotto la direzione del secondo s'udirono per la prima volta l'arie dette di

- (9) Fu tanto singolare un ballo allegorico eseguito in Londra nel 1709 che giudichiamo opportuno l'apportare qui per curiosità la descrizione, avvegnaché non appartenga alla storia del teatro Italiano. Rappresentava esso il governo monarchico e il repubblicano. Il monarca impugnava un grosso bastone di legno: dopo d'aver egli fatto un a solo in aria affettatamente grave, dava un calcio al suo primo ministro il quale lo trasmetteva ad un altro subalterno, e questi ad un terzo, finché l'ultimo di tutti colpiva a imitazione del monarca col piede e col bastone un personaggio taciturno ed immobile che riceveva i colpi pazientemente senza scuotersi né vendicarsi con chi che fosse. All'opposto il governo repubblicano veniva rappresentato con una contraddanza in tondo viva ed allegra, dove ciascuno dei danzatori intrecciando la sua mano con quella del compagno, e cambiando di luogo ad ogni mossa, sottentrava al suo antecessore senza che apparisse veruna distinzione tra le figure. Così fu eseguito in Londra questo argomento che se fosse stato ideato a Lisbona, a Parigi, a Vienna, il governo di uno solo sarebbe stato rappresentato sotto l'emblema di una madre che careggiava i figli affollantisi all'intorno con tenerezza, e la repubblica sotto l'immagine d'una danza dove i ballerini indocili alla battuta e uscendo ad ogni tratto di tempo, turbassero sconciamente la simmetria, e ne facessero perdere la pazienza ai sonatori. Tanto è vero che gli uomini giudicano degli oggetti a misura delle disposizioni del loro spirito, e che tutti più o meno rassomigliano a quei popoli della Guinea, che prestano agli Angioli del Paradiso il proprio colore e la propria fisionomia.

prestezza, perché in esse il movimento divenne più vivo e la cadenza più marcata, dalla qual novità commossi secondo il solito gli adoratori del rancidume si diedero tosto a gridare che la musica si corrompeva, e che il buon gusto andava in rovina. Per fortuna dell'arte Lulli non badò punto alle loro declamazioni, e seguì l'intrapresa riforma contentandosi di segnar talvolta le figure e i passi a' maestri di ballo, che non ben sapevano tener dietro al suo violino. Dalle arie di prestezza passò a quelle di carattere dando alle nazioni e ai personaggi rappresentanti l'atteggiamento e le mosse che convenivano loro, e si vide Plutone conservar danzando la maestà propria d'un Re degli abissi, e la fuggiasca Galatea, e il selvaggio Polifemo, e i nerboruti Ciclopi, e i Satiri e le Nereidi e i Tritoni, uniformi sino allora e indistinti nell'arte di menar carole<sup>12</sup>, cominciarono anch'essi a variar le loro danze come variavano altresì le arie negli strumenti. Il ballo divenne allora un ornamento essenziale del dramma, e vi fu impiegato ora come parte costitutiva, ora come intermezzo. Lambert, Campra e più altri compositori di sommo merito perfezionarono a tal segno la musica dei balli, che *al mio tempo*, così l'Abate Dubos<sup>(h)</sup>, *i maestri assegnano fino a sedici diversi caratteri nella danza teatrale*.

Gli Italiani intanto frammettevano Balletti d'ogni maniera e graziosi intermezzi alle opere in musica tratti per lo più da argomenti mitologici o buffi. Erasi già veduto fin dalla prima origine del melodramma Emilio del Cavalieri, il quale all'altre sue abilità congiungeva quella d'essere danzatore bravissimo, inventar balli assai leggiadri per la rappresentazione delle pastorali da lui modulate, e famoso fra gli altri divenne uno chiamato il *Granduca*. In seguito la Corte di Torino si distinse in questo genere con vaghissime invenzioni, fra le quali celebre fu quel ballo detto il *Gridellino*, così denominato perché tal era il colore di cui compiacevasi negli abiti la Duchessa. Chi desiderasse leggerne la descrizione, e sapere più oltre su di tal argomento, potrebbe consultare la storia della danza del Cahusac ed il bel trattato dei balletti del Menestrier.

Ma la danza non era per anco pervenuta a quel grado di perfezione, cui forse era giunta presso i Romani; a quel grado di

(h) *Reflexions sur la Poésie et la Peinture*, Tom. III. sec. 10.

perfezione cioè che nasce dall' eseguire col solo aiuto dei gesti e senza intervento alcuno delle parole una intera tragedia o commedia condotta secondo le più esatte regole della drammatica. La gloria di condurla a tal segno era riserbata ad una nazione tenuta fin allora comunemente più abile nel promuovere l'erudizione e le scienze che nel coltivare l'arti di leggiadria e di gusto. I Tedeschi svegliandosi ad un tratto, non solamente fecero vedere all'Europa col mezzo di Klopstock, Haller, Gessner, Zaccaria, Gleim e d'altri poeti stimabili, e cogli Hendel, Stamitz, Bach, Nauman, Gluck, Hayden, Graun e tant'altri rispettabili professori di musica, il loro spirito nelle belle lettere e nelle arti d'immaginazione, ma mostrarono ancora d'averlo in quelle cose che sembrano appartenere soltanto alla sveltezza ed agilità delle nazioni meridionali. Verso l'anno 1740 Hilverding offrì agli occhi di tutta la Corte per la prima volta sul teatro di Dresda (altri dicono su quello di Vienna) il *Britannico* del Racine eseguito nell'accennata maniera, cui poi tenne dietro l'*Idomeneo* di Crebillon e l'*Alzira* di Voltaire. I Francesi adatti per educazione e per istudio all'arte del ballo si prevalsero tosto della scoperta rendendola in tal guisa propria di loro che parve affatto Francese alle altre nazioni. Contribuì non poco a rinforzare la comune opinione il celebre Noverre pubblicando le sue lettere sulla danza, dove partendo dall'esempio degli antichi si cerca con molto ingegno e con eguale spirito di ristabilirla nelle forme e col metodo usato da Ila, Pilade e Batillo. Né si contentò egli di letterarie produzioni, ma volle ancora mettere in pratica quanto colla voce e colla penna insegnava agli altri. Lodati furono e da tutti concordemente ammirati *La morte d'Ercole*, *L'uccisione dei proprj figli fatta da Medea*, ed altri balli da lui ritrovati e felicemente eseguiti sul teatro di Stougard<sup>13</sup> sotto la protezione del Duca di Virtembergh Mecenate delle arti drammatiche e musicali. La sua *Semiramide* inoltre cavata da Voltaire, posta in musica dal celebre Gluck e rappresentata in Vienna, fece quasi fremere dallo spavento e dalla sorpresa gli spettatori che non sapevano decidere se il prodigioso effetto che risentivano provenisse dal terribile argomento, o dalla forza o semplicità dell'azione, oppure dalla espressione e verità dell'armonia.

Trovata in tal guisa la pratica e stabilita la teoria, non è maraviglia che si propagasse subito cotesto genere di pantomima eroica

in tutti i teatri. Pitraut, che si era distinto a Parigi col suo famoso ballo di *Telemaco* allorché fugge dall'isola di Calipso, fu il primo a introdurre l'usanza di qua da' monti, dove prese gran voga e trovò maestri bravi e compositori eccellenti che perfezionarono la musica e rappresentarono i più rinomati componimenti. Angiolini campeggiò fra gli altri non meno per la bravura nell'inventare e nell'eseguire, che per le sensate dottrine esposte da lui nelle lettere scritte su questa materia. Dietro gli insegnamenti di tal maestro si è coltivata altresì la pantomimica comica, e quella di mezzo carattere, cosicché il ballo rappresentativo salì ad un grado più eminente sulla scena italiana fra le mani di Le-Picq, di Vestris, di Salomoni, di Franchi, di Clerico e specialmente del celebre signor Gaetano Gioja e del direi quasi inimitabile coreopeo Salvatore Viganò.

Prima però di vedere se questo ballo pantomimico sia giunto a' nostri tempi in Italia ad un eminente grado di perfezione, ci sia lecito accennare brevemente alcune di quelle generiche qualità che si richieggono per ben condurre quest'arte rappresentativa, affinché possiamo meglio conoscere s'esse entrassero a formar parte in quei balli che meritano a' nostri dì le generali acclamazioni del pubblico.

La pantomima considerata come un'arte rappresentativa è precisamente soggetta alle leggi stesse alle quali soggiacciono tutte le arti d'imitazione, cioè di dare alla spezial materia che scelgono esse come strumento tutta la possibile somiglianza coll'oggetto che vogliono imitare. Così perché la danza rappresenta le azioni umane per mezzo dei movimenti e dei gesti, l'arte del bravo pantomimo consiste nel fare che i suoi gesti e i suoi movimenti esprimano con tutta la verità ed evidenza compatibile coi principj dell'arte sua l'originale preso a rappresentare. Dalla necessità che ha la danza d'essere vera, nasce in essa altresì la necessità di esser chiara e distinta. Non basta che il danzatore faccia dei gesti e delle attitudini; bisogna che i gesti abbiano un senso e le attitudini un significato, il quale, essendo dagli spettatori facilmente compreso, faccia loro nascer tosto in mente l'immagine delle cose, che vuolsi rappresentare. Ogni sentimento del cuore umano, ogni slancio di passione ha i suoi tratti corrispondenti nel volto, nella voce e

nell'atteggiamento<sup>(i)</sup>. Il saperli afferrare e il combinarli fra loro, formando una serie ragionata, è quello che costituisce il vero linguaggio d'azione. Se nella serie accennata si trovano dei movimenti che ci imbarazzano o perché nulla significano, o perché hanno una significazione ideale, arbitraria, non fissata dall'uso e dalla convenzione, o perché non sono abbastanza connessi cogli antecedenti e coi posteriori, o perché distornano la nostra attenzione dalla idea principale, o perché si distruggono a vicenda e si contraddicono, il linguaggio della pantomima è non solo cattivo, ma perfettamente contrario al fine delle arti d'imitazione.

Quindi le qualità generiche richieste nel ballo rappresentativo sono le stesse che esigono le azioni drammatiche e gli argomenti dell'oratoria. Debbe cioè la danza apparire una, varia, ordinata, conveniente e patetica. Una, che rappresenti cioè un'unica azione principale senza divagarsi in episodj inutili e fuori di luogo, facendo anzi che tutte le sortite e le entrate, tutte le scene e le mosse corrispondano ad un solo oggetto. Varia, che senza cangiar il piano generale dell'azione sappia svegliar negli animi degli spettatori la novità che nasce dai diversi incidenti somministrati<sup>14</sup> dall'argomento. Ordinata, che rappresenti le situazioni in maniera che le ultime cose si confacciano colle prime, e queste colle medie e colle ultime. Conveniente, che nell'adattare ai personaggi i rispettivi gesti abbia sempre in vista l'indole della passione, i caratteri, il tempo, il luogo e le circostanze. In fine patetica, cioè, che così acconciamente dipinga i movimenti proprj dei varj affetti umani, che lo spettatore sia costretto a risentirli in sé stesso. Quest'ultima circostanza è più d'ogni altra legge necessaria alla pantomima, perché non avendo verun altro compenso, qualora non esprima una qualche situazione viva dell'anima, essa non significa niente. La ragione si è perché nessuna operazione dell'uomo porta seco un gesto animato e imitabile fuorché la passione. *Le smanie di Merope, le lagrime di Andromaca, l'iracondia di Achille, le tenerezze di Aristeo, il furore di Oreste, l'ansietà d'Ipermestra, l'abbandono di Armida*: ecco grandi fonti del gesto umano e per conseguenza della pantomima.

(i) *Omnis motus animi, così Cicerone, suum habet e natura vultum et sonum et gestum.*

Come la poesia, così la danza ha i suoi diversi stili, e i vizj e le virtù di entrambe vengono regolati cogli stessi principj. Attitudini scherzose e festevoli nei balli buffi, nei tragici animate e terribili, maestose e gravi nei serj, vaghe e semplici nei boscherecci, vezzose e delicate negli amorosi, regolari ed eleganti in tutti; questi sono i requisiti dello stile della pantomima. Si aggiunge come prerogativa essenziale, che debbano essere aggiustate, perspicue e scelte. L'aggiustatezza richiede, che si dia alle cose il loro genuino colore senza alterarle per eccesso o per difetto; la perspicuità vuole che ogni gesto esprima con nettezza e precisione ciò che vuol rappresentare, affinché lo spettatore non sia indotto in abbaglio; la sceltatezza esige che il danzatore non contentandosi di cavar dal suo corpo i movimenti ovvi e comuni, si studii di svegliare e mantenere la sospensione con quelle mosse inaspettate e decisive così atte a produrre il loro effetto, e che sono il frutto più pregiato dello studio e del genio.

Frutti assai rari e pregiati di un indefesso studio e di grande genio furono alcuni balli pantomimici del signor Gaetano Gioja e non pochi altri di quell'inimitabile genio che più non esiste del celebre coreoepo Salvatore Viganò. Questi seppe vestire di tutto il prestigio la sua pantomima, e non potendo come i più grandi tragici sostenersi colla sublimità del verso o del concetto trasse tutto il profitto possibile dal proprio ingegno. L'azione nei suoi balli era animata quanto poteva esserlo; il linguaggio dei gesti era il più convenevole: egli non s'ingannava nell'applicazione della musica: la distribuiva con grandissimo intendimento; la ravvivava con tinte mirabilmente combinate, giovandosi di un artificio di cui egli solo possedeva il segreto; e l'appropriava con grandissimo accorgimento alla situazione ed agli affetti dei personaggi. Le disposizioni dei gruppi erano le più belle, il movimento delle masse era singolare per l'ordine, per la varietà e pel gusto con cui era diretto: nessun pittore avrebbe potuto immaginar quadri meglio intesi e con maggior accorgimento disposti<sup>(j)</sup>.

- (j) Salvatore Viganò di famiglia Milanese nacque in Napoli nel 1769 da Onorato che gli fu prima guida nella danza e nella mimica, e morì in Milano il dì 10 agosto 1821. Il gran teatro di Milano fu il più atto a sviluppare nella maggiore estensione tutto l'ingegno e il sapere di questo esimio coreoepo. Quivi egli trovò (a) gran parte di que' mezzi, che altrove certamente gli sarebbero mancati per condurre la mimica a

Anzi la mimica di Viganò, oltre i vantaggi della pittura e della scultura nella varietà, nella scelta e nella forza delle attitudini, aveva di più l'impareggiabile prerogativa di poter mettere ne' suoi quadri una successione, un movimento, che mettersi non ponno i pittori o gli scultori condannati a non esprimere che un solo atteggiamento nelle loro figure. Quindi i balli di questo genio che nella loro imitazione afferravano i tratti più caratteristici e più terribili di un argomento, e che accompagnati erano sempre da una musica la più espressiva, producevano negli spettatori un effetto sicuramente maggiore di quello ch'è solita produrre la tragedia recitata. In questa la fantasia di chi ascolta è per così dire circoscritta dalle parole, e per conseguenza non può spaziare al di là del senso delle medesime: ma nella pantomima, cui viene applicata una musica tutta espressione e passione, la fantasia di chi vede ed ascolta essendo in certo qual modo abbandonata a sé stessa ne ingigantisce gli oggetti, e le par d'udire dolcissime parole d'amore, affettuosissime dichiarazioni de' più teneri sentimenti, amari e duri rimproveri ed altri simili recitativi espressi colle più lusinghevoli o colle più austere parole, in ragione della maggiore o minore sua sensibilità. Quindi avveniva che dopo di aver veduto la *Mirra*, l'*Otello*, la *Vestale* di Viganò, o la *Gabriella di Vergi*

quel grado di elevatezza a cui non era mai per lo innanzi salita. Senza parlare di quei soggetti, a cui sono affidati i più importanti particolari dell'azione, e ch'egli con un metodo inarrivabile guidò per le vie d'un'imitazione sì bella della natura, che la mimica può reputarsi, per opera di lui, condotta allo stesso seggio delle arti più nobili, parleremo del grande cambiamento operato da esso nella massa dei ballerini delle classi secondarie, o in quelle dei figuranti. Gli uni destinati talvolta a rappresentare le parti, si moveano con esagerazione, senza grazia, senza varietà; gli altri erano condannati a movimenti uniformi in cadenza: Viganò fu il primo che trasse il *corpo di ballo* dallo stato di nullità in cui giaceva da tanto tempo in Italia, e che con una finezza inarrivabile nel comparto delle masse, nella disposizione dei gruppi e nella composizione dei quadri, si mostrasse altrettanto poeta che pittore. I primi attori mimici perfezionarono anch'essi il loro stile sotto gl'insegnamenti d'un uomo di tanto ingegno e sapere: dischiusero la mente a nuove idee, e provarono che sino all'arrivo di Viganò era loro mancata l'occasione di mostrarsi quali esser potevano.

(a) V. *Cenni Biografici sull'esimio Coreografo Salvatore Viganò*. Milano, Bettoni, 1821.

di Gioja, le stesse tragedie condotte sulle medesime traccie dei balli suddetti e composte dai più valenti poeti, non potevano giungere giammai a produrre negli animi degli spettatori que' commoventissimi affetti che in essi venivano eccitati da quelle mimiche rappresentazioni. Alfieri nella *Mirra*, Shakespeare nell'*Otello*, non potranno giammai colla sublimità de' loro versi e dei loro concetti farci versar sì amare lagrime, o riempirci di tanto orrore e raccapriccio come quel sommo coreopeo co' suoi inimitabili balli. La *Mirra* avea alcune scene della più difficile e delicata espressione: la musica dell'atto terzo era mirabile per l'effetto: l'occhio più accostumato al bello non avrebbe saputo rinvenire in quel componimento dal lato dello stile e della condotta che ben lievi macchie. Bisogna aggiugnere che Viganò era secondato mirabilmente dalla instancabile maestria di alcuni danzatori, fra i quali merita il più giusto encomio la signora Antonia Pallerini. Questa attrice che agì sempre ne' più applauditi balli di Viganò, sovrasta a quante da lunghissimo tempo se ne videro in Italia, modello di grazia e di morbidezza in ogni mossa e in ogni lineamento della mobilissima sua fisionomia; inimitabile nell'esprimere i più nobili affetti e le passioni più forti, senza mai eccedere né starsi indietro dal vero, rendeva oltremodo drammatico ogni spettacolo e contribuiva moltissimo alla felice riuscita dei medesimi. Nel contrasto delle passioni, nell'abbandono in che traggono il cuore, nello smarrimento della ragione, l'abbiam veduta descrivere tutti i gradi del patetico, del lagrimevole, del disperato con tale artificio e con sì squisito senso del vero, che l'animo degli spettatori ne fu internerito come se si fosse trattato di non sognate vicende: ogni altra, fuor della Pallerini, che scesa fosse a sì difficil cimento, non avrebbe avuto bastevol forza per sostenerlo; e ciò che in ispecialità ripone quest'attrice nel primo seggio, oltre la forza dell'espressione, la grazia dei movimenti e la leggiadria delle attitudini, è un volto nel quale le passioni si dipingono con mirabile ingenuità. La natura la fece per l'arte ch'ella professa, e Viganò perfezionò in lei l'opera della natura<sup>(k)</sup>.

(k) In onore di questa impareggiabile attrice, e dell'esimio coreopeo Viganò vennero coniate in Milano diverse medaglie rappresentanti le loro teste: due fra queste portano i seguenti motti nel rovescio: *Più che la voce altrui puote suo gesto. A Salvatore Viganò Dedalo della Coreografia.*

Quegli fra gli altri attori che principalmente si distinsero e maggiormente contribuirono al buon esito del balli, sono Costa che è molto abile nei caratteri nobili, e risentiti, e Molinari che se alle mosse, alla viva espressione delle più forti passioni ed al suo ardente fuoco aggiugnese maggiore nobiltà, sarebbe da annoverarsi fra' più grandi mimi della nostra età. Il feroce carattere d'*Otello* nel ballo di Viganò, e quello di Fayel nella *Gabriella di Vergy* di Gioja rappresentato da Molinari non poteva esser certamente da alcun altro meglio eseguito. Gli ultimi atti di questi due balli furono il trionfo della pantomimica per l'eccellenza dell'esecuzione della Pallerini e di Molinari. Per avere qualche idea dell'importanza dell'atto quinto d'*Otello* e della perizia con che lo sostennero e lo colorirono questi due attori, bisognerebbe aver sott'occhio la famosa tragedia di Shakespeare, donde Viganò prese le mosse per modellare l'indole dei personaggi, la condotta, il nodo e lo scioglimento dell'azione. Il monologo d'*Otello* nell'atto quinto, e il dialogo sublime fra questo e Desdemona, nel momento in cui il feroce Moro è determinato di sacrificare la sposa, sono una perfetta imitazione della scena del tragico Inglese. Nella *Gabriella di Vergy* del signor Gaetano Gioja che fu l'immaginoso e valente dispositore di detta rappresentazione, la Pallerini era maggiore di sé stessa nelle scene d'affetto, di spavento, di trasporto, di desolazione, di morte, e Molinari era animato dalla gelosia e dal furore quanto mai poteva esserlo Fayel istesso. L'una esprimeva colla mirabile mobilità dei lineamenti, colle mosse della figura, colla perfezione del disegno e con tutte le mezze tinte di tanti affetti da cui era lacerato il suo animo; l'altro anche ne' suoi affettuosi trasporti, svelava ad ogni momento negli atti e nel volto la ferocia di un cuore nato implacabile. Gradevoli a vedersi, e bene espressi e con finissimo ingegno disposti furono da Viganò nell'atto primo dell'*Otello* la solennità delle accoglienze fatte al Moro, e le danze nazionali che destarono una specie di fanatismo e piacquero ogni sera di più; e nel secondo atto, in cui un nemico della gloria d'*Otello* ordisce una trama per involargli la pace del cuore facendogli supporre infedele la sposa, fu da Viganò superbamente condotto col variare le attitudini dei personaggi secondarj, col distribuirli sulla scena e fu dove mostrò d'aver studiato più che mai la natura e la verità col far loro esprimere i diversi sentimenti da cui eran compresi<sup>15</sup>. Impresa assai pericolosa

fu ben anche pel signor Gaetano Gioja l'espone sulle scene l'atroce caso della *Gabriella di Vergy*; ma questo valentissimo compositore l'assunse con animo deliberato e franco, e fidando nel proprio ingegno, non meno che nell'abilità dei primi fra i nostri danzatori, poté combinare ad un tempo la vaghezza dello spettacolo e l'effetto drammatico dell'azione, senza che questa allo spettatore commosso riuscisse ributtante. Con facil modo era condotta tale composizione, e andava sempre crescendo nell'importanza: vaghi erano i quadri, leggiadre le danze, i gruppi con bell'arte disposti, ben inteso il vestimento proprio dei tempi, in modo di render vaghissimo il colpo d'occhio scenico, presentando allo sguardo un quadro animato e vario, che avrebbe onorato l'immaginativa di un distinto pittore.

Ma il ballo in cui Viganò operò miracoli col magistero dell'arte sua fu la *Vestale*, che venne presentata sulle scene di questo gran teatro con tutti i prestigj della favola e con tutti i caratteri più sublimi dell'epopeja e della tragedia. Quella vergine che perdé ad un tempo l'onore, l'amante e la vita si rappresentò in modo sorprendente dalla signora Pallerini, sotto il nome d'Emilia; Molinari la secondava egregiamente nella parte di Decio di lei amante. L'azione cominciava con uno spettacolo magnifico: la scena offriva allo sguardo il Circo Massimo di Roma, ove si celebravano le feste cereali, colle lotte, colle corse delle bighe, colle danze, coi sacrificj e colla distribuzione dei premj ai vincitori, alla presenza dei Consoli, dei Senatori, delle Vestali e del popolo. Viganò ha saputo ricondurci ai tempi della famosa repubblica non col pensiero soltanto, ma diremo quasi, per il fatto. Tutto era Romano quanto vi si ammirava, tutto vi era grande e solenne, ed il pubblico si credea realmente trasportato per incantesimo fra le mura dell'antica Roma. Nell'atto secondo Decio, giovane prode e avvenente, invaghitosi della maggiore Vestale, palesa a un suo fido la passione che lo divora: l'amico vuol confortarlo, ma invano, finché non trovando miglior espediente onde ridonargli la calma, gli promette di condurlo nella notte seguente al tempio di Vesta, ond'ei si scontri coll'oggetto tenerissimo dell'amor suo. Il tempio di Vesta era la scena dell'atto terzo. L'aspetto di quest'edifizio circolare maravigliosamente dipinto dal non mai abbastanza lodato signor Alessandro Sanquirico, invitava lo spettatore a un religioso raccoglimento. L'augusta volta del tempio era illuminata dal sacro

fuoco che splendea sull'altare. Emilia intenta ad alimentare la fiamma avrebbe voluto estinta quella che destò nel suo seno il guerriero che soffriva per lei. I tumulti interni che agitavano il petto di questa vergine, combattuta fra l'amore e il dovere, non potevano esprimersi che dall'attrice inimitabile che la rappresentava. Sopraggiugneva Decio; l'incontro e il colloquio dei due amanti, le resistenze dell'una, le seduzioni dell'altro, e il terrore d'entrambi all'estinguersi del sacro fuoco, offrivano il quadro più patetico che potesse essere presentato sulle scene, e commovea ogni animo più schivo delle sensazioni più delicate. Nell'atto quarto la Vestale era condannata a morte. Nel quinto si vedeva il luttuoso apparato della pompa funebre e l'esecuzione della sentenza. Tutto ciò che l'immaginativa poteva combinare per destar nell'animo le più forti commozioni, tutto era disposto nell'atto quinto. Gli estremi saluti d'Emilia alle sue compagne, gli ultimi suoi baci, le sue preghiere, il suo terrore, il suo abbandono, l'inflessibile severità del Pontefice, il compianto universale, tutto infine era rappresentato con una verità che faceva raccapricciare. La musica specialmente quella dell'atto terzo e del quinto era sì espressiva che ne suppliva affatto la parola.

Dopo di aver accennate le composizioni più perfette di Viganò faremo breve menzione di alcune altre degne di grandissimi elogj se non nella totalità in molte parti almeno delle medesime.

La condotta del *Psammi* era semplice, regolare ed assai animata, ma l'effetto non pareggiava in sublimità quello dei precedenti balli. Viganò nei quadri e nei movimenti oltremodo variati e belli si mantenne nello stile Egizio. Nel *Dedalo* ballo mitologico furono assai commendate molte bellezze di primo ordine, non pochi felici accessorj, un ingegnosissimo riparto di quadri ed una musica tutta espressione. Questo ballo gli meritò la medaglia che venne coniata in Milano rappresentante la sua testa in un lato, e le ali d'Icaro nell'altro. Dopo d'aver l'insigne nostro coreopeo rappresentate le vicende e la catastrofe dei figli della terra nel suo *Prometeo*, il cui primo atto fu un capo d'opera di mimica, ricomparve co' suoi *Titani*, impresa tanto audace quanto quella dei Titani medesimi. L'età dell'oro rappresentataci nell'atto primo ci offrì allo sguardo l'immagine di quei tanti beni e piaceri con una serie di quadri da cui sarebbe disgradato<sup>16</sup> lo stesso Albano<sup>17</sup>. La disposizione delle masse, la vaghezza dei

gruppi, l'effetto della prospettiva, ed una certa leggiadria indefinibile che regnava nel complesso animato di quella scena, non possono permettere ad alcun compositore d'aspirar d'uguagliarlo. Nell'atto secondo Viganò potrebbe chiamarsi il rivale di Michelangelo: la scena rappresentava il Tartaro con tutte le sue Divinità: quivi si creava il divisamento di turbare la felicità dei mortali, e l'atroce disegno era posto in esecuzione coi più terribili mezzi: nella musica caratteristica al sommo si trovava tutto il sublime di Mozart [sic!] e di Hayden. Nel rimanente di questo singolare spettacolo si trovava molta filosofia, e le bellezze e i pregi che vi si ammiravano erano proprj dell'ingegno di un compositore che non ha rivali: alcuni difetti erano inerenti al soggetto. Nel ballo eroico *Alessandro nell'Indie* combinò il sommo contrasto delle passioni colla somma magnificenza dello spettacolo. Mirabile era l'effetto della pantomima e della musica specialmente nella scena dell'atto secondo, nella quale Cleofide, posta in terribil conflitto tra Alessandro e l'amante, cercava ora di placare lo sdegno di quello, ora di tenere in freno l'audacia di questo con tale finezza, ch'altri si sarebbe sforzato invano d'eguagliarla non che di vincerla. Di tali scene *parlate* e drammatiche ce ne era parimenti nell'atto primo e nel quinto che terminava semplicemente con uno sponsalizio, e che era un capo d'opera di musica e di mimica, degno veramente delle clamorose testimonianze d'aggradimento che riceveva ogni sera dal pubblico: belle erano le danze caratteristiche, nel qual genere Viganò fu sempre felicissimo.

La storia della vergine d'Orleans e la tragedia di Schiller servirono d'esemplare al ballo che portava per titolo la *Giovanna d'Arco*. Il primo atto che comprendeva il principal magistero del compositore sarebbe bastato solo a far dare il primato a Viganò nell'arte mimica. Chi avrebbe saputo meglio di lui esprimere un racconto, la sorpresa, il terrore, lo spavento, la fuga, la confusione, il combattimento, il trionfo. Chi immaginar un ballo caratteristico più bello, più leggiadro, e diremo anche più seducente senza oltrepassare i confini della decenza? Tutto lo spettacolo poi, e per la quantità della gente che vi concorrevà, e per la magnificenza, il gusto, il costume gelosamente conservato nei vestimenti, negli attrezzi e nelle scene mirabilmente dipinte dal signor Sanquirico, era degno del primo teatro dell'Europa. Il ballo tragico della *Didone abbandonata* posta in scena nel

1821 fu incominciato da Salvatore Viganò e compiuto da Giulio suo fratello, Viganò scendendo nel sepolcro avea lasciata imperfetta un'opera che prometteva d'accrescere il numero di quelle, onde più chiaro si è fatto il nome di lui. I tre primi atti dello spettacolo pel riparto<sup>18</sup> de' gruppi, pel disegno dei quadri, per nobilissima semplicità nella condotta, per chiara espressione degli avvenimenti, per vaghezza di ballabili, per l'importanza e pel contrasto delle passioni piacquero infinitamente. Le scene di dialogo e di affetto fra Didone ed Enea nella grotta perfettamente rappresentate dalla Pallerini e da Molinari sarebbero forse parute<sup>19</sup> un po' lunghe, se la convenienza del gesto e l'espressione della fisonomia dei due attori, oltre una musica tutta allettante ed affettuosa non avessero illuso al segno da accorciar l'ale del tempo.

Noi ci siamo forse un po' troppo dilungati non diremo nel descrivere, ma nel dare soltanto qualche idea delle principali composizioni di questo genio che più non esiste. Quanto ci rimarrebbe ancora a dire se volessimo rilevare le bellezze del *Coriolano*, degli *Strelizzi* ecc. e di varj balletti di genere giocoso? Ci basti rammentare il *Noce di Benevento* che riprodotto più volte su queste scene intertenne sempre il pubblico assai gradevolmente per la serie delle bizzarre vicende che si succedono, e per la scena animata sempre dagli attori che tutti in parti caratteristiche l'eseguivano con non poca finezza ed artificio.

Ora possiamo dire che alla vera danza pantomimica non sia rimasto che il signor Gioja. Una luminosa prova saran sempre della sua immaginazione e del suo valore nell'eccellenza di quest'arte, non solo la *Gabriella di Vergy*, di cui abbiám già fatto onorevole menzione, ma la *Niobe*, il *Cesare in Egitto*, la *Saffò*, la *Cleopatra*, i *Baccanali* e tante altre sue produzioni grandissime e vivamente commoventi che ci hanno sorpresi e che meritano continui applausi dal pubblico. Possa egli nuovamente ritornare a ravvivar le nostre scene che già da lungo tempo languiscono.

Noi finora abbiám parlato del ballo pantomimico, e non di quell'altra sorta di ballo detta propriamente *danza*, nella quale, come abbiám già detto fin dal principio di questo articolo, l'uomo non ha altro disegno che di ballar per ballare, cioè di eseguire certi salti

regolati o per manifestare la sua allegrezza o per mostrare il brio e far pompa dell'agilità della persona. Questa sorta di ballo cangia spesso di moda a tenor del capriccio, ed ora piacciono, e sono applauditissimi certi passi, certi salti, certi giri, certe *spaccate*, certe maniere in somma ch'eran tollerate soltanto ne' ballerini grotteschi e ne' danzatori da corda, e che alcuni anni indietro sarebbero stati orribilmente fischiati dal pubblico assuefatto<sup>20</sup> ad un altro genere di danza seria, e più regolata e composta. Noi però non saremo così severi, come lo fu un moderno scrittore che pretese di voler togliere al pubblico un diletto di più col proscrivere dal teatro questa danza che nulla imitando, ed ogni movimento del corpo ad una insignificante agilità riducendo, è inutile a produrre qualunque buon effetto drammatico. Privi, così dice, e pur troppo con ragione, il suddetto scrittore, per mancanza di educazione e di studio d'ogni idea filosofica dell'arte propria i ballerini non sanno distinguere ciò che vuole una danza artificiosa da ciò che vorrebbe una facoltà imitativa ... in ogni circostanza, in ogni carattere, in ogni situazione ti si fanno avanti colla testa sempre alzata ad un modo, colle braccia incurvate a foggia di chi vorrebbe volare, coi talloni in aria sospesi, o premendo il terreno leggerissimamente come se Ulisse, Idomeneo, Telemaco venissero allora da una sala da ballo, dove pigliato avessero insieme lezione da uno stesso maestro ... essi hanno la mania di far in ogni menoma occasione brillare le gambe, quasiché in esse riposte fossero l'imitazione della natura e l'espressione degli affetti, e non piuttosto ne' movimenti delle altre membra, negli occhi e nella fisionomia lasciati per lo più da essi pressoché inoperosi e negletti. Non così la intendeva il loro capiscuola Noverre, e noi daremo fine a quest'articolo coll'intuonar loro all'orecchio quanto egli ci lasciò scritto assai chiaramente nella decima delle sue lettere: «Se vogliamo approssimare l'arte nostra alla verità sarebbe d'uopo curarsi meno delle gambe, e dar più attenzione alle braccia; lasciar le cavriuoole per l'interesse dei gesti: abandonar i passi difficili, e far più conto della fisionomia: non mettere tanta forza nell'esecuzione, ma apportarvi più senso; discostarsi senz'affettazione dalle strette regole della scuola per seguitare gli impulsi della natura; dare infine al ballo l'anima e il movimento che deve avere per generare l'interesse».



**COMMENTARII  
DELLA VITA  
E DELLE OPERE  
COREDRAMMATICHE  
DI SALVATORE VIGANÒ**

**E DELLA COREGRAFIA E DE' COREPEI  
SCRITTI DA CARLO RITORNI  
REGGIANO.**

MILANO  
Tipografia Guglielmini e Redaelli  
1838.

[pp. 47-50]

GLI UOMINI DI PROMETEO  
(VERSIONE VIENNESE)

XXVII. GLI UOMINI DI PROMETEO ossia *La forza della musica e della danza*. Incalzato dalla fulminante ira del Cielo, che dà luogo a fragoroso musical prelude, vien Prometeo pel bosco correndo verso le sue statue della creta, cui frettoloso accosta al cuore la fiaccola celeste. Mentr'egli affaticato, affannato, compita<sup>1</sup> l'opera, s'abbandona su un sasso, quelle acquistan vita e movimento, e diventano in fatto, quali eran in apparenza, un uomo ed una donna (Salvatore stesso e la brava Casentini<sup>2</sup>). Prometeo riscuotendosi li guarda con giubilo, li invita a sé con paterno amore, ma non può destare in essi alcun sentimento che mostri uso di ragione: anzi quelli, lasciandosi cader in terra indolentemente, piucché a lui rivolgonsi ad un'alta pianta: vorrebbe ciò per avventura indicare quella delle ghiande, che furono indispensabile alimento agli uomini primi? Ritorna egli alle carezze ed alle persuasive, ma coloro che di uomini non hanno la miglior parte, la ragione, non intendono le sue parole, e se n'infastidiscono, e coll'inetto loro aggirarsi tentano andar più lunge. Dolente il Titano prova ancor le minacce, e nulla giovando, sdegnato pensa per fino a dover distruggere quell'opera sua; ma voce superna internamente ne lo ritrae, sicché torna al primo affetto, e mostrando nuovo disegno esser nato nella sua mente, seco entrambi, afferrati, altrove strascina.

L'atto secondo è nel Parnaso. Apollo, le Muse, le Grazie, Bacco e Pane con séguito, Orfeo, Anfione, Arione, uomini nascituri, e con anacronismo introdotti. Un bel quadro di queste poetiche figure mostra all'aprir della scena la corte di Apollo. Notisi che il Coreografo non vuol qui né musica né danza specialmente, onde allorché queste verranno adoperate poi come mezzi particolari, se ne conosca il loro novello intervento: savia avvertenza in ogni simile caso! Vien Prometeo, presentando al Nume i figli suoi, perché gli piaccia farli capaci dell'arti e delle scienze. Al cenno di Febo, Euterpe, secondata da Anfione, mettesi a suonare, ed alle loro modulazioni i due giovinetti cominciano dar segno di ragione, di riflessione, di veder le bellezze della natura, di sentir umani

affetti. Arione ed Orfeo rafforzano l'armonia colle loro cetere, ed ultimamente il Nume seco loro. I Candidati agitasi qua e là, e giunti avanti Prometeo, conoscon in lui l'oggetto di lor riconoscenza e amore, e gli si prostrano, e seco confondono gli affettuosi amplessi. Allora avvanza Tersicore colle Grazie, e Bacco co' suoi Baccanti, che menano una danza eroica (più propria del séguito di Marte) nella quale i figli di Prometeo, non reggendo ommai agli stimoli della gloria, dato di piglio all'armi, voglionsi mischiare. Ma Melpomene allora, recatasi in mezzo, a' Giovanetti attoniti rappresenta una tragica scena, facendo vedere col suo pugnale come morte termini i giorni dell'uomo. Raccapricciandone assai, volgesi al Padre confuso, e lo rimprovera aver fatti nascere quei miseri a tali calamità, né crede punirlo soverchiamente colla morte, il perché, invan rattenuta da' pietosi figli, di pugnale l'uccide. Rompe quel lutto Talia con una giuocosa scena, ponendo sua maschera avanti'l volto de' due piangenti, mentre Pane, alla testa de' Fauni, comicamente danzanti, torna a vita l'estinto Titano, e così fra danze festive termina la favola. Questo scioglimento non corrisponde alla gravità del subbietto. Non conviene a divinità allegorica uccidere, né a Melpomene dar morte vera, ma imitar vere catastrofi sanguinose. Perché non rappresentar piuttosto, dopo il tragico fine dell'uomo, l'immortal vita dell'anima, mercé l'apoteosi di Prometeo, cui conveniva ad Apollo, nume dell'azione, innalzar a vita immortale? Ma il presente sembra essere stato uno scenico divertimento, in cui non si volle impiegare vastità di scena, macchine e spettacolo. L'idea di così piccol componimento, inventato in onore dell'amor che per la musica aveva grandissimo l'imperatrice Maria Teresa seconda moglie dell'imperatore Francesco Secondo, è sublime, e vedesi chiaramente questo che chiamerò ancora *Il piccolo Prometeo*, aver in sé quel germe che sviluppossi poi nel gran *Prometeo*, col quale aprì Salvatore la serie de' capolavori suoi principali.

Ma il second'atto difettosissimo, è, come apparisce, con poc'arte, né miglior buongusto condotto.

[pp. 88-107]

PROMETEO

(VERSIONE SCALIGERA, 1813)

VI. Ma ritornando a Viganò, trovandosi esso un giorno nella casa di certo Ministro, lodato molto de' suoi balli, disse: aver bozzata la traccia di gran componimento, che però niun impresario vorrebbe mai arrischiare d'espôr sulle scene. I circostanti lo pregarono che gli piacesse espôr quell'argomento, e quindi uditolo, molto fu il piacere e la curiosità di vederlo rappresentato; perciò si proposero di incoraggiar l'Impresario della Scala perché ne incontrasse<sup>3</sup> la spesa. Andò la novella per Milano, e si fe' pubblico il desiderio, generale l'aspettativa di così nuovo spettacolo. L'appalta[to]re stesso del teatro volentieri accettò l'occasione di coronar solennemente la sua impresa che già era'l termine, e por in cimento difficile l'emulazione di chi gli doveva esser successore. Grandi le spese, grandi gli apparecchiamenti per le macchine, grandi i pronostici e le novelle. Salvatore frattanto serbava la sua tranquillità, e maturava il suo lavoro con quel tempo ch'era necessario, ma che altrui pareva soverchio. Così molto aspettato, e più ancora elaborato, preceduto intanto dal solito *Noce di Benevento*, apparì sulle scene il *Prometeo* a primavera inoltrata, correndo l'anno 1813.

VII. Se, come dissi indietro, Orazio consiglia doversi ad argomento de' poemi scegliere avvenimenti di patria istoria, gran lode merita la scelta di Viganò, che col suo *Prometeo* fa veder nella patria comune, la terra, l'origine della società. Questo è il tema de' temi, perché il più vasto, il più antico, e dirò così, elementare. Convien però considerarlo tale secondo la mitologia, che poeticamente è una immagine dell'istoria; e questa prospettiva in cui vien presa l'origine della società è molto acconcia al magno genere e solenne del dramma coreografico. L'uso che nel *Prometeo* fassi della favola è ben diverso da quello che ne fece Quinault nella scelta de' suoi argomenti, cui tolse da mitologiche istorie di prodigi, che oggidì non posson più trovar fede, e poco piacere; ma qui è intrinseca al subbietto, il quale tutto favola, non intrecciamento di questa nell'istoria; e la favola

ha poi il suo fondamento ed il suo frutto e diletto nell'allegoria, e l'allegoria nelle moralità.

Io mi reputo beato d'aver co' miei occhi veduto il *Prometeo*, del quale il volgo ed i lontani ebbero una falsa idea: essere uno spettacolo di macchine e un illustre mondo nuovo. Al contrario, ciocché era in esso spettacolo materiale, riesciva, come accader dee, imitazione imperfetta: ciocché era, dirò così, spettacolo morale, cioè sublime e sorprendente espressione di poetiche idee e drammatiche situazioni, risplendea veramente come il prezzo dell'opera. Erasi già sparsa la popolar voce che Viganò apparecchiasse un ballo, di cui fosse argomento la creazione del mondo, e che al suo incominciare veder si dovesse il gran vortice del caos, quindi nascer il sole, e l'orbe; perciò molti si saran tenuti delusi al rimirare, rimossa la tela, una scena povera d'ogni abbagliante pompa. Ma all'occhio di chi meglio estima qual pompa di spettacolo equivale a questo frizzante contrapposto? Una parte di campagna selvaggia, come quella che non ha ancor sentita la legge dell'aratro, sparsa di macigni ruotolati dalle rupi che stan indietro; su quelli e sul terren nudo è coricato un branco d'uomini, simili a belve, non essendo ancor in essi sviluppato il lume della ragione. Quantunque volte m'abbattei poscia in prati a veder una mandra pasciuta, giacersi quinci e quindi senz'ordine, mi sovvenner sempre gli uomini di Viganò, seduti e sdraiati lì lì, in varie stupide<sup>4</sup>, inette attitudini, gli uni opposti o contro gli altri, senza conoscersi, né curarsi alcuno de' suoi simili o di sé. Al contrario dall'altra parte più indietro, schierato su per l'erta della montagna (arguto contrasto di poetico quadro!) sta il coro delle Virtù, delle Arti, delle Muse, come dotta accademia, attorno a Prometeo. Egli contempla que' mortali con commiserazione; li addita alle Arti, e disegna farli capaci di ragione, e simili a lui semideo. Intanto coloro vannosi staccando ad uno ad uno da' loro posti, e muovendosi qua e là senza premeditata direzione, appena schivandosi se l'incontrano, e serbandolo nel loro movimento quel carattere e disposizione che tenevan nella quiete. Il Titano avvanza in mezzo ad essi, ed or a questo, or a quello esprime qualche facilissima cosa co' gesti, ma non ne siegue effetto diverso da chi s'avvisasse<sup>5</sup> interrogar animali. Allor chiama in soccorso quelle Dee, al maestoso apparir delle quali, con selvatico spauraccio, fuggon gl'uomini bruti ad appiattarsi entro caverne.

Due d'essi, che avuto poi il dono della ragione diventeranno i principali col nome di Eone e Lino, van men lunge e s'agguatano dietro i macigni, e l'ultimo d'essi non fa a tempo che Prometeo afferrato nol trattenga; ilquale snida poi anch'Eone, ed entrambi accarezza, per sedar il lor timore. Poi fra l'arti chiama a sé le più necessarie e prime, Architettura e Agricoltura. Addita gli ordigni in mano di quest'ultima: sforzasi di mostrar a que' stupidi cosa sieno, e con che utilità si usino, e per prova mostra come saggio de' frutti della coltivazione, un pomo. Se non intendono l'argomento, veggon l'effetto, il perché quel pomo dato ad Eone, che il vagheggia, è dal forte Lino rapito, ed essa a lui avventasi per recuperarlo. Gli altri, in cui era passato il subitaneo timore, vanno ritornando, e un d'essi che vede la preda, quatto fassi avanti, e furtivamente il si carpisce; ma due poscia a lui lo tolgono. Altri, tratti soprattutto dall'aspetto della già incominciata mischia, cacciansi in quella, e contendono prim'anche di saper perché. Il pomo va di mano in mano, guadagnato sempre dal più forte. Avresti veduto, come in una scuola del nudo, mille atti diversi fra quei piucché selvaggi atleti, e scorcii, e intrecciamenti, e contrapposizioni quanti ne può compor l'arte pittorica più dotta: variando il quadro ad ogni battuta, e ricomponendosi rintrecciato in un quadro novello. Ma ciocché era pregio dell'opera, il carattere non d'uomini per cieca ira feroci, non di selvaggi, ma di vere fiere senza ragione con orrenda ferità combattenti, che colle mani a guisa d'artigli, e co' morsi ferivano, senza capir cui e perché, ed or tiravansi a ritroso per le sparse chiome, i caduti co' piè pestavano, e le donne, come più deboli, eran le più oppresse. Alfine l'ira affaticando e indebolendo sé stessa, cedendo e diradandosi i combattenti, e trionfando i pochi forti sui molti deboli, venivane un uom degli altri più grande a dissipar la mischia, cui succedeva altro quasi gigante, che svelta<sup>6</sup> una pianta colle radici sue, passava con essa sulle teste degli orgogliosi, e nettava il campo, sparso di miserevoli cadaveri. Il pomo restato in man d'una donna, che selvaggiamente ne gongolava saltellando, era da costui conquistato e via portato alto sospeso. Questo combattimento è da me narrato con più estensione che non conveniva, ma con assai men espressione, ancora perché ha dovuto supplir la quantità alle qualità. Ma a chi il vide era un rapidissimo quadro, che passava nello spazio di circa 4 battute,

lasciando una fortissima impressione nello spettatore, come quello che è fra le più squisite invenzioni del Viganò, e delle più sublimi azioni che possano ammirarsi sulle scene. A sì atroce spettacolo, cui indarno Prometeo tenta far fronte, fuggon inorridite le Dee, guadagnando l'alto del monte (su cui da principio Viganò le faceva troppo arrestarsi). Il Titano tutto commosso<sup>7</sup> a quel sangue sparso, veduto vano il suo umano ingegno, invoca il celeste potere, ed ora a Minerva, che non tarda a scender dal cielo nel suo carro, e gli s'arresta in aria sospesa sul capo. Quindi discesa fin presso a terra, gli porge una mano, ed egli pon solo un piè nel cocchio; l'altra gamba e l'altro braccio tiene pittorescamente spiegati<sup>8</sup> fuor del carro; ma mentre sembra solo in due punti sì lievemente appoggiato, l'arte meccanica invisibilmente l'ha già afferrato, sicché securissimo, in un lampo scorre a volo diagonalmente dal basso all'alto quanto è largo l'ampio palco, con maraviglia e diletto dello spettatore.

Varie nubi van calando dal cielo, e tutta investono e cuoprono la scena. Andiamo insensibilmente<sup>9</sup> passando all'atto secondo. Appoco appoco rimescolandosi, si diradano e lasciano alquanti intervalli, il fondo de' quali è pur di nubi. Vedesi per quelli il cocchio riascendere dal basso all'alto, onde dar una idea dell'estensione di tanto viaggio. Le nubi r avvolgonsi, serransi di nuovo, riapronsi, diradansi, van a trovar le parti estreme della scena e dileguano. Intanto ecco ancora l'operoso carro poggiare dal fondo, eccolo nell'ultimo stadio dell'aerea sua navigazione. Il firmamento sgombro di nubi apparisce stellato in notte con la luna che è presso a tramontare e impallidire, il perché in fondo dello scenario il cielo imbianca, le stelle languiscono, poi fassi più chiaro, poi roseo, eccetera, movendosi la tela di prospetto intorno intorno, come quegli orologi in cui per ischerzo il quadrante avvolgesi e le sfere stan ferme. Qui vedesi a cominciar la procession celeste, poeticamente e pittorescamente rappresentata in macchina. Ma qui vedesi ancora cosa può far l'arte meccanica applicata alla drammatica, che non è come la poetica invenzione onipossente. Quest'atto che appo il volgo doveva esser la fortuna del ballo, appo i saggi ne fu la macchia: i quali trovarono nel Viganò l'eccellente pittore e l'eccellente poeta in ciocché era poesia di affetti e pittura d'azioni; e il vulgo, che tali cose non può estimare quanto elleno sono, seguitò a dir tuttavia questo esser il ballo delle

cosmoramiche apparizioni<sup>10</sup>. Se la spesa bastasse, nel *Prometeo* non fu certamente risparmiata; ma la meccanica, per isforzi e dispendii non può rappresentare né celesti costellazioni né soli. Venivano, Titone frustando le ombre, Lucifero sovra igneo destriero, Aurora seminando fiori, la furlana dell'Ore, i Mesi dell'anno, e con abbagliante disco il biondo auriga Apollo. Ma questi non erano che scarabattoli<sup>11</sup> di nubi per occultar le corde che li sospendevano, e li portavano da una parte all'altra della scena, e contenevano pavidi ragazzi, inetti in tutto all'azione che dovevano fare, con cavalli dipinti senza rilievamento, che non cambiavan le gambe, sempre vibrare in aria al galoppo. Il disco solare poi pareva una palla di cristallo piena d'acqua, dietro cui sia collocata una fiamma, che va sù e giù volubile per quella convessa lente: né da esso venir poteva il torrente di luce, che tutta avrebbe dovuto illuminar la scena, per darne idea dell'effetto cui fa nel mondo il magno pianeta. Solo era bello in fondo la tela prefata<sup>12</sup>, che all'arrivar del sole tutta sfavillava di color rancio, brillantissima per copiosa luce che le stava dietro e ne traspariva. Ed era poi di magico effetto la musica di Haydn tolta accortamente dalla parte di sua *Creazione del mondo*, che esprime la produzion della luce. Minerva, ch'erasi arrestata col suo carro in aria sospesa ad aspettar il passaggio del sole, ed aveva fatto osservare al suo Alunno<sup>13</sup> il novello spettacolo di que' celesti movimenti veduti dappresso, allorché passa il Dio del giorno porge un tronco dell'infranta asta sua, perché Prometeo l'accenda in quel centro di fuoco immortale. Il gran furto non può restar occulto al tutto veggente Giove. In un subito improvvisate nubi adombrano il giorno, mugola il tuono, e sugli quarcinati nemi affacciasi il Tonante, che saettando (con male imitato fulminare) il povero Prometeo, il balza dal carro della Dea.

Le nubi tornansi a chiudere, e ravvolgendosi, al suono di tempestosa musica, finalmente diradansi; e rasserenando alfine, vedesi l'azione esser di nuovo in terra; e così si passa all'atto terzo, con arte ingegnossissima e nuova del Viganò, che ci conduce dal cielo alla terra senza sensibile cambiamento di scena. Rappresenta questa un bosco (ma non lo direi ameno). Gli uomini atterriti dal nembo, corrono ad appiattarsi. Prometeo vien per aria stramazando giù; la fiaccola uscitagli di mano cade più tarda. La mistica favola antica esprime

l'origin celeste dell'anime che informano il mortal limo colla figura del fuoco eterno. Non bastò al Viganò così sublime idea, quindi, mentre ogn'altro coreografo avrebbe stimato non potere far di meglio che giovandosene, rappresentar Prometeo accostare la fiaccola, accesa nel sole, ad animar certe statue da lui fabbricate di creta, e mentre gli spettatori aspettavansi di veder ciò né più né meno, egli ci mostra primieramente, come abbiano veduto, gli uomini vivi, ma privi di ragione; poscia invece d'infondere in essi la vita coll'accostamento di quella face a' petti loro, adopera in ben più ingegnosa guisa. Veniva dall'alto ruotolando il tizzone ardente dell'instinguibil fuoco, ma le scintille ne schizzavan qua e là, le quali apprendendosi pel bosco a questo e quel tronco, ovunque figuravasi che una favilla fossesi appresa, ecco apparir un Genietto da quella generato, in un colla sua fiaccola fralle mani; e di quegli amorini, come d'uccelletti, scorgevansi con sorprendimento in un istante popolati i rami della selva: poetica e profonda fantasia! i quali, oh con quanta pazienza dal Maestro istruiti! al suon di bella musica, con disegnati movimenti, andavano calando dagli alberi nativi, e giunti variamente sul suolo, venivan inoltrando, e aggirandosi per la foresta, e di là uscivano poi, seguendoli i mortali in vari gruppi, attirati dall'incognita forza di quelle faci, non altrimenti che uomini assiderati dal freddo anderebber dietro al tepore promosso da chi camminasse avanti a loro con ardenti tizzoni. L'igneo efficacia delle quali già insinuandosi ne' lor petti, e pel cuore penetrando alla mente, facevansi essi ben presto capaci di ragione; e quasi un velo si squarciasse per la prima volta da' lor occhi, chi alzandoli al cielo ammiravane il non ancor contemplato spettacolo; chi mirava sé stesso e vergognavasi della propria rude nudità, chi guardando altrui cominciava conoscer il suo simile, chi raccoglieva de' fiori con compiacenza, li osservava, fiutava, paragonava. E qui notisi vezzoso episodietto, che alcuno di quegli amorini prima da un albero n'avea gettati sul capo ad Eone che sotto vi sedea, la quale se ne inquietò e calpestolli. Ma soprattutto, ove prima i selvaggi eran passati sopra al giacente Prometeo con ferigna stupidizza, or veggendolo, umanamente n'avean pietà, anche per certo istinto di filiale gratitudine, e il raccoglievano di terra; il quale riscuotendosi, e riconoscendo fralle braccia di cui ritrovasi, e l'opera sua compiuta, mostrava non sentir il dolore del tanto

sofferto danno, e coloro intorno a lui prostesi, abbracciava; quindi per opera de' Genii quasi ritornato a vita, mercé l'accostamento di quelle fiaccole animatrici, conducevasi gli uomini al tempio della Virtù, che desse compimento alla rigenerazione de' mortali. Son certe bellezze d'esecuzione che mai si potrebbero indovinar dalla lettura de' programmi. Partendo tutta la schiera con una curva marcia, precedeva patriarcalmente il Titano; lui seguivano, colle faci alte, i Genii, poi venivan le donne, da ultimo i maschi, e formavano una graduazione all'occhio piacevolissima.

Atto quarto. Fin qui l'azione, benché di sua natura vastissima, era proceduta nella sua più economica semplicità. In quest'atto contiensi un episodio, strettamente però legato col soggetto. Entriam nella fucina di Vulcano. Due ragioni ci conducono. Giove non ancor placato con Prometeo, lo dàna a perpetua catena, e destina quel divin fabbro ad eseguir il suo decreto. Prima di ciò vien nello stesso luogo altro nemico invidioso della grand'opera del Titano, a tentare distruggerla. Egli è Amore. Corre il buon Padre ad abbracciarlo, ma colui ne sfugge gl'inamabili amplessi. Vulcano il regala d'un arco, ed ei lo getta via, chiedendogli dardi, che ricevuti, ne deride la fragil tempra, spezzandoli. Il Zoppo presenta uno di singolar perfezione, ma vuol un bacio in prezzo. Il fraudolento fanciullo il prende, e per non tener fede, fugge. E dove che il vecchio nol raggiunga? nel fuoco. Cacciasi nella fucina ardente. Inorridisce il Padre; zoppiccando affrettasi a frugarvi dentro con un bidente<sup>14</sup> per trarlo dalle fiamme, ma Amore, che ha per giuoco lo scherzar colle vampe, vedesi da' meati<sup>15</sup> della caverna poggjar insù per la via del fumo, e col fumo da quella in alto già uscire, e via volando per l'aria, rivolgesi a ridere la pietà<sup>16</sup> del credulo genitore. Non vo' nemmeno avvisare al Lettore quanto leggiadra sia questa mistica fantasia<sup>17</sup>. Mentre Cupido se ne va a dar guerra ai mortali, e disturbarne la novella carriera alla virtù ed alla ragione, giunge Mercurio a volo, recando il cenno del Tonante: doversi per Vulcan ordire adamantina catena, e con quella sul Caucaso affiggere il ribelle Titano. Non biasimo che Viganò, intento a serbar a que' Numi il carattere attribuito loro delle favole, ci mostrasse in Vulcano certa ritrosia in badar alle parole di Mercurio, con cui non ha buon sangue, ma mi unisco a' critici che biasimarono d'uopo fosse al messaggier di Giove far comparire

il decreto a caratteri di fuoco scolpito sulla rupe, e al Nume stesso affacciarsi tuonante alla montagna; e che quella catena nascesse bella e fatta in un istante sotto il martello de' Ciclopi. Questi ed altri diffettucci furono poi corretti quando in autunno riprodotto venne il *Prometeo*. Ma accadde a Salvatore alcun poco ciocché al Tasso quando rifece la *Gerusalemme conquistata*. Badando anch'esso ai consigli di molti, le correzioni furono men felici degli errori. Son certi nèi nell'opera delle belle arti da cui non può temperarsi l'umana condizione, e tutte l'arti geniali pare che si assomigliano a quelle musiche, in cui alcune dissonanze ed anche digressioni dalle severe regole vogliansi tollerare perché non avvenga peggio.

Nel quint'atto Prometeo introduce gli uomini rigenerati alla ragione nel tempio di Virtù, ove le sociali Facoltà, le Muse, le Grazie, le Scienze, l'Arti stannosi sovr'altrettanti alti seggi attorno a concistoro. Accoglievali la Dea del luogo, e li consegnava alle compagne sue ad istruire ne' diversi ginnasii aperti nel sacrario del tempio. Scrivasi fralle umane miserie, e le teatrali schiavitù il duetto, che intanto danzavano la Virtù e Marte, perché il Coreografo non seppe a chi altri affidarlo in questo ballo che non ammetteva danza alla francese nelle forme, e che di rado può annicchiarsi ragionevolmente in ballo eroico. E notisi che nel *Prometeo* non son nemmeno danze coreografiche (fuor della marcia danzante nell'ultimo atto) le quali pure sogliono esser un bell'ornamento ne' coreodrammi, ma tuttavia hacci<sup>18</sup> bellezze in copia, che non lasciano desiderar queste. Intanto ritornano Eone e Lino, quella già ammaestrata ne' studii femminili colla conocchia al fianco, e questi suonando di cetra; perché la musica fu primogenita dell'arti, che precedetter le scienze. Introducesi furtivamente Amore per dar opera all'insidioso suo disegno; e a lei, che trae dalla canna la lana, invisibile straccia il filo, e mentr'essa chinasi a raccogliere il fuso, con quel dardo le punge la mano. Un dolore, un fuoco visibilmente si comunica al braccio, e di là al petto, e spandesi per tutta la persona, sicché la meschinella n'avvampa, ne geme, ne smania, e agitandosi qua e là, volge gli occhi a Lino, riconosce in esso lo scopo del suo male e in un la medicina. A lui appressasi, e con opportuno atto naturale, ben diverso da ciò che l'educazione insegnò poi alle vereconde donzelle, non esser mai le prime a far conoscere agli uomini il concepito amore,

gli si ravvolge intorno, e il preme, oh con quanto evidente modo, filosoficamente rappresentato dal Compositore! Ma il fredd'uomo non bada, e pure attende dilettersi al suono del suo armonioso istrumento; il perché essa struggesi, affannasi, s'adira<sup>(a)</sup>. Ne sorride in mezzo Amore protervo, che alfin sazio del giuoco crudele, avendo compagne le Grazie, raccoglie di quel pianto in un pannolino<sup>19</sup>, passa a Lino, e con soave maniera glielo sprema contro al petto. Sorprendente simbolica invenzione! mi è forza esclamare. La pietà è foriera dell'amore. Si ammolisce quel cuore, e Lino allora volgendosi alla bella filatrice, ne sente quella compassione che non conobbe avanti, e le rende affetto per affetto. Ogn'atto di questo ballo ha le sue particolari bellezze, e tutte di sublime poetico genere, e di filosofica applicazione, ma questo duetto è cosa che dimostra in Viganò il poeta sovrano nell'invenzione, e invece de' versi, poetica era la pantomima più d'ogni rima parlante, al suono d'una musica altrettanto vocale<sup>(b)</sup>. Mentre Cupido fa appressar gl'innamorati, arriva Prometeo fralla turba delle Virtù, e retrocede inorridito al veder quanto ha già ottenuto l'insidioso Garzone, ed al pensar come funesti ne saran gli effetti all'umana razza, che voleva educare ad opere belle. Mentre egli minaccia il fanciullo, quegli osa persino volgergli contro la punta del dardo, il perché spezzandoglielo, il ghermisce attraverso, ed alto librandol sul suo capo, lo vuol percuotere al pavimento. Ma i due Amanti pregan per lui inginocchiati, ond'egli concepisce altro pensiero. Fa venir avanti Imeneo, che in legittimo

- (a) *Aderat querenti Perfidum ridens Venus, et remisso Filius arcu, Mox, ubi lusit satis, ... Horat. lib. 3, od. 27* [«Ai lamenti di lei assisteva, maliziosamente sorridendo, Venere col figlio, che aveva l'arco allentato; poi, quando fu sazia del gioco...»].
- (b) «Nell'atto primo la desolazione di Prometeo e la sua preghiera a Minerva era espressa, mercé della musica, con tale chiarezza e verità che sembrava d'udire ad ogni suono una parola, ad ogni battuta un sentimento; lo stesso dicasi per rispetto alla scena dell'innamoramento fra Lino ed Eone, di cui la musica è lavoro esimio del medesimo Viganò, e che può starsi a fronte del resto.» (Poligrafo 1813 pag. 367). E più oltre: «Della musica poi che con intendimento si fino sapepe scegliere, adattare, commettere e compiere con pezzi di vostra invenzione, io non altro dirovi se non che sembra a tutti potersi aver in conto di eloquente ed energica parola e farne essa sulla mente e sul cuore gli effetti».

nodo unisce quella coppia, e rende onesta l'opera del fratello. Oh con quanto ingegno, di cosa in cosa, si viene a dimostrar l'origine del legame principale della novella società, il matrimonio! Ma la gioia universale interrompe un sotterraneo moto. Dal suolo apertosi sbucano i Ciclopi, che avvincono<sup>20</sup> Prometeo, e seco lui di nuovo si sprofondano. Universal terrore. Marte vuol correr a liberarlo, ma Virtù consiglia placare l'ira di Giove. Partono tutti confusamente.

Attorto Viganò scrisse aver nel *Prometeo* compilata, anziché un dramma, una serie di sei gran quadri. Fin qui è dramma nel suo genere regolarissimo e solo il sesto atto se n'allontana. Ma dirà alcuno: in simil sorta di spettacolosi componimenti non vuolsi ricercar la drammatica regolarità. Sì, se il *Prometeo* fosse quale l'Autore troppo modestamente lo annuncia; ma a me dispiace che alla regolarità d'una favola più fondata sulle drammatiche bellezze che sulla ricchezza dello spettacolo contraddica solo l'ultima parte. La scena in essa rappresenta il monte Caucaso. Vengon i Ciclopi, strascinando Prometeo, e poggiando quindi sul tortuoso pendio del monte. La marcia e la via di que' manigoldi, e del maestro Patriarca, avvolto in purpureo panno risvegliavano ne' spettatori l'idea di spesso veduto in dipinture sublime subbietto. Luigi Costa a' suoi bei giorni fu il Prometeo di Viganò<sup>(c)</sup>. E come perfettamente corrispose alla volontà del compositore con pittoriche sembianze e con azione squisita! Notisi in questo luogo, essere state disdette<sup>21</sup> al personaggio le innannellate cadenti chiome e lo scelto da Salvatore color rosso, perché non risvegliasse troppo venerande idee<sup>22</sup>. Colassù l'affigevano legato con quella catena, e d'un mistico chiodo di diamante nel petto confitto. Preceduto, dal tuono, l'avoltojo di Giove calava in larghe ruote, e vorace veniva a posarglisi sul cuore. In tanto nelle cime di lontanissime montagne vedevasi apparir la schiera d'Ercole trionfante. Come! Chi è quest'Ercole, e di che popoli vien trionfando? Non son gli uomini testé solamente nati alla ragione? Dunque Prometeo non incivilì il genere umano ma un popolo selvaggio che abitava queste parti dimenticate. Forse supprass che da un atto all'altro passino secoli. Ma se passano per una porzion de' mortali debbono

(c) Nicola Molinari, di cui abbastanza conosciuti ancora non erano i meriti, stavasi in questo ballo inonorato fra' non primarii attori.

passar per l'altra; e qui, veggiam i soliti attori, quali li abbiám lasciati nell'atto precedente. Non mendicherò scuse, che poi non ven'ha. Viganò volle così, fece un bel ballo, e le solite non comuni bellezze ha ancor questa parte, ma duolmi che sola nuoca all'unità e verosimiglianza nell'altre conservate. E che magnifico quadro di tre parti distinte era questa scena! In lontananza turba menando lieto trionfo; nel mezzo uom venerando confitto in duro letto di dolori, sul davanti una schiera che mesta s'avanza per grave cagion di lutto: frizzante pittorica contrapposizione in due sì diverse azioni mosse da cause separate! Su remote pendici l'arrivo dell'armata d'Alcide: fiere, cavalli, carro, Eroe, tutto era minuto come voleva la distanza: cani eran vestiti da belve, e fanciulli menavan danza fra il baccante ed il militare; percuotendo certi tamburelli, suonando altri istrumenti, e ballando e marciando ripiegavan indietro e formavano catene, rivolgendosi gli uni contro agli altri: difficile azione a insegnarsi a' ragazzi, la quale né più né meno doveva esser quella che veniva sul davanti dai grandi poi ripetuta. Perché la minuta turba entrata fralle quinte, ricompariva poi colla stessa contradanza, ma cambiati tutti i guerrieri, i baccanti, le fiere, il carro, il tronfatore in adolescenti di media statura, e in bestie di media grandezza. Passati questi colla solita marcia, finalmente usciva sul piano la comitiva rappresentata da uomini veri e cose grandi al naturale. Finita la bellissima carola marziale, e l'oste sostando, Ercole disceso dal carro, alla schiera d'uomini, e allegoriche Divinità ad essi miste, che mesta con lento camminare aveva tenuto l'avanti del quadro, contraria in tutto all'altra lieta turba lontana, chiedeva la cagion di quel sì gran compianto, e coloro gli additavano il povero Prometeo legato al suo supplizio. L'Eroe, orato prima al padre Giove, saliva il monte all'alta impresa; uccideva l'avoltojo (non bene a colpi di clava, che poi Viganò cambiò nelle frecce) e scioglieva il Titano, ch'ésanime, dagli alunni suoi grati era portato al piano. Scendeva allora Minerva con Igia a toglierlo alla morte che già gli s'appressava; e narrava: Giove pe' meriti del gran figlio finalmente placato. Allora calava dal cielo Immortalità a coronar Prometeo, e nell'alto appariva una gloria emula di quante più solenni gli antichi pittori inventarono nella parte superiore de' lor quadri, a figurar il celeste regno, ed emula del *Θεολογειον* Tdologeo<sup>23</sup>, degli antichi teatri. Quanto era larga la

scena nella sua superior parte, su un piano di nubi rappresentava la splendida corte degli Dei, tutti nel lor carattere da' piccioli fanciulli figurati, e così finiva solennemente il dramma, che fatalmente, anche nella sua riproduzione non fu mai felice per l'opera de' dipintori.

VIII. A questo coreodramma non nuoce certamente l'esser esposto con pantomima, anziché in versi. Lo spettacolo che gli è intrinseco, la vastità, e la distanza in cui trovansi spesso gli spettatori dagli attori, e l'azione che il più delle volte procede da turbe di persone anziché da singoli personaggi: il tutto fa sì che non solo il subbietto s'accomodi con ragionevolezza ad un muto linguaggio, ma lo richiegga a preferenza. In ogni modo poi la metà della favola esclude anzi ogni favella, perché gli uomini finché non acquistano la ragione non debbono favellare; e assurdamente adoperarono coloro che s'avvisarono dal programma del Viganò lavorare un dramma scritto, ad eseguir il quale sarebber necessari attori fin alla metà capaci di rappresentarlo pantomimicamente: doppia arte che non si conosce fin qui, il perché meglio fu compor tutto il dramma muto, se quasi intiero in ogni modo esserlo dovrebbe: mentre tacita può esser la conferenza di Prometeo con Deità allegoriche, tacito di sua natura tuttociò che vedesi nel second'atto, tacito quanto fan i Genii ed i Ciclopi, tacita la marcia trionfale d'Ercole ed il cupo dolore di chi vien a farsi spettatore del supplizio di Prometeo. Finalmente gli uomini stessi, acquistata la ragione, lascierebbero a fatica persuasi gl'uditori, se ad un tratto riescisser maestri di favellare, e il far vedere come l'uso insegni ad essi appoco appoco dar nomi alle cose tornerebbe cosa a udirsi più ricercata, che a vedersi espressa con pantomima.

IX. Il *Prometeo*, alquanto riformato, fu riprodotto anche nell'autunno, non felicemente preceduto da *Samandria liberata*<sup>24</sup>.



# AMMAESTRAMENTI ALLA COMPOSIZIONE

D'OGNI POEMA E D'OGNI OPERA  
APPARTENENTE ALLA MUSICA

COMPILATI  
DA CARLO RITORNI.

MILANO  
COI TIPI DI LUIGI DI GIACOMO PIROLA  
1841.

[Libro III, pp. 228-259]

XLIII. Il canto e la pantomima, parti accessorie del dramma nell'antico teatro, col fiorir e arricchire dell'arti sono diventati drammi a se stessi. Come ciò sia del canto, abbiam abbastanza veduto; resta esaminare il dramma diventato pantomimico, senza presidio<sup>1</sup> di favella o di canto.

XLIV. Suolevasi dividere la poesia drammatica in tragica e comica; ora cresciuti i generi, si potrebbe distinguere in drammatica pedestre, e melica; ed anco, in pedestre, melica, e pantomimica; e quella prima partizione diventerebbe suddivisione di tutti tre questi generi. Né sia obbezione, che l'ultimo dei tre non abbia parole, quindi non poesia, perché sta questa per metà almeno nell'invenzione drammatica; come anche nel dramma, specialmente comico, è poesia senza versi. Che i retori ed i critici nulla inventasser mai, anzi le regole ricavassero dagli esempi de' precedenti autori, chiara prova ci dà l'Arteaga, il quale parlando dell'opera, fassi ad esaminare se dopo il Metastasio possa considerarsi giunta sul culmine di perfezione; poscia inquanto al ballo, ne dichiara mostruosa l'origine, il fine, i mezzi, pronunciando che questo mostro risibile non potrà mai giungere al suo maturamento in sulle vie di ragione<sup>2</sup>. Quale sia il melodramma abbiamo già lungamente disaminato, e quanto gli rimanga fare, per giungere a quella metà, cui volendo afferrare, mancangli, non già mezzi, ma volontà di adoperarli; mentre intanto alcuni séguitano a credere fermamente, mancargli a tal uopo perfino l'intrinseche originali disposizioni. Intantoché l'opera erra lunge ancora dal suo scopo; come quelle fabbriche, cui la rivalità degl'architetti, l'insubordinazione de' troppi e diversi artigiani, l'ascoltato parere del popolo, e dei passeggeri, fanno rimanersi quasi nuova mole di Babelle, il Viganò, uno di que' creatori non preveduti dai retori, con avvedimenti nemmeno immaginati da chi non nacque privilegiato a tai destini, Viganò ad un tratto trae la coreografia di culla; colle sue mani le dà forme diverse da quelle false che aveale impresse chi prima allevolla, e la conduce al segno di perfezionamento e beltà

d'arte, cui niun drammatico genere può superare, perché l'unità dell'autore, la semplicità dell'opera, ove composizione ed esecuzione son tutt'uno, gli accordava siffatto privilegio. Trionfo tanto luminoso, quanto più breve! Ma perché i componimenti di questo Classico non sono raccomandati alle carte, mi convien esaminare quale siesi l'arte corepea nella sua ragione, ne' suoi mezzi, ne' fini suoi; nel che però non ho senonsé a fondere in regole gli esempi di costui, che come d'Omero dice Orazio, nulla giammai imperitamente<sup>3</sup> congegnò<sup>4</sup>. Né mi sarà novella l'impresa, mentre il suo teatro fu da me descritto, ed esposto alle considerazioni altrui nel *Commentario sulla vita ed opere del Viganò*; al quale libro storico mando tutti coloro che credano dalla mia debole penna imparare cos'è arte corepea, di cui poco si ammaestrò, perché quasi nata recentemente coll'unico suo vero Autore.

XLV. De' sofismi dell'Arteaga giudichi la Ragione impassibile, e bilancia sia quella triplice nostra regola: ragionevolezza, utilità, beltà. Si presentano esse così fuse assieme dentro la corepea, che basta solamente numerarle negli effetti. La ragione coregrafica è la stessa della pittura. Né fuor di qualche cinico, alcuno condannò mai di vana l'arte pittrice: quello specchio, dove con tanto diletto miriam la bella larva di noi stessi, e l'idea di perfezionata natura. Ma la dipintura manca, non dirò di movimento, perché imitazione non verità, ma di successione: in ciò imitazione imperfetta! Non senza pena veggiam cavalli perpetuamente immobili nel galoppo; pugnali che mai feriscono; fulmini, dardi, perfin palle guerriere, invisibili quasi nel lor passaggio, restarsi immobili infinito numero d'anni, quale non impiegherebbero a correr dalla terra fino al sole. Grande scena rappresentata in complicatissimo quadro storico non è che un istante, ma questo istante diventa perpetuo. Poco s'intende ad onta di certe suppletorie<sup>5</sup> cautele; e mercé ancora innumerevole serie di quadri, non però verrebbe a rappresentar l'azione, priva della vita, la quale risulta dalla successione e legamento de' minuti intervalli in cui si divide, o per meglio dire si fonde. Capisco, mi dirà il Lettore, che ciò le dona la coregrafia, diventando essa una viva pittura, men ingegnosa ne' facili già vivi suoi mezzi, più perfetta ne' suoi effetti. Ma qual uopo di render muto il dramma per far parlare

la pittura? Giusta obbiezione a prima vista. Conosco che vuoi utilità drammatica, non utilità d'arti straniere o generali; e qui colla ragione s'immedesima l'utilità. Perché la corepeja abbia l'utilità drammatica, conviene (come abbiamo giudicato il melodramma) che abbia a sua volta maggior attitudine del dramma non muto, e in qualch'effetto renda meglio l'espressione, che se parlasse; altrimenti avranno ragione i Lettori di dire follía, rinunciar alla favella per van'ambizione di favellar con quella steril ed incerta degli atti.

XLVI. Primo: Vedemmo altra volta, come le imitative arti emulano il vero con questi e quei mezzi, più o meno idonei, escludendo alcuni altri; e come la scultura e l'incisione sono senza colorito, il quale quanto a prima vista sembrerebbe ragionevole, od anche sarebbe facile applicare, tanto è contrario al bello particolare delle arti loro. Il dramma vocale nella sua più fedele imitazione ha però non lieve imperfezione dal poter mai fare parlar gl'interlocutori simultaneamente, come pur è nel vero, e come succede maggiormente ne' più caldi momenti dell'azione. La pittoresca pantomima supplisce a questa parte importantissima tanto bene, quanto al restante la parola. Dunque un argomento dove codeste contenzioni sieno frequenti, molti gl'interlocutori, e che specialmente si passi in luogo pubblico e fra popolari perturbazioni, sarà tema coregrafico esquisitamente a preferenza, quanto maggiore o più importante sia questa parte di quella.

Secondo: I cori particolarmente, quella suppellettile drammatica tanto cara a' Greci, tanto vivace nella musica moderna, i cori che in alcune tragedie introdotti come turbe, dipingono così bene il carattere subitaneo, discorde, variabile del popolo, questi cori, che la tragedia spesso fa parlar simultaneamente con assurdità, o difficoltà, e il melodramma con lezioso artificio concertatamente, non sono perfetti, imitativi, naturali, senonsé con pantomimica pittura rappresentati. Né solo ciò per convenzion d'arte: ma colla miglior imitazione del vero.

Terzo: Perciò, que' subbietti son propriamente pantomimici, che nella maggiore o più importante lor parte presentati ne' luoghi pubblici e vasti, mercé molti cooperatori, verosimilmente, o necessariamente ammettono la supposizione, che lo spettator

remoto, ed anche alquanto vicino, tuttavia porzione solamente, o nulla intenderebbe, fuorché per mezzo del sentimento degli occhi. Nel prim'atto dell'*Otello*, come potrebbe un osservatore dai portici o dalle loggie di quella grande piazza udire altroché un fremito popolare indistinto? Tutto il restante sarebbe per lui pantomimico: ed il Vincitore sbarcato, e gli abbracciamenti della Moglie e de' suoi amici, e l'accompagnamento al palagio ducale, le feste popolari, ed il tanto favellar, e additare de' crocchi immensi circostanti.

Quarto: Una convenzione poi, sempre a dispendio del vero, concede che si spinga la voce fuor del naturale, perché l'uditore dee ad ogni modo intendere. Non così la pantomima. Allora l'azione muta sarà naturale a preferenza, quando i discorsi non s'intenderebbero in platea senza tal esagerazione di voce.

Quinto: La coreografia ci offre non meno il diletto d'una viva pittura, che la perfezione d'una rappresentazion pittoresca, invece di quella ingrata distanza che passa dai pochi interlocutori, alle simmetriche file di turbe mal imitate dai coristi, i primi affacciati all'orlo del proscenio, protendenti le faccie, le persone su noi, i secondi rimanentisi addietro inetti e male istruiti.

Sesto: La coreopea rappresenta in vasti spazj le persone a più stature diminuite, come allontanandosi diminuisce la prospettiva dello scenario. Adopera essa giovinetti e fanciulli per mostrare popolo remoto; ed agli attori stessi, quando si aggirino colà, sostituisce ragazzi che li contraffanno. Il che può farsi dal dramma vocale, ma non si fa, perché cosa solo propria della precisione coreografica; inoltre ha relazione colle facultà della pantomima; mentre a queste distanze non s'odono le voci, e converrebbe che la recitazione diventasse allora pantomima. Nello sceneggiamento coreografico un centro comune unisce, proporziona, intreccia tutte le figure, con un punto di veduta, supposto nel vero mezzo, intorno al quale si stringono, e piramidalmente sorgono i principali, mentre gli altri più accessorj se ne allontanano eccentricamente, o facendosi nell'indietro poco appariscenti, od ostentandone nel davanti ben dissegnati scorciamenti delle membra loro.

Settimo: Sono alcuni fatti che hanno affinità intrinseca, e maggiore all'uopo col linguaggio muto, che colle parole. Nel *Prometeo*

quegli uomini belve, fin oltre la metà della favola non acquistano, mercé la ragione, il favellare. Né quanto essi richieggono pantomima, gli altri personaggi, o allegorici o agenti entro spazj vastissimi e soprannaturali, richieggono favella. Perciò gli sciagurati, che avvisarono far in versi quel pantomimodramma del Viganò, non furono in ciò particolarmente poetastri, ma nell'arte loro stette il difetto, che rende tanto assurdo il *Prometeo* scritto, quanto sublime il pantomimico. Lo stesso può dirsi dell'immensa vastità de' Titani. Pantomimico pure converrebbe che fosse a preferenza un dramma, che s'aggirasse sullo scoprimento delle Indie, perché con falsa supposizione non parlassero assieme due popoli che nemmeno possono farlo per l'opera d'interpreti. Dovrebbero essere in parole solo le scene d'Europei con Europei, di Americani con Americani; ma come si può sperare che gli stessi attori sien or pantomimi, ora recitanti? In altri temi pure prevale la forza dell'azione tacita, come nella *Sonnambula* per esempio, la quale fatta con mal consiglio drammatica, canta il più delle volte quando dovrebbe assonnare. Oltreché di quell'ultima scena perdesi tutto il bello, perché i molti circostanti debbono rigorosamente tacere, né i coristi sanno supplir intanto con atti muti al bello del pittoresco quadro.

Ottavo: Talor a ragion d'arte dalla pantomima si trae molto miglior partito che dalla elocuzione. Tal è la *Mirra*. Sebbene temessero alcuni, di cauta oscurità rivestita la tragedia stessa, dovesse questa degenerar in tenebre nello sterile stile di muto sceneggiamento, al guardo maestrevole del Viganò parve altrimenti, e scuoprì essere argomento a preferenza pantomimico, perché quanto nell'alfieriano capolavoro ne vien detto solamente coll'ultima parola, veggiamo in fatto quivi nascere e crescere, colle sue morali cagioni, nel corso stesso dell'azione.

Nono: Altri soggetti possono essere idonei alla coreografia egualmente che alla poesia: altri servire a quella, parte per industria del saggio compositore, parte per allargamento del patto tacito collo spettatore, senzaché ne rimanga essenzialmente offesa la ragione dell'arte; mentr'è certo che non si possono adoperar i mezzi d'imitazione più ardui ad ottenere piacevolissimi effetti. Il repertorio del Viganò è modello di drammi pressoché intieramente pantomimici, ora per avvedimento dell'Autore a sceglierli tali,

ora per maestrevole artificio in farli diventare.

Decimo: Il metodo corepeo soddisfa il quesito: Ritrovare un dramma intelligibile ad ogni popolo, indipendentemente dalla diversità delle favelle.

Undecimo: Agli argomenti spettacolosi e intrecciati d'azioni materiali sono atti quasi esclusivamente, per eccellenza, i drammi pantomimici. Dice un autorevole Scrittore, essere gli spettacoli un genere buono come gli altri, quando venga con senno e dilettevolmente trattato. Non si nega la proposizione, ma la condizione; imperocché all'arte de' comici manca danaro, attitudine, nonché gli esecutori esercitati a fingerli plausibilmente. Oltreché sarebb'ornamento inutile, distrazione, confusione alla buona commedia, alla vera tragedia. Come mai fra l'eloquenza poetica de' dialoghi puoss'introdur un tratto di vasta azione, de' cooperatori secondarj, nulla nelle parole? A ciò supplisce molto meglio la coregrafia; né vuolsi a termini di bell'arti fare opera di due colori mercé repugnanti mezzi imitativi, ma scelto quello che può aversi per dominante, le facultà dell'altro adattargli subalterne. Né ciò fia imperfezione, ma lodevole avvedimento, fintantoché gli attori recitanti non sieno atti a rappresentare come pantomimi di professione, il che costituirebbe in certa guisa l'arte de' mimi, oggi perduta, e di cui farem più oltre un cenno.

XLVII. E qui notisi bene, che colla dimostrata ragionevolezza, ed utilità del ballo, quest'ultimo numero involve il diletramento. E qual cosa più dilettevole del dramma cui esclusivamente son proprie le maraviglie de' spettacoli, e che offre al senso più voluttuoso, cioè l'occhio, un pascolo facile, senzaché costi verun'applicazione all'intelletto: quindi ottien solennemente lo scopo di ricreare? Pur chi crederebbe che l'Arteaga ne' suoi sofismi contro il ballo, perché mercé a lui anco ignota, ricavasse quinci opposto argomento di condannarlo come arte infingarda, che lascia intorpidir oziose le mentali facultà? Quand'anche non fosse ridicola tale moralità fuor di posto, la riflessione sarebbe sempre di quelle che non van oltre la scorza, perché assai più sublime drammatica spozion è questa, che non dice le cose, ma lascia il peso non volgare all'applicazione di rilevare dal complessivo e parziale loro

aspetto i concetti, diventando così lo spettatore poeta a se stesso. E tuttoché semplici nell'oggetto principale, variati moltiplicemente<sup>6</sup> erano i coredrammi del Viganò, cosicché non solo dieci volte ripetuti piacevano, ma dieci volte vedersi conveniva, per tutt'osservare; onde andarne poscia tutte a parte a parte scuoprendo le pittoresche disposizioni era piacevole occupazione delle successive rappresentazioni.

XLVIII. Perciò il prestigio d'una rappresentazione spettacolosa non consiste, come vogliono alcuni, massimamente oltremontani, nel porre sulle scene grandi azioni come succedono: i quali sono spettacoli da piazza d'armi. Il bello in arte non può venir dalla comunale ricchezza de' molti oggetti, uniformi negli effetti, ma dalla varietà imitata con beltà pittoresca. Questo genere dee essere, in primo luogo senza parole, perché contemporanee, toglierebbero l'attitudine de' movimenti: frammisto farebber un dramma di due colori, contro le regole dell'uno e del bello. In secondo luogo dee consistere in una particolarmente energica espressione degli atti, per supplir alla favella, ed in una continua contrapposizione de' movimenti individuali, e plurali, onde introdur nella pantomima l'indispensabile bello della pittura. In terzo luogo con musica contemporanea, senza la quale lo sceneggiamento decaderebbe nel vulgare; ed accioché tenga essa vece in parte de' taciuti, ed accennati ragionamenti. Quest'arte sublime, quest'arte tutta italiana più ancor che il melodramma, questo moderno ritrovamento ignoto a' Greci, questo sforzo dell'umano ingegno, dal Viganò ebbe l'origine o il perfezionamento.

XLIX. Ma con tanti avvedimenti, fia sempre la corepea un genere parzial e suppletorio, né molti posson essere in esso i componimenti. E ché perciò? Fors'è riprova di minor eccellenza sua? Siano pure circoscritti di numero i coredrammatici capilavori, come circoscritt' i casi di far uso della coregrafia, purché ripetansi sempre que' principali nelle grandi solennità cui è destinata quest'arte magnifica, e risparmiati a' comunali<sup>7</sup> corepei la briga di fabbricarne de' novelli, triviali nell'opera, come falsi nella supposizione del bisogno di pantomimica esposizione.

Quelle quasi centinaja di rappresentanze<sup>8</sup> consecutive de' balli del Viganò, date a nonmai saziati spettatori, fanno vedere come si potrebbero moltiplicare all'infinito, distribuite poche all'anno; mentre spettacoli cotanto moltiplici, senza parole, né scritti, come di drammi che si conoscono precedentemente dagli uditori per mezzo delle stampe, si dimenticherebbero quanto basta nelle loro secondarie forme, passando un intervallo di tempo da rappresentazione a rappresentazione, onde riescire sempre nuovi, finché cambiandosi le generazioni, pei posterj tornerebbero nuovissimi. Quindi non sarà esagerazione il dire che co' soli repertorj del Viganò e del Gioja, e qualche altro raro componimento altrui, resterebbero forniti a sufficienza i teatri di coredrammi, quando anche non ne nascessero più autori eccellenti.

L. D'onde ricaveremo le regole, se niuno ancor ne trattò fin qui? Il secreto stassi occulto nel teatro di colui che così ben l'intese, e potev'ancora insegnarlo altrui; ma non avendolo fatto, non è opera facile scuoprilo, e ridurlo alle forme ammaestrative. A mio credere, il tema del coredramma, che dee aver carattere proprio come particolarissimi sono i suoi mezzi e co' quali ha strettissimo legamento, consiste in tre cose: Argomento semplicissimo, parlante quanto più è possibile ne' proprj fatti: Fecondo di maravigliosi avvenimenti e involventi grandi passioni: Suscettività di tutto rappresentare con muta azione in quadri coregraficamente pittoreschi. La corepea perciò è l'anello che connette, e l'arte media fra drammatica e pittura. Tanta è la sua dignità e difficoltà nel tempo stesso!

Trattiam dunque questi tre punti, ma cominciamo a ritroso dall'ultimo; premesso un cenno sul titolo di quest'arte, che chiamerò più spesso corepea che coregrafia, mentre l'ultimo vocabolo vuol dire: descriver colla danza, e quello: col ballo fare, comporre, eseguire. Invece poi di Ballo, nome ambiguo quanto quello d'Opera, mi piace dir coredramma, coretragedia.

LI. Sterile veramente e imperfetto è il linguaggio de' gesti, sebbene alcuni scrittori ne facciano panegirico, citando antiche autorità che avran mirato forse ad altro scopo, il quale non è certamente

il nostro. Né mi dicano che siffatto linguaggio fu chiamato la favella degli Dei, e simili ampollosità, cui contrapporrò forse troppo dura definizione: egli è piuttosto una pittura di soli contorni, che accennano l'esteriore di corpi opachi, e nulla più, anzi un quadro d'ombre, quale sarebbe quello in cui dopo data ad ogn'immagine l'ombra sua, formata dal riflesso di gran luce, si togliessero e cassasser i corpi, rimanendo tutta la dipintura un intrecciamento di sbattimenti e di effetti. Né dai gesti destinati generalmente a crescer forza e secondar il ragionamento (taciuto questo), si può intendere maggiormente l'eloquenza dello scenico dialogo.

LII. Gli uomini accompagnano, ed ajutano il favellare con certi atteggiamenti e gesti, a seconda delle circostanze, nonché del genio loro: il perché questa gesticolazione, più viva ne' climi caldi, si suole veder quasi nulla fra popoli del settentrione. Alcuni di tali gesti vengono naturalmente dalla cosa, come, colla parola: va: un segno di scacciare. Si potrebbero dire parlanti. Altri di convenzione, come far croce d'un dito attraverso la bocca, per indicare silenzio. In terzo luogo moltissimi sentimenti non si possono esprimere in modo muto, perché o contengono idee astratte, o complicate, o alludono a cose remote. E come significherassi la primavera, il giorno, e che so io? La mimica, cioè l'arte di secondare il discorso coll'azione del corpo, è secondaria, indiretta, difettiva, come l'istrumentazione alla musica vocale. Ove si sopprimano le parole, alcuni gesti ne terranno luogo, altri le indicheranno in una maniera imprecisa, ma la maggior parte del discorso restandone priva, lascierà grandi lacune, che toglieranno legame, faranno perdere l'intiero complessivo ragionamento. A sostituire gerghi, cioè lazzi premeditati, sarebbe creare un alfabeto muto, nonpiù imitazione del vero, il quale richiederebbe studio a parte, previo un fine ragionevole, come nelle scuole de' sordimuti; ma tratterebbesi allora di supplire ad un difetto parziale, non di servire ad una generale beltà. Perciò la pantomima, che si distingue dalla mimica, per essere non seconda alle parole, ma da esse iscompagnata, è più morta, più indefinita dell'ombra relativamente al corpo; è arte che mostra il fasto della difficoltà nell'imitare con privazione volontaria de' mezzi migliori ad imitare, senza riuscire a questo

intento né dal lato del bello, né dal lato dell'utile, né dalla parte del vero; checché si dicano que' lodatori, che vantano e l'onore e la celebrità in cui era una volta. E quel Pantomimo che seppe convincere un Filosofo dell'importanza di sua arte, rappresentandogli solo, e facendogl'intendere tutta intiera la favola di Venere, Marte, Vulcano, eccetera! Sarà: ma perché non possiamo capire come ciò si faccia, non terremo questa ora fralle verità di fatto, finché alcuno riesca farcela nel fatto veder e capire. Luciano volle i pantomimi, a conseguire il loro intento, forniti di scienze, d'arti, pocomeno ch'enciclopedici; ma noi porremo la loro scienza e la loro filosofia nel conoscere le scarse forze di lor arte, restringendo a queste cautamente le imprese. E perché non sia eziandio da noi tenuta per un'arte assurda e irragionevole, abbisognano almeno due cose: che venga usata con qualche perché; che si adoperi con molto avvedimento, sobrietà, ne' limiti delle sue forze. Impiegata così a supplire certi bisogni delle imitative bell'arti, fino i suoi difetti si cambieranno in pregi, quando servano, e togliere di mezzo in quelle altri difetti maggiori. Dunque sull'esempio del Viganò, fonderemo il precetto, che il dramma pantomimico per eccellenza sia quello, del quale il particolare subbietto, né colla prosa, né col verso, né col canto potrebbesi nella sua maggiore, o più importante parte così bellamente trattare, come senza parole. E allora questa, lunge dall'essere versificazione muta, intrecciata di segni fuori dell'uso comune, sarà eccellente quanto più toglierà ad esprimere semplici e quasi per se stessi parlanti fatti, con meno, ed i più naturali atti che sia possibile; specialmente come veggonsi, e s'intendono da situazione alquanto remota quelle azioni di cui non possa fino a noi giungere il suono delle voci.

LIII. L'Arteaga male spiegò la pantomima involvere supposizione di mortali, privati del linguaggio. Deesi piuttosto considerare, dissi, come il ragionamento d'uomini remoti da noi, soccorso dall'arte con maggior espressione, mescolato d'alcuni giudiziosi atti di convenzione indispensabili: quindi piucché la lingua negli attori, vorrei dire impedito per qualche cagione negli spettatori l'udito. Abbiam nell'istoria romana che un Re barbaro grandemente maravigliossi di Pillade pantomimo, e desiderollo aver interprete

de' suoi popoli discordi nelle difficili favelle. O fosse questa virtù di Pillade esagerazione, od artificio ignoto ai nostri tempi, certa cosa è che il Viganò stabilì sopra opposti principj le norme dell'arte. Diversamente opinando da' predecessori suoi, mostrò sommo sapere nella sua facoltà, in conoscerne i mezzi sterili, e adoperare il linguaggio pantomimico quantomeno gli fosse possibile, per lo contrario basando l'azione sulla propria chiarezza. E maggiormente vuolsi lodarlo, ché in ogni cosa dell'arte maestro senza emuli, sapeva meglio di tutti render efficace quella così steril maniera; ma riserbonne i prodigi a' soli indispensabili casi.

LIV. Il rappresentare con atti taciti è dunque di due guise. O si fa mediante que' gesti, che altrimenti sogliono accompagnar le parole, soppresse poi queste; ovvero con segni di convenzione, che vagliano a tener luogo di favella: mezzi suppletorj, a dir vero, uno più imperfetto dell'altro! Favelliamo del primo. Consiste principalmente in certi atti inenarrabili, che accompagnano vivissime commozioni dell'animo, in cui sono esse così evidentemente impresse, che senza parole, o non udite, od ommesse, vagliono, per quanto si può, massimamente al giudizio d'intelligenti spettatori, a tenerne le veci, a renderne l'effetto. Quest'arte, se pur esiste in positivi ammaestramenti, sarebbe a insegnare parzialmente; non qui dov'entra in generale. Puossene consultar l'opera, troppo diffusa ancora, di Engel, ch'esamina in molti casi gli atteggiamenti risultanti da passioni diverse. Ma richiedesi ben più all'unico, continuo rappresentar de' pantomimi. Da chi se ne piglierà l'idea? Oltre quella cui saggio coregrafo saprà libare dall'osservazione sul gestir d'uomini che parlino presi da intense passioni, si può prendere dal guardare chi favelli remoto alquanto da noi, quando sia gente che abbia cotal uso di tutto accompagnar co' gesti. In simili casi giunsi alcune volte a capir parecchie cose, o forse il tema generale d'un dialogo non udito. Ancora il vedere la rappresentazione delle tragedie, cercando non udirne i versi, può somministrar molto approssimativo modello di pantomima, perché l'istrionica è arte anch'essa, con classificati modi e bello ideale, significativa sommamente.

LV. Ma quella pantomima fia più spontanea, che abbia solamente in sé la ragione della distanza dallo spettatore, o di qualche motivo generale, che faccia favellar altrui piuttosto con espressivo silenzio. Di questo genere è l'atto terzo della *Vestale*, per non dir tutta la tragedia, e principalmente i monologhi della notturna Ministra di quel sacro fuoco. E qui vuolsi aggiungere un novello, per duodecimo agli altri casi, per dimostrar che la pantomima è a preferenza più naturale talvolta delle parole. È vero che parliam fra noi stessi, ma non per regola generale, né la miglior imitazione dee andar in traccia di menché bell'eccezioni; oltreché non è questo il lungo descrivere che fassi negli oratorj soliloquj drammatici ogni pensiero, e quelle circostanze ancora, le quali è vano che l'interlocutore racconti a sestesso. Una tale verbosità snerva le passioni. Oh quanto sono ridicoli certi *a parte*, inseriti anche in dialoghi, e certi dialoghi che uno ne' soliloquj fa coll'ombra, col ritratto, coll'idea dell'assente, raccontando poi ciò che quell'ente immaginario gli dice in risposta! Quale poetica penna può agguagliare il coregrafico pennello nelle mani di Salvatore, in quel monologo d'Emilia? quando nel sacro silenzio del tempio ravvolge in suo pensiero l'immagine del veduto Giovane: quando la si vede innanzi, e per iscacciarla tutti recasi alla mente i suoi doveri: quando per domar la novella passione ricorre alla Dea, prega, si pente, propone: quando nuovamente la dolce larva l'è presente seduttrice; ed ora se n'invola, or cede alla lusinga, or ne rifugge subitamente contraffatta, quasi la Dea con altra, e più fiera larva frapposta, la respingesse addietro! Provisi a scrivere questo monologo, e farne una scena di verseggiata tragedia, e si conoscerà quanto le parole sieno un dipiù ozioso, un superfluo ripiego, laddove bastano gli atti esterni a chi ha già entro di sé la favella de' sentimenti. Ma la potenza di pantomimica espressione, unita colla cautela del favellare remoto da chi dee ascoltare, risulta particolarmente chiara in Salvatore, allorché tenta far oggetto di pantomima perfin l'eloquenza, e la disputazione, nell'arringa di Coriolano e del Tribuno: sforzo tanto contrario alle sue consuete pratiche, giustificato nonsolo dagli applausi de' spettatori, ma più ancora dalla supposta distanza degli uditori pell'ampiezza del foro; nel qual caso gli oratori s'intendebbero non altrimenti che così, e ben ingegnosi sarebber quelli che con

arte tutta nuova facessero, mercé la gesticolazione, capir ai lontani almeno la principale sostanza di ciocché intieramente odono solo i vicini. Usavano gli oratori antichi certi gesti che spiegavano senza parole alcuni determinati concetti, e potevano essi allora farsi capire dall'uditore anco remoto; e quest'arte gioverebbe nonsolo nel caso d'una pantomimic'arringa, ma pel dialogo ancora; però converrebbe fosse nota fra'l popolo, ed invalsa, per parer naturale. Essendo invece disusata, non puossene prevalere la coregrafia. In altre dialogate scene per sestessa naturale è la pantomima, come nel quartetto in *Prepotenza vinta da eroismo* del Viganò nostro, dove due coppie d'interlocutori se l'intendono a gesti, più ragionevolmente che cogli aparte parlanti, cui se ode l'uditor lontano, sarebbero assai duri d'udito i vicini attori per non capire. Peggio poi quella gesticolazione caricata di recitanti o cantanti, della quale non s'accorgono però mai gli avversarj, di maravigliosa stupidizza! Per lo contrario nella scena di cabala e calunnia nell'*Otello*, la forza d'arte con chiarissimo dialogo così chiara risplende, che più per regola generale del genere pantomimico, che per bisogno, si richiede la supposizione, che gli spettatori nel luogo pubblico trovinsi alquanto rimoti.

LVI. Se difficil è rappresentare le stesse violente passioni, cosa sarà poi qualora l'azione discenda narrar freddamente cose più materiali, che richieggono propriamente d'esser dette, e nominate? Si credette supplire con certi segni, che ad esser intesi abbisognerebbe per lo meno un alfabeto avanti, studiato dagli spettatori, quasi alunni della scuola di sordimuti, de' quali, avviso, l'arte, o artificio, figlio del loro difetto, non è veramente un linguaggio, ma un alfabeto di gerghi scritti sulla punta delle dita. Diversamente vuolsi adoperar da quegli antichi, che alcuna tragedia francese gesticolarono distico per distico. Converrebbe anzi inventarne i temi, e sceglierne uno fra cento che maggiormente permetta impicciolir questa parte. Grande maestro ed esemplare ne fu il Viganò. Egli venne così a darne la regola, che quell'arte di accennar cose materiali con gesti non si può meglio insegnare, che consigliando fuggirne a più potere il caso, ed il tirannico bisogno. Né potendosi ciò conseguire

intieramente: eludere certe antiche forme d'un'affettazione ridicola, come accennar cosa che mettasi ad armacollo, per annunziar il signore, il padrone, il marito.

LVII. Comeché nella pantomima, direttamente o indirettamente gran maestro, la parte ove Salvatore apparì preclarissimo, creata essendo da lui, fu la coreografia, voglio dir qui quel continuo giuoco di scena, che fassi mercé la disposizione de' principali e secondarj attori, co' scorci, co' gruppi, colle masse in parziali contrapposizioni collocate, molte successive volte, come una volta si vede in ben disegnato quadro. Primieramente ciò succede un'ad una nelle figure de' pantomimi. Qui non occorre al corepeo senonché studiare i libri teorici de' pittori, che saranno pure per finità libri dell'arte sua. Il Viganò nel gruppo della Vestale svenuta, sostenuta dall'Amante, che intento le baciava la man cadente, disegnava un modello da Fidia e da Canova.

LVIII. L'ornamento secondario, che fece diventar principalissimo, negletto da chi lo precedette, consiste nella cooperazione di accessorie figure cogli attori, come popolo ammiratore, oppure interessato. Le deserte reggie nelle tragedie, ove il re per cortigiani, sudditi, popolo ha ventiquattro soldati che sembrano di legno; le città abitate da una sola famiglia, le piazze, le botteghe, le vie spopolate, ove non viene, non pass'alcuno, sono incongruenze, cui sol l'uso, non la ragione può accomodarsi. Succorse a ciò il Liveri a Napoli col favore d'un Re protettore munifico de' spettacoli. Lodavami particolarmente un cotale la rappresentazione del *Don Carlos* di Schiller veduta in Vienna, ove la corte spagnuola, co' ministerj, colle altre cariche veniva rappresentata da un cento personaggi muti. Ma il caso del Liveri fu opera più difficile che compor balli, e in quello del *Don Carlos* è arduo ammaestrar gente volgare a sostener importanti personaggi che nulla dicono nel dramma. Lodevoli ma non comuni son queste prove, le quali la coreografia tiene squisitamente dal suo genere stesso, comunque un tal genere sia riservato a pochi temi solamente.

LIX. Tali son quelli di pubblica importanza, e cooperazione, tutti proprj del coredramma particolarmente. Ne abbiám l'esempio nella *Vestale*; senonché i balli dell'Autor nostro son quas'interamente lavorati con questo metodo. Avevasi a rappresentar qualche cerimonia solenne? In cento atti distinti e successivi era variata una prece comune. Assistevasi ad un avvenimento strepitoso? Chi spingevasi avanti con ordinato disordine: chi traevasi in disparte componendo i lati del quadro, con pittorresca emozione: qua un gruppo di popolari che additavano uno all'altro il fatto: altrove altri lo spiegavano ai meno intendenti. Era cosa in cui potessero aver parte attiva le turbe? Premevano queste, si raggruppavano, si dividevano. Il popolo stesso divenne per colui attor a sé, quasi protagonista. Basti ricordare quel modello di pitture nella lotta degli uomini ancora irragionevoli: il ferigno furore, gli atletici sforzi de' maschi: la rabbia men forte delle donne soccombenti: il trionfar de' più robusti, ed infine di quel gigantesco che divien il primo oppressore: quadro stupendo di nudi, di scorciamenti, d'innate passioni, ma quadro vivo di successioni, parlante poi nella sua musica! In primo luogo la moltitudine non dee starsi militarmente in fila, né muover le braccia uniformemente come nel maneggiamento dell'armi. Eppure quest'assurdità séguita a lusingar la pigrizia de' coreografi! So che i Greci avevano certe regole per dispor il coro con simmetria intempestiva, ma oltreché più dell'autorità de' Greci val la ragione, un coro non parlante quale avrà scusa di non serbare imitativa varietà d'azione? In secondo luogo, se ciò è indispensabile, a termini di ragione, il bello dell'arti poi richiede che se'n ricavi una poesia, dirò così, ed una pittura muta, la quale alletti e faccia maravigliar continuamente l'occhio con aggradevoli arguti disegni. Quei del Viganò (così esistessero delineati!) erano tali che non so quale fra' pittori a grande agio disponesse i più belli. Eppure senza modelli, estemporaneamente componeva que' suoi gruppi d'attori d'ogni genere, ond'era pella maggior parte varia e frequente la scena durante il dramma; e quando veniva poi a farli muovere contemporaneamente, trovavansi a perfetta connessione, relazione, contrapposizione, inguisaché nella prospettiva, o nella pianta nulla gli accadea mutare.

Poesia disse a Pittura:

L'arte tua sarà compita,  
Se ne' quadri ogni figura  
Abbia moto ed abbia vita.

E Pittura: Tu vuoi cose  
Impossibili rispose:  
Per me grida la Natura.

Ma soggiunse Poesia:  
Senza carmi, Salvatore  
Di novelli a l'arte mia  
Vivi quadri fu pittore.

LX. Il coropeo dee avere sortito un ingegno pittoresco, e tantopiù che quanto al pittore occorra tessere a grand'agio una volta, gli avviene cento volte successivamente disegnar e comporre. Come il comico autore è quegli che abbia sortita dalla natura certa imitatrice attitudine ad imprimersi nella mente caratteri d'ogni sorta, e quelli poscia rappresentare più vivi che nel vero: il coreografo così dall'aspetto d'innunerevoli pitture, sculture, disegni avrà succhiate le idee, le figure, le fantasie, che cangiate quasi in nutrimento, gli renderan la mente feconda d'arguti, varj, pittoreschi movimenti, atteggiamenti, gruppi a pro de' scenici suoi quadri. I Greci, i Greci sono maestri del vero bello ideale. Ho sentito dir a valente Antiquario com'egli rimase meravigliato al veder nella sacra danza delle Vestali, ed in certo atto di esse, del librarsi sui piè, del curvar le braccia, del sostener alto sul capo le corone vezzosamente, imitata fedelmente certa bellissima Vittoria di antica gemma; al che penso Salvatore non avesse la mente, ma piuttosto da par'ingegno, da greco sapere pel lung'osservare tramandatosi in abitudine, gli venisse un simile pensiero.

LXI. Dissi coregrafia poetica, e più ancora, imperocché Salvatore opinava fermamente che la pantomima esser dovesse, non quella de' Francesi che chiamerò prosaica, di azione a soggetto ed a piacer dell'attore sopra un dato tratto d'azione; nemmeno quella del Noverre o del Clerico, regolare, ma pedestre; bensì una pittoresca pantomima, fondata sopra certo movimento in danza,

con acconcio piegare, stendere, ribaltar delle gambe, agitar delle membra, e portamento delle braccia. Ciò conviensi all'accompagnamento della musica, e per cagion di questa dirò il coredramma non esser una tragedia muta ma un'opera muta. Posto ciò, alla sonora rotondità ed oscillazione della voce musicale consuona maravigliosamente l'energia del corpo, del passo, del gesto nella coregrafia, e ben n'è pietra di paragone la comune musica. A questa ragione altre aggiungeva Salvatore, in un colle risposte alle obiezioni massimamente della scuola francese, unite in una specie di tesi dal Petracchi, da me registrata nella vita del Viganò, alla quale mando i Lettori<sup>9</sup>. Rifletterò però che i passi debbano essere dissimulati nella pantomima, inguisaché il teorico ne rilievi l'orditura, ma lo spettatore ne gusti solo l'effetto. Allora sì che ci accostumeremo colla pantomima danzata, come colla recitazione de' versi, e più relativamente col canto melodrammatico declamato!

La musica divide l'azione del pantomimo in parti granite<sup>10</sup>, come lo stile tratteggiato di certi pittori, l'opera mosaica, e il disegno lineare degl'incisori, cui l'eccellenza dell'artista ridona quasi sfumatura e impastamento. Così la musica distinguesi in note, né sembra vero. La pantomima specialmente trae grande partito dal lavoro, e dirò così, analisi delle battute. Tutto è dunque musicale in lei, tutto regolare, tutto teorico. Puoi dunque egualmente insegnare; puoi anche scrivere, per mezzo di quadri di abbozzati contorni, e questi tante volte ripetuti quanto le battute musicali cui contiene un coredramma, le quali son molte ma non infinite; puoi eziandio fare di questi quadri un po' di pianta<sup>11</sup>. Tali cose notai, parlando dell'avervi dovuto conservare i balli di Salvatore, nella vita di lui.

LXII. Dopo ciò non è a dirsi se un dramma tutto a gesti, che chiamerò pantomimodramma, pantomimotragedia, cioè tragedia voltata in pantomima, sia mal genere, sebbene di quivi cominciasse l'arte, e si credesse dover per questa via proseguire. Perciò non accade far episodio su questo, che sarebbe all'uopo genere secondario, ma che a' nostri tempi dobbiam giudicar inutile.

LXIII. Dalla rappresentazione squisitamente coregrafica passiamo all'invenzione sublimemente maravigliosa, che a questi

mezzi rappresentativi abbia relazione, offra cagione: secondo dei punti onde divisi la materia. Il carattere della corepea, in un tema eminentemente coreografico, puossi trovar egualmente negli argomenti maravigliosi, e nei patetici. Sarà questo carattere una successione di fatti mirabili, non per materiali maraviglie, il che si dice essere spettacoloso, ma per maraviglioso accozzamento di combinazioni che scuotano l'animo: e potrebbesi nominar metodo pindarico drammatico. Lo spettacoloso esser un volgare ornamento della drammatica ben dimostrò Salvatore, se nel sorprendimento della mente anziché degli occhi fondò il diletramento della stessa coreografia, credutasi l'arte de' spettacoli. E si vide chiaramente nel *Prometeo*, annunciato non plusultra di meccanici prodigi: ma dove questi fecero conoscere l'impotenza dell'arte in ciò, i veri prodigi della maggior porzione coreograficamente drammatica diletterono lungamente con quel bello che mai sazia. Lo stesso dicasi ne' colpi di scena, sublime parte del maraviglioso. Citeronne tre esempj, niuno tratto dal nostro grande Classico.

LXIV. Il Goldoni non fu certamente buon tragico. Pure nel suo *Belisario*, questo duce, fatto acciecare in premio delle ottenute vittorie, vien barcolando pelle nuove tenebre; incerto del cammino, s'adagia lamentevole: e dove? Furtivamente sui gradini di quel soglio ingrato cui egli fu sostegno. Pende un solenne ricevimento d'esteri ambasciatori e di complimenti pelle recenti vittorie. Giunge il Monarca con ampio corteggiamento, e nell'andare al suo seggio, trovasi attraverso quell'ostacolo che più de' piedi, gl'ingombra il volto di rossore. La sua confusione; l'incertezza del Cieco, a que' rumori sorpreso, e mal cedente ai confortamenti di chi vorrebbe pur toglierlo di lì; varie attitudini de' circostanti diversi esprimenti le riflessioni generate in loro da quel avvenimento, formano un quadro tutto per sestesso pantomimico. Lo Zeno non ebbe generalmente fantasia vivace in un genere vivacissimo. Ma nel *Lucio Vero*, il Vincitore vuol che nel teatro al suo fianco assidasi una Principessa barbara, di cui è invaghito. Cominciano gli spettacoli: quinci da una carcere è sprigionata una fiera, quindi un prigioniero che dee combatterla o piuttosto perirne. Non così tosto la Donzella riconosce in esso l'amato Principe, che balzasi giù

pe' scaglioni, e salta in mezzo all'arena per farsi, altro non potendo, troppo debole scudo al petto di lui. L'Imperatore, impotente in tal emergente a soccorrerla, traggesi da fianco l'acciario, e lo getta giù alla Donzella, perché si difenda: la quale, raccogliendolo ed armandone l'Amante fa che salvi entrambo, uccidendo la fiera. Pittoresca invenzione degna della grandezza coreografica d'un Viganò, piucché di leziosi musici, pe' quali avrà certamente ricevuta una ridicola esecuzione!

Presso il Gioja, Ulisse, rompendo vicino ad Itaca, salvasi a nuoto in luogo solitario di sepolcri, fra' quali riconosce il monumento alla sua memoria, e sdegnato d'essi a sfregiarlo. Telemaco, intraccia di naufraghi, vede quello Straniero insultar al nome del Padre, e l'investe colla spada; Penelope sopraggiungendo, mira il Figlio presso a soccombere sotto il braccio di supposto assassino ed a costui, qual leonessa, s'avventa. Riconosciuta da Ulisse, mal può dapprima intendere i costui confortamenti a ravvisarlo; ma finalmente abbracciando in lui lo sposo, a Telemaco attonito mostra l'ignoto Genitore. Mentore intanto a grande popolo che va riempiendo la scena, addita il reduce Sovrano. Il gruppo dei tre iteratamente abbracciandosi trionfa fra turbe attorno bocconi al suolo riverentemente; ed altre figure adornano i contorni del quadro, inerpicandosi, e sporgendosi fra' monumenti, e coronando l'estremo lido. Questo è un colpo di scena composto di più colpi, con incremento successivi, che parlano per mezzo degli occhi al cuore: veramente classica invenzione!

Agli occhi maggiormente, ma eziandio alla mente favellano, con prodigi naturalissimi altre due scene nel *Cesare* dello stesso Autore. Quella della stanza taciturna ov'è introdotto il Dittatore. Ivi poi, allo sparir la tenda dell'alcova, comparisce opposto spettacolo di luce, di beltà, di voluttà: Venere, cioè Cleopatra, sopra splendido letto, circondata da tutta la sua lusinghiera corte. L'altro è nel fine, quando entro scura carcere, cadendo a colpi d'ariete vasto muro, brilla repente alle contratte ciglia l'azzurro dell'aria aperta, e la possanza del sole che in sua calda luce riflette in fondo sopra la faccia di vasto edificio, e macchine, ed esercito, e il Duce vincitore.

LXV. Tali essere i principj dell'arte loro nemmeno si figurano que' corepei, che dopo il Viganò ancora, al veder una tragedia di cupe passioni cui la forza della dialogata poesia diede vasto campo ed estensione, anzi perfino al leggere un multiplice<sup>12</sup> romanzo, quella credono esser altrettanto atta alla coretragedia, e questo potersi rannicciar con esse le circostanze secondarie ancora entro il conio del pantomimodramma. Quindi s'affannano a tradur in perpetui dialoghi le scene stesse, i fatti bisognevoli di mille commenti; e più s'affaticano meno se n'intende, perché nulla essi han inteso delle forze di lor mestiere. Espongono avvenimenti d'istorie, o romanzi oscurissimi, senza soccorso de' versi, perché sperano da passioni, situazioni, agitazioni vedute mille volte in teatro far conoscere approssimativamente ciò che particolarmente non s'intende; ed ingombrano così gli animi di astratte commozioni, prive del fondamento e di preventiva intelligenza. Sieno mitologici, eroici, storici gli argomenti, l'arte consiste in una maniera tutta propria di lei, nel trattare colle sue forze ogni soggetto. Intenda chi sogna trar dal romanticismo nuove coreografiche fonti. Al programma stesso vorrebbe in soccorso una narrazione, da recitare fra le lacune di tempo e luogo.

LXVI. Quei della favola piacquer a preferenza agli antichi, e quasi sempre ai Francesi: allo stesso Viganò giovarono per programmi di preziosa invenzione. Si sa l'avversione de' moderni per questa sorta di poesia; né dirò che possa omai più trovare novità di diletramento, sebbene sia innegabile una particolar sua relazione col ballo. Il *Prometeo* però, ed i *Titani* furono drammi ben superiormente diversi da quelli di Quinault: drammi di sempre viva importanza, perché in essi Salvatore ci fece veder i principj del mondo morale, nonché sotto allegorico velo l'origine delle passioni, de' costumi, dell'arti, del viver socievole; e mostrandosi del pari teologo, filosofo, poeta, pittore, ne pascé d'idee sublimi la mente, facendo, dirò così, le viste d'allettare i sensi. Questa scuola era solo di lui, né troverà forse imitatori capaci.

Varj sono gli stili ne' tragici diversi: e l'idea della vera tragedia, che forse in alcuno intiera non si trova, è in tutti, considerati complessivamente. Il coredramma al contrario pel Viganò è tale che né

più bello, né più buono, né più completo, né diverso si può concepire. Fors'anco è questa sterilità del genere che, come i drammi vocali, non soffre varietà; ma quindi ancora viene maggior merito al nostro Autore, aver tutta quanta abbracciata, e fino al fondo esaurita quest'unica ma fecondissima sorgente. Egli certamente ad uno sceneggiamento così fra Shakespeare e l'Alfieri accoppiò esposizione da Raffaello e da Tiziano. Ma lunge dall'aver esaurita, come potrebbesi credere, la materia, pensava, dicesi, compor altra coreografica favola di seguimento al *Prometeo*; ed avrebbe fatto ciò e più, perché gl'ingegni ricchi di fantasia scuoprono intentati mondi, oltre quell'orizzonte che ad uomini di comune vedere sembra esistere unicamente.

Oh! Autore, caposcuola piucché altri, e quant'altri classico principalissimo, perché mai l'arte tua, a cagione di certa sua fatalità, non ti fa conoscere comunemente al pari d'ogni principalissimo ingegno del secol nostro e, per esempio, quanto un Canova!

Fra Viganò e Canova dubbia stasse  
Natura a giudicar chi sia maggiore.  
L'un diè favella a i marmi.  
L'altro a l'uom le tolse, onde parlasse  
Meglio co' muti carmi  
Per le pupille al core.

Hacci una maniera di mescolar la mitologia nell'istoria, tutta propria del dramma muto; perché, oltre al donar così alla drammatica l'intervenimento di facoltà morali proprio dell'epica, supplisce alle parole nel far conoscere le cause delle cose. Nella *Mirra* veggiamo Venere sdegnata dell'irreverenza di quella infelice, venir sulla terra, armar Amore; questi in guisa corporea ferire la Donzella: col frutto che lo spettatore dai fatti rimane persuaso maggiormente che dalle parole di lei: che supporrebbero già sempre idee soprannaturali. Questo intrecciamento de' Numi d'una religione fra noi non accreditata, non iscema di verosimiglianza e di pregio, perché adattato al genere; e mentre diletta superficialmente il volgo, dà largo pascolo alle menti pensatrici. Ma quel Savio, che seppe render così drammatica la mitologia nella *Mirra*, ommise

nella *Didone*, come inutile, questa che ogn'altro ci avrebber materialmente conservata, dando così alla sua coretragedia storico argomento. E sebbene prediligesse il mistico, pure abbiam di lui drammi d'ogni guisa, di eroico, romano o greco, argomento, del medioevo, fino de' romantici e di vera istoria, come predicano alcuni dover essere coretragedia; ma non la sanno modellare in maniera tutta coredrammatica.

LXVII. Dei tre caratteri che aver dee la coregrafia uno rimane ancora, ed è la semplicità dell'argomento, parlante nel proprio fatto. E primieramente un dramma muto convien che stia senza protasi, perché non può aver narrazione; né hassi a<sup>13</sup> ricavare che da quegli avvenimenti, di cui la cagione è nella stessa cominciata azione. La disinvoltura italiana, per mezzo de' nostri classici non solamente, ma eziandio di parecchi secundarj autori, seppe render comune lo scioglimento di quel problema, rade volte superato da' Francesi: instruir l'uditore degli antefatti senza svelar l'arte, e senz'annojare. Fecero di più: seppero trovare argomenti naturali che non richieggono protasi. Il Viganò rendette necessariamente proprio della drammatica sua questo caso. Quasi tutt'i drammi suoi ne son esempj, né per citarne un solenne, escludo la generalità della cosa. Nella *Vestale* nulla è avvenuto all'aprir della scena. Entriamo in una grande città in occasione di solenni feste. Non importa saperne la religione, la nazione, l'occasione: tutto apprenderemo come novello. Una fra certe Vergini sacre, dal lor ministero destinate a pubbliche ceremonie, ed un nobile Giovanetto segnalatosi in que' spettacoli, s'accendono di amore cui contrastano que' divietamenti, e che hanno per pena i supplizj che formano poi l'intrecciamento, la catastrofe dalla tragedia. Basta questa citazione a convincere coloro che accusano d'oscurità la coregrafia. Puossi con versi far conoscere più chiaramente il tutto e le parti d'alcuna tragedia? E notisi ancora in questa preazione<sup>14</sup> un esemplare di feste, che cotanto impropriamente molti premettono al fatto, perché non san ove annicchiar le danze; quasiché le confezioni dovesse preceder le vivande; difetto madornale in drammatica, perché assistiamo ad uno spettacolo prima di assistere ad un'azione, né sappiamo per lungo tempo a quale oggetto di fatto siam invitati.

Da ciò si vede quanto errassero lunge dal vero coloro che vollero raccomandata l'intelligenza<sup>15</sup> del dramma muto all'inevitabile programma. Fra' quali Engel dice chiaramente, non aver quest'arte altra speranza per fars' intendere che di trattar sempre argomenti notissimi; come se avesse altre norme da quelle comuni, ed essenziali alla drammatica in generale; e come se esistesse veramente argomento noto alla generalità, che come tale deesi ritenere indotta; che anzi hanno diritto gl'istessi dotti d'essere dal poeta considerati ignari della favola. Il perché, con tutto rispetto di chi autorevolmente scrisse in altra guisa, non vorrei leggere, per esempio: *La morte di Cesare*: mentre l'importanza dell'azione consiste appunto nel macchinare co' più efficaci mezzi la congiura, senza sapersi se riusciranno ad espugnar la forza che vuolsi abbattere, e trionfare delle sempre incerte umane vicende: il che fia scopo tutto improvviso della catastrofe. Un programma è l'argomento dell'azione, che non essendo vocale, ha da essere in qualche luogo registrato. Del restante il coredramma, parlando ne' fatti, dee escludere il bisogno delle parole. Tali erano quelli del Viganò. Gli atti della *Vestale* ci sono analizzati con poche righe. Non così coloro, che per fare sfoggiamento di novellar boccaccicole<sup>16</sup>, abbisogniono il componimento di tale sussidio, scrivono quelle cose che un'azion muta non può mai esprimere, e talora nemmeno la tragedia, ma solo l'epica o l'istorica narrazione. È scritto in un di questi programmi: Vile! ei grida, con voce di tuono.

LXVIII. Per far conoscere in qualche modo questa scelta di chiaro soggetto, questa invenzione di maravigliosi avvenimenti, questa rappresentazione di pittoreschi quadri, il miglior mezzo sarà riandar ad esaminare alcun coredramma del Viganò. Fra' mitologici, sublimi furono certamente il *Prometeo* ed i *Titani*. In questi l'atto primo appariva tutto poetico e pittoresco per albanesca rappresentazione della beata vita degli uomini nel secol d'oro. Il secondo lo assaliva con opposta ombra, e terribili forme d'enti malnati abitatori del Tartaro, e congiuranti contro gl'innocenti mortali: fantasie emule del Tasso e del Milton! Nel terzo era abbozzato (perché la tela, e la galleria fu angusta per distendere un tanto disegno) il corrompimento dell'umana razza per la perdita della

naturale innocenza; e nel quarto il depravamento di questa razza, fino a sparger del primo sangue innocente la terra: il che (così permettendo il Fato) può aprire il Tartaro a' costretti fin allora Giganti. Da ultimo vedesi l'assalto dato da costoro al cielo, ridotto però, pella vastità dello spazio e la lontananza dallo spettatore, a ben intonata prospettiva; e finalmente la caduta degli assalitori e della folle macchina d'accatastate montagne.

Ma questa è materia di poema, ridotta però per l'arte del Viganò a quell'unità d'azione, di tempo, e in certo modo di luogo, che aver non sogliono altri drammi mitologici, benché di minore e parziale argomento. Consulti cotali temi chi vuol seguire il genere mitologico; per coloro che in maggior numero amano l'istorico scerrò<sup>17</sup> l'*Otello*, affinché veggasi, come in tutto tragico argomento le passioni debbano vivere primieramente ne' fatti ed all'estremo parlar ne' gesti, che però ascondano e dissimolino l'arte.

Nel prim'atto l'azione principale, l'arrivo d'Otello, e accoglimenti pubblici e privati che ne derivano, e le nazionali danze tanto proprie d'un dramma coregrafico, e la molteplicità della popolosa scena, formano una pittura d'evidente imitazione.

Nel secondo la potenza pantomimica tenta i riservati sforzi per trionfar di sue sterili facoltà. Tal è la scena di dialogo chiarissimo, sebbene svolga una trama che per sestessa dee occultar il vero. Questo è un quintetto come quello nel *Tito* del Metastasio, ove ad ogni tratto l'azione progredendo, sempre più si rende complicata fra persone cui un arcano vieta spiegarsi. Ma qui poi la successiva parte, come conviene alla ricchezza a carattere della corepea, mostra in luogo pubblico molteplicità d'intervenienti spettatori, che con pittoreschi atteggiamenti prendono parte all'azione.

Né men difficile nell'atto terzo la molta scenica materia: e il guadagnar che fa Jago a' suoi disegni la Damigella di Desdemona; e gli avvenimenti dall'Impostore contro lei preparati, che colla loro fals'apparenza la fanno sembrar evidentemente infedele al marito; e il prorompere di questi a mal represses smanie, ed al delirio: cose tutte le quali, come molto sceneggiar muto richiegono naturalmente, danno a faticar assai al Coregrafo, perché non paja inverosimile quanto deesi schiettamente parlare col suppletorio gesto.

Le danze tornano a condir l'atto quarto, e di genere più ricco che nel primo, appunto come l'azione si fa più intensa e grande. Né solamente naturali, ma con modello veramente raro, tali che da esse nasce l'azion e preparasi la catastrofe, nonché accordate allo stesso dialogo. Imperocché, mentre con cagione giustissima si tiene solenne festa di ballo, per la sala consumasi la trama colla quale Jago conduce Desdemona a dover dare al Marito indizj apparenti d'infedeltà (e tuttociò non potrebb'essere altrimenti che pantomimicamente infra il generale silenzio); onde avvien che alfine scocchi il furor dell'ingannato Marito. E ben naturale che anco ciò succeda meno con parole, che co' muovimenti attivi seguiti da tacita, varia, general confusione.

Nell'atto quinto i soliloqui della trista Desdemona, come tali, amano il genere pantomimico; e gli altri, maggiormente d'Otello entrato tacito nella camera della dormiente. Il lor dialogo poi (sebbene a sì violente emozioni molte cose si convengano espresse senza parole, e sebbene con finissimo avvedimento il Viganò profitasse del lampeggiar continuo, perché non rimanesse assurdo il gesticolare in luogo bujo) pur è una di quelle parti che richiedertero tutta l'arte del profondo pantomimico Autore, a far un duetto di gesti; e così bene ci riescì Salvatore, che fu delle sue cose più elaborate questa scena, quant'altra mai piena di terrore, di pietà, di verità. L'azione coreografica, intrecciata con opportunissima distribuzione di danze, termina con un atto di vera tragedia; cosicché dalla miserevole catastrofe, senza pompa e senza vastità della scena, mediocrementemente popolata, ricavasi tutto tragico effetto pel cuore, non maraviglia pe' sensi. E notisi ancora che l'ordine del programma, dal Petracchi esaminato nella mia *Vita di Salvatore*, costituisce l'invenzione d'una favola, che per condotta dell'avvenimento e per giudizioosissimi avvedimenti, può dirsi superar quella d'ogni altr' *Otello*<sup>18</sup>.

LXIX. Osservate le tre qualità principali che aver dee un coreografico componimento, e propostone un saggio, dicasi di quelli che ne sono ingredienti ausiliarj, come la danza, la musica, gli attori suoi; ma prima di tutto veggiamone la partizione, lo sceneggiamento.

Non dirò che il coredramma non poss' avere scena stabile, ma però difficilmente, perché spesso aggirandosi sopra pubblici argomenti, e grandi avvenimenti d'azione piucché di dialogo, rapidamente, maravigliosamente succedentisi, richieggono questi varietà di luoghi. Saranno per conseguenza spesso necessarie le scene dipinte, sebbene non sia impossibile avvicendarle almeno con altre architettoniche o scolpite. Ne vidi alcune di siffatte. Si sa che la meccanica fa piucché mai prodigi ne' praticabili che richieggono i coreografi, da cambiar a vista. Siano i cambiamenti di scena quanti gli atti, e non più. Senonché avvezza la corepea non frappon intervalli, fuse l'una nell'altra regola, eccedendo il numero dei cinque, poco tenendone conto. Ben esaminate le origini d'ambo queste pratiche, ne cesserà la maraviglia. Cominciò il coredramma dall'essere un intermezzo; sollevato poi alle proporzioni di vero dramma, seguitossi così, senza pensarci, anche per la continuata usanza di metterlo ammezzo l'opera; né si rifletté che nulla contrastava alla debita cautela, di nascondere lo scenario, allorché deformatamente cambiarsi le tele a vista dello spettatore, specialmente in uno spettacolo ove cotanto si accarezza l'illusione.

Circa il numero eccedente degli atti, adoperarono i coreografi come tanti drammatici scrittori; senonché più sinceri, dissero ciocché gli altri occultarono, ed il loro peccato a preferenza di coloro apparì agl'occhi degl'incauti, perché non dissimulato, come accade in più gravi cose ancora nell'umane vicende. Cálino essi dunque, come in ogni dramma, la tenda fra gli atti, il che tantopiù è necessario, quantoché ogni volta si suol cambiare la scena. Vidi un ballo del malgenere romantico, nel quale il suo Compositore, a palliare<sup>19</sup> l'incongruenza di non so quanti giorni od anni, che scorrere dovevano fra un atto e l'altro, calava il sipario, lasciando così alcuni minuti di riposo. Né farassi a pro della ragionevolezza ciocché pur si poté concedere alla stravaganza? Il coreografo, né più né meno che il verseggiatore, faccia di ridurre la sua materia in cinque parti, giacché non deesi a quello estimar inferiore, e richiedere poco onorevole compatimento.

LXX. L'Arteaga, il Rezzonico, ed altri scrittori, copiandosi vicendevolmente, tenàci nella falsa idea: «Che l'opera non si

scompagna mai dalla danza, e che il ballo è quasi parte essenziale del melodramma» (parole di quel primo Autore) fino alla noja si divertono a mostrare l'assurdità del coredramma, perché vengono a ballar, peresempio, inglesi marinaj ove cantarono eroi romani. Come la mania di declamare fa perder il tema del ragionamento! Ed è difetto di dramma pantomimico, anziché cantato, e recitato? È risultamento dell'usanza di rappresentar due drammi nella stessa sera. Né rifletterono que' critici ai tanti casi possibili, de' quali, per non amplificar anch'io declamando, noterò tre soli. Opera con recitazione, come in carnevale al teatro Valle di Roma. Recitazione con coredramma, come al teatro Carcano a Milano pure di carnevale. Opera senza ballo, come è l'uso più frequente oggidì; uso che, senon prevedere, almeno idealmente suppor naturale ben si poteva. Resterebbe un quarto caso: Il coredramma solo, che a molti sembrerà difficile effettuare, ma non sarebbe stato impossibile al Viganò, allorché reggendo le sorti del teatro massimo di Milano, i balli suoi, non l'opera, n'erano il verace scopo<sup>20</sup>.

Suppongasi che quando apparvero i *Titani*, la più grande creazione di lui, parto però non formato fuorché nelle due prime sue parti, un principe invaghitosi di quest'opera, ordinato avesse chiudersi per allora il teatro, e darsi al Compositore tempo, materiali, campo quanto richiedevasi a maturare, compire, estendere l'edificio suo. Quindi regolarsi gli spettacoli del carnevale successivo nella seguente maniera: Su queste massime scene si rappresenteranno *I Titani*, dramma coregrafico del Viganò. Sarà seguito da due farse buffe, l'una melodrammatica, l'altra pantomimica. Per secondo spettacolo, *Le Sabine* (anch'esse con tutto l'agio ricomposte da Salvatore) succedute da due nuove farse coll'ordine delle precedenti.

Ma il modo di servir all'opera, al ballo, al dramma si è che ognuno vadasi a sua posta. Come i commedianti pospongono al dramma la farsa, né s'avvisano inserirvela nel seno barbaramente tagliato, così dee esser il coredramma, unito, e se piaccia, posposto all'opera; ed in questa alleanza sarà lode, con frizzante contrapposito, por appresso un muto spettacolo ad un canoro, mentre sono d'altronde fratelli nella musica comune. Se così si fa in qualche teatro e tempo, perché non sempre ed ovunque? Basti dire, che

quando nell'autunno 1835 la Malibran era autorevole sulle scene del massimo teatro di Milano, quelle sole sere ch'essa recitava, davasi tutta l'opera seguentemente, riserbando il ballo dopo. Ora si alleghino quivi le ragioni dell'essersi sempre fatto così, dell'uo-  
po che han di riposo i cantanti, del non voler i ballerini danzar alle panche: ragioni tutte dal prefato esempio confutate! Che se un'attrice volgeva le regole a' comodi suoi, non avrebbe potuto il Viganò, come autore, accomodarle alla ragione, ai vantaggi dell'arte?

LXXI. L'Arteaga vilipende il coredramma eziandio nella sua musica. Mala critica! quasiché la pantomima non prestasse ogni sorta di materia alla musical espressione! Non così Weigl che componendo sotto la direzione del Viganò, pieno d'ammirazione, diceva riconoscere ne' suoi spartiti coregrafici virtù peranco a lui stesso ignote. Che anzi, contro l'Arteaga, la musica, mercé la pantomima, sale ad un carattere novello, unico, sublime: a quello di tener le veci della poesia; imperocché in una drammatica muta parla quella co' gesti di questa; il che accade quantunque volte vivamente esprima le cose; più esquisitamente poi allorché quello faccia sentire che l'azion muta non vale ad esprimere. A tale sublime uffizio sollevolla parecchie volte il nostro Corepeo, ora con ispartiti fatti scrivere apposta, ora con altri a centone di perspicace scelta, impiegando in essi la propria penna nell'adattamento delle cose altrui, non meno che componendo isquarci di sua fattura, così espressivi, che niun maestro in tali circostanze avrebbe potuto far più opportunamente.

LXXII. Però non approvo queste melopee colletizie<sup>21</sup>, che mal possono aver l'unità d'opere tutte d'un getto, quale dovrebbero, simile a quella de' spartiti per melodrammi. Oltreché quantopiù belli sono i pezzi di cotali tarsie, tantopiù note le cave da cui derivano, onde ricordano poi le idee di cose conosciute popolarmente, talvolta opposte, di raro similissime, né mai di proprietà tale che ogni secondaria parte ci trovi la sua forma musicale. Perciò fia senno non risparmiare quelle spese d'uno spartito che l'economia, non la ragione può solamente isconsigliare.

Né solamente de' musicali colori faceva il Viganò sorridere figuratamente di vive grazie gl'imitativi suoi quadri, ma di quelli propriamente della pittura, distribuendoli, con arte particolare, negli attori, anzi nelle masse delle figure in contrapposizioni fra loro. Della quale pratica eziandio vuolsi raccomandar l'imitazione, ma nel tempo stesso che si sfugga quella leziosità troppo generale di vestir le schiere d'individui con abito comune come fossero divise di altrettanti reggimenti. Il che tantopiù è stoltezza nella coreografia, la quale può distinguere i cori con individuali azioni. Tre cose in essi debbono andar di pari nella varietà individuale, qualunque, più e meno, sia il genere drammatico, cioè: varietà di parlari, varietà di atteggiamenti, varietà di vestiarj: quando particolari ragioni non richieggano farsi altrimenti.

LXXIII. Se il corepeo ha collega il musicografo, ha ministra la schiera de' ballerini, o pantomimi, con rozzo vocabolo di mestiere chiamati ballerini per le parti. Né meno improprie parole, benché vadano su tanti fogli e libri, sono Mimi e Mimica, quasiché non si potesse dir Pantomimi e Pantomimica, senza bisogno di confondere due arti presso i Greci separate. Conciossiaché i mimi erano attori, i quali quanto declamavano contraffacevano con certa pantomima scurile così che aveva indotta infamia su coloro che la esercitavano: la qual arte inutile, secondo le nostre idee, giova perciò che sia ita in dimenticanza<sup>22</sup>. E nemmeno parmi sanamente detta mimica l'azione drammatica, compagna delle parole, perché questo semplice naturale gestir è ben lungi dall'artefatta, simultanea o successiva contraffazione de' greci mimi. La pantomima non ha scuole. Se si è cominciato insegnarla, consiste questa palestra in sostanza nel semplice sgrossare la materia, e render i giovani atti a ricevere i veri ammaestramenti del corepeo, che sono la pratica stessa. Il compositor del ballo insegna battuta per battuta con impreteribili<sup>23</sup> atteggiamenti la parte ad ogni attore, il mestier del quale, oltre all'essere, almen mediocrementemente, danzatore, consiste nell'aver attitudine a rifarla, con quell'artistica evidenza che il maestro materialmente, e virtualmente gl'insegna. Il valor d'un pantomimo consiste in dare vita ed espressione agli atteggiamenti del corpo e del volto, l'invenzion drammatica de' quali non è

menomamente sua. Da ballo a ballo niuna cosa rimansi presso di lui delle rappresentate parti, perché nulla può senza il compositore ed i compagni. Dell'insieme d'un coredramma non è anzi egli nemmeno spettatore, né conscio talora. Il pantomimo insomma fia come l'incisore, cui non iscema pregio non esser inventore del quadro, e nemmeno non aver fatto quel disegno che solo il tradurre ne' segni pastosi di fino bulino è per lui somma virtù.

LXXIV. Non si può parlar dell'età del Viganò, ch'è l'età del coredramma, senza mentovar la Pallerini. Nacque costei con attitudine straordinaria nell'arte; attitudine però che sarebbe rimasta inutile ed occulta, quando l'arte stessa non fosse stata creata dal Viganò ne' tempi appunto che la Pallerini fiorì. Egli trovò nel marmo i contorni di greca idea; trovò pure la favilla vitale cui seppa suscitare. Ma come abbiám veduto, il comporre i caratteri era tutt'opera del Corepeo. E tanto si valse di lei, che il personaggio della prim'attrice fu sempre l'anima de' suoi coredrammi; sebbene piucché per alcun altro autore, piucché in qualunque altro genere, ne' drammi di Salvatore fosse solenne l'universale accordamento d'infinite parti ad un complessivo evidente effetto. Nessun attore o attrice in qualsiasi drammatica facoltà ebbe così lunga, completa, preponderante serie di scenici trionfi, ove si considerino le circostanze loro. La Pallerini, relativamente al teatro del Viganò, va noverata fra i Roscii, gli Esopii, i Garik, i Talmà, le Siddons, le Pasta, le Malibran.

Fu eccellente attor pantomimico con essa Nicola Molinari nelle parti patetiche, nonché nelle fiere; ed in quest'ultime specialmente Costa nella sua prima maniera, Bocci, con altri pantomimi e pantomime, de' quali parlai più diffusamente nella vita del Viganò.

Se brevemente degli attori, più diffusamente favellar dovrei degli autori coredrammatici, fra' quali tiene un singolar seggio, sotto il Viganò, Gaetano Gioja. Ma ripeto che perciò, e per tutt'altro rimando i Lettori alla mia vita del Viganò, e specialmente pella descrizione de' coredrammi di questo Autore. Ho tentato trarne le regole principali dell'arte; ma stavasi questa tuttavia nell'opere di lui, viva e intiera, né però facile ad essere ritratta; ed alcuni morti

contorni se ne conservano nel mio libro. Il quale, solo essendo di tal genere, finché in un migliore venga meglio adempito il suo scopo, esser dovrebbe la grammatica de' corepei; e perciò nessuno d'essi volle farne l'acquisto, sebbene parecchi semplici Ballerini, per venerazione al loro gran Maestro, godettero non esserne privi.

LXXV. Le danze altre sono necessarie all'azione, o del carattere suo, altre, dirò così, di recreazione. Le prime, quando vien data naturalmente occasione a qualche festa di ballo, il che accadrà o per industria del corepeo, o per analogia d'un fatto scelto, naturale al danzare. Eccellenti son quelle da cui nasce l'azione, o la sua catastrofe. Vidi un ballo nel quale solennizzandosi con danze certi sponsali, lo Sposo danzando accendevasi d'altra donzella. Così nuovi sponsali davan campo ad altra festa nel mezzo. In fine nella danza nuziale i parenti della prim'abbandonata sposa mettevano una mina sotto il palazzo. Gelavano gli spettatori di quelle liete carole, consapevoli che a momenti l'infido pavimento dovea cambiar in lutto cotanta letizia. Il Viganò fu nonsolamente maestro in ciò, e più, per una regola sua d'introdur sovente danze proprie di quella nazione, di quell'azion'esclusivamente.

Ma que' duetti di carole squisite, quante mai n'abbia la Senna, sono gemme fuor di luogo. Dicasi pure satiricamente: ballo dove non si balla! Rispondeva il Viganò: In tutt'i miei coredrammi si balla da capo a fondo, essendo in danza la pantomima stessa. Però in alcuni, come il *Promèteo*, in qual guisa annicchieresti<sup>24</sup> un *pas-de-deux*? Abbiam veduti i veri caratteri de' subbietti nati alla coregrafia. Possono combinarsi questi caratteri eminentemente, né darsi caso in tutta l'azione di far una carola, che s'introdurrà talvolta facilmente in un melodramma, in una tragedia. E infatti usano i Francesi nell'opera una festa di ballo, come noi nel coredramma. In tutti però il carolare dà luogo né più né meno alle stesse incongruenze. Imperocché altra cosa starsi a veder ballare, altra esser ammessi alla rappresentazione d'uno scenico avvenimento in cui possono esser danze, ma l'arte dee moderarle, onde non dimentichiamo il fatto per *Monsieur e Mademoiselle*, che con interminabile lacuna facciano dileguar tutta l'illusione. Eccezione sarà quando se ne ricavi un ripiego a riempir lacuna naturale. Nella

*Vestale* il ballo di due schiavi rallegra un banchetto che senza ciò in dramma vocale sarebbe innetto, e inverosimilmente affrettato. Altrimenti il *pas-de-deux* si confini nel ballo buffo, ovvero, pongasi per intermezzo fra spettacolo e spettacolo. Non è nuovo il caso. Nel carnevale 1835 in Milano alla Scala, piacendo poco que' ballerini, furono esentati dal ballar due volte. E notisi che restando le danze al ballo buffo, ne andò senza il serio. Il quale non aggradito, perché di poco valore, può ciascuno immaginarsi come rimanevasi tutto pantomima solamente. Che se veniva tollerato tuttavia, cosa sarebbe accaduto d'un eccellente ballo del Viganò, esclusane solamente, perché inopportuna, la coppia de' danzatori francesi? Mi ricordo ancora d'un caso de' due intervalli fra i tre atti dell'opera, riempiti una dal coredramma, l'altro dall'estrattone *pas-de-deux*.



## **II. Note ai testi**

---

**Note al *Prometeo* di Viganò**

## Note al Prometeo di Viganò

Nella raccolta microfilm della British Library di Londra (*Rare books and music*) esiste copia del fondo americano che raccoglie le opere a stampa di Viganò, con accurate cronologie e altro materiale, messo insieme da Cia Fornaroli (1888-1954) e conservato, alla sua morte, presso la New York Public Library for the Performing Arts al Lincoln Center. Registrato come *Salvatore Viganò (1769-1821). Source material on his life and works. Filmed from the Cia Fornaroli Collection* («... represents a lifetime of collecting and research by Walter Toscanini and his late wife, Cia Fornaroli; celebrated ballerina of the Italian and American dance world»), contiene del *Prometeo* tutte e tre le indicazioni delle edizioni a stampa del libretto: 1°) [C-22] Milano, 1813, Società Tipografica de' Classici Italiani; 2°) [C-23] Milano, 1844, Gaspare Truffi; 3°) [C-24] (ma il testo è solo segnalato e non riprodotto, perché viene indicato come uguale, in tutto, all'ed. precedente; credo possa essere la versione/ripresa di Huss pubblicata unitamente, e in appendice, al libretto de «I Capuleti | ed | i Montecchi | Tragedia Lirica | da rappresentarsi | nell'I. R. Teatro alla Scala | L'Autunno del 1844. | Milano | Per Gaspare Truffi | MDCCCXLIV |», alle pp. 29-48).

Si riportano qui di séguito le varianti della seconda edizione, a stampa in occasione della ripresa scaligera del ballo da parte di Augusto Huss – figlio d'arte, operò a lungo alla Scala di Milano in anni risorgimentali, ove riallestì il *Prometeo* di Viganò, fu il successore di Carlo Blasis alla direzione della scuola di ballo dal 1851 al 1868 (cfr. s.v. in *Danza e Balletto. Dizionario*, a cura di Mario Pasi, Domenico Rigotti, An Veronica Turnbull, Jaca Book, Milano 1993 e 1998) – dalla prima edizione, quella approntata direttamente dal Viganò, stampata in occasione dell'allestimento del ballo alla Scala nel 1813 (fra parentesi tonde si rimanda, inoltre, alla diversa numerazione delle pagine di C-24).

Il testo del libretto qui edito è quello dell'*editio princeps* del 1813, esemplare consultato preso la British Library di Londra.

### **Aggiunte e varianti dell'ed. C-23 rispetto alla princeps [C-22]:**

frontespizio (p. 29): «Prometeo | Ballo Mitologico | composto e diretto | da Augusto Hus | dietro il programma | dell'immortale Viganò | da rappresentarsi | nell'I. R. Teatro alla Scala | L'Autunno del 1844. | Milano | Per Gaspare Truffi | MDCCCXLIV |».

segue p. ( . 30: ) «AL PUBBLICO MILANESE. | Or corre quasi un anno da che, sollecitato dall'Appalto dell'I. R. Teatro di Porta Carinzia in Vienna, mi cimentava ad allestire su quelle Scene il *Prometeo* di Viganò, dietro le sole ed aride traccie del Programma lasciatoci dal celebre Coreografo; io non aveva colà a combattere né li prestigio di forti anteriori impressioni, né testimonianze e confronti da parte degli spettatori, né il discapito del ripetere cose già viste; eppure grande era la mia trepidazione! Chiamato ora a tentare l'eguale esperimento

## Salvatore Viganò. Prometeo. Libretto del ballo (1813)

su questo Teatro, campo, un giorno, di tanta gloria al sommo compositore, e culla di questa stupenda creazione della sua mente, non è a meravigliarsi se mi trovo scorato e trasalito a fronte di tanto impegno! Tuttavia una lusinghiera speranza ancora mi soffolge [latinismo, per 'sorregge' *n.d.c.*], ed è che possami costi valere, come a Vienna, la benignità di un pubblico umanissimo, la grand'ombra di Viganò presso cui mi ricovero, e la pubblica persuasione, che per poco che io sia riuscito nel riprodurre i concetti del mio illustre antisignano, non fia spregevole fatica la mia, se il natale da me sortito in esteri paesi e la mia età fanno bastante fede non aver io potuto essere spettatore di questo suo componimento, e quindi nessun partito e reminiscenza dedurne per meglio aitarmi a riordinarlo in iscena. L'argomento di questo Ballo venne da Viganò tolto all'antica tragedia greca d'Eschilo - *Prometeo*, - stupendamente tradotta dall'egregio sig. [Felice] Bellotti; vuoi che sotto le sembianze e il caso miserevole di questo Titano, rapitore del fuoco celeste, di dirozzatore degli uomini, punito pel bene che fece, e liberato dalla forza, adombrasse l'antica Mitologia l'emblema del genio dell'uomo, che tutto soffre, e contrasta perfino con Giove, onde migliorare la sorte dei suoi simili, al cui scopo tutto pospone, anche la propria felicità. Nei tempi di Eschilo (in nota 1: *Storia Universale di Cesare Cantù*), al vincitore nei giuochi drammatici si offriva per premio nel pubblico arringo una misura d'olio, e un ramo d'ulivo raccolto nei giardini dell'Accademia; questo semplice guiderdone lo estolleva [*'innalzava scil.*] alla gloria dei Numi, ma perché? perché era accompagnato dagli applausi del popolo, allora il più còlto della terra. Chi andrebbe più orgoglioso di me, se oltre il compenso ordinario alle mie fatiche, ottenessi anche questa volta dall'illustre pubblico milanese la palma più bella, voglio dire una lusinghiera prova di sua soddisfazione?».

segue (p. 31): «Programma di Viganò | [cit. da Orazio, *Odi* 1, III, pp. 27-28] | [due righe di puntini di separazione] L'azione che viene offerta a questo Pubblico illuminato è divisa in sei grandi quadri, ne' quali si tratta bensì d'un solo soggetto, la rigenerazione degli uomini (secondo la religione de' Gentili) operata da Prometeo, ma [prosegue identico a C22 fino a:] i dotti, oltre a questo, vi vedranno adombrati diversi misteri delle antiche religioni, e dipinta al vivo l'immagine d'un gran numero degli avvenimenti della vita. [seguono due righe di puntini di sospensione]».

segue (p. 32): «Personaggi Attori [seguono i nomi] | Arti e Scienze [seguono i nomi]».

segue (p. 33): «Personaggi Attori | Le tre Grazie [seguono i nomi] | Le Muse [seguono i nomi] | Amorini e Genj [seguono i nomi] | Le Virtù Morali [seguono i nomi] | [a fondo pagina si dice:] La musica è di diversi autori, nell'atto Quinto è composta dal sig. Anton Roht».

## Note al Prometeo di Viganò

segue (p. 34): «Ballerini. [seguono i nomi]».

p. 1 (p. 35): «ATTO PRIMO. [identico a C-22]».

p. 13 (p. 37): «ATTO SECONDO. [identico a C-22]».

p. 15 (p. 39): «ATTO TERZO. [identico a C-22]».

p. 17 (p. 41): «ATTO QUARTO. [identico a C-22]».

p. 19 (p. 43): «ATTO QUINTO. | I. | Esterno Tempio della Virtù. | Soddisfatto Amore d'aver ottenuto dal padre la freccia da lui tanto desiderata, si compiace dell'astuzia per la quale gli tornò facile venirne in possesso. Trovandosi in vicinanza al tempio della Virtù, risolve di penetrare in quello e di sperimentare il valore del suo dardo col ferire la più leggiadra fra le giovinette che mossero alla Divinità per ottenerne l'ajuto. | II. | Tempio della Virtù. [segue identico a C-22]».

p. 2 (p. 46): «ATTO SESTO ED ULTIMO. | [dopo il secondo paragrafo, che finisce con: "libagioni e sacrificj", si legge tra p. 22 e p. 23 (pp. 46 e 47 di C24):] Ercole, deposta la clava, afferra il possente suo arco (nota 2, ma a piè di pagina è 3: *Il tua à coups de flèches le vautour, qui rongeait le foie de Prométhée*. Chompré.). la freccia parte, uccide l'augello divoratore, e muove quindi a sciogliere dalle catene la illustre vitima. [segue identico a C-22, ma ripartendo da]: Imortali, pieni di gioja...».

Esiste, inoltre, del *Prometeo* scaligero di Viganò, una versione in versi del veneziano autore drammatico Troilo Malipiero: «Prometeo | ossia | la prodigiosa civilizzazione delle genti | azione mitologica | di | Troilo Malipiero | Sulle tracce del gran Ballo datosi in Milano | Dal Sig. Salvatore Viganò. | Venezia | Nella Stamperia Vitarelli. | 1814. ||»; del curioso caso in cui è il programma di un ballo a sollecitare una composizione teatrale in versi, e non viceversa, conviene dare lettura, almeno, della memoria dell'autore sullo spettacolo scaligero, riportata a p. 8 delle sue *Riflessioni da premettersi alla lettura del Prometeo*: «Benché io preferisca, e con ragione, il genere puro e regolare del maneggio d'una scenica rappresentazione, ciò nonostante non so negare l'effetto a quello che da un mitologico argomento vien ricercato. Ne vidi l'esperimento in questa azione da me composta sulle tracce del gran ballo datosi in Milano dal Viganò. Ebbi la compiacenza di vederla per dodici sere ricercata e applaudita (in nota: *Essa fu esposta adì 29 Gennaro corrente e durò con veramente straordinario concorso fino al dì 10 Febbraro corrente.*)» (esemplare consultato presso la Biblioteca del Conservatorio di Milano). Ora si veda S. Onesti, *Dalla danza al teatro (e viceversa). Percorsi nello spettacolo italiano del primo Ottocento*, Edizioni di Pagina, Bari 2022, pp. 33-45.

- 1 *Audax...: v. Orazio, Odi I, ii, 27-28: «Audax Iapeti genus | ignem fraude mala gentibus intulit» («Audace il figlio di Giapeto [Prometeo] col dannoso suo furto, procurò il fuoco alle genti»).* Da questo stesso passo prese le mosse V. Monti per l'avvio del suo *Prometeo*: «L'acorto Prometéo, l'inclito figlio | a cantar di Giapeto il cor mi sprona» (I, 1-2). La stessa citazione del passo oraziano si trova contestualmente riportata in A. Banier, *La Mythologie*, III, p. 448. Sul nome e l'epiteto, in epoca di reinterpretazione cristiana del mito di Prometeo, cfr. G. De Lavour, *Storia della Favola I*, pp. 118-119 («Il nome di *Prometeo* significa *Prevedenza*, con la quale dote si distinse Noè, e mercé della quale egli salvò nella sola sua famiglia tutto il genere umano. Dicesi che Prometeo formò l'uomo, siccome Noè lo ristorò; ch'ei fece calare dal Cielo il fuoco, siccome Noè lo fece calare sovra il sacrificio ch'egli offerì a Dio dopo il Diluvio, volendo Dio comprovargli che il suo sacrificio gli era accetto. I Poeti hanno attaccato Prometeo al Monte Caucaso, il quale è parte delle Montagne d'Armenia, dove Noè si fermò; e la particolarità d'un uccello che lacera di continuo le viscere di Prometeo, non è che la spiega del nome di *Magog*, figliuolo di Japhet, che in Ebreo significa *un cuor che si disicca*, o che si liquefà, *un'anima lacerata*»).
- 2 *Argomento*: sullo statuto poetico e strumentale del libretto, sulla polemica circa la necessità degli argomenti e/o dei programmi in spettacoli di danza, vedi J.-G. Noverre, *Introduction*, pp. 11-13 («Un programme est utile en ce qu'il retrace le trait, soit historique, soit fabuleux, trait qui dans tous les genres peut échapper à ceux même d'entre le Public, qui ont fait les plus belles études. Un programme, dis-je, annonce et indique les différens moyens que l'Artiste a employé pour filer l'Action, pour coudre les Scènes, pour ménager les incidents, pour exposer l'intrigue, pour la nouer et pour la dénouer. Un programme à la main, le Public juge des parties et de l'ensemble du tableau; il en mesure la distribution et l'ordonnance; il en combine les dimensions, il en apprécie les caractères et les contrastes, il en analyse les épisodes, il en examine les situations, les coups de Theatre et les groupes, il décide sur les variétés de la Danse, sur la beauté des dessins, sur l'action Pantomime, sur l'expression des gestes, sur le langage des yeux et de la Phisionomie; il applaudit enfin à la magie de l'Artiste, ou il siffle à son imbécillité. Un programme, il est vrai, ne peut ménager une porte derobée à l'amour propre; c'est un engagement authentique que le compositeur contracte avec le Public. Ce sont des conditions rigoureuses qu'il s'impose, et qu'il doit exactement remplir: dès lors ce n'est plus un Charlatan, c'est un homme de bonne foi. Tombe-t'il? il est enterré à visage découvert. Je conseillerai toujours à tous les Maitres de Ballets de faire des programmes; si toutes fois ils se sentent en état de tracer avec les crayons du genie ce qu'une description ne fait qu'esquisser foiblement; le Compositeur est-il tiède? ignore-t-il la danse? ne court-il qu'à la piste des

grands talents? est-il froid imitateur et copiste servile? Qu'il ne fasse point de Programme, qu'il ne fasse plus de Ballets, qu'il abandonne la Danse; et qu'il se livre à une profession, qui n'exige que de la force et des mouvements machinaux. Au reste la Pantomime est un Art borné et languissant qui a besoin de secours, c'est, pour ainsi dire, un Squélette, que le genie créateur cherche à ressusciter et à tirer des tombeaux d'Athenes et de Rome. Ce corps, si majestueux sous le Regne d'Auguste, est maintenant frêle et débile: il est donc nécessaire de suppléer à la foiblesse de son expression, à la monotonie de son langage. Un programme peut lui servir d'interprète. N'est-il donc pas ridicule de vouloir condamner des moyens simples, qui tendent à tirer l'Art de son berceau, et à le porter insensiblement à sa perfection?»), a cui risponde, poi, [Anonimo], *Riflessioni*, pp. 68-69 («Il programma non è che l'argomento del ballo, ed i compositori non farebbero mai programmi se non fossero necessarij al sollievo della propria immaginazione nel comporre il soggetto, e non servissero di guida nel calore della composizione del ballo. I Metastasi, i Voltaire etc. fanno e scrivono essi ancora i programmi, ossia i piani delle loro tragedie, ma quando poi le hanno versificate bruciano il piano, e danno al pubblico l'opera, o la Tragedia. [...] Il Sig. Noverre, che tutto vede diversamente dagli altri, sia pure il panegirista de' programmi (pur troppo necessarij all'intelligenza de' suoi balli) li creda utili ai progressi dell'arte, ne faccia quanti ne vuole, che l'Angiolini dirà sempre che un ballo che non s'intende senza il soccorso del programma è un lavoro mal fatto, mal concepito; che un programma, che dice quello che l'arte pantomima non può spiegare, è uno scritto ridicolo, ché ad altro non serve che di prova manifesta dell'ignoranza di colui che non vede fin dove si estende l'arte de' gesti, e l'obbligo di un programma»).

- 3 azione: vedi A. W. Schlegel, *Corso X*, p. 219 («Propriamente parlando, l'azione, nel senso più esteso e insieme più elevato, è l'uso delle forze fisiche dell'uomo per l'esecuzione della sua volontà. L'unità d'azione consiste nella direzione degli sforzi verso un unico fine; e l'azione completa è composta di tutto ciò che concorre a conseguir questo fine medesimo nel tempo compreso fra la prima risoluzione e il suo compimento»), nonché a p. 221 («né vuoi pure aspettare ch'egli [Aristotele] ci dia una spiegazione rigorosa e profonda di quello che per azione intender si dee, considerandola qual deliberazione e qual fatto»); ma sul *ballet d'action*, teorizzato, in una prospettiva sostanzialmente classicistica, da L. De Cahusac, con cui il balletto – anche grazie al recupero della pantomima classica nel testo luciano, compendiato diffusamente nel suo trattato storico – conquista l'accesso alla materia tragica, ossia drammatica (per cui cfr. M. Nordera, *Fortuna de «La danza» nel Settecento* in Luciano, *La Danza*, p. 150: «I soggetti tragici annullano definitivamente la funzione digressiva della danza, imponendole una vera e propria struttura drammatica che

L. De Cahusac indica con il termine “action” intendendo con esso tanto “ciò che costituisce il soggetto o il contenuto di un poema” quanto “l’eloquenza del corpo” ovvero l’*actio* retorica. Sono queste le basi della teorizzazione del “*ballet d’action*” all’interno del quale i riformatori del balletto tenteranno di sposare pantomima e danza affidando il ruolo di artefice della riforma al poeta, piuttosto che ai creatori di balletti, ritenendolo più vicino al modello pantomimo ideale proposto da Luciano», vedi L. De Cahusac, *La danse* III, pp. 149-50 («Notre Tragédie et notre Comédie ont une étendue et une durée qui sont soutenues par les charmes du discours, par la finesse des détails, par la variété des saillies de l’esprit. L’action se divise en Actes: chaque Acte est partagé en Scènes: les Scènes amènent successivement les situations: les situations, à leur tour, entretiennent la chaleur, forment le noeud, conduisent au dénouement, et le préparent. Teles doivent être, mais avec plus de précision encore, les Tragédies et les Comédies en Danse: je dis, avec plus de précision, parce que le geste est plus précis que le discours. Il faut plusieurs mots, pour exprimer une pensée: un seul mouvement peut peindre plusieurs pensées, et quelquefois la plus forte situation. Il faut donc que l’action théâtrale marche toujours avec la plus grande rapidité, qu’il n’y ait point d’entrée, de figure, de pas inutile. Une bonne Pièce de Théâtre en Danse doit être un Extrait serré d’une excellente Pièce Dramatique écrite»); da cui, poi, lo sviluppo più raffinato di J.-G. Noverre, *Lettere* III, p. 29 («È facile capire dalle mie idee che il balletto pantomimo deve sempre essere in azione, e i danzatori non debbono rimpiazzare l’attore che lascia la scena che per riempirla a loro volta, ma non con semplici figure simmetriche e passi misurati, bensì con una viva e animata espressione, che conservi lo spettatore sempre attento al soggetto che gli attori precedenti gli hanno esposto»), e X, p. 79 («Con la parola “azione” del resto io non intendo agitarsi, darsi della pena, fare sforzi e tormentarsi come forsennati per saltare o per mostrare un’anima che non si possiede. L’“azione” in materia di danza è l’arte di trasportare, attraverso l’espressione vera dei nostri movimenti, dei nostri gesti e della fisionomia, i nostri sentimenti e le nostre passioni nell’anima degli spettatori. L’“azione” è semplicemente la pantomima. Ogni cosa si deve descrivere, tutto deve parlare con il danzatore; ogni gesto, ogni attitudine, ogni “port de bras” deve avere un’espressione differente; la vera pantomima in ogni genere segue la natura in tutte le sue sfumature»). Ma nell’opposizione tra l’«azione» (preferibile) e la «narrazione» (detestabile) nelle pantomime, ribadita con forza da M. Borsa, l’idea di “azione” sembra misurarsi più col concetto di tempo («azione continua») che non quello di natura, per cui vedi *Balli Pantomimi*, p. 123 («E quindi si può ben concludere con più ragione e rigore di quel che Orazio non fece riguardo ai poemi teatrali, esser consiglio migliore il metter sott’occhio, ed esporre alla vista dello spettatore le cose, che non dipingerle nell’animo colla narrazione. Non v’ha al certo nessuna proporzione tra

l'effetto dell'una e dell'altro, siccome non v'ha paragone nessuno tra la vivacità ed evidenza delle sensazioni presenti, e la precisione e chiarezza dell'idee destategci dalla memoria o dalla fantasia. Imitin pertanto i Pantomimi omai la pittura, la quale non racconta il fatto, ma li mostra; non fa narrazioni, non ha allusioni, ma tutta è azione ella stessa, e tutto mostra ciò che all'azion sua appartiene. Altrimenti, impegnandosi in racconti, in consultazioni, in discorsi, cadranno nella necessità o di dir ciò che secondo la decenza e verità non si deve, oppur di esser persuasi di dir ciò che non dicono veramente. Per la qual cosa volendo pur fare una serie di quadri Pantomimici, con cui tutta mostrarci una favola, o una tragedia, facciano almeno che questa sia di tal natura, che altro che azione ed azione continua non siavi»). La scelta del Viganò, fra poco esplicitata, sostituisce al *continuum* dell'azione, alla quale sostanzialmente si richiama il Borsa, e prima di lui anche J.-G. Noverre (*Lettere* III, p. 31), sebbene in una accezione contenuta se non ridotta, l'emblematicità del quadro, la sua capacità di richiamare la rappresentazione visiva di un insieme, secondo un montaggio compositivo che non è più quello continuato dell'azione, ma che appartiene più a quello analogico della poesia, in cui l'"azione" è l'arte di orchestrare la complessità, la materia grande, amplificata e meravigliosa, e regolata magari proprio dallo scandire di quell'«orecchio erudito» di cui, qualche anno prima del *Prometeo*, aveva parlato il torinese Emmanuele Bava Di San Paolo, a conclusione della sua comunicazione *Dei progressi e vicende dell'arte della danza e ballo*, p. 36 («Degna è tanto più d'essere ammirata questa danza delle azioni imitativa e degli affetti, ch'ella il più delle volte è vispa, vivace, e animata da uno spirito che dal di dentro la nutre e la folce e al di fuori regolata da un orecchio erudito, che ne frena abatuta gli sbalzi e tienla a siepe»). Ma per comprendere a fondo la vera novità dell'approccio coreico del Viganò, si legga quanto ancóra prudentemente esposto, una generazione prima, sulla composizione di un'azione tragica per la pantomima, da G. Angiolini, *Dissertation sur les ballets pantomimes des anciens*, pp. 17-18 («Faire le plan d'une Action tragique pour la Danse Pantomime sans être aidé d'aucun précepte, d'aucun exemple, est certainement une chose très difficile. Imaginer des règles pour de tels Poèmes, est beaucoup plus difficile encore, Lucien ne nous en a donné aucune; mais heureusement nous avons encore la *Poétique* d'Horace, dont on peut, lorsqu'on a quelque génie et quelque intelligence, faire une application raisonnée à toutes sortes d'inventions poétiques, et de représentations théâtrales, et par conséquent aux Danses Pantomimes, en rapportant aux préceptes d'Horace ce que notre Art exige indispensablement par sa nature»).

- 4 *ventiquattr'ore*: secondo la nota constatazione di Aristotele, voltata poi dalla tradizione dei traduttori e commentatori in norma e precetto, nella sua *Poetica* (a 1449 b, p. 9 sgg.: «ed ancora per la lunghezza: perché la tragedia cerca il più possibile di stare entro un solo giro

del sole o di allontanarsene di poco»; versione di D. Pesce, p. 80, che in nota commenta: «È questo l'unico luogo della *Poetica* dove si accenna a quell'unità di tempo, che, a partire dal tardo Rinascimento, ebbe poi tanto peso nella dottrina classicistica»). Si ricordino, almeno, G. Gravina, *Della Tragedia* VI, pp. 514-515 («E perché la rappresentazione dee alla vera operazione somigliare, perciò il fatto non dovrebbe trascorrere il tempo consumato dagli spettatori nel teatro. Ma perché non sempre una grande impresa può sì poco spazio occupare, perciò è permesso, quando altrimenti non si possa, scieglier argomento che adempia un giro di sole»), e, meno superstizioso, P. Metastasio, *Estratto dell'arte poetica d'Aristotile*, p. 1015 («Cotesta così rigida dunque unità di tempo ridotto a quello della rappresentazione, e tanto modernamente raccomandata, non è richiesta né dalla pratica degli scrittori più illustri, né dall'autorità de' maestri più venerati, né dalla natura del verisimile»). Il linguaggio essenzialmente normativo non cambia nemmeno in G. Angiolini, *Dissertation*, pp. 18 sgg. («On sent bien d'abord que les trois unités de lieu, de temps, d'action leur sont – presque autant nécessaires qu'aux Comédies et aux Tragédies. [...] Pour moi, je borne l'unité du lieu pour les Danses Pantomimes à toute l'étendue d'un vaste palais de Rois, et même à celle d'une ville. L'unité de temps a toujours été fixée à 24 heures; [...] Pour nous, nous pouvons aisément nous y conformer. Si nous sommes gênés par la règle, ce n'est pas parce que nous trouvons le temps trop borné; nous sentons au-contraire à chaque instant qu'il est trop long. [...] Il seroit superflu de parler de la troisième unité, c'est-à-dire, de celle de l'Action, après avoir tant répété que l'Action des Ballets Pantomimes doit être simple et une, pour me servir encore de l'expression d'Horace. Je crois qu'on ne doit se permettre aucune licence à cet égard»).

- 5 *favola*: la possibilità di una equivalenza dei soggetti (la favola) tra tragedia e pantomima, su cui insiste qui, implicitamente, Viganò, fu già dimostrazione, tutta a favore della danza, in Luciano, *La Danza* 31, p. 75 («Gli argomenti della pantomima sono comuni a quelli della tragedia e si distinguono soltanto perché sono più vari, più densi di insegnamenti ed hanno mille varianti»); da cui poi anche G. Angiolini, *Dissertation*, p. 14 («En suivant toujours Lucien nous trouvons que tout ce qui a été inventé par les Poètes, et principalement les Tragiques, peut être traité en danse par les compositeurs des Ballets, et exécuté par les Danseurs Pantomimes»).
- 6 *una maniera di poema ... pantomima*: sulla resistenza di questo luogo comune, della pantomima come poema o dramma, si veda J.-G. Noverre, *Lettere* III, p. 13 («Credo fermamente, Signore, che sia tanto facile per un grande pittore come per un celebre *maître de ballets* fare un poema o un dramma in pittura e in danza, quanto lo è per un eccelso poeta comporne uno»), tanto da diventare indicazione esplicita in *Lettere* IV, p. 3 («che i vostri balletti siano dei poemi»); ma vedi

anche C. Ritorni, *Commentarii*, p. 19: «Il dramma pantomimico, che chiamasi comunemente ballo, sorti senza dubbio origine da certi gesticolati intermezzi delle commedie, tragedie, ed opere. Qualunque fosse l'uso ch'ebbe nel teatro greco e nel romano la pantomimic'azione e la danza, e quanta l'eccellenza cui arrivasser ivi quest'arti, certa cosa è che anche in Italia e in Francia tali intermezzi son antichi non poco. Ma il primo che pensasse sollevar la coreografia all'onore di dramma a parte fu un Hilverding tedesco, che prese, dirò così, a tradurre in pantomima tragedie francesi»). La dipendenza della composizione coreica dal primato retorico del modello linguistico, che qui Viganò mette definitivamente in crisi adombrandolo fra le pieghe di un'ostentata modestia, era ribadita ancora da Arteaga, *Ragionamento*, p. 175 («l'arte pantomimica è capace di teoria ragionata al paro delle altre facoltà, e che potrebbe acconciamente sciversi la retorica e la poetica de' ballerini, come Aristotele e Orazio hanno scritto quelle de' poeti e degli oratori»), G. Angiolini, *Dissertation*, pp. 45-48 («Si cette espèce de danse [di mezzo-carattere] est mise en action par un compositeur éclairé, avec adresse et dans les règles: si la pantomime y est jointe avec art, avec expression, si la passion de l'amour, qui d'ordinaire en fait le fond, y est traitée avec feu, avec délicatesse, e le peut exciter dans les coeurs, surtout dans ceux des Jeunes-personnes quelque émotion légère et momentanée, tele qu'on l'éprouve à la représentation d'une Scène d'Opéra et d'un Dénouement heureux de quelque Comédie, ou à la lecture de quelque Roman. Les compositeurs de ces Ballets peuvent être comparés aux Poètes [...] La Danse Pantomime-tragique est par conséquent la Tragédie de la Poésie»), nonché già da J.-G. Noverre, *Lettere* II, p. 28 («la danza racchiude in sé quanto è necessario al bel linguaggio, e non basta conoscerne l'alfabeto. Che un uomo d'ingegno disponga le lettere, formi e legghi fra loro le parole, e la danza cesserà di essere muta, parlerà con tanta forza quanta energia e i balletti, allora, divideranno con i migliori lavori del teatro la gloria di intenerire, di commuovere fino alle lacrime, di sedurre, divertire e piacere nei generi meno seri. La danza, abbellita dal sentimento e guidata dal genio, riceverà infine, con gli elogi e gli applausi che tutta Europa accorda alla poesia e alla pittura, i riconoscimenti gloriosi di cui queste sono onorate»), e VI, p. 41 («lo paragono la bella danza a una madre lingua; ai generi misti corrotti che ne derivano, ai dialetti che si intendono appena e che variano in proporzione alla lontananza dalla capitale dove regna la lingua pura»). Ma il rifiuto delle unità aristoteliche del dramma, nell'idea della pantomima come poema, fu già esplicito programma di J.-G. Noverre, *Réflexions*, pp. 6-7 («Mais il suffit de dire, sans entrer dans tous ces détails, qu'un Ballet n'est pas un Drama, qu'une production de ce genre ne peut se subordonner aux règles étroites d'Aristote»), nonché *Lettere* VII, p. 45 («essi [i balletti] differiscono dalle tragedie e dalle commedie in questo, che non sono assoggettati all'unità di luogo, di tempo e di azione; esigono però

assolutamente un'unità di disegno, perché tutte le scene si leghino e convergano allo stesso fine. Il balletto è dunque il fratello del poema; non può sopportare le angustie delle strette regole del dramma; quelle pastoie che il genio si impone, che rendono meschino lo spirito e limitano l'immaginazione, annienterebbero completamente la composizione del balletto, e lo priverebbero di quella varietà che ne è l'incanto». Significativa, infine, è l'affermazione di Friedrich Schlegel, in un frammento dell'*Athenaeum* 53 (69), p. 56 («Non abbiamo più le pantomime degli antichi; ma, in compenso, tutta la poesia è ora pantomimica»).

- 7 *sei grandi quadri*: se la distinzione, dunque, tra la pantomima come dramma o come poema è discriminante per il rispetto o meno delle regole aristoteliche, tanto più l'analogia della pantomima con la pittura renderà evidenti le vere regole in comune fra queste arti, per cui vedi J.-G. Noverre, *Réflexions*, pp. 9-11 («Après avoir prouvé qu'un Ballet pantomime n'est, ni peut être comparé à quelque genre de poésie, ce n'est qu'un Poème; mais il a une analogie bien plus parfaite avec la Peinture: celle-ci est une Pantomime fixe et tranquille; celui-là est une Pantomime vivante: l'une parle, inspire et touche par une imitation parfaite de la Nature, l'autre séduit et interesse par l'expression vraie de la Nature elle-même. La peinture a des règles de proportion, de contraste, de position, d'opposition, de distribution, d'harmonie; la Danse a les mêmes principes. Ce qui fait Tableau en Peinture, fait Tableau en Danse: l'effet de ces deux Arts est égal, tous deux ont le même but à remplir, ils doivent parler au coeur par les yeux: l'un et l'autre sont privés de la parole: l'expression des Têtes, l'Action des Bras, les Positions mâles et hardies, voilà ce qui parle en Danse comme en Peinture; tout ce qui est adopté par la Danse peut former des Tableaux, et tout ce qui fait Tableau dans la Peinture peut servir de modèle à la Danse, de même que tout ce qui est rejeté par le Peintre doit l'être par le Maître de Ballets»). Sulla formalizzazione del *topos* della danza come quadro (l'analogia risale a Plutarco) vedi G. Colletet, *Le Grand Ballet* Préface, p. 1 («Comme la Poésie est un vray tableau de nos passions et la Peinture un discours muet véritablement [...] ainsi la Danse est une image vivante de nos actions, et une expression artificielle de nos secrettes pensées»), e soprattutto C.F. Menestrier, *Des Ballets*, p. 82 («Horace dit depuis longtemps, que c'étoit sur la Peinture qu'il falloit regler la poésie qui est une peinture parlante, comme la peinture est un poésie muette. *Ut Pictura poesis erit*. L'ordonnance d'un ballet est donc semblable à celle d'un tableau»); come una "serie di quadri", invece, vedi L. De Cahusac, *La danse* III, pp. 151-152 («Ce ne sont que des tableaux successifs qu'on a à peindre, et qu'il faut animer de toute l'expression, qui peut résulter des mouvemens passionnés de la Danse»); per un significativo trapasso della coscienza del movimento del danzatore, da una sua prima statica equivalenza col colore pittorico, in una

inedita percezione dinamica e creativa della successione temporale dell'azione coreica, come peraltro affermato anche nel dialogo del Visconti qui riportato, vedi in prima J.-G. Noverre, *Lettere I*, p. 21 («Un balletto è come un quadro: la scena è la tela, i movimenti meccanici dei danzatori sono i colori, e la loro espressione, se mi è consentito di esprimermi così, è il pennello; l'insieme e la vivacità delle scene, la scelta della musica, la scenografia e i costumi rendono il carattere; infine il compositore è pittore. Se la natura gli ha dato il fuoco e l'entusiasmo, cioè l'anima della pittura e della poesia, l'immortalità gli è comunque assicurata»); poi M. Borsa, *Balli Pantomimi*, p. 110 («[la Mimica] proponesi di rappresentare un fatto qualunque a forza puramente di gesti, e perciò altro non parmi, che una successione di quadri; giacché qui appunto del pari, che nelle pitture altro far non si può, se non se presentare varie figure di tal guisa atteggiate, che facciano agevolmente comprendere quel passo d'Istoria, che pretendiamo mostrare. Che se pure ciò è, come al certo è verissimo, chiaramente apparisce che il maggior vantaggio che abbia li Pantomimo in paragone del Pittore, quello sarà di poter far succedere l'un presso l'altro molti di questi quadri così che, non un passo soltanto d'Istoria, ma l'Istoria medesima ci venga ad essere per intero rappresentata. Di tal preminenza però i nostri Mimi non debbono tanto insuperbire, che non s'accorgano poi, che se possono essi velocemente rappresentar molti quadri successivi, debbon per altro ai pittori ricorrere per imparar, e conoscere la migliore maniera di rappresentarli»), e a p. 154 («solo ricordo ai Pantomimi, ch'essi sono pittori; che quadri sono i loro balli; e che dice il proverbio, che i quadri sono i libri degli'ignoranti. Con ciò ben vedranno che devono le loro pitture esser gustate ed intese anche da chi non ha intrinsechezza coi libri»). Con lo stesso numero di «sei quadri» il De' Calzabigi immagina di poter far narrare a un pittore il «sacrificio d'Ifigenia», in una sorta di libera equivalenza tra quadri pittorici e atti drammatici, per cui vedi *Lettera*, p. 93, nota a («Sei sono i quadri da me immaginati: in pittura possono a piacere moltiplicarsi le situazioni. Non è sottoposto il pittore all'unità del tempo: può vagare quanto gli aggrada. La sua opera è in sua libertà di chiamarla tragedia, se restringe a cinque quadri la storia o favola che a dipingere si accinse: la chiamerà poema, se un maggior numero dalla fantasia gli ne viene amministrato»). Infine, la presenza qui del *topos* che apparenta la danza alla pittura, risulta straordinariamente significativa per l'importanza del balletto in area romantica, quando si ricordi il passo di A. W. Schlegel, *Corso X*, p. 231 («Il Genio statuario ispirava i poeti antichi; il Genio pittorresco anima i poeti romantici»).

- 8 *un solo soggetto*: mantenendo, cioè, l'unità d'azione, e con essa l'organicità dell'opera; vedi C. Ritorni, *Commentarii*, pp. 239-240 in cui si cita un passo di Angelo Petracchi che espone il ballo *I Titani*: «L'argomento di questo ballo, a creder mio, è cosa veramente sublime. Lasciamo da parte le idee ampollöse: perdoniamo ad una penna e

ad una mano amica il Poema pantomimico, e l'osservanza delle combattute unità di luogo e di tempo: molto vi sarebbe a dire su questo proposito, e la questione poi non apparterrebbe punto al ballo. Ciò che a me sembra assolutamente meraviglioso e senza eccezione alcuna, si è l'unità del pensiero, ossia l'artificio con cui da molti fatti fra di loro assai disparati e lontanissimi di tempo, l'ingegno di Viganò architettò un fatto solo, ed un fatto rappresentabile con successiva naturalissima progressione di azione, talché non si può dire che non potesse essere stato così». Inoltre, in relazione alla composizione a quadri, in quanto sistema compositivo privilegiato dai romantici, cfr. A. W. Schlegel, *Corso X*, p. 218 («Queste sentenze sono certamente favorevolissime a Shakespeare ed agli autori che composero opere teatrali romantiche; perocché non si può loro dar rimprovero d'aver raccolto in un solo quadro una quantità d'oggetti e d'avvenimenti maggiore che non fecero i poeti greci, purché abbiano saputo conservare alle loro composizioni l'unità e la chiarezza necessaria»), da cui, poi, G. Torti, *Sulla Poesia*, III, p. 27 («“O non anzi ti par, che all'uo-po quadri | Assimigliarti ad uomo, il qual dinanti | Succeder si vedesse ordin di quadri? | Ché se vivi i suoi quadri offre e parlanti | La scena, non però ch'ella è figmento | D'arte men fisso in animo rimanti”»).

- 9 *diverse epoche ... terra*: ribadendo l'impossibilità di rispettare il precetto dell'unità di tempo e luogo (*diverse epoche e peregrinazioni*), Viganò ascrive di diritto l'arte pantomimica nel novero della poetica romantica, di derivazione schlegeliana. Il passo presente sembra anticipare le proposte sviluppate poi dal Visconti nel suo dialogo sull'unità di tempo e luogo del 1819, per cui vedi oltre.
- 10 *Nel quarto ... mortali*: cfr. V. Monti, *Prometeo*, I, 214-226 («Quindi il barbaro in me da quel momento | dell'oppresso Giapeto il sangue abborre, | e, più che il sangue di Giapeto, il core | che fermo e puro mi riscalda il seno, | e l'intelletto di saper nutrito | ond'anco ai numi m'avvicino e tutta | senza vel mi si mostra la natura. | L'invidia, fratel mio, col suo veleno | assale ancor degl'immortali il petto: | e dove in trono non s'asside il giusto, | colpa divien che mai non si perdona, | dell'ingegno l'altezza e la virtude, | e fortunata è l'ignoranza sola»). Sulla profezia dell'*invidia* divina, vedi anche ai vv. 840-842: «“sorgerà l'uomo dal suo basso stato, | e tanto al ciel si leverà sublime | che d'invidia n'andran pur tocchi i numi”». Si ricordi qui, di sfuggita, una significativa battuta dalla versione drammatica del mito di Prometeo ne *Il ratto di Proserpina* di Rosso di San Scondo, «l'opera che Rosso considerava riassuntiva e conclusiva di tutta la sua lunga attività di dramaturgo» (R. Jacobbi), scritta con ogni probabilità fin dal 1933 («La voce di Prometeo (*con urlì strazianti*) Avevo dato loro il genio, la purità assoluta del fuoco. Potevano vivere come iddii. Ma no, si lasciarono ingannare! Come non capire che quel vecchio ampolloso, il dio Giove, avrebbe cercato tutte le maniere per riabbassare gli uomini al livello dal quale io li avevo sollevati? che non se ne sarebbe

rimasto con le mani in mano, attendendo di vederseli comparire sull'Olimpo a trattarlo da eguale, con il genio di cui li avevo accesi?», in *Teatro*, vol. III a cura di R. Jacobbi, Bulzoni, Roma 1976, p. 15). Ma il tema fu già sviluppato da Luciano, *Prometeo* 18, p. 209 («È invidia, per contro, se voi impedite di dispensare a chi ne ha bisogno certe cose, quando per esse non vi è stato fatto alcun torto»). Per quanto riguarda l'epiteto di *benefattore*, che Prometeo guadagna con il dono del fuoco, significativa è la distinzione fatta da Francesco F. Bacone (*Prometeo*, p. 492), con quello semplice di *fondatore* del genere umano.

- 11 *Per mezzo del quinto... matrimonio*: in questa ripresa Viganò sembra riferirsi, più o meno da vicino, al programma mitografico del Prometeo platonico, contenuto nel dialogo giovanile intitolato a Protagora (320c-322d), in cui, in sostanza, si afferma che la virtù può essere oggetto di insegnamento, perché se il senso della politica è innato, occorre però imparare ad usarla (la versione è ben compendiata e ottimamente commentata in G. Droz, *I miti platonici*, trad. it. Dedalo, Bari 1994, pp. 21-30).
- 12 dopo una breve iniziale lettera di dedica del «Prometeo | Al cittadino Napoleone Bonaparte | Comandante supremo dell'Armata d'Italia», segue nel poema del Monti la lettera introduttiva (che qui si trascrive integralmente dall'ed. Bézzola, pp. 286-293) alla quale rimanda il Viganò, non solo in questo punto iniziale, ma anche successivamente quando, spesso, si rivolge ai «mitologi» o rimanda a presunte versioni della «mitologia»: «prefazione non inutile | La mitologia ci offre in Prometeo, Il più interessante personaggio che mai esercitasse pe' suoi rapporti morali e politici l'intelletto de' filosofi e l'immaginazione de' poeti. Ma tante sono e sì diverse e sconesse le meraviglie che di lui si raccontano, che, volendo noi tragnarne l'argomento in poema, sarà pregio dell'opera il riunire a maggior comodo di chi legge le molte e disperse fila di questa tela. Giapeto, figlio del Tartaro e della Terra e capo della rivoluzione dei Titani contro Giove usurpatore del cielo, fu padre di trenta figli; quattro dei quali acquistarono sopra gli altri celebrità, Prometeo, Epimeteo, Atlante e Menezio. Essendo rimasti in quella impresa infelice soggiogati i Titani, furono essi dal vincitore parte condannati nel tartaro e parte dispersi sopra la terra. Prometeo, che fu di questi ultimi, si rifugiò sopra li Caucaso; ove, essendo sapientissimo, si applicò tutto alla contemplazione della natura, per consolarsi colla dolcezza di questi studi delle triste vicende di sua famiglia. Lo stupido ed insensato Epimeteo suo fratello era in sua compagnia. Vivevano gli uomini in quel tempo una vita affatto selvaggia, perché privi ancora della ragione. Giove, divenuto col terrore de' suoi fulmini assoluto padrone del cielo e dell'universo, mal sopportando di non essere conosciuto ancora e adorato fra gli uomini, risolvette, per soddisfare alla sua ambizione, di rivelarsi al genere umano, e di migliorarne nel tempo stesso la condizione unitamente



## Note al Prometeo di Viganò

con questo dono, aggiunte al primo moltissimi altri beneficii, insegnando loro la fisica la divinazione l'astronomia l'agricoltura e tutte quante le arti. Sdegnatosi intanto Giove che senza sua saputa fosse stato rapito e portato in terra il fuoco celeste, proclamò un premio a chi avesse scoperto l'autore di questo furto: e gli uomini, gli stessi uomini da Prometeo tanto beneficiati, furono quelli che l'accusarono: in mercede del qual tradimento Giove concesse loro la gioventù perpetua. Ma ne fu ben corto il possesso. Perciocché, avendo essi caricato sopra un giumento un siffatto tesoro, e tornandosene a casa lietissimi, accadde che il giumento stimolato dalla sete passò vicino ad un fonte, in guardia del quale vegliava un drago. Accostatosi il quadrupede per bere, il serpe glielo vietò minacciandolo; ma condiscese finalmente alle preghiere dell'altro a questo patto, che il giumento gli cedesse tutto il carico che portava. Così gli uomini perdettero prestamente il frutto della loro ingratitudine; voglio dire la gioventù, della quale poi si rivestono ogni anno i serpenti. Contutociò, vedendo Giove che gli uomini per la sublimità del nuovo loro intelletto si approssimavano alla natura divina, e temendo che questi ad esempio dei Titani e dei Giganti non gli movessero contro una terza guerra più delle altre ancora pericolosa, conobbe necessario, sullo stile di tutti i tiranni, di degradare la condizione degli uomini e punire a un tempo stesso l'autore della loro esaltazione. A conseguire il primo di questi fini, ordinò a Vulcano di formare col fango una donna, a cui Minerva diè l'anima e ogni dio si affrettò di fare il regalo d'una qualche prerogativa; per lo che fu chiamata Pandora. Questa dunque, abbigliata dalle Grazie e condotta da Mercurio, fu presentata a Prometeo, perché la facesse sua moglie, ricevendone in dote un vaso d'oro dentro cui Giove avea rinchiusi tutti i mali nascostamente. Rifiutò Prometeo quel dono, diffidando della mano sospetta da cui veniva. Ma lo sciocco Epimeteo, che aveva rovinato la prima volta il genere umano colla pessima distribuzione di cui si è già fatta parola, lo rovinò ancor la seconda, sposando Pandora e levando al vaso il coperchio. Ne uscirono tosto tutti i mali con impeto, i più orribili de' quali furono la superstizione e la guerra; e non rimase in fondo al vaso che la speranza. Oppressa l'umana natura dal torrente dei disordini fisici e morali, si ridussero ben presto gli uomini a tale di non poter più cagionare a Giove verun timore. E soddisfatta per questo modo la sua gelosia, non rimaneva a quel despota sospettoso e crudele che contentare la sua vendetta. Diè dunque comando a Vulcano di legare Prometeo ad una rupe della Scizia, stringendogli le mani e i piedi con catene di ferro e conficcandogli il petto con un chiodo grossissimo di diamante. Stando l'infelice Titano in quel supplizio, chiamava l'Etere e i Venti e i Fiumi e il Mare e la Terra e il Sole e tutta la natura in testimonio dell'ingiustizia di Giove: e venivano a visitarlo le Nereidi l'Oceano ed altri Numi, consolandolo delle sue disavventure e compiacendosi molto della sapienza ed eloquenza de' suoi profondi ragionamenti. Vi capitò fra gli altri anche la ninfa

lo, che trasformata in giovenca e stimolata dal tafano mandatole da Giunone andava traversando con quel tormento al fianco tutti i mari d'Europa e vagando senza requie sopra la terra. Mosso Prometeo a compassione di quella misera, prese a confortarla colla predizione delle future di lei vicende; rivelandole che le sue disgrazie avrebbero avuto fine quando dopo molti altri errori sarebbe arrivata in Egitto, ove, ricuperate le prime sembianze, sarebbe stata da quei popoli adorata sotto il nome di Iside. Benché tormentato ed oppresso, non depose Prometeo la fiera de' suoi nobili sentimenti; e, lungi dal blandire la prepotenza del suo persecutore, non fece anzi che inasprire vieppiù, inveendo liberamente contro quella somma ingiustizia; poiché il suo delitto in altro alfine non consisteva che nell'aver illuminata l'umana ragione; delitto che fu poscia in tutti i filosofi da tutti i tiranni severamente punito, e l'unico che non è stato mai perdonato. Giove adunque, infuriato di quelle ardite declamazioni, infranse a colpi di fulmine lo scoglio a cui stava affisso Prometeo, e precipitò lui nel Tartaro, giurando di non trarlo di là se non quando si fosse trovato un immortale che si fosse contentato di divenire mortale. Ora, essendo dopo molti secoli accaduto che Chirone per un eccesso di dolore cagionatogli da una freccia di Ercole desiderava la morte, discese questi nel Tartaro e rinunziò a Prometeo la sua immortalità: per lo che l'uno e l'altro fu liberato dal suo supplizio. Restituito Prometeo alla luce del sole, non cessarono tra esso e Giove i privati rancori; e gli accrebbe fortemente il fatto che ora diremo. Solevano gli uomini con gran cerimonia e dispendio amministrare i sacrificii divini e consumare nel foco tutte le vittime. Inveiva Prometeo contro quella troppa avidità degli dèi che rendeva impotenti i poveri a placarli co' sacrificii, e propose a Giove di prescrivere che parte della vittima si gettasse nel foco e parte si ritenesse dal sacrificante per proprio vitto: lo che venne accordato. Ma, volendo inoltre Prometeo far riconoscere quanto fosse immeritevole Giove di que' sacrificii, scannò egli stesso due tori, e nascose acconciamente tutte le carni in una delle pelli e tutte le ossa nell'altra: il che fatto, invitò Giove a prendersi la parte che più voleva. Ingannato Giove dell'apparenza, scelse le ossa per sua porzione. Ma accortosi della beffa involò per dispetto agli uomini il foco e lo nascose dentro le pietre, acciòché, non potendo più essi cuocere le carni, rimanessero privi di quel modo di sussistenza e di tutti gli altri vantaggi che si ritraggono da questo benefico elemento. Non resse la pazienza di Prometeo a questa nuova ingiustizia, e lasciò tutta la briglia alle sue parole: finché Giove, montato più che mai in furore perché Prometeo osasse di rinfacciargli il suo torto e patrocinare la causa degl'infelici, lo fece di nuovo affiggere non più alla rupe Scitica ma al Caucaso; e mandò un'aquila generata dal concubito di Tifone e d'Echidna a rodergli il fegato rinascente; giurando di non mai più scioglierlo da quello scoglio. Ma ben ebbe a pentirsi poscia del suo giuramento.

## Note al Prometeo di Viganò

Impercioché Prometeo che mai non dormiva, avendo una notte udito le Parche profferir un decreto il quale minacciava Giove del pericolo di restar privato del trono da un suo proprio figlio, cominciò egli a spaventarlo con questo vaticinio senza volerlo mai rivelare. Temendo Giove che altri non facesse a lui ciò ch'egli aveva fatto a suo padre, si abbassò con Prometeo alle preghiere: ma inutilmente; persistendo l'altro nel suo silenzio, e giurando anch'esso di non voler parlare se non veniva prima rimesso nella sua libertà. Non trovasi mezzo di conciliare le pretensioni dell'uno e dell'altro, perché ambedue avevano giurato per la palude stigia. Ma Giove finalmente pensò una furberia che mise in salvo i reciproci giuramenti; e fu quella di liberar Prometeo a patto che si obbligasse di portar sempre nel dito un anello di ferro nel quale fosse inserita una scheggia del Caucaso. Fu accettata la condizione: e di là venne fra gli uomini la consuetudine degli anelli. Allora fu spedito a quella volta Ercole, il quale, avendo terminata l'impresa di separare Abila e Calpe (che poi furono denominate le colonne di Ercole) per aprire a beneficio de' commercianti la comunicazione tra l'Oceano e il Mediterraneo, si pose in mare dentro una grande tazza regalatagli dal Sole, e così navigando giunse al Caucaso; ove sciolse immantinente il nostro filosofo da quel patibolo, non prima però d'aver uccisa con un colpo di freccia l'aquila che il divorava. Della qual freccia raccontasi che fosse stata prima scavata da Apollo nei monti iperborei; che con questa trafiggesse i Ciclopi, per aver fabbricato il fulmine con cui Giove tolse la vita a Esculapio di lui figlio; che la medesima essendosi smarrita fu dal vento riportata ad Apollo, dalle cui mani passò in quelle di Ercole, e da Ercole finalmente nel cielo ove fu collocata fra le costellazioni. Adempiè intanto Prometeo la sua parola, e rivelò l'oracolo delle Parche, le quali decretavano che la Nereide Tetide partorir dovesse un figlio più potente del padre: per lo che Giove, che erasi di lei invaghito e stava sul punto di divenirne marito, si astenne da' suoi amplessi; e, fatto il salto di Leucade per togliersi dal capo quell'amoroso pensiero, la diede in isposa a Peleo, da cui nacque Achille tanto più forte del genitore. Benché mal corrisposto, non desistette Prometeo dal continuare agli uomini le sue beneficenze, scoprendo ai medesimi il foco nascosto da Giove dentro le selci, richiamandoli alle dolcezze della società, ammaestrando più che prima nelle arti nella morale nella politica, e diminuendo, per quanto in lui era, il peso delle tante loro calamità. Quindi fu che gli uomini, dalle miserie loro meglio eruditi e finalmente tocchi di gratitudine, gl'innalzarono simulacri ed altari, e istituirono in onor suo delle feste solenni, e gli assegnarono comune il culto con Vulcano e con Pallade, adorandolo come dio, e introducendo nei sacrificii la consuetudine di ardere le viscere delle vittime, per saziare con esse gli dèi, in luogo delle viscere di Prometeo. Molte mogli e molti figli si danno a lui da' poeti. Fra le prime la ninfa Asia, figlia dell'Oceano, lo fece padre di Deucalione, a cui egli stesso insegnò l'arte di fabbricare le navi: e di essa si parla principalmente in questo poema, di cui non

ha fatto che delineare la traccia. Tutto il resto dell'invenzione si concatena talmente colla mitologia, che questa non solo non ne riceve veruna alterazione ed offesa, ma serve anzi di guida e base costante alla ragione poetica, anche quando sotto il velo degli avvenimenti passati si dipingono le cose presenti. Da quanto si è detto è facile il comprendere che la favola di Prometeo non è che una perpetua mistagogia, nella quale si adombrano i più astrusi misteri delle antiche religioni, specialmente dell'ebraica e cristiana. Io non entro punto in queste tenebre, le quali, se opprimono l'intelletto de' filosofi, molto più imbarazzano la fantasia de' poeti. E perché nessuno ignori lo scopo del mio lavoro, dirò nettamente che due cose mi sono proposte: la prima, di promuovere (se l'espressione non è troppo superba) l'amore de' Latini e de' Greci, dai quali è molto tempo che ci discostiamo con detrimento sommo della nostra poesia: la seconda poi, di meritar bene d'una patria libera, scrivendo finalmente da uomo libero».

- 13 *fra le diverse ... spettacolo*: cfr. quanto svilupperà, poi, A. Manzoni, *Lettera*, p. 138 («Così dicendo si è semplicemente dimenticato uno dei caratteri essenziali della poesia e della mente umana: non ci si è resi conto cioè che ogni poeta degno di questo nome coglie con precisione, nel soggetto che tratta, le condizioni e i caratteri che da esso sono propri: e che a uno scopo determinato e specifico non manca mai di adeguare mezzi ugualmente specifici»).
- 14 *per ordir ... tela*: è metafora notissima e assai diffusa, per cui vedi, almeno, Dante, *Par.* XVII, 102 («in quella tela ch'io le porsi ordita»), e F. Petrarca, *Rvf.*, XL, 2 («a la tela novella ch'ora ordisco»).
- 15 *vi ho intromesso ... invenzione*: cfr. J.-G. Noverre, *Lettere* II, pp. 26-27 («È permesso ai grandi talenti di innovare, di deviare dalle regole ordinarie e di aprirsi a nuove strade, quando queste possono condurre alla perfezione della loro arte»). Da rilevare almeno la decisione macroscopica di Viganò di ignorare, dell'intero programma mitografico a sua disposizione, la parte della creazione degli uomini dal fango, e quello della donna (Pandora) come punizione per il furto del fuoco. Sulla "licenza" come cifra dell'ideologia poetica romantica, vedi anche P. B. Shelley, *Prometeo slegato*, Preface («The Greek tragic writers, in selecting as their subject any portion of their national history or mythology, employed in their treatment of it a certain arbitrary discretion. They by no means conceived themselves bound to adhere to the common interpretation or to imitate in story as in title their rivals and predecessors. Such a system would have amounted to a resignation of those claims to preference over their competitors which incited the composition. The Agamemnonian story was exhibited on the Athenian theatre with as many variations as dramas. I have presumed to employ a similar licence»); «Gli scrittori tragici greci, scegliendo come loro soggetti episodi della storia nazionale o della mitologia, usavano trattandoli una certa discrezione arbitraria.

Essi non si concepivano in alcun modo legati ad aderire all'interpretazione comune o ad imitare nell'intreccio come nel titolo i loro rivali e i predecessori. Un sistema simile sarebbe finito nella rinuncia di quei diritti alla preferenza sui competitori che eccitavano la composizione. La storia d'Agamennone venne rappresentata nel teatro Ateneo con tante variazioni quanti furono i drammi. Io ho presunto d'usare una simile licenza»; di gran lunga più moderato, perché con l'occhio fisso sul «vero storico», sarà, invece, A. Manzoni, *Lettera*, p. 113 («In genere i critici hanno ammesso i due principii: che non bisogna falsare la storia, e che si può, anzi spesso si deve, per dare drammaticità all'azione, aggiungere ai dati storici circostanze che non si trovano nella storia. Hanno poi cercato una regola che conciliasse questi due principii, e si sono sostanzialmente accordati su questa: che gli avvenimenti inventati non devono contraddire i fatti più noti e più importanti dell'azione rappresentata. La ragione che ne hanno data è che lo spettatore non può prestar fede a ciò che contraddice una verità da lui conosciuta. Io giudico buona questa regola, perché è fondata sulla natura, e elastica abbastanza per non diventare, nella pratica, un impaccio gratuito»).

- 16 *Luigi Costa*: vedi C. Ritorni, *Commentarii*, pp. 348-349 («Luigi Costa anch'esso prese parte in alcune rappresentanze del nostro Corepeo, ma non agli ultimi tempi. Questo pantomimo già fioriva eziandio lunghe dal campo di gloria del Viganò, ed era nell'arte sua eccellente e primo. Molto rassomigliante di forme a [Giuseppe] Bocci, lo vinceva un tempo di fama, ed era nato a superarlo. L'abbiam veduto Prometeo, incomparabile per l'aspetto e per l'arte; ma cadendo poi, non so come, in mano di mediocri coreografi, e calcando le scene di provincia, coll'abitudine di rappresentar il solito carattere di tiranno, oppressore e rabbioso, perpetua maschera, dirò così, d'ogni triviale spettacolosa tragedia, assuefecesi a soverchia energia; e purtroppo manca oggidì un Viganò ad iscemargline l'esca, impiegandolo in più nobili impegni»; G. Ferrario, *Costume*, p. 262 («Costa [...] è molto abile nei caratteri nobili, e risentiti»).
- 17 *Antonia Pallerini*: vedi C. Ritorni, *Commentarii*, pp. 343 e 345 («Antonia Pallerini da Pesaro. Aveva già, come danzatrice, una chiara fama sulle scene, ed il celebre Gioja, in cui non può dirsi che la predilezione parlasse come in Viganò, teneva la Pallerini per la prima delle ballerine italiane. Danzando ancor colla somma [Antonietta] Millier, aveasi forse più suonanti i plausi popolari, perché la vinceva di forza. Pur queste non eran che glorie secondarie; più elette le vengon dall'essere prima fralle pantomimiche attrici»; «La Pallerini sorti forme e sembianze che somiglia il modello d'una statua greca, ed han piuttosto i taglienti contorni della scoltura, che i morbidi della pittura, sebben quel suo viso per un nonsocché vuolsi piuttosto guardar davanti che di profilo. Queste forme la rendetter caratteristica nelle favole di mitologico ed eroico argomento. Le sue guancie dipingono

naturalissimamente un intenso dolore, vivamente renduto da' suoi occhi, dalla bocca e naso, qual ne sia il contorno, e sembra allor donzella posta per man di Fidia a gemere con profondo dolore a ciglio asciutto sull'urna del padre o dello sposo»). Il Breme le dedicò, in occasione della sua interpretazione della *Vestale* nel 1818, un sonetto: «A la signora Antonietta Pallerini | IL FUOCO SACRO | Sonetto mitologico. | Te d'Alba a custodir l'Ara infeconda, | gli Dei di Samotracia e il Lare occulto, | Natura non scegliea: te non al culto | di poca fiamma in la fatal rotonda. | Né al sacerdotale fossa profonda | ti destinava: o non lasciato inulto | d'Antonietta il sotterrano singulto | Pallade avria, che i studi tuoi seconda. | Men favoloso e più gentile un foco | arde sacro ad Amor, ed incessanti | ha Vestali le Grazie, e in te s'alluma. | Non di tempio confin né d'altro loco | è a tal fiamma prescritto e trionfanti | sono gli ardori suoi di Vesta e Numa.» (in G. Pizzamiglio, *Balli scaligeri*, p. 371; a p. 368, nota 1 si segnala che «Ad Antonietta Pallerini sarà dedicato uno dei Ritratti delle donne viventi italiane che si distinguono nelle scienze, nelle lettere e nelle arti [Milano, Stella 1829], una sorta di Olimpo delle celebrità del primo Ottocento»). Inoltre, vedi la testimonianza di G. Ferrario, *Costume*, p. 262 («modello di grazia e di morbidezza in ogni mossa e in ogni lineamento della mobilissima sua fisionomia; inimitabile nell'esprimere i più nobili affetti e le passioni più forti, senza mai eccedere né starsi indietro dal vero, rendeva oltremodo drammatico ogni spettacolo e contribuiva moltissimo alla felice riuscita dei medesimi. Nel contrasto delle passioni, nell'abbandono in che traggono il cuore, nello smarrimento della ragione, l'abbiam veduta descrivere tutti i gradi del patetico, del lagrimevole, del disperato con tale artificio e con sì squisito senso del vero, che l'animo degli spettatori ne fu intenerito come se si fosse trattato di non sognate vicende: ogni altra fuor della Pallerini che scesa fosse a sì difficil cimento, non avrebbe avuto bastevol forza per sostenerlo; e ciò che in ispecialità ripone quest'attrice nel primo seggio, oltre la forza dell'espressione, la grazia dei movimenti e la leggiadria delle attitudini, è un volto nel quale le passioni si dipingono con mirabile ingenuità. La natura la fece per l'arte ch'ella professa, e Viganò perfezionò in lei l'opera della natura»).

- 18 *Anna Silei*: vedi C. Ritorni, *Commentarii*, p. 349 («Prima della Pallerini aveva Viganò presa ad educare Anna di Antonio Silei, buon pantomimo anch'esso nei balli di lui. Ma convien dire che troppo e più a lungo ancora diffidasse di lei, che di quella, giacché non sen valse in caratteri di protagonista, fuorché ne' balletti, e presto cessò essa far parte delle sue compagnie. Eppur allora Gioja le affidò il personaggio di Niobe, e ne fu così contento, che suoleva dire niun'altra attrice trovarsi così atta a questo robusto carattere»).
- 19 *Celeste Viganò*: vedi C. Ritorni, *Commentarii*, p. 349 («Celeste Viganò è la Pallerini de' personaggi comici. Le parti giuocose e di carattere, le senili, e le fiere sa rendere con grande verità. L'accorto suo

## Note al Prometeo di Viganò

Fratello, che sin da prima vide in lei questa disposizione, giovinetta di quattordici anni destinolla ad un personaggio di vecchiaia; del che essa puerilmente duolendosi, piangeva; e lo stesso lor Padre ne lo ripigliò. Ma ben sapeva Salvatore, che non l'età vera, bensì quella che apparisce al lume fallace del teatro, o che l'attitudine e l'arte d'un istrione sa simulare, decider dee sulle scene cui tocchi appropriarsi i giovanili o senili caratteri»).

- 20 *Nicola Molinari*: vedi C. Ritorni, *Commentarii*, pp. 347-348 («Nicola Molinari fiori alla scuola, o almen a' tempi del Viganò, in parecchi balli del quale quantunque avesse gran parte sostenendo il principal personaggio maschile, pur la sua maniera non vien tutta da Salvatore, né la sua gloria è così legata con quella di lui, come accadde della Pallerini. Egli a bella e grande persona congiunge leggiadre sembianze, sebbene, come la Pallerini, da guardarsi più in prospetto che di profilo. È capace di parti fiere del pari che amorose, per le quali gli durano le idonee apparenze, oltre gli anni verdi, simile anche in ciò a quella sua Compagna. L'amor dell'arte in lui va del pari colle propizie corporali qualità, a segno di vestirsi d'una tanta passione da illudere semedesimo, fino ad immaginarsi vere le cose che vuole finte rappresentare, ed a proferir fra sé parole consimili a quelle cui dee mostrar in atti muti: il che sarebbe buonissimo, se talor il suo labbro non perdesse in parte le qualità di muto, qualità che non deesi mai dimenticare, e se in genere non si lasciasse talvolta trasportar a troppa energia, come gli accadde dopo il Viganò, con coreografi cui fors'estima a lui minori»); G. Ferrario, *Costume*, p. 262 («Molinari [...] se alle mosse, alla viva espressione delle più forti passioni ed al suo ardente fuoco aggiugneste maggiore nobiltà, sarebbe da annoverarsi fra' più grandi mimici della nostra età»).
- 21 *Giovanni Francolini*: vedi C. Ritorni, *Commentarii*, p. 349 («Il ballerino per le parti giuocose sulle scene della Scala è Giovanni Francolini»).

## ATTO PRIMO

- 22 *Atto primo*: sull'introduzione della divisione in atti dei programmi, uso accreditato a G. Angiolini e ricordato al J.-G. Noverre, cfr. [Anonimo], *Riflessioni*, pp. 79-80 («Egli [Angiolini] però non dispera di vedervi un giorno entrare nella carriera da lui prescritta, tanto più che avete fatto, imitandolo, il primo passo collo spartire in atti i vostri programmi»).
- 23 *Eone*: difficile, e a suo modo raffinata, la derivazione di questa prima Eva; in F. Soave, *Mitologia*, II, XIII si parla di una «pastorella Enone», che con ogni probabilità è quella magnificata da Ovidio, *Heroides V*, pp. 40 sgg. («Pegasis Oenone, Phrygiis celeberrima silvis»; «lo,

Enone, ninfa di fonte, famosa nei boschi di Frigia»), e della quale erroneamente si parlerà nelle *Lettere critiche intorno al Prometeo*, chiamando Eone «La bella Ninfa» (vedi *Lettera seconda. Del Barone alla Baronessa Eugenia. Milano a' 23 Maggio 1913*); in Apollodoro, *Bibl.* II, 7, 163, Eone è citata come figlia di Tespio che con Eracle genera Amestrio; in Esiodo, *Teog.*, 255, è chiamata «Eione» una delle cinquanta Nereidi (Kerény, *Gli dei della Grecia* p. 62, la ricorda come «dea della spiaggia»). In G. Boccaccio, *Genealogia*, IV, pp. 59v-60r («*Le Eone figliuole del Sole. Vuole Theodontio le Eone essere molte sorelle, figliuole del Sole, e di Croni, e tutte essere grandissime di corpo, e poste sotto i piedi di Giove. Di queste già mai non mi ritrovo io aver letto altrove alcuna cosa, eccetto che s'egli non vuole queste doversi intendere in loco de' secoli attentoché Eon in greco, Latinamente viene interpretato secolo. Se vuole aver inteso de' secoli, certamente questi sono formati dal movimento del Sole con certo e lungo spatio di tempo*»). Ma, per quanto riferito anche in nota da Viganò, vedi più precisamente A. Banier, *La Mythologie*, I, p. 156 («L'Auteur Phénicien, après cette Cosmogonie [Sanchoniathon], commence l'Histoire du premier homme et de la premiere femme, que Philon son Traducteur nomme *Protogone* et *Æon*, et ajoute que celle-ci trouva que les fruits des arbres pouvoient servir de nourriture»).

- 24 *Lino*: protagonista di due leggende, una argiva ed una tebana; molto diffusa, in ambito romantico, la seconda, che vuole Lino musico esertissimo, inventore del ritmo e della melodia, quando non del lamento in musica: cfr. Plinio, *Nat. Hist.* VII, 204, ripreso da G. Marino, *Adone*, X, 145, 3-4. Ma vedi anche Virgilio, *Georg.* IV, 56- 7 e VI, 67, da cui poi Dante, *Inf.* IV, 141 e Ariosto, *O.f.*, XLII, 83, 8. Ultimo F. Schiller, *Die Götter Griechenlands* 77: «Linus' Spiel tönt die gewohnten Lieder» («Intona Lino i consueti canti», in *Poesie filosofiche*, p. 17).
- 25 *inermi*: vedi V. Monti, *Prometeo*, I, 311-313 («Nudo intanto ed inermi e degl'insetti | al pungolo protervo abbandonato, | l'uom ...»).
- 26 *Priva d'accorgimento e di ragione*: vedi V. Monti, *Prometeo*, I, 62-64 («Vita vivendo incolta orrenda e dura | l'umana gente, di pudore in tutto | d'accorgimento e di ragion spogliata»).
- 27 *bruti*: all'ovvio calco dantesco (*Inf.* XXVI, 119) si rifà anche V. Monti (cfr. *Prefazione non inutile*, e *Prometeo*, I, 150), ma soprattutto vedi T. Blackwell, *Lettres* I, p. 57 («Prométhée, lui qui avoit [...] transformé des brutes en hommes?»). Curiosamente, il termine e il concetto compaiono anche in J.-G. Noverre per ironizzare sugli avversatori del termine, e del genere, 'pantomima', per cui vedi *Lettere* XV, p. 125 («Quanto il termine pantomima ha urtato tutti quelli che danzano nello stile serio! Essi dicono: "Sarebbe bello veder danzare questo genere di pantomima". Confessate, Signore, che bisogna

## Note al Prometeo di Viganò

assolutamente ignorare il significato della parola per tenere un tale linguaggio. Amerei assai di più che mi fosse detto: “Io rinuncio all’intelligenza, preferisco avere nulla a che fare con l’anima, desidero comportarmi da brutto per tutta la mia vita”»).

- 28 *nondimeno*: ciò nonostante (con valore avversativo).
- 29 *debbe*: dovrà.
- 30 *autòmati*: *ant.* per ‘automi’; secondo il S. Battaglia (I, p. 857): «stato d’incoscienza, di chi agisce senza rendersene conto (per lo più in forma di similitudine), come privo degli attributi umani»; e significativamente segnala, oltre a Magalotti, il Berchet, in un passo da una sua recensione al volume *De la domesticité chez les peuples anciens et modernes* di Henri Grégoire – «uno dei maggiori fautori della Chiesa Costituzionale e dei più autorevoli ecclesiastici rivoluzionari, fini capo dei giansenisti più irreducibili» (Branca), – apparsa in prima sul *Conciliatore* (ed. Branca, II, p. 581): «Padroni iquali non vorrebbero comandare che ad autòmati». Il tema della *dynamis* negli uomini è presente anche in Luciano, *Prometeo* 13, p. 205 («Questi sono i gravi torti che ho fatto agli dèi. E tu vedi qual è la pena per aver tratto dal fango degli esseri viventi e portato a muoversi ciò che prima era immobile»). Ma, di nuovo, occorre segnalare un curioso precedente in J.-G. Noverre, quando stigmatizza la mediocrità degli automi contro la vera vita degli uomini, per cui vedi *Lettere* XV, p. 126 («I grandi attori saranno dell’opinione di Diderot; saranno soltanto i mediocri che si leveranno contro il genere che egli indica: perché? Perché ciò che è ricavato dalla vita deve essere espresso da uomini e non da automi»); il termine compare, inoltre, nella polemica contro il freddo rigore della musica tedesca in H.B. Stendhal, *Lettere sul celebre compositore Haydn* XIII, p. 91 («Andate a spasso per Gottinga, noterete un gran numero di giovani alti e biondi, un po’ pedanti, un po’ malinconici, che camminano come automi per le strade, scrupolosamente esatti nei loro orari di lavoro, dominati dall’immaginazione, ma raramente molto appassionati»).
- 31 *cerebro*: latinismo per ‘cervello’. A contraggenio, si veda Parini, *Il Giorno* I, p. 229 («domabile midollo entro al cerèbro»); si ricordi, ancora, li giovane Manzoni, nei *Sermoni* (a cura di F. Gavazzeni, p. 164) III, 82 («sudato cerèbro»), del 1804.
- 32 (nota -): vedi M. Cesarotti, *Prometeo legato*, p. 3 (al terzo verso citato si legge: «io sol gli resi»).
- 33 *Arti... società*: vedi M. Cesarotti, *Prometeo legato*, p. 13 («[Prometeo.] ... perché in verga accolta | Involai destramente la fontana | Del foco, ch’ai mortali è di tutt’arti | Insegnatrice, e massimo vantaggio»), nonché V. Monti, *Il ritorno di Astrea*, sc. VI, p. 225 («L’Arti ministre | D’ogni umano conforto»).

- 34 *nuova... Dee*: vedi M. Cesarotti, *Prometeo legato*, p.13 («[Potere.] Egli il tuo fiore, il lume | Del foco, autor di tutte arti, rapio, | E agli uomini diello ...»).
- 35 *umane belve*: l'iperbole si trova in U. Foscolo, *Dei sepolcri*, 91-93: «Dal di che nozze e tribunali ed are | diero a le umane belve esser pietose | di se stesse e d'altrui », sul cui passo Donati, più volte ripreso dai successivi commentatori, chiosa: «espressione ripetuta dal F[oscolo] nella *Oraz. inaug.*: – “le umane belve ancor vagabonde per la grande selva della terra”. E vedi anche nelle *Grazie*. E nella *Let. al Guillon*: – “Prima del patto sociale, gli uomini vivevano nello stato ferino, espressione disappassionata di G. B. Vico e di tutti gli scrittori di gius universale”. Ecco le parole di G. B. Vico: *La scienza nuova* (ed. 1744; Nicolini, Laterza 1911, I, p. 173: “Osserviamo tutte le nazioni così barbare come umane ... custodire questi tre umani costumi: che tutte hanno qualche religione, tutte contraggono matrimoni solenni, tutte seppelliscono i loro morti; né tra nazioni, quantunque selvagge e crude, si celebrano azioni umane con più ricercate cerimonie” etc.». Ma si ricordino, anche, Dante, *Inf.* XXIV, 124 («Vita bestial mi piacque e non umana»), e con altro significato *Inf.* XXX, 24 («Non punger bestie, nonché membra umane»); il concetto è presente anche in Luciano, *Prometeo* 17, p. 209 («Quale altro modello, allora, mi sarei proposto migliore di questo, che sapevo bello fino alla perfezione? Oppure questo essere avrei dovuto farlo privo di intelligenza, bestiale e selvaggio?»), in G. Boccaccio, *Genealogia*, IV, 72r («È da credere che costui [l'uomo naturale] fosse huomo perfetto circa tutti gli atti terreni, né alcuno deve pensare lui aver avuto bisogno di alcun Prometheo mortale per regolare le cose temporali, ma quelli che sono dalla natura prodotti, vengono rozi, e ignoranti, anzi se non sono ammaestrati, diventano di fango, agresti, e bestie»), e polemicamente in J.-J. Rousseau, *Discours*, I, p. 5 («Non si osa più apparire ciò che si è; e, in questa costrizione continua, gli uomini che formano quel gregge che si chiama società, posti nelle stesse circostanze, faran tutte le stesse cose, se motivi più potenti non ne li distolgano»); ma cfr., anche, V. Monti, *Il ritorno di Astrea*, sc. II, p. 212 («Senza te di belve insane | Le città son ampie tane: | Ché di belva è ancor peggiore | Chi giustizia in cor non ha»), e G. Carducci, *Prometeo* (frammento di 26 versi, endecasillabi e settenari piani, datati settembre 1854) v. 8-10 («Deserta s'accogliea | La greggia umana a l'ombra | De la gran selva de la terra ...»).
- 36 *divisamenti*: 'propositi, decisioni'.
- 37 *spiriti*: 'animi'.
- 38 *magisteri*: 'insegnamenti', con due possibili ulteriori sovrapposizioni di senso: la prima concerne *magistero* come lode del fare in quanto espressione di un sapere elevato e autorevole, ricordando forse T.

## Note al Prometeo di Viganò

- Tasso, *Ger. lib.* XVII, 66, 1 («Con sottil magistero in campo angusto | forme infinite espresse il fabro dotto»); la seconda riguarda l'uso antico di *magistero* nel linguaggio alchemico, che sta per 'principio naturale avente potere curativo o trasmutante'.
- 39 *mosso da invidia*: cfr. F. Soave, *I Lavori e le Giornate di Esiodo*, I, p. 60 («La rauca invidia, che del mal sol gode, | Con bieco volto a' miseri mortali | Andrà compagna ...»).
- 40 *Allo strepito ... tenzone*: sulla musica utilizzata in quest'atto da Viganò, soprattutto per questa scena (si tratta dell'*Einleitung: Die Vorstellung des Chaos*, in *Die Schöpfung* di Haydn [1732-1809]), vedi la testimonianza di H.B. Stendhal, *Lettere sul celebre compositore Haydn* IX, p. 71 («Non posso dimenticare la sinfonia del Caos all'inizio della *Creazione* da quando ho visto, nel balletto *Prometeo*, le incantevoli danzatrici di Viganò raffigurare, seguendo i movimenti della sinfonia, lo stupore delle figlie della Terra sensibili per la prima volta al fascino delle belle arti. Si ha un bel dire: la musica, che è la più vaga delle arti, non è affatto descrittiva da sola»), e con valore di compimento nella coreografia del dettato musicale, alle pp. 131-132 («Confesserò candidamente una cosa: in un balletto di Viganò, rappresentato a Milano, in cui si vede Prometeo che dona un'anima a degli esseri umani non ancora innalzatisi al di sopra della bestia bruta, questa musica del caos con il commento dei passi di tre incantevoli danzatrici che esprimevano, con divina naturalezza, le prime luci del sentimento della bellezza nell'anima; confesserò, dico, che questo commento ha svelato ai miei occhi il merito di questa sinfonia; oggi la capisco, e mi piace molto. La musica di tutto il resto del *Prometeo*, accanto a questa, mi sembrò insignificante e noiosa. Prima d'aver visto il balletto di Viganò, che fece accorrere l'Italia intera, mi dicevo che, nella sinfonia del caos, i temi non erano risolti, non c'era canto, quindi nessun piacere per l'orecchio, quindi nessuna musica»).
- 41 *rinselvano*: si rifugiano in una selva. Nello stesso uso intransitivo, cfr. T. Tasso, *Ger. lib.* XII, 31, 7-8 («Poi che sazia ti vede omai la belva | del suo latte, ella parte e si rinselva»); ma la lode della *selva* come rifugio per i deboli perseguitati fu già di Prometeo, in V. Monti, *Prometeo*, I, 850-858: «E doloroso di lasciar l'antico | dolce ricetto - Addio, sclamava, addio, | care selve beate, che ramingo | nel vostro sen mi riceveste il giorno | che mal del cielo disputò l'impero | il misero mio padre, e voi pietose | agli strali di Giove in quel periglio mi nascondeste, né veruno il seppe | de' mortali gran tempo e de' celesti». Un uso metaforico del termine si legga, invece, in Dante, *Purg.* XIV, 6, e - con accezione negativa - in Vico, *Scienza nuova* (ed. 1744) I, iii. *De' principii* («perché 'l mondo non s'infierisca e si rinselvi di nuovo»).
- 42 *ognora*: 'sempre'.

## Salvatore Viganò. Prometeo. Libretto del ballo (1813)

- 43 *Prometeo ... impresa*: allo scoramamento di Prometeo, narrato qui da Viganò, e che segue l'elogio in nota della *civitas*, si veda in contrappunto il finale del dialogo morale di G. Leopardi, *La scommessa di Prometeo*, p. 305 («[Momo.] il genere umano [...] è veramente sommo tra i generi, come tu pensi; ma sommo nell'imperfezione, piuttosto che nella perfezione; quantunque gli uomini nel parlare e nel giudicare, scambino continuamente l'una coll'altra; argomentando da certi cotali presupposti che si hanno fatto essi, e tengonli per verità palpabili. [...] Aggiungi che la civiltà umana, così difficile da ottenere, e forse impossibile da ridurre a compimento, non è anco stabile in modo, che ella non possa cadere»).
- 44 *mirabile... organi*: cfr. F. Bacone, *Prometeo*, p. 495 («l'uomo è di gran lunga la cosa più complessa e composta di tutte quelle abbracciate dell'universo, sì che non a torto dagli antichi era chiamato Microcosmo. [...] il corpo umano è cosa estremamente organica e soprattutto commista di tutti gli enti e a causa di ciò sviluppa e afferma le facoltà e le perfezioni più ammirvoli»).
- 45 *generoso Titano*: l'epiteto è in V. Monti, *Prometeo*, I, 200 («il generoso Prométéo»).
- 46 (nota -): per li passo («... non sa che cosa debba chiedere alla Dea per conseguire il bramato effetto») con la conseguente citazione dalla tragedia *Zaïre* (1773) di Voltaire in nota, e per quanto poi sviluppato in questa chiusura d'atto, vedi C.-A. Demoustier, *Lettres LXV*, II, p. 79 («Minerve, charmée de la perfection de son ouvrage, lui offrit en récompense l'objet qui lui plaisait le plus dans le ciel. Mais Prométhée, modeste habitant de la terre, lui ayant répondu: | "On ne peut désirer ce qu'on ne connaît pas". | [in nota: «Zaïre, scène première»] Minerve, pour le mettre en état de choisir, le transporte au séjour des dieux»).
- 47 *lo si porta*: 'se lo porta'.

## ATTO SECONDO

- 48 *incomprensibile grandezza del creato*: interessante la segnalazione in S. Battaglia (III, 937), ove rimanda a Alfieri, *Vita scritta da esso* (ed. Fassò, Asti 1951, p. 94): «Ma pure, cinto di tanta ignoranza, io ne intesi abbastanza per sublimare il mio intelletto alla immensità di questo tutto creato». Ma nel passo presente sembra conservarsi memoria, anche, del noto *incipit* in Plinio, *Hist. Nat.* I, 2, pp. 214-215 («Sacer est, aeternus, immensus, totus in toto, immo vero ipse totum, infinitus ac finito similis, omnium rerum certus et similis incerto, extra intra cuncta complexus in se, idemque rerum naturae opus et rerum ipsa natura»; «Il mondo è sacro, eterno, sconfinato, tutto intero nel tutto, o meglio, coincidente con il tutto, infinito e apparentemente finito, determinato in ogni cosa e apparentemente indeterminato, capace

## Note al Prometeo di Viganò

di abbracciare in sé tutte le cose, dentro e fuori, ed è insieme una produzione della natura, e la natura stessa»).

- 49 *Titone*: vedi F. Soave, *Mitologia*, I, XI («L'Aurora rapito avendo Titone figlio di Laomedonte Re di Troja, in matrimonio a lui si strinse, e n'ebbe Mennone, che poi venuto in soccorso di Troja fu ucciso da Achille»); nonché A. Banier, *La Mythologie* VII, p. 427 («Devançant tous les matins le lever du Soleil pour aller dans les bois tendre ses toiles, on dit par une métaphore assez naturelle qu'il étoit amoureux de l'Aurore»).
- 50 (nota -): si tratta di G. Marino, *Adone*, I, 20, 3 («sovra un corsier di tenebroso foco»). Lucifero è descritto, a testo, come in G. Marino, *Adone*, I, 19, 6: «stela nunzia del giorno» (nell'ed. Pozzi si segnala Nonno, *Dionys.* 12, 9 sgg.). Ma cfr. anche Ovidio, *Met.*, IV, 629-630 e XV, 189-190; nonché V. Monti, *Il ritorno di Astrea*, sc. VI, p. 228 («... raggio più caro | Che l'aurea stella del mattin...»); mentre in U. Foscolo, *All'amica risanata* 2, è detto: «L'astro più caro a Venere», da *Iliade* XXI, 318. Poiché questa descrizione sarà punto di incomprendimento nelle *Lettere critiche*, conviene ricordare la doppia versione di questa «stella», così come riportata da Cicerone, *La natura divina* II, 53, p. 199: «Il pianeta più basso e più vicino alla terra è quello di Venere, che si chiama in greco *Phosphóros*, in latino Lucifero, quando precede il sole, *Hesperos* quando lo segue».
- 51 *apparisce ... canestro*: cfr. Ovidio, *Met.*, II, 112-114. Ma cfr., anche, V. Monti, *La Bellezza dell'Universo*, pp. 52-4 («E di rose all'Aurora empie i li grembi, | che poi sovra i sopiti egri mortali | piovon di perle rugiadosa un nembo»), che, secondo l'edizione Bertoldi, V. Monti deriva da T. Tasso, *Ger. lib.* III, 1, 1-4 e Ariosto, *O.f.*, XIII, 43. Vedi, anche, F. Soave, *Mitologia*, I, XI («Rappresentavasi l'Aurora sopra d'un carro a due cavalli, preceduta da Fosforo, o Lucifero, sotto la forma d'un Genio avente una stella in fronte, e una fiaccola in mano, e accompagnata da altri Genj, quali in atto di versar la rugiada, e quali di spargere gigli e rose»).
- 52 *rosea biga*: vedi Virgilio, *Æn.* VII, 26 («L'Aurora sfolgorava di giallo sulle sue rosee bighe»); e ancora, poco prima, a VI, pp. 535-536. Ricorda anche F. Soave, *I Lavori e le Giornate di Esiodo* II, p. 7 («la rosea Aurora»).
- 53 *ministro... Natura*: vedi Dante, *Par.* X, 28 («Lo ministro maggior della natura»), che traduce Genesi 1,16. Stessa citazione, in forma plurale, in U. Foscolo, *Essays on Petrarch. On the Poetry of Petrarch* X, in *Prose e saggi* II, pp. 590 sgg. («whereas love and death are, as Dante says of the sun, "the greatest ministers of Nature" – it is by love only that she can reproduce her creations which death is perpetually destroying»; trad. p. 696: «laddove l'amore e la morte sono, come Dante dice del sole: I ministri maggior della Natura; La quale

coll'amore soltanto può riprodurre le sue creazioni, che la morte va perpetuamente distruggendo»).

- 54 *nitido carro*: cfr. Ovidio, *Met.*, II, 24-25, 107-110, con memoria dell'«aurato carro» in F. Petrarca, *Rvf.*, CCXXIII, 1, che traduce Virgilio, *Georg.* III, 359, da cui anche V. Monti, *Prometeo*, III, 278 («E le folgori addusse e l'aureo carro»). Ma si ricordino inoltre U. Foscolo, *A Luigia Pallavicini* 91: «cocchio aurato» (nell'ed. diretta da Gavazzoni, p. 385, si richiama quale fonte l'*Inno ad Artemide* di Callimaco, v. 110 sgg.), e, del U. Foscolo, il *Frammento di un antico inno alle Grazie* (ed. Donati) ove compare «aureo cocchio» (I, v. 8). Si veda, inoltre, V. Monti, *La Feroniade* I, 10-11: «il gran carro | della luce», nonché, in un tono unitamente polemico e nostalgico, il *Sermone sulla mitologia*, pp. 78-79: «Ov'è l'aureo tuo carro, o maestoso | Portator della luce, occhio del mondo?». Ma veda, anche, F. Soave, *Mitologia*, I, XI («Come portatore del giorno il Sole figuravasi sopra di un carro luminosissimo circondato dalle Ore, che le danzavano intorno, e tirato da quattro focosi cavalli Eto, Piroo, Eoo, e Flegone»).
- 55 *avvampanti destrieri*: cfr. G. Marino, *Adone*, I, 23, 5 («e i focosi destrier sbuffando ardore»), che traduce Ovidio, *Met.*, II, 84-86.
- 56 *L'Anno ... Mesi*: vedi G. Marino, *Adone*, I, 24, 1-8 («Sta quivi l'Anno sovra l'ali accorto, | che sempre il fin col suo principio annoda | e 'n forma d'angue innanellato e torto | morde l'estremo ala volubil coda | e, qual Anteo caduto e poi risorto, | cerca nova materia ond'egli roda; | v'ha la serie de' Mesi e i Di lucenti, | i lunghi e i brevi, i fervidi e gli argenti»). Per un consimile richiamo dei temi del sole, del mattino e del tempo, cfr. W. Goethe, *Pandora*, I, p. 1065 («[Prometeo con una fiaccola in mano.] Fiamma di questa fiaccola di buon mattino alzata in mani paterne avanti la stella, tu annunci il giorno anzi giorno! Sii onorata come divina! Poiché ogni diligenza più degna di pregio virile, è mattutina: solo questa concede alla rimanente giornata nutrimento, benessere, e non menomato godere delle ore stanche»).
- 57 *Prometeo ... petto*: più disincantata, nel suo ribellismo vitalistico, la ricerca del sole come rifugio e conforto in W. Goethe, *Prometeo*, III, p. 62 («[Prometeo] Quand'ero un fanciullo | ignaro d'ogni cosa, levavo l'occhio smarrito | al sole, quasi lassù vi fosse | un orecchio per udire il mio lamento, | un cuore come il mio | che sentisse pietà delle mie angustie»).
- 58 *accendervi ... gloria*: vedi G. Marino, *Adone*, X, 140-141 («Vedi la Gloria che qual sol risplende»). Il sole è qui considerato come specchio indiretto della luce divina (come in Dante); in relazione al mito di Prometeo, con forte accezione di rinascita, vedi G. Boccaccio, *Genealogia*, IV, p. 72v («accioché appaia in noi onde venga la sapienza dice che viene dal Sole, ciò è da Iddio, da cui deriva ogni sapere, perciocché esso Iddio è il Sole ch'alluma ogni uomo che viene in questo

mondo, laquale eternità volsero figurare per la ruota che non ha principio, né fine, e ciò apparsero, affine che di esso vero Dio, e non del Sole creato intendessimo essere detto», da cui G. Camillo, *Idea del theatro* p. 166 sgg: ma vedi anche U. Foscolo, *Al Sole* (1796-97), a cura di G. Bezzola, p. 30 («Alfin tu splendi, o Sole, o del creato | Anima e vita, immagine sublime | Di Dio che sparse la tua faccia immensa | Di sua luce infinita! ...»), nonché i rilievi del sole come fonte di vita nei *Sepolcri*, 119-23. Per la descrizione dell'effetto del sole su Prometeo – su cui anche Luciano, *Prometeo* 19, p. 211 («Mi meraviglio che anche al sole non comandiate di non illuminarli [gli uomini]; eppure anche questo è un fuoco, molto più divino e più ardente»), e F. Bacone, *Prometeo*, p. 499 («Degno d'esser notato è che questa virtù [forzezza e costanza d'animo] non era innata in Prometeo, ma acquisita e per di più per opera altrui. Infatti nessuna forzezza ingenita e naturale può essere pari a tanta cosa: questa virtù fu portata dal sole e venne dall'estremo oceano») -, vedi l'attesa di Aurora del carro del Sole in C.-A. Demoustier, *Lettres XLVII. Tithon et l'Aurore*, II, p. 4 («Bientôt, au milieu de l'harmonie des sphères célestes, elle croit entendre le hennisement de ses quatre coursiers; son coeur palpite d'espérance et de joie; [...] A cette vue, la file du Jour rougit de plaisir, ses yeux versent des larmes de tendresse»). Sul rapporto topico tra amore/passione e desiderio di gloria, cfr. H.B. Stendhal, *Lettere sul celebre compositore Haydn*, IV, p. 27 («La passione di Haydn era piuttosto amore per la musica che amore per la gloria; e anche nel desiderio di gloria non c'era ombra d'ambizione»). Significativo, inoltre, il ribaltamento paradico («Prometeo con Momo si querelava aspramente che il vino, l'olio e le pentole fossero stati anteposti al genere umano») operato da G. Leopardi, *La scommessa di Prometeo*, p. 30 («e in quanto alla gloria, se gli uomini, da poi che sono fatti filosofi, la disprezzano, si può congetturare che stima ne facciano gli Dei, tanto più sapienti degli uomini, anzi soli sapienti secondo Pitagora e Platone»). Il tema che collega la vita alla potenza dei raggi del sole ritorna ancora in P. B. Shelley, *Prometeo slegato*, III, 118-119 («And the life-kindling shafts of the keen Sun's | All-piercing bow»; «colle saette vitali e sottili dell'arco solare che trapassa tutto»).

- 59 *stende... scintilla*: sul rilievo metaforico del gesto prometeico, in analogia col mito ebraico di Adamo e al frutto dell'albero della scienza, vedi G. Bruno, *Cabala*, II, pp. 103-104 («Là concentrandosi et cattivandosi al vegetativa, sensitiva et intellettuale facultade [i ministri della chiesa] hanno inceppate le cinque dita in un'unghia, perché non potessero, come l'Adamo, stender le mani ad apprendere il frutto vietato dall'arbore della scienza, per cui venessero ad esser privi de' frutti de l'arbore della vita o, come Prometheo (che è methafora di medesimo proposito), stender le mani a suffurar [scil. rubare, sottrarre] il fuoco di Giove per accendere il lume nella potenza rationale»).

- 60 (nota -): vedi A. Banier, *La Mythologie*, III, pp. 447-448 («Prométhée, avec l'aide de Minerve [...] monta jusqu'au Ciel, et s'étant approché du chariot du Soleil, y prit le feu sacré, qu'il porta sur la terre dans la tige d'une fêrule»); F. Soave, *Mitologia*, II, 1 («[Giove] per punire non sol Prometeo, ma gli altri uomini ancora, lor tolse il fuoco, e lo sepelli sotto terra. Ma Prometeo riusci a trovarlo, ed agli uomini lo riportò in una cava ferula o sferza, o come volgarmente dicesi canna d'India»), nonché F. Soave, *La Teogonia di Esiodo*, p. 3 («Ma lo deluse di Giapeto il figlio, | Del divo fuoco entro di cava ferula | Nascondendo il folgor che lunge appare»), che così annota il passo a p. 116: «La ferula, dice M. Tournefort, è una pianta dell'altezza di cinque o sei piedi, con una scorza durissima, e con entro una specie di midollo, che il fuoco consuma lentissimamente; e aggiunge che i marinai del Levante se ne servono per trasportare il fuoco da un'isola all'altra»; ma vedi anche F. Soave, *I Lavori e le Giornate di Esiodo*, I, p. 54 («[Giove] Sepolto e il fuoco avea; ma di Giapeto | L'astuto figlio indi furtivo il trasse, | E deludendo il fulminante Giove, | All'uomo in cava ferula lo rese»). Parla di ferula anche Apollodoro, *Bibl.* 1, 7, pp. 45 sgg.; Plinio, *Hist. Nat.* VI, 198 («ignem esilice Pyrodes Cilicis filius, eundem adservare ferula Prometheus»; ed. cit., vol. II, pp. 122-125: «Fece per primo sprigionare il fuoco da una pietra Pirode, figlio di Cilice, e per primo Prometeo lo conservò dentro una canna»), su cui poi G. Boccaccio, *Genealogia*, IV, p. 73r («Così ancho Plinio vuole ch'ei fosse il primo che insegnasse il foco tratto dalla pietra in una ferula serbarisi»); F. Bacone, *Prometeo*, p. 492 («di nascosto sali in cielo portando seco un fascio di arbusti di ferula e, accostatili e accesi al carro del sole, portò il fuoco a terra e lo donò agli uomini»). Per quanto illustrato e spiegato dal Viganò in nota, vedi A. Banier, *La Mythologie*, III, p. 456 («M. de Tournefort découvrit dans son Voyage du Levant, cette Plante que les Grecs nommoient Nartex, et les Latins Ferula: sa tige est haute de cinq à six pieds, l'écorce en est très-dure, et le dedans est rempli d'une espece de moële que le feu ne consume que très-lentement»).
- 61 *buja caligine*: cfr. F. Soave, *La Teogonia di Esiodo*, p. 40 («Laggiù in fosca caligine sepolti | Stan per voler di Giove in carcer tetro | Della terra agli estremi i Dei Titani»), e M. Cesarotti, *Prometeo legato*, p. 20 («[Coro.] Nera caligine | Rùinò su quest'occhi, allor ch'io vidi | Maccarsi il tuo corpo | con pesti adamantine»).
- 62 *precipita... procelle*: questa, che poco più avanti viene espressamente chiamata «caduta», e che è conseguenza di norma del ribellismo contro la tirannide, trova riscontro in A. Banier, *La Mythologie*, III, p. 451 («D'autre Sçavans remontent plus haut, et croyent que les Payens avoient caché sous cette fiction l'histoire de la chute des Anges, qui furent enchaînés, non sur le Caucase, mais dans le fond de l'Enfer, comme l'écriture sainte nous l'apprend»); ma la sovrapposizione della figura di Prometeo con quella di Satana, sarà di P. B. Shelley,

*Prometeo slegato*, Pref., pp. 3 e 5 («La sola creatura immaginabile somigliante in qualcosa a Prometeo, è Satana»), sulla scorta già di J. Milton (*Paradise Lost*, I), che preleva suggestioni dalla traduzione di Richard Crashaw del primo canto della *Strage degli innocenti* del cav. Marino.

### ATTO TERZO

- 63 *inestinguibile tizzo*: perché, in quanto emblema di Prometeo, è attributo della speranza, per cui vedi P. B. Shelley, *Prometeo slegato*, III, 167 sgg («It is desert now, but once it bore Thy name, Prometheus; there the emulous youths Bore to thine honour through the divine gloom | The lamp, which was thine emblem... even as those | Who bear the untransmitted torch of hope | Into the grave across the night of life. | As thou hast borne it most triumphantly | To this far goal of Time..»); «Esso è deserto ora, ma un tempo, portò il tuo nome, Prometeo. Là, i giovani emuli portavano, in tuo onore, attraverso il buio divino, la lampada ch'era il tuo emblema; simili a quelli che, attraverso la notte della vita, si portavano fin nella tomba la torcia, mai ceduta, della speranza, come l'hai portata tu, trionfalmente, a questa lontana mèta del Tempo»).
- 64 *Amorini... face*: vedi la famosa descrizione di Baldassarre Castiglione di un consimile intermezzo («intromesso») del 1565, riportata dall'arteaga, *Ragionamento*, p. 188 («il carro era tirato da due colombe, che certo parevano vive: e sopra esse cavalcavano due Amorini con le loro facelle accese in mano, e gli archi, e turcassi alle spalle. Innanzi al carro poi quattro Amorini, e dietro quattro altri pur con le loro facelle accese al medesimo modo, ballando una Moresca intorno, e battendo con le facelle accese»), e dal G. Ferrario, *Costume*, p. 252. Ma cfr., anche, C.-A. Demoustier, *Lettres XXXVII. Enfance de l'Amour* II, pp. 13-14 («Il est probable que cette double opinion a donné lieu à l'idée que les anciens ont conçue de deux Amours opposés (in nota: "Ils appellaient l'Amour vertueux, Eros; et celui qui lui est opposé, Anthéros. On le croit fils de Mars et Vénus"). Suivant eux, l'un préside à la volupté, l'autre au sentiment. | L'un flétrit la fleur du plaisir | Aussitôt qu'elle vient d'éclorre; | C'est lui qui jadis fit vieillir | Tithon dans les bras de l'Aurore. | L'autre inspire ce feu divin | Que vous alumez dans mon sein, | Cette flamme pure et sublime | Que la vertu nourrit d'estime. | Dévoré de sa sainte ardeur, | Ma bouche, en soupirant, l'exhale. | Du feu sacré l'autel est dans mon coeur, | Et vous en êtes la vestale»); G. Lallement, *Mythologie*, p. 27 («L'Amour porte des ailes; presque toujours il est nu; à sa main est un arc, quelquefois un flambeau»); F. Soave, *La Teogonia di Esiodo*, p. 29 («De' pargoletti, ch'apron gli occhi al lume | Della veggente Aurora; essa li nutre; | E di lei tali son gli onori e i pregi»). Lo stesso attributo di Amore, «portatore di fiaccola»,

ritornerà in P. B. Shelley, *Prometeo slegato*, III, 148-51 («A Spirit rises in the likeness of a winged child. This is my torch-bearer, | Who let his lamp out in old time, with gazing | On eyes from which is as fire»; «Uno Spirito sorge sotto forma d'un bimbo alato. Questo è il mio portatore di fiaccola, che anticamente affittava la sua lampada guardando in occhi da cui l'accendeva di nuovo coll'amore che è come fuoco»).

- 65 (nota -): cfr. F. Soave, *Mitologia*, I, VIII («Amore da Esiodo è posto fra i primi Iddii, contemporaneo al Caos, ed alla Terra, e distinto da Cupidine. Gli altri Poeti comunemente confondono Cupidine con Amore, e gli danno per madre Venere, e per padre chi il Cielo, chi Giove, chi Vulcano, chi Marte, e chi Mercurio; né manca pure chi il dice figlio di Venere solamente. Dipingesi nudo, e alato, cogli occhi bendati, e coll'arco, e la faretra, e grandissima si suppone la sua possanza sugli immortali egualmente e sopra i mortali»).
- 66 *ne speccano*; 'raccolgono'.
- 67 *folleggiando*: 'divertendosi'.
- 68 *s'avviene in*: 'si imbatte in'. Già in G. Boccaccio, *Dec. Intr.*, 18: «avvenendosi a essi due porci».
- 69 *occhio indifferente*: 'sguardo freddo, insensibile'. L'archetipo forse in F. Petrarca, *Rvf.*, CLXXIX, 5 («Ovunque ella sdegnando li occhi gira»), ove è ribaltato il noto asserto aristotelico sul piacere della vista come principio d'amore. Ma si legga, anche, il passo in Luciano sul potere di corruzione morale che può avere la danza attraverso la vista (*La Danza* 3, p. 53: «pare che tu sai diventato completamente schiavo [del teatro danzato] anche attraverso gli occhi [e non solo, come per Ulisse nell'episodio delle Sirene, attraverso le orecchie]»), ripreso da G. Ferrario, *Costume*, p. 249 («certe classi di sentimenti e di passioni ponno dipingersi alla fantasia con più vivaci colori per mezzo della vista che per mezzo dell'udito»); ribadendo in questo contesto, di un Lino dallo sguardo indifferente, l'esclusione di quest'ultimo dal novero e dal consorzio umano, al quale si accede solo per 'educazione' ed 'esperienza'. Sul tracciato narrativo della rigenerazione dell'uomo, attraverso il progressivo uso della ragione [«gli effetti della celeste scintilla (o sia della ragione concessa all'uomo), lo sviluppo delle umane passioni, ed il primordio della società», detto nell'*Argomento* come programma di questo terzo atto] concessa loro da un consorzio divino e danzante, Viganò rilancia, alle poetiche dei romantici italiani, l'antico *topos* della danza come ricerca di conoscenza, per cui vedi ancora Luciano, *La Danza* 81, p. 105 («In quello spettacolo [pantomimico, gli spettatori] vedono realizzarsi il detto delfico "Conosci te stesso" ed escono dal teatro sapendo quel che bisogna perseguire o fuggire e istruiti su ciò che prima ignoravano»), e ancora la chiusa del breve dialogo, 85, p. 109 («Omero dice che Ermes con la sua verga d'oro "incanta gli occhi degli uomini quando lo desidera, mentre risveglia coloro che dormono"; la pantomima

produce gli stessi effetti incantando gli occhi, mantenendoli vigili e tenendo la mente pronta a reagire a tutto ciò che accade»).

- 70 (nota-) *Demo[u]stier*: nonostante il refuso – tutte e tre le edizioni riportano «Demonstier» – si tratta di Charles-Albert Demoustier (1760-1801): letterato francese, pubblica nel 1786 le sue *Lettres à Emilie sur la mythologie*, che ottengono un immediato e, parrebbe, prodigioso successo, «malgré le ton maniéré et le clinquant qu'on y remarque souvent» (s.v. in *Grand Dictionnaire par Pierre Larousse*, t. VI, p. 423), soprattutto presso il pubblico femminile. Per il passo cit. in nota, vedi la lettera LXVI. *Le Tartare*, III, pp. 79-80 («Prométhée, parmi les trésors de l'Olympe, choisit le feu celeste, et vient le déposer au sein de l'homme formé par ses mains. | Soudain... |... |... sein. | Ah! puisse-t-il long-temps y sommeiller encore | Pour le repos du genre humain!»).
- 71 *Prometeo ... figli*: sul paterno filantropismo di Prometeo, cfr. W. Goethe, *Prometeo*, I, p. 48 («[Prometeo] Attimo insostituibile! | Strappato alla vostra compagnia | da quello sciocco, | figli miei! | Qualunque cosa sia ciò che muove il vostro seno | (*avvicinandosi a una fanciulla*) | vorrei che questo seno palpitate per me. | L'occhio parla già adesso. | Parla, discorri con me, labbro diletto! | Oh, potessi farvi sentire | quel che siete!»).
- 72 *l'eterea favilla animatrice*: dalle *faci* degli Amorini, in grado di 'elettrizzare' «il cuore dei due selvaggi», e di «destare i loro sensi» affinché «il loro cervello acquisi la facoltà di percepire», fino alla commozione e condivisione del dolore e della sconfitta per il loro creatore, che fanno di questa «eterea favilla animatrice» in grado di convertire (attraverso la danza) gli «avidhi occhi» in «un nuovo turbamento, che a poco a poco si converte in pietà»; per questa sorta di celebrazione del fuoco come principio di vita e di amore attraverso la vista, nonché di educazione alle passioni, vedi C.-A. Demoustier, *La nascita d'Amore* p. 19 e p. 21 («Quantunque questi dardi penetrino fino all'intimo dell'anima, accade tuttavia quasi sempre che vi si insinuino per la via degli occhi. Convien dire, che dagli occhi al cuore siavi una qualche fibra dilicata, che serve di conduttore a questa fiamma elettrica [*«flamme électrique»*]. Or io vorrei, che in questo secolo illuminato, in cui si è tanto inoltrata la cognizione de' nervi, qualche profondo anatomico riuscisse a scoprire una siffatta fibra conduttrice»).
- 73 *far uso della ragione*: di contro all'elogio dell'istinto negli animali nel *Prometeo* di V. Monti, v. 238 e sgg.; nonché i v. presenti nell'ed. 1797, e cassati nell'ed. 1825, sulla presenza della ragione anche negli animali, nonostante l'ingenerosità della Natura.
- 74 *provvido Titano*: sulla natura etimologica (dal lat. *prae + video*) dell'epiteto, oltre a quanto riportato da G. De Lavour (nota 1), vedi anche F. Bacone, *Prometeo*, p. 494 («Prometeo significa in modo chiaro ed evidente la Provvidenza: infatti nell'universalità delle cose solamente

la generazione e la costituzione dell'uomo era scelta e tratta dagli antichi come cosa attribuita peculiarmente alla provvidenza»).

- 75 *comparte*: 'dispensa, elargisce, distribuisce'; vedi F. Petrarca, *Rvf.*, XCIV, 3 («et le virtù che l'anima comparte»), T. Tasso, *Ger. lib.* V, 30, 2, e F. Soave, *La Teogonia di Esiodo*, p. 28 («A lui ricchezze e onori, | Ché bene il puote, di legghier comparte»).
- 76 *amplessi*: lett. 'abbracci'; è termine assai caro al linguaggio drammatico del Monti, per cui, fra i tanti esempi possibili, vedi *Prometeo*, I, p. 572 («... Un altro amplesso. | Un altro bacio. E non avrian qui dato | All'abbracciar mai fine, al lagrimare»), *Aristodemo* I, 1, 21-22 («e fra gli amplessi | Ritornar de' congiunti»), III, 3, 885 («Staccati allora dal paterno amplesso»), nonché, come segno di riconciliazione, *Il ritorno di Astrea*, sc. IV p. 219 («Magnanimo amplesso!»). Vedi ancora V. Monti, *Giunone placata*, p. 169 («gli ingrati amplessi | Del ruvido consorte»).

#### ATTO QUARTO

- 77 *Sospira ... a Giove*: nell'ed. Contini, si tratta del sonetto XLI («Quando del proprio sito si rimuove»).
- 78 *zoppo Nume*: vedi G. De Lavour, *Storia della Favola*, 1, p. 124 («Ma il riscontro più particolare e più sensibile cavasi appunto dal nome *Sella* che si poco svara da quel di *Sela*, e significa quella marca, la quale propriamente distingue Vulcano, ch'è d'esser zoppo, tal qual Giunone dice ch'egli da lei sia nato: tutte le spiegazioni ed allegorie che ne han voluto dare i Mitologisti, non soddisfanno punto; ma ben facilmente si concepisce che questo nome, *Sela*, significando l'*andatura degli Zoppi*, dee quindi essere stata tolta l'idea di Vulcano Zoppo»).
- 79 *miseri mortali*: vedi F. Petrarca, *Rvf.*, CCXVI, 2 («Prendon riposo i miseri mortali»); nonché, declinato col tema del tempo, CCCLV, 2 («O tempo, o ciel volubil che fuggendo | Inganni i ciechi e miseri mortali»); ma anche *Triumphus Temporis* 65 («Qui miseri mortali alzan al testa»), per il quale si veda il commento di Ariani: «è tema topico, che risale a Omero, *Od.*, XVIII, 130 "Nil miserius terra nutrit homine", come è citato da P[etrarca], nella trad. di L. Pilato, in *Sen.*, XV, 3, 1034, dove è citato anche Plinio, *N.H.* VII, *Praef.* I, 1-4, che è testo fondamentale per la tradizione del *topos* (cfr. anche *Id.* II, 7, 25 "Nec quicquam miserius homine aut superbius... ecc.")». Ancora, vedi F. Soave, *La Teogonia di Esiodo*, p. 3 («[Giove] A' miseri mortali in sulla terra | Tolse il poter dell'instancabil fuoco»).
- 80 *turcasso ricolmo*: 'faretra, custodia piena di frecce'; il termine è presente in G. Marino, *Adone*, III, 170, 5 e XIV, 104, 6.

## Note al Prometeo di Viganò

- 81 *esperto arciero*: cfr. G. Marino, *Adone*, XV, 155, 5 («il faretrato arciero»), che deriva da T. Tasso, *Rime*, CCCLXII, 9. Ma cfr., anche, Alfieri, *Rime*, Parte prima XXII, 2 («immortale arciero»).
- 82 *divin fabbro*: cfr. Virgilio, *Æn.* VIII, 414-415, quindi A. Caro, *Eneide* VIII, 638 («il gran fabbro»). Ma si ricordino, anche, F. Petrarca, *Rvf.*, XLII, 4 («L'antiquissimo fabbro ciciliano»), nonché Dante, *Convivio* II, IV, 6 («Vulcano, lo quale dissero dio del fuoco»), e pure *Inf.* XIV, 52. In V. Monti, *Illiade di Omero* I, p. 28, è detto «Vulcan l'inclito fabbro». Plinio, ricorda che fu mestiere introdotto dai Ciclopi, in *Hist. Nat.* VII, 198 («Fabricam ferrariam invenerunt Cyclopes»; ed. cit. vol. 1, pp. 122-123: «Il mestiere di fabbro ferraio fu introdotto dai Ciclopi»).
- 83 (nota -): per la descrizione della scena, gli attributi anche caratteriali di Amore, e per quanto richiamato in nota, vedi ancora A. Banier, *La Mythologie*, IV, p. 75 («Quoi qu'il en soit, voici à peu près les manières différentes dont on représentait l'Amour, sur les monumens qui nous restent. On le peignoit d'abord, comme un jeune enfant aveugle, ou les yeux couverts d'un bandeau, sautant, dansant, jouant, badinant, montant sur des arbres: on le peint dans l'air, sur terre, sur mer, et quelquefois dans le feu»).
- 84 *antro etneo*: vedi Virgilio, *Æn.* VIII, 419 («antra Aetnaea»), da cui, poi, Ariosto, *O.f.*, XII, 1, 3 («montagna Etnea»), e U. Foscolo, *A Luigia Pallavicini*, 95 («rupe etnea») (nell'ed. diretta da Gavazzeni, p. 386, si richiama il passo dell'Ariosto come «derivante dal passo ovidiano - *Metamorfosi*, V 442»). Cfr. anche M. Cesarotti, *Prometeo legato*, p. 29 («[Oceano.] Della terra il figliuolo, abitatore | Degli antri Sicilian' ...»).
- 85 *affiggerlo*: 'incatenarlo ed esporlo pubblicamente'.
- 86 *con ceppi ... adamantite*: come indicato in nota, la citazione è tratta da M. Cesarotti, *Prometeo legato*, p. 13. Da cui, poi, anche G. Carducci, *Prometeo*, 13-18 («Se non che dura a tergo | Gli si premea la Forza e la ferrata | Necessità: scuotea l'una i legami | De l'adamante eterno, e l'altra i chiovi | Con la imminente mano | Su la fronte stendea del gran Titano»). Cfr. anche V. Monti, *Prometeo*, II, 253 («Che con ambe le man' martelli e chiovi | E catene gravissime scuotea»). Ma gli stessi termini, in quanto nuovi attributi di Prometeo, Incatenato, mutuati da Eschilo, compaiono anche in P. B. Shelley, *Prometeo slegato*, II, 107 («adamantine chains»; «catene adamantine»).
- 87 *fedele ministro*: vedi G. De Lavaur, *Storia della Favola* I, p. 122 («Mercurio. Di Chanaan, che in Ebreo significa Mercante, s'è composto Mercurio Dio del commercio. Egli fu condannato ad esser il servidore de' suoi fratelli; così anco Mercurio fu il ministro e servidore degli altri Dei»), e M. Cesarotti, *Prometeo legato*, p. 45 («[Prometeo.] ... quel cursor di Giove, | Quel di novello Re novel ministro»).
- 88 *caduceo*: è la verga alata di Mercurio, con due serpenti

simmetricamente intrecciati. Si noti che in V. Cartari, *Imagini*, p. 166, è attribuito e simbolo di pace; ma qui sembra meglio riferirsi a quanto ricordato già da V. Monti, *Prom.* I, 113-115 («[Mercurio] della verga da Pluton temuta | agitando le serpi, in un baleno | fra le nubi si spinse, e sparve agli occhi»), e II, p. 274 («Ma l'alipede Dio contro suo petto | Della verga abbassò gli angui temuti»), in cui si ricorda che con il caduceo Mercurio si faceva largo negli inferi quando vi conduceva le anime. Ma vedi, anche, A. Banier, *La Mythologie*, IV, p. 130 («s'il a des ailes sur son bonnet, à ses pieds et à son Caducée, c'est pour marquer sa légèreté à exécuter les ordres des Dieux, sur-tout celui de conduire en Enfer ou aux Champs Elysées les ames des Morts, et de les ramener quand le cas le requéroit»). Chiarisce il tutto F. Soave, *Mitologia*, I, XI («Cinque Mercurj troviamo presso Cicerone: ... Il più rinomato fra questi, cioè il terzo, figlio di Giove, e di Maja, era considerato come li messaggero degli Dei. Perciò dipingevasi colle ali a' piedi, ed al capo, onde esprimer la sua velocità. Davaglisi pure in mano il caduceo, vale a dire, una verga attorcigliata da due serpenti, colla quale dice Omero ch'egli chiamava il sonno su gli occhi de' Mortali, o li fugava a suo talento, e con cui pur guidava le anime de' trapassati all'inferno»), che traduce Cicerone, *La natura divina* III, 56 sgg. (ed. cit., 352 sgg.). In P. B. Shelley, *Prometeo legato*, I, 324, il caduceo è detto «A serpent-cinctured wand» («una bacchetta cinta di serpi»).

- 89 *sovra ... fuoco*: Prometeo, che del fuoco fu rapitore, viene punito appunto con «caratteri di fuoco»; cfr. C.-A. Demoustier, *Lettres* LXX, III, pp. 112-113 («Mercure reçut d'Apollon une baguette de coudrier, qui avait la vertu de concilier tous les êtres divisés par la haine. Mercure, pour éprouver le pouvoir de ce talisman, le jeta entre deux serpens qui se battaient: soudain ils se réunirent autour de la baguette, y demeurèrent entrelacés, et formèrent ainsi le caducée, principal attribut de Mercure. On prétend que le caducée avait la propriété d'assoupir, et même de pétrifier ceux à qui Mercure le présentait»).
- 90 *affumicata turba*: cfr. C.-A. Demoustier, *Lettres* XXVI. *Vulcain* I, p. 73 («Bientôt il construisit de nouveaux ateliers dans les cavernes du mont Etna. Il y travaillait sans relâche avec ses noirs Cyclopes. [...] Leurs bras nerveux soulevaient sans cesse de lourds marteaux; l'Etna retentissait de leurs coups redoublés, et vomissait par ses vastes soupiraux une fumée noire et brûlante»). In V. Monti, *Prometeo*, II, 263 («Quindi Ciprigna vergognosa in braccio | Va di marito affumicato e zoppo»), per Vulcano.
- 91 (nota -) *Vi ha i ceppi ... annoda*: si tratta ancóra di G. Marino, *Adone*, I, 70, 3-8; per chiodi adamantini, forse memoria di M. Cesarotti, *Prometeo legato*, p. 16 («[Potere.] Con la punta or d'adamantino chiovo | Passagli il petto, e inchiodalo ben saldo»), quando non di V. Monti, *Iliade di Omero* I, 13 («D'aurei chiovi»). Sulle diverse versioni della

## Note al Prometeo di Viganò

vicenda, e per quanto sviluppato più oltre, cfr. F. Soave, *Mitologia*, II, 1 («Né di ciò pur contento fe' Giove incatenar da Mercurio, o come altri vogliono, da Vulcano, Prometeo sul monte Caucaso, e mandò a rodergli le sempre rinascenti viscere un avvoltojo; il qual tormento Prometeo soffrir dovette, finché da Ercole, pur con assenso di Giove medesimo non ne fu liberato»).

### ATTO QUINTO

- 92 *La Virtù... azioni*: sul mito platonico di Prometeo educatore, e inventore delle scienze, vedi l'ironico ribaltamento di J.-J. Rousseau, *Discours II*, p. 9 («Era antica tradizione, passata d'Egitto in Grecia, che un Dio nemico della quiete degli uomini fosse l'inventore delle scienze. [in nota: "Si vede facilmente l'allegoria del mito di Prometeo, né sembra che i Greci, che l'hanno inchiodato sul Caucaso, ne avessero concetto più favorevole che gli Egiziani del loro dio Teuth"]»).
- 93 *rugiadose dita*: giovanili dita, inesperte perché nuove al lavoro, subito stanche e, dunque, sudate; ma cfr. F. Petrarca, *Rvf.*, CCXXII, 14 («et tutti rugiadosi li occhi suoi»), poi, in dittologia sinonimica, A. Caro, *Eneide* XII, p. 120 («Di rugiadose lacrime»), da cui poi G. Marino, *Adone*, VI, 132, 6 («la rugiada è pianto»), e meglio, per il caso presente, VII, p. 143, 6 («rugiadose spoglie»); inoltre Parini, *Il Giorno*, I, 44-45 («il rugiadoso umor che, quasi gemma, | i nascenti del sol raggi rifrange»); V. Monti, *Prometeo*, I, 673 («i destrier' rugiadosi in sul mattino»), e U. Foscolo, *All'amica risanata*, 3 («rugiadosi crini»), che traduce Ovidio, *Metamorfosi*, V, 440. Ma la densità poetica dell'espressione include, anche, una vera e propria indicazione scenica legata al gesto; sull'importanza delle mani, e per di più secondo supposta declinazione dal teatro antico, vedi, almeno, J.-G. Noverre, *Lettere IX*, p. 78 («gli antichi parlavano con le mani; le loro dita erano, per così dire, lingue che si esprimevano con facilità, con forza ed energia; l'atmosfera, il temperamento e l'applicazione che si portavano al perfezionamento dell'arte del gesto, l'avevano spinta ad un grado di sublimazione che noi non raggiungeremo mai se non ci daremo la stessa pena, se non ci applicheremo altrettanto per distinguerci in questo settore del teatro»).
- 94 *deduce ... torce*: 'fa scorrere a sé e riavvolge'. S. Battaglia (IV, p. 111), per lo stesso uso, ma come attributo delle Parche, segnala Cesare Arici (1782-1836): «Di molli lane avvolta, a la sinistra | la conocchia reggeano; e con la destra | deducendo le fila intra le dita, | venian formate e in vortice condotte | e rintorte dal fuso...»; e ancora per la simbologia esistenzialistica del gesto, cfr. anche V. Monti, *Giunone placata*, p. 169 («[Giove] lo della Parca | Farò lento girar sul fatal fuso | Di lor vita lo stame»).

## Salvatore Viganò. Prometeo. Libretto del ballo (1813)

- 95 *aspersa*: 'cosparsa, bagnata'.
- 96 *rapito ... dita*: cfr. un'immagine equivalente in V. Monti, *Prometeo*, I, 718-720 («poi di cetre un fragor, che vario e dolce | scorre sull'alme e giù dal balzo arriva | del beato Elicona ...»).
- 97 *saggio Titano*: l'epiteto è in M. Cesarotti, *Prometeo legato* (epistola introduttiva), p. 5 («... raccontar del troppo | Saggio Prometeo, i lagrimosi affanni»).
- 98 *mostri fuliginosi*: in accordo con la precedente descrizione della dimora di Vulcano, secondo il solito G. Marino, *Adone*, I, 67, 1 («Nela fuliginosa atra fucina»), si veda anche XIV, p. 142, 5 («del'antra fuor fuliginoso e nero»). Ancóra cfr. V. Monti, *Musogonia*, pp. 385-386 («Ma Piracmon dall'altra parte e Bronte [due dei Ciclopi della fucina di Vulcano] | Color fratelli affumicati e nudi»). Mostro è detto in *Prometeo*, I, 432-433 («E questo sozzo | mostro ingegnoso») del desiderio e, al v. 520, della guerra («Oh Marte! oh guerra! orribil mostro, ...») e in séguito anche da C. Porta, per stigmatizzare i romantici, che chiama «Mostri crudi» (*Contro tutti i romantici. Sonetto 3° v. 1*, a cura di D. Isella, p. 605).
- 99 *strascinano*: 'trascinano a forza'. Il termine è usato anche da V. Monti, *Prometeo*, I, 710 («strascinando il regal paludamento»), II, p. 263 («Di secoli strascina il fianco eterno») e *Aristodemo* II, 7, 631 («Combatterli repente e strascinarli»); da U. Foscolo, *A Luigia Pallavicini*, 78 («strascinando mal viva»; anche nella variante «strascinava mal viva», segnalata nell'ed. diretta da Gavazzeni, p. 383 delle note), e *Ortis*, I, lett. 25 maggio, p. 65 («Vado correndo come un pazzo senza sapere dove, e perché: non m'accorgo, e i miei piedi mi strascinano fra precipizj»); ma l'origine è dantesca: *Inf.* XIII, 106 («Qui le strascineremo ...»). Ancóra, con effetto fonemático, nella trad. di Pavese dello P. B. Shelley, *Prometeo slegato*, I, 170-171 («foodless toads Within voluptuous chambers panting crawled»; «rospi digiuni si strascinarono agognanti per le camere voluttuose»).
- 100 *sommessi*: 'sottomessi, con rassegnazione'; vedi F. Petrarca, *Rvf.*, LXII, 10 («Ch' i' fui somnesso al dispietato giogo»).

## ATTO SESTO, ED ULTIMO

- 101 (nota -) *Monsieur du Theil*: François-Jean-Gabriel La Porte Du Theil (Parigi, 1742-1815), ellenista francese, pubblica nel 1794, in due volumi, tutto il *Théâtre d'Eschyle, traduit du grec en français*.
- 102 *muggio del tuono*: in senso fig. 'rumore terrificante', per cui vedi M. Cesarotti, *Prometeo legato*, pp. 59-60 («[Mercurio.] Che non stordiscavi | Del tuon l'orrendo | Muggito»), e p. 61 («[Prometeo.] Il suono fremente | Del tuon va muggiando»); il S. Battaglia (XI, p. 50)

segnala V. Monti («Ne mormora l'aria sbigottita, | simile al muggio di remoti tuoni»), da cui, poi, G. Carducci («Fanciulletto sull'alpe bruna | sorrisi al cieco muggio del tuon»). E ancora V. Monti, *I Pittagorici* (1808), p. 336 («Scoppia il nembo, e mugge il tuono»), e legato ai concetti di colpa e punizione, vedi *Il ritorno di Astrea*, sc. VI, p. 219 («Ai sempiterni Dei | Su le colpe tonar | Bello è talora. | Ma sul pentir de rei | Placarsi e perdonar | Più bello è ancora»). Ma in quanto attributo di Giove, e memoria della sua trasformazione in bue, vedi, da Ovidio, V. Monti, *Giunone placata*, p. 161 («[Giunone a Amore] Chi lo costrinse | Su la Fenicia riva | Muggir tra un vile armento in bue cangiato, | E di Creta alle sponde | Sul dorso Europa trasportar per l'on-de?»). Inoltre, se ne veda l'uso in trad. per P. B. Shelley, *Prometeo slegato*, I, 434 («How fearfully God's thunder howls behind!»; «Come muggisce terribilmente dietro il tuono del Dio!»), e I, 715 («I heard the thunder hoarsely laugh»; «io udivo il tuono muggire rauco»).

- 103 *avvoltojo ... Giove*: cfr. M. Cesarotti, *Prometeo legato*, p. 58 («[Mercurio.] L'Aquila ingorda, alato can di Giove, | Voratrice di sangue ...»); sull'ira come attributo di Giove, vedi V. Monti, *Prometeo*, I, 228 («dall'ira del crudel Tiranno»), nonché *Giunone placata*, p. 160 («[Coro di Grazie] Chi dirà che in cielo un'alma | Dolce goda eterna calma, | S'anche in ciel talor si mira | L'odio e l'ira - germogliar?»), *Il ritorno di Astrea*, sc. V, p. 222 («[Astrea a Marte] Servo d'ira e di vendetta | Tu mi festi atroce offesa»), e *Invito a Pallade* (1819), sc. I, p. 239 («E fremiti | Mandan le tombe, e gemiti | Che al Ciel la sacra accusano | Tremenda ira de Re»). Una nuova declinazione del motivo dell'"ira divina" ritroveremo, poi, in A. Manzoni, *Adelchi* (a cura di G. Lonardi, p. 149) III, ix, 401-402 («[Adelchi.] Giorno d'infamia ed'ira, Tu se' compiuto! ...»), e durerà fino ai modi sottili di Montale, *L'orto* v. 35, in *La Bufera e altro* in *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1984 («il di dell'ira che più volte il gallo | annunciò gli spergiuri»).
- 104 *afflitti Mortali*: vedi Virgilio, *Georg.* I, 237 («mortalibus aegrus») e *Æn.* II, 268; X, 274; XII, 850; da cui F. Petrarca, *Triumphus Eternitatis*, p. 54 («egri del tutto e miseri mortali»), e *Triumphus Mortis* I<sup>a</sup>, 9 («riposo della gente mortale egra»).
- 105 *famose imprese*: vedi F. Soave, *Mitologia*, II, p. ii («Dodici sono le principali imprese, a cui Ercole fu da Euristeo obbligato, le quali perciò comunemente son dette le dodici fatiche d'Ercole»).
- 106 (nota -) *È noto ... protettore*: è detto, di norma, attributo di Apollo; come, ad es. in F. Soave, *Mitologia*, II, p. ii («Qual Dio della musica, e della poesia era egli chiamato preside, e condottier delle Muse figlie di Giove, e di Mnemosine o Dea della Memoria»). Ma Viganò segue il solito A. Banier, *La Mythologie*, VII, pp. 76-77 («Celui de Musagetes, qui veut dire compagnon des Muses, lui fut donné parce qu'on

## Salvatore Viganò. Prometeo. Libretto del ballo (1813)

l'honorait d'un culte commun avec celui de ces doctes Soeurs. Les Historiens rapportent que Flavius fit bâtir dans le Cirque de Flaminus un Temple à l'honneur de ce Héros et des neuf Muses, et on le trouve représenté avec elles dans d'anciens monumens. L'ancien Auteur qui parle de ce Temple de Fulvius, dit que ce qui l'avoit porté à le faire bâtir, c'est qu'étant Gouverneur dans la Grece, il avoit appris que ce Héros étoit le compagnon et le conducteur des Muses»).

- 107 *uccide ... divoratore*: cfr. C. Ritorni, *Commentarii*, p. 105 («L'Eroe, orato prima al padre Giove, saliva il monte all'alta impresa; uccideva l'avoltojo (non bene a colpi di clava, che poi Viganò cambiò nelle frecce) e scioglieva il Titano, ch'esanime, dagli alunni suoi frati era portato al piano»).
- 108 *Pietosi gli Uomini*: vedi U. Foscolo, *Sepolcri*, 91-96 («Dal dì che nozze e tribunali ed are | Dier alle umane belve esser pietose | di se stese e d'altrui, toglieano i vivi | All'etere maligno ed alle fere | I miserandi avanzi che Natura | Con veci eterne a sensi altri destina»), per il quale alcuni commentatori rimandano a V. Monti, *Prometeo*, I, 284 («dell'uom non meno che di sé pietoso»).
- 109 *la benefica Igia*: dea greca protettrice della salute, perché figlia di Esculapio. Nella pittura barocca fu soggetto per un'opera di Rubens. Compare, anche, in C. Porta, *Sonettin col covon 71*, a cura di D. Isella, p. 438 (in Bellowini/Mutterle col titolo *Meneghin Classegh. Sonett bislong*, 1817) («Se me ciappa la fevera, i dolôr, | ghoo *Esculappi, Chiron*, ghoo Igea che côr»; «se mi prende la febbre, o i dolori, ho Esculapio, Chirone, ho Igea che corrono»).
- 110 *celeste furto*: vedi V. Monti, *Prometeo*, I, 13 («del celeste suo furto»). In nota, la traduzione di F. Soave, *La Teogonia di Esiodo* (ed. cit., p. 32).
- 111 *buon Titano*: vedi l'epiteto in V. Monti, *Prometeo*, III, 287 («Profetava gli affanni e le fatiche | Il buon Titano ...»).
- 112 *Altitonante*: è attribuito di, e qui si riferisce proprio a, Giove. Cfr. M. Cesarotti, *Prometeo legato*, p. 53 («[Prometeo.] Su i tuoni alto-fremmenti»); F. Soave, *La Teogonia di Esiodo*, p. 28 («Se al romoroso Scotitor del mondo»); p. 32 («Né già l'olimpio alto imperante Giove»); p. 3 («Ciò morse addentro al gran Tonante il core | E d'ira egli avvampò, quando del fuoco | Tra' mortali il fulgor vide da lunge»); p. 35 («Non altrimenti le malvage donne | Agli uomini diè l'altitonante Giove | Delle fatiche lor divoratrici»); nonché F. Soave, *I Lavori e le Giornate* I, p. 52 («Giove tonante, che nel ciel soggiorna»); p. 5 («Tutto a voler di Giove alto-fremente»), e V. Monti, *Prometeo*, II, 274 («Il supremo Tonante»).
- 113 *stellato soggiorno*: le scelte lessicali operate in questo finale hanno una loro rigorosa pertinenza, poiché richiamano espressioni di

ascendenza petrarchesca legate, nel *Canzoniere*, alla finale deificazione di Laura (e qui di Prometeo, che il C. Ritorni chiamerà «apoteosi»). Vedi F. Petrarca, *Rvf.*, CCLI, 12 («Se per salir a l'eterno soggiorno»), e, con stesso riscontro di iniziazione al divino, CCCXLVI, 7 («dal mondo errante a questo alto soggiorno»). Per stellato, termine anch'esso di ascendenza petrarchesca (*Rvf.* CLXIV, 3 e CCCIX, 4), si ricordi, contestualmente all'uso nel passo presente, il noto riscontro tassiano, *Ger. lib.* IV, 10, 2 («stellati giri»), nonché nell'Esiodo di F. Soave, *La Teogonia*, p. 27 («stellato cielo»), e infine M. Cesari, *Prometeo legato*, p. 32 («Lo stellato del Cielo asse pesante»).

- 114 *eterno amaranto*: 'rosso porpora', eterno perché etimologicamente dal greco *amárantos* 'che non appassisce' è appunto attributo dell'immortalità, per cui vedi Plinio, *Hist. Nat.* XXI, 8. Inoltre, cfr. G. Marino, *Europa*, 55 («L'immortale amaranto»), che secondo De Maldé deriva da Sannazzaro (*Arcadia* pr. X) e dall'Imperiali (*Lo Stato rustico* X, 1022: «porporetto amaranto, ed immortale»), da cui, poi, anche G. Carducci, *Alla beata Giuntini* 37, in *Poesie*, p. 72 («l'immortale | fior d'amaranto»); V. Monti, *Musogonia*, 40 («l'amaranto eterno»), e *Il mistico omaggio* (1815), sc. III, p. 198 («Fiore eterno è l'amaranto»). Il termine compare anche in U. Foscolo, *Sepolcri*, p. 125, e, in diverso contesto, ancora in G. Marino, *Adone*, VI, 132, 2. Vedi, anche, P. B. Shelley, *Prometeo slegato*, II, 61 sgg. («Nepenthe, Moly, Amaranth, fadeless blooms; | That they might hide with thin and rainbow wings | The shape of Death»; «Nepente, Moli, Amaranto, fiori eterni, che potrebbero nascondere con ali tenui e iridate la forma della morte»).

---

**Note alle *Lettere Critiche***

Carlo Ritorni, *Commentarii*, p. 339, in nota, attribuisce la paternità delle *Lettere* a Giulio Ferrario, fratello dello stampatore Vincenzo: «Ho averato non essere del Ferrario quelle sulla *Mirra*, ma bensì le *Lettere critiche intorno al Prometeo*. Milano. Fusi 1813. *Lettera del conte Ludovici alla baronessa Eugenia in risposta alle Lettere critiche*. Ivi. *Lettera di un Cavaliere in risposta alle osservazioni di un antico Militare sulla Vestale*. Milano. G. Ferrario 1818. È anch'essa del Ferrario. *Aggiunta alla lettera suddetta*, ecc. Difficilmente mi sarà riuscito tutto raccogliere, ma chi può riordinar queste foglie della Sibilla, ove l'istoria non ne fece in tempo suo tesoro? E per le provincie! Mi ricorda a tal uopo che in Bologna nel 1820, rappresentandosi la *Vestale*, venne a luce una di quelle fredde critiche, ove l'autore fa grande pompa di ragionamento, e poca di buon gusto. Consimili in mal punto acuti censori toccarono a Quinault, al Goldoni, all'Alfieri. Ma qualora il consentimento de' tempi abbia poi collocati que' nomi senz'appellazione al seggio de' classici, o vanno in obblivione cotai controversie, o rimangono solamente a torto degli scrittori loro, che chiusero apposta gl'occhi, per non veder le colossali forme di un classico autore».

L'esemplare utilizzato per la trascrizione è quello conservato presso la Biblioteca «Passerini Landi» di Piacenza.

- 1 *Egre dere, ... Theatri*: «Uscite, e venite a nutrire gli spiriti nel mio affollato teatro» (Joannes Ravisius Textor, *Damisella Textoris*, 1520: cit. in Nathaël Istasse, *Joannes Ravisius Textor (1492/3-1522). Un régent humaniste à Paris à l'aube de la Renaissance*, Genève: Droz, 2022, p. 195).
- 2 *Qui ... ignes*: «colui che ai mortali portò le sacre fiamme» (è tratto dal Vida, *Albae Episcopi opera Marci Hieronymi Vidae Cremonensis: «Prometheus, | Quum liquidos etiam mortalibus attulit ignes»*).
- 3 *ordigno di Franklin*: il parafulmine (su «Benjamin Franklin – che “strappò il fulmine al cielo e lo scettro ai tiranni” – è stato detto che “quando conobbe l'elettricità, si trattava soltanto di una curiosità; quando la lasciò, si trattava di una scienza”», e per un'ampia contestualizzazione, si v. l'ottimo studio di M. Pera, *La rana ambigua. La controversia sull'elettricità animale tra Galvani e Volta*, Einaudi, Torino 1986, pp. 27-41).
- 4 *Equal ... giace*: si tratta del poemetto di Fulvio Testi, *Al Conte Raimondo Montecuccoli (In biasimo de' grandi superbi, stanza 14)*, ora leggibile in M. Turchi (a cura di), *Opere di Gabriello Chiabrera e lirici non marinisti del Seicento*, 2<sup>a</sup> ed. ampliata, Utet, Torino 1973, pp. 709-712 (indic. bibl. sulle opere del Testi a p. 629).
- 5 *ardente e tumultuosa*: 'soffocante e affollata'.
- 6 *prigione de' vostri teatri*: cfr. M. Borsa, *Balli Pantomimi*, pp. 161-162

(«Ben egli è vero pur troppo, che talora sono anche sparsi cotesti Balli di molta inverecondia, e che assai si risentono dell'origine Fescennina, e di quella licenza Satirica e Bacchica, cui Platone già bandì dalla sua casta Repubblica sì saviamente. Ma quanto poco basterebbe a correggerli di questo vizio, che non è niente affatto intrinseco alla cosa medesima! Dovrebbero accorgersi quei Grotteschi, e quelle femmine, che quei tanti applausi lor vengono dalla platea e dalla soffitta del teatro misti all'odore della crapula vile, che disonora alcuni teatri Italiani, dove la plebe mangia e tripudia nel tempo delle rappresentazioni. Ma tace intanto la gente savia, e gentile, e assai si lagna che assister non possano le oneste giovani, e le caste matrone senza arrossire»). Si ricordi, inoltre, il parere di Carlo Goldoni sull'*Opéra* parigino: «è il paradiso degli occhi, ma l'inferno delle orecchie» (*Mémoires*, III, vi), nonché H.B. Stendhal, *Lettere su Metastasio*, I, p. 235 («Credo anche che i cupi teatri d'Italia, e quei palchi, che sono dei salotti, contribuiscano molto all'effetto della musica»).

- 7 *relazioni*: 'posteriori racconti'.
- 8 *severità di Collegio*: 'pedanteria di scuola'.
- 9 *diletto*: la questione compariva già, e qui sembra opporvisi, nell'ambiente illuminista, per cui cfr. E. Bava di San Paolo, *Dei progressi*, p. 26 («Nell'arti dilettevoli il più degli uomini altro non vuol sentire, o va a cercare che il diletto, e dentro della sensazione siffatta soltanto si rivoltola e spazia; e pure che alcuni pochi preclari ingegni sieno stati incombenzati dalla natura di pensare in loro vece; epperò que' desisi son eglino poi costoro, i quali esaminando e paragonando, si addentrano nei mezzi, e negli arcani dell'arte; il che tutto penetrando e riandando, pel fàttone esame, al piacer del sentire, un altro più saporito ne aggiungono, e il riflettervi sopra, mille spedienti loro disvela di moltiplicarlo in guise parecchie; e ciò che più rileva, i modi diversi accenna, e lor apre le vie di rendere non che onesto e lodevole il diletto dell'arte, ma utile e ragionevole»).
- 10 *in fondo dell'Allemagna*: sul vero e proprio *topos* della Germania come cupo luogo della nuova sensibilità romantica, cfr. H.B. Stendhal, *Vita di Rossini*, IX, p. 81 («Più tardi Rossini avanzò verso le cupe regioni del nord dove, accanto ad un bel punto di vista trovi l'*orrido* così triste da contemplare; tale *orrido* fa ormai parte integrante del nuovo tipo di bello. Questo gran maestro, ricorrendo ai contrasti per fare effetto, ha conquistato l'ammirazione dei cuori poco sensibili, e dei musicisti che sono sapienti alla tedesca»).
- 11 *monotoni prati... boschetti*: è atteggiamento nuovo, militante e già romantico, in forte avversione e superamento della dimensione pastorale e idilliaca celebrata ancora dalla letteratura arcadica, della quale dirà fra poco.

## Note alle Lettere Critiche

- 12 *Nouvelle Héloïse*: romanzo epistolare di Jean-Jacques Rousseau, pubblicato nel 1761.
- 13 *Gesner*: Salomon Gessner (1730-1788) è stato un poeta e pittore svizzero, autore di una raccolta di *Idilli* (1756), secondo la lezione di Teocrito e soprattutto virgiliana, con la quale divenne famoso in tutta Europa (tradotto in Italia a partire dal 1790, poi anche da F. Soave e A. Maffei).
- 14 *musica ... affetti*: sulla dipendenza tra musica e danza, vedi quanto precisato in J.-G. Noverre, *Lettere* V, p. 38 («La musica ben fatta, deve dipingere, deve parlare; la danza nell'imitare i suoi suoni, sarà l'eco che ripeterà tutto ciò che essa articolerà»).
- 15 *svilupparsi ... passioni*: sulla danza come arte in grado di vivificare le «più ardenti passioni», cfr. J.-G. Noverre, *Lettere* IV, p. 32 («Invano si spererà di dargli [al balletto] nuova forma finché si sarà schiavi degli antichi metodi ed usi dell'opera; non si vedono nei nostri teatri che copie imperfette delle copie che le hanno precedute; non facciamo semplicemente esercizio di passo; studiamo le passioni! Abituando l'animo ad avvertirle, la difficoltà di esprimerle svanirà; allora la fisionomia riceverà tutte le sue espressioni dall'agitazione del cuore; si caratterizzerà in mille maniere diverse; darà energia ai movimenti esteriori e dipingerà con tratti di fuoco il disordine dei sensi e il tumulto che regnerà in noi stessi»); tale programma che fu garante della riforma del balletto settecentesco, apre con Viganò allo «spettacolo grande» degli *ensemble*, al sinfonismo coreico del dramma pantomimico.
- 16 *Spettacoli ... immaginativa*: cfr. A. W. Schlegel, *Corso* X, p. 214 («Voltaire predicò la dottrina de' grandi effetti sulla scena; egli insistette nella necessità di rendere l'espressione degli affetti più profonda e più patetica, e di dare maggior pompa all'apparato teatrale»); ma su tale effetto come tipico dello stile di Viganò, vedi G. Ferrario, *Costume*, p. 261 («i balli di questo genio che nella loro imitazione afferravano i tratti più caratteristici e più terribili di un argomento, e che accompagnati erano sempre da una musica la più espressiva, producevano negli spettatori un effetto sicuramente maggiore di quello ch'è solita produrre la tragedia recitata. In questa, la fantasia di chi ascolta è per così dire circoscritta dalle parole, e per conseguenza non può spaziare al di là del senso delle medesime: ma nella pantomima cui viene applicata una musica tutta espressione e passione, la fantasia di chi vede ed ascolta essendo in certo qual modo abbandonata a se stessa ne ingigantisce gli oggetti, e le par d'udire dolcissime parole d'amore, affettuosissime dichiarazioni de' più teneri sentimenti, amari e duri rimproveri ed altri simili recitativi espressi colle più lusinghevoli o colle più austere parole, in ragione della maggiore o minore sua sensibilità»).

## Salvatore Viganò. Prometeo. Libretto del ballo (1813)

- 17 *agitata, commossa, rapita*: la successione ricorda ancora J.-G. Noverre, *Lettere* IV, pp. 33-34 («Si riesce nelle composizioni teatrali solo quando il cuore è agitato, l'animo vivamente commosso, l'immaginazione infuocata»).
- 18 *Per me*: 'io, per quanto mi riguarda'.
- 19 *lagrime... vedendolo*: il pianto degli spettatori, nella trattatistica antica sulla pantomima, è garanzia di dignità della danza nei confronti del teatro recitato, per cui vedi, in piena riforma del genere anche grazie alla riscoperta settecentesca del trattato luciano, G. Angiolini, *Dissertations sur les ballets pantomimes des anciens*, p. 16 («il est hors de doute que ces Danses fesoient alors sur les Spectateurs des impressions beaucoup plus vives que le simple jeu des Comédiens; et il me paroît démontré, ce que *Lucien* assure, et que j'ai rapporté plus haut, que des Peuples tels que les Grecs et les Romains pleuroient aux Danses Pantomime-tragiques, tout de même qu'aux Tragédies déclamées. Que nous sommes éloignés aujourd'hui d'émouvoir la terreur et la compassion avec les nôtres! Il est donc un genre de Danse qui a de tels droits sur notre ame; et c'est justement ce genre qu'il nous faut faire revivre»).
- 20 *s'imbroglino*: 'si imbrigliano'.
- 21 *immantinenti*: 'sùbito, immediatamente'.
- 22 *tre larghe ruote*: 'tre movimenti circolari' (nella riscrittura/parodia di André Gide, *Prometeo male incatenato* [1899], questi tre movimenti sono piroette che finiscono in una riverenza, pp. 176-177).
- 23 *ito*: 'andato'.
- 24 *rimbiondita*: sarà poi termine manzoniano: «Intanto però cominciavano que' benedetti campi a imbiondire (*Ps* XXVIII).
- 25 *Formasque ... decora*: vedi Ovidio, *Met.*, II, 773 («Utque deam vidit ...»); «e come vede la dea tutta bella e adorna di armi»).
- 26 *Tritonia virago*: Minerva è detta tritònia da Tritone, lago della Libia o fiume della Beozia; è una dea guerriera (per questo *virago*, ossia 'di forza d'animo e vigore fisico virili'), ma anche dea delle arti e dell'operosità muliebre.
- 27 *inver*: 'verso di'.
- 28 *inserviente*: 'che serve'.
- 29 *e'*: 'essi'.
- 30 *giusta*: 'secondo, conforme a'.
- 31 *Ma ... rapito*: sulla critica classicista nei confronti della giusta "successione" dei quadri, vedi J.-G. Noverre, *Lettere* V, p. 35 («Il balletto

è una specie di macchinario più o meno complicato, i cui differenti effetti colpiscono e sorprendono solo allorquando sono pronti in stringata successione. Queste legazioni e questo séguito di figure; questi movimenti che si succedono con rapidità; queste forme che roteano in sensi contrari; questa mescolanza di incatenamenti; quest'insieme e quest'armonia che regnano nei tempi, e negli sviluppi: tutto non vi dà forse l'idea di una macchina ingegnosamente costruita?», nonché M. Borsa, *Balli Pantomimi*, p. 116 («Ma l'irragionevol pensiero di rappresentare una favola, una tragedia compiuta a forza di gesti, fa sì che gli odierni Pantomimi ad ogni terzo passo si scuotono da questa legge fondamentale, la qual dovrebbe esser sacra anche per loro, ché colla persona dipingono, non col pennello. Perciò divengono più oscuri non solo, e inintelligibili, ma spesso anche ridicoli, ed indecenti. Infatti la necessaria succession delle scene, la degradazion dell'azione, e tali altre proprietà indispensabili d'un'azion teatrale, per quanto sia libera, e capricciosa, richieggono ora l'annuncio di un tale che sta per giungere, ora la nuova d'un altro che è già fuggito, ora un comando che facciasi o no la tal cosa, ora una descrizione di ciò che è già fatto, ed ora una predizione di quello che si farà»).

- 32 *eccedente ... manifesta*: cfr. M. Borsa, *Balli Pantomimi*, pp. 155-156 («[I Pantomimi] Contendan dunque piuttosto, e gareggino nell' eseguire la favola con uniformità, e verità, piuttosto che in novità stravaganti; nell'esser sobrij prima che splendidi; nel seguir la natura, anziché sfoggiar l'arte fuor di proposito»).
- 33 *Shakespeare... Aristotile*: vedi J.-G. Noverre, *Réflexions*, pp. 8-9 («Telles sont les règles de mon Art: celles du Drame son chargées d'entraves; loin de m'y assujettir, je dois en éviter de nouvelles, et me mettre au dessus de celles qui n'ont jamais été créés pour la Danse. Ces règles qui retrécissent l'imagination, les Auteurs modernes les secoüent journellement. Le célèbre Shakespeare, ce Génie brillant de la Scène Angloise, les laissa toujours derriere lui»).
- 34 *astretto*: 'costretto, obbligato'; è termine ricercato che sottolinea la 'pedanteria' dello scrivente.
- 35 *Coreografo*: l'uso del termine è avanzato e testimonia di una ricezione già avvenuta e operante, a questa altezza, della dimensione creativa riconosciuta al Compositore, secondo la lezione 'polemica' di J.-G. Noverre (*Lettera XIII*).
- 36 *Qui ... ignem*: «colui che con l'astuto inganno portò il fuoco ai mortali» (cfr. *Elegantiaë poeticæ in locos comunes digestæ*, Oxonii e Theatro Sheldoniano, 1679, p. 149).
- 37 *anacronismo ... veggenti*: così rispose, a una consimile accusa, J.-G. Noverre, *Réflexions*, pp. 11-13 («Revenons à présent aux reproches qu'on pourra me faire d'avoir réuni deux Actions, ou d'avoir

## Salvatore Viganò. Prometeo. Libretto del ballo (1813)

rapproché deux événemens qui au fond, ne sont pas trop éloignés, mais qui n'en fourniront pas moins à la Critique, qui grossit tout, l'occasion de m'acciser d'un Anachronisme [...]. Je n'ai pas prétendu imiter simplement l'Agamemnon des Grecs, j'y ai joint encore l'Electre et une partie des Euménides, pour former un ensemble qui pût fournir à l'Action et au mouvement rapide et précis qu'exigent les Scènes pantomimes. [...] La licence que je me suis permise me fait gagner du côté de l'Intérêt et des Situations, ce que j'aurois perdu par une exactitude scrupuleuse. Je multiplie les incidens et le coupes de Théâtre, j'accumule les Tableaux et la Pompe, et je me sers du Corps du Ballet comme les Anciens de leurs Choeurs: j'ai préféré la richesse à l'extrême régularité et mon Sujet est conduit de façon que si je substituois des noms supposés à ceux de mes Acteurs, on ne pourroit rien me reprocher, mais j'ai cru que des noms célèbres et si souvent chantés par les Poètes feroient plus d'impression. J'ai préféré enfin le vraisemblable qui pourroit intéresser, à un vrai qui n'eut produit que des sensations foibles et une Action tiède et dépourvuë du degré de chaleur qu'exige une représentation pantomime»).

- 38 *Programma*: cfr. S. Viganò, *Prometeo*, IV, nota t e 91 della presente edizione.
- 39 *malsonante*: nel senso figur. di 'inaccettabile, irritante'.
- 40 *Nondum ... Ov.*: vedi Ovidio, *Met.*, IX, 17 («ancora Ercole non era un dio»).
- 41 *cieche latebre*: Manzoni, *Adelchi* (1822), ma poi anche Cesare Arici, *L'origine delle fonti* (1833), II, in Id., *Poesie scelte*, (a cura di) Zanobi Bicchierai, Firenze: Le Monnier, 1874, p. 235: «e nelle cieche | Mute latebre d'intentati abissi».
- 42 *Eleusina Cerere*: Demètra, dea dei cereali, venerata soprattutto in Grecia ad Elèusi.
- 43 *riti ... principio*: il *topos* che unisce la danza ai riti sapienziali risale almeno a Luciano, *La Danza* 15, p. 65 («non si trova un solo rito misterico antico senza la danza, senza dubbio perché li istituirono Orfeo, Museo e i migliori danzatori di quel tempo. Essi stabilirono la bellissima regola che i misteri dovevano svolgersi con ritmo e danza»; poco più avanti, al passo 23, parla della danza come «un'attività al contempo divina e mistica, protetta da molti dèi e compiuta in loro onore, che procura divertimento e un'utile istruzione»), da cui attinge G. Ferrario, *Costume*, p. 250 («I Greci, che seppero tutto inventare e perfezionare, che non lasciarono inoperosa veruna facoltà del corpo e dello spirito, che fecero servire i proprj divertimenti agli oggetti più rispettabili e più sublimi, intesero così bene questo gran principio, che non temettero di dover essere accusati di leggerezza divinizzando, siccome fecero, la danza e applicandola poi insiem colla musica, alla guerra e al culto religioso»).

## Note alle Lettere Critiche

- 44 *fralezze*: 'fragilità'.
- 45 *gli Efori e gl'Ierofanti*: 'sacerdoti', rispettivamente di Sparta ed Eleusi, a conferma della sua idea aristocratica di verità.
- 46 *Io sono ... s'asconde*: cfr. F. Soave, *La Teogonia di Esiodo*, pp. 12-13 («Su, dalle Muse omai si dia principio, | Che sanno al padre Giove entro l'Olimpo | L'eccelsa mente rallegrar, cantando | Con bella voce in dolce accordo unita | Quel ch'è, quel che fu pria, quel che fia poi»).
- 47 *Druidi, e i Brettoni*: dignitari celtici e bretoni.
- 48 *Tutte ... uomini*: sulla possibile relazione tra la dottrina pitagorica e la danza, vedi Luciano, *La Danza* 70, p. 97 («Ho udito un tale arrischiare un'ipotesi esagerata secondo la quale il silenzio dei personaggi della pantomima allude in certo qual modo ad un principio pitagorico»).
- 49 *Ipparco*: con ogni probabilità si tratta di Ipparco il Pitagorico, filosofo greco vissuto tra il V e il IV secolo, conosciuto per un breve passo di Diogene Laerzio che permette di congetturare che fosse presente accanto a Democrito al momento della sua morte, attribuendogli l'età di 109 anni, che era un pitagorico e che aveva scritto un trattato *Sulla gioia o il benessere*.
- 50 *ricettasse*: 'accoglieva', è termine letterario, già in U. Foscolo, *Sepolcri*, 152-154 (e bella | e santa fanno al peregrin la terra | che le ricetta»).
- 51 *Emollit ... feros*: vedi Ovidio, *Ex Pontho*, II, 9, 48 («addolcisce i costumi e non li lascia rimanere rozzi»).
- 52 *rispetti*: 'scrupoli'.
- 53 *infollisco*: 'impazzisco, divento pazzo', termine dotto della letteratura delle origini.
- 54 *adducendovi*: 'sottoponendovi'.
- 55 *Tirio Architetto ... insegna*: cfr. 1 Re, 7:13-14, nonché M. Sanmicheli, *Li cinque ordini dell'Architettura Civile*, Jacopo Vallarsi, Verona 1735, p. 92 («come tanta scienza e dottrina era in quel Tirio Architetto così lodato nel lib. 3 de Re cap. 6 e in quella Pistola del Re di Tito, che si legge in Eusebio al 9. Della Preparazione»); ma vedi anche C. Blasis, *L'uomo fisico, intellettuale e morale*, Gernia, Milano 1868, 2<sup>a</sup> ed. p. 115 («Nella caduta di Prometeo fulminato per aver voluto recare beneficio ai mortali, chiaramente si accenna il funesto fine di quel Tirio architetto, il quale fu messo a morte per aver tentato d'introdurre leggi e statuti regolari fra gli artefici del tempio di Gerosolima»).
- 56 *Mi rimane ... la terza*: il passo è ripreso paro paro ancora da C. Blasis, *L'uomo fisico, intellettuale e morale*, Gernia, Milano 1868, 2<sup>a</sup> ed., pp. 114-115.

## Salvatore Viganò. Prometeo. Libretto del ballo (1813)

- 57 *Acceptam ... facem*: «maledice la ricevuta fiamma del fuoco involato» (cit. di nuovo ripresa da C. Blasis, *L'uomo fisico, intellettuale e morale*, p. 114).
- 58 *Quas ... natura*: vedi Orazio, *Ars Poetica*, 352-353 («causate da una svista, o non avvertite dalla debole natura umana»).
- 59 *natural mal talento*: 'innata cattiva disposizione'; *talento* è qui usato nell'accezione antica, per cui vedi Dante, *Inf.* V, 39 («che la ragion sommettono al talento»).
- 60 *L'Arte ... scopre*: è cit. modificata di un verso notissimo del T. Tasso, *Ger. lib.* XVI, 9, 8 («L'arte, che tutto fa, nulla si scopre»). C. Ritorni, *Commentarii*, p. 183, cita un passo delle lettere di Petracchi che, mentre espone l'argomento dell'*Otello* di Viganò, cita i versi di T. Tasso per esaltare la potenza illusiva dell'azione («ché se vi fu mai azione che chiamasse lo spettatore a parte del fatto e gli facesse credere di esservi presente, sentendosi preso da quegli affetti che il fatto reale né più né meno avrebbe in lui destato, fu certo questa in grado massimo; per cui ben potrebbe dirsi col gran Torquato: E quel che il bello e il caro accresce a l'opre, | L'arte che tutto fa, nulla si scopre»).
- 61 *da' dipinti ... maestri*: secondo il ben noto precetto, della danza come *pittura vivente*, caro a J.-G. Noverre, *Lettere* I, p. 22 («Bisognerebbe che i maestri di balletti osservassero i quadri dei grandi pittori; ciò li riavvicinerebbe senza dubbio alla natura: essi eviterebbero quella simmetria nelle figurazioni che, ripetendosi, offre sempre sulla stessa tela quadri simili»), nonché II, p. 25 («Il balletto ben composto è una pittura vivente delle passioni, dei costumi, degli usi, delle cerimonie e del "modi di essere" di tutti i popolo della terra»). Il giudizio qui espresso sull'atto primo è ripreso poi da G. Ferrario, *Costume*, p. 265 («Dopo d'aver l'insigne nostro coreopeo rappresentate le vicende e la catastrofe dei figli della terra nel suo *Prometeo*, il cui primo atto fu un capo d'opera di mimica, ricomparve co' suoi *Titani*, impresa tanto audace quanto quella dei Titani medesimi»).
- 62 *dispositore*: 'chi regola e ordina', da Dante, *Conv.* I, xiii, 4 («sì come 'l fuoco è dispositore del ferro al fabbro che fa lo coltello»).
- 63 *le pitture ... avvertite*: vedi J.-G. Noverre, *Réflexions*, pp. 6-7 («c'est toujours en grand que la Pantomime doit peindre, elle doit employer les couleurs les plus fortes et les plus hardis, parceque toutes les demi-teintes ne répandent qu'un vague obscur et indécis sur le caractère de telle ou telle passion, et sur l'Action de la Pantomime qui, dans ce cas, est toujours froide et indéterminée»), nonché *Lettere* III, p. 28 («La nostra arte è in qualche modo soggetta alle regole della prospettiva; i piccoli dettagli si perdono nella lontananza. Nei quadri della danza sono necessari tratti marcati, caratteri vigorosi, masse ardite, opposizioni e contrasti impressionanti, ma usati con

## Note alle Lettere Critiche

arte»). Cfr. anche R. De' Calzabigi, *Lettera*, p. 94 («I pantomimi (intendo parlare di quelli degli antichi) co' gesti, co' movimenti, colle attitudini, animavano le figure o i personaggi che imitavano; li caratterizzavano, gradatamente di scena in scena li conducevano a collocarsi in que' quadri o gruppi, co' quali immaginavano più far colpo sugli animi degli spettatori»).

- 64 *su*: 'sopra'.
- 65 *sinistro*: nel senso di 'errore'.
- 66 *situamento*: sta per 'posizione, collocazione' (ant. e lett.).
- 67 *Ma nelle buone Arti ... simulacro*: vedi J.-G. Noverre, *Lettere* II, p. 27 («Uno degli elementi essenziali al balletto è, senza dubbio, la varietà; gli episodi e i quadri che ne risultano devono succedersi con rapidità; se l'azione non cammina celermente, se le scene languono, se il fuoco non si comunica egualmente ovunque, che dico!, se non acquista ulteriori gradi di calore a misura che l'intrigo si svolge, il piano è mal concepito, mal combinato, pecca contro le regole del teatro, e l'esecuzione non produce allora altra sensazione sullo spettatore che il freddo che essa si trascina dietro»). Sulla sostituzione della *varietà* con l'esigenza classicistica di *verità* cfr. un passo di M. Borsa, *Balli Pantomimi*, p. 136 («Concedo anch'io che le inesorabili leggi del ballo voglion la testa, il corpo, le gambe, i piedi, le braccia atteggiare alcune sempre in un modo, e tutte poi sempre d'una maniera estremamente analoga e uniforme, ond'è che luogo non lasciano a mostrare la somma differenza, che pose Dio, e la natura nelle creature. Ma concedano in compenso anche a me, che questa natura è assai più sapiente nelle proprie leggi, che non lo è il ballo nelle sue»).
- 68 *fogge*: 'pose'.
- 69 *Aglauro*: in Ovidio (*Met.*, II, 708-835) è figlia di Cècrope e sorella di Pàndroso ed Erse, per invidia scaccia Mercurio, innamorato di Erse, il quale la trasforma in statua.
- 70 *crocee piume*: 'arancio giaciglio', traduce il *criceum linqens* appena sotto citato.
- 71 *novo ... cubile*: vedi Virgilio, *Æn.* IV, 584-585 («E già dapprima di nuova luce inondava le terre, di Titono lasciando il rancio giaciglio l'Aurora»), e IX, 459-460; *Georg.* I, 447.
- 72 *lam ... diem*: vedi Ovidio, *Amores*, I, 13, 1-2 («Eccola che già arriva al di sopra dell'oceano, allontanandosi dal vecchio marito, lei che, bionda, porta il giorno sul cocchio coperto di brina»).
- 73 *Proxima ... relicto*: vedi Ovidio, *Fasti*, I, 461 («E l'Aurora seguente, lasciato Titone, le feste ...»).

## Salvatore Viganò. Prometeo. Libretto del ballo (1813)

- 74 *Nox ... alis*: «la notte nera vola coi remi oscuri delle tenebre» (vedi G. Buchanan, *De Sphæra* [1586] lib. IV, v. 186, in *Opera Omnia*, Lugduni [Lione], Johannem Arnoldum Langerak, 1725, p. 489).
- 75 *Cum ... alis*: «l'umida notte se ne fugge con brevi ali» (cit. in *Thesaurus Phrasium Poeticarum: Opera M. Ioannis Buchleri ...*, Amsterdam, Apud Guiljelmum Blaeuw, 1637, p. 182).
- 76 *Nox ... tenebat*: «E la notte oscura il polo celeste, dal suo carro sospinta, toccava» (vedi Virgilio, *Æn.* V, 721).
- 77 *Non so ... Aurora*: è forse polemica antiromantica, per un certo gusto di interpretare Lucifero come Espero, e non come Fosforo, per cui si veda, a titolo d'esempio, G. Zuccala, *L'Espero ossia il sentimento malinconico. Ode*, in *Poesie*, Bergamo, Natali, 1827, pp. 60-63 («Ché tardi, o della notte astro furiero, | Ne' tuoi deserti a sorgere? | La pace infiora il limpido sentiero; | Né tua virtute annebbiasi, | Né per te vanno | I giorni avvinti a sospirato affanno | etc.»), il quale peraltro nei suoi *Principj estetici* (1833) fa un largo elogio della *Vesta* di Viganò.
- 78 *whose ... night*: vedi J. Milton, *Paradiso perduto*, IX, 49-51 («[Espero,] il cui còmpito è quello di condurre | il crepuscolo sopra la terra, per breve tempo arbitra | dell'intervallo tra il giorno e la notte»).
- 79 *Coelo ... Auroram*: «Non appena Lucifero chiama dal cielo profondo l'Aurora» (è variante di Ovidio, *Met.*, IV, 629-630).
- 80 *Iamque ... erat*: vedi Ovidio, *Heroides*, XVIII Leander Heroni, 111-112 («Ormai la sposa di Titone era pronta ad allontanare la notte | E Lucifero era sorto a fare strada all'Aurora»).
- 81 *Qualis ... resolvit*: vedi Virgilio, *Æn.* VIII, 589-591 («quale da Oceano grondando delle onde Lucifero, da Venere di tutti gli astri il più amato tra i fuochi, solleva il suo volto sacro nel cielo e le tenebre dissipa»).
- 82 *Ubi ... maculis*: vedi Orazio, *Arte Poetica*, 351-352 («in un canto dove risplendano parecchie bellezze, io non avrò fastidio di poche mende»).
- 83 *rovescio*: 'contrario'.
- 84 *fucate*: lat. 'artificiose, imbellettate, dunque false'.
- 85 *Marini*: di una consimile critica sarà tacciato anche Rossini, per cui vedi A. Majer, *Discorso*, p. 23 («Queste ed altre pesti consimili, che lungo sarebbe il voler tutte annoverare, hanno fatto della Musica italiana quel medesimo strazio che nel XVII secolo fecero della italiana poesia le *freddure*, i *traslati*, le *antitesi*, le *iperboli*, i *fuochi sudanti*, il sole *lanterna del cielo*, le stelle *del celeste crivel buchi lucenti*, e le altre bislaccherie dell'impazzito Parnaso italiano. [in nota: Il *Marini* della Moderna Musica, simile all'altro Marini anche nella vivacità

dell'immaginazione, è solito di giustificare l'abuso che fa del suo talento, dicendo "ch'esercitando egli la professione per vivere, purché la sua Musica piaccia, egli ha ottenuto il suo intento". L'argomento è, a dir vero, assai calzante, e dubito che l'antico *Marini* avesse saputo trovarne uno di migliore. Di una simile giustificazione si valse *Lopez de Vega* in que' versi: "E poiché paga il sciocco volgo, è giusto | Scioccamente compor per dargli gusto"]»); da notare, inoltre, che all'uso della metafora della peste per tacciare di contagio la lezione poetica barocca non si sottrasse nemmeno G. Leopardi, per cui vedi *Discorso di un italiano*, p. 543 («Sto a vedere che si portarono pedantesamente da sciocchi il Gravina e il Maffei e gli altri che coll'opera e cogli scritti loro cacciarono finalmente quella peste dall'Italia, ed operarono che si tornasse a leggere e stampare Dante e il Petrarca, i quali non erano né contemporanei né confacenti al gusto di quell'età»). Rispondeva all'invito del Visconti, rivolto ai 'moderni', affinché questi ultimi non cedessero alla censura moralistica nei confronti del «supposto contagio del gusto licenzioso e corrotto» della «maniera romantica» (in *Idee elementari sulla poesia romantica*, a cura di Saccenti, p. 99). Recenti, del resto, erano ancora i pruriti antibarocchi di Francesco Milizia (1725-1798), che aveva recuperato al *topos* un valore collettivo addirittura generazionale: «Il Borromini in architettura, il Bernini in scultura, Pietro da Cortona in pittura, il cavalier Marini in poesia, sono peste del gusto» (cit. in *Peste*, s.v. in S. Battaglia XIII, pp. 185-186).

- 86 *Alcina ... Armida*: sono, rispettivamente, l'Ariosto, che nell'*Orlando furioso* narra della maga Alcina (e si ricordi anche Fulvio Testi, che nel 1626 vi trasse la tragedia *L'isola d'Alcina*), e Torquato Tasso, autore della *Gerusalemme liberata*.
- 87 *affettatuzzo*: vezz. nel senso di 'lezioso'.
- 88 *Un celebre filosofo ... diletti*: si tratta di J.-J. Rousseau, per il quale il pudore sarebbe una "istituzione naturale" conseguenza della differenza tra i sessi, e si ritrova in gran parte della sua produzione; sarà illustrata a più riprese da Julie, che pone il pudore alla base di tutte le altre distinzioni morali: «L'attaque et la défense, l'audace des hommes, la pudeur des femmes ne sont point des conventions comme le pensent tes Philosophes, mais des institutions naturelles dont il est facile de rendre raison, et dont se déduisent aisément toutes les autres distinctions morales» (*Julie ou la Nouvelle Héloïse*, in Id., *Œuvres complètes*, a cura di B. Gagnebin, M. Raymond, Gallimard, Paris 1959-1995, 5 voll., cit. vol. II, p. 128).
- 89 *Edenne*: grafia ant. per 'Eden'.
- 90 (nota -): *Il Paradiso perduto* di Giovanni Milton tradotto da Lazzaro Papi, VIII, vv. 605-618 e 632-645; l'edizione più recente è quella Sonzogno (Milano 1938), accompagnata dalle meravigliose e immaginifiche illustrazioni di Doré, sulla quale si confrontino alcune varianti

## Salvatore Viganò. Prometeo. Libretto del ballo (1813)

per i passi citati; l'ultimo verso chiude così: «Fresca come l'aurora e al par vermiglia» (pp. 179-180).

- 91 *fremere ... l'Eleusino*: vedi V. Monti, *Prometeo*, I, 866 («e sol nell'ombra mormorar da lunge | quindi il Caspio s'udia quindi l'Esusino»).
- 92 *Anfioni*: Anfione, figlio di Zeus, con suo fratello Zeto costruì le mura di Tebe; in questa circostanza suonò la lira con tale bravura che le pietre si disposero in ordine da sole. Una feconda contrapposizione tra l'ordine musicale della costruzione, incarnata dal mito di Anfione, e il caos atonale della creazione, impersonato invece dal mito di Prometeo, è stata fatta mirabilmente da Rosario Assunto, *La città di Anfione e la città di Prometeo. Idee e poetiche della città*, Jaca Book, Milano 1983.
- 93 *Of him ... fire*: cfr. J. Milton, *Paradise lost*, IV, 719 («On him who had stole Jove's authentic fire»).
- 94 *di lui ... Giove*: la trad. non è attribuita a quella, già cit., di Lazzaro Papi.
- 95 *clava*: ma in Viganò è detta «sferza».
- 96 *Tirinzio Eroe ... palude*: è la sesta impresa di Ercole/Eracle per cui vedi Appollodoro, *I miti greci* II, 5, 92-93 (pp. 133 sgg).
- 97 *Né a chi ... Greci*: l'avversione classicista per il “meraviglioso” si lega anche al pregiudizio sull'uso delle macchine teatrali, maturato, spesso, in conseguenza delle difficoltà per un loro corretto, e scorrevole, uso scenotecnico, per cui vedi già J.-G. Noverre, *Lettere* V, pp. 35-36 («Le nostre produzioni spesso contengono ancora il meraviglioso. Molte fra queste richiedono macchinerie; per esempio, vi sono in Ovidio pochi soggetti che si possono rendere senza associarvi i cambiamenti di scena, i voli, le trasformazioni, ecc. Occorre dunque che un *maître de ballets* rinunci ai soggetti di questo genere, se non è macchinista anche lui. Sfortunatamente, nelle provincie, si possono trovare soltanto manovali o garzoni di teatro che il patronato di qualche attore importante ha elevato per gradi a questo posto; i loro talenti consistono e si racchiudono nella tecnica di alzare i lampadari, le cui candele essi sono stati abituati a smoccolare per molti anni oppure nel fare discendere a scatti una “gloire” malamente attrezzata»).
- 98 *Tempe*: valle del fiume Peneo in Tessaglia, famosa per la sua bellezza; quindi per estens.: ‘valle meravigliosa’. Forse memoria dei balli che Noverre consacrerà al tema: nel 1772, a Vienna, *Die Weinlese von Tempé*, con musiche originali di Starzer; ripreso nell'agosto del 1774, col titolo *Ballo delle pastorelle di Tempe*, per il Regio Ducale Teatro di Milano; e nel marzo del 1788 per il King's Theatre di Londra, col titolo *Les fêtes de Tempé*, con le musiche di Mazzinghi, le scene di Marinari e i costumi di Lupino.

## Note alle Lettere Critiche

- 99 *congiurato di consenso*: 'vi siete accordati fra di voi'.
- 100 *ricusarsi*: 'rifiutarsi'.
- 101 *coulisse*: doppia cucitura parallela entro cui scorre un cordoncino i due capi del quale tirati e annodati in vita arricciano leggermente la stoffa e fanno meglio aderire l'abito al corpo.

---

**Note alla *Lettera del Conte Ludovici*  
alla *Baronessa Eugenia***

## Note alla Lettera del Conte Ludovici alla Baronessa Eugenia

- 1 *raggrinzite nari*: 'contrarre il naso' (come in un simulato sforzo che è segno di disapprovazione).
- 2 *attica lepidezza*: 'elegante arguzia'.
- 3 *aspersi*: 'cosparsi, ripieni'.
- 4 *pusilla*: 'umile' in senso fig. come in Dante, *Par.* XI, 110-111 («piacque di trarlo suso a la mercede | ch'el meritò nel suo farsi pusillo»).
- 5 *filosofo di Ferney ... restriction*: si tratta di Voltaire che dopo il 1760 si stabilì a Ferney, ai confini con la Svizzera, dove continuò a scrivere tragedie e da dove continuò a partecipare alle questioni politiche e filosofiche più importanti, dedicandosi inoltre alla stesura del *Dictionnaire philosophique*, pubblicato poi nel 1764; la sentenza citata a testo appartiene, come riportato in Littré, *Dictionnaire de la langue française* (vol. II/1, Hachette, Paris 1863, p. 348), al *Temple du goût* (lett. filos.) di Voltaire.
- 6 *Milordo ... S. Bettinelli*: vedi S. Bettinelli, *Lettere di Virgilio e Inglesi*, le lettere che vertono su questo argomento: p. 208: «LETTERA VI. Quanto v'ho detto nell'ultima mia troppo chiaro vi mostra la verità della mia proposizione, che in Italia non avete rigorosamente *letteratura italiana*. ... noi soli formammo una letteratura nazionale, che voi non avete. Di che, amico mio, nasce il tumulto e il disordine, che vi diceva, tra i vostri letterati, e quella guerra crudele di tanti partiti e opinioni, quell'ardimento di tanti pigmei delle lettere, che insultano i chiari ingegni»; a p. 310, lett. XI: «Ma ci vuol altro che allegorie per giustificarle [sono le macchie, ossia le incongruenze e i difetti, nel poema tassiano]. Buon giudizio vi vuole per non cadervi, e per saper dire ai giovani che il Tasso è grand'uomo, e che molto più devon temere i suoi difetti que' che non sono grand'uomini», ma il passo a cui ci si riferisce si trova alle pp. 314-316: «Almen però noi [critici inglesi sulla poesia di J. Milton] non abbiamo chiamate le allegorie in ajuto, come i vostri per Dante principalmente, pel Tasso, pel Marini, che è, credetemi, l'invenzione la più puerile e la più ridicola, che possa darsi in capo umano; e se alcuno dei nostri l'ha fatto (perché chi può farsi mallevadore di tante teste?) almen siate certo, che sarà eternamente ridicolo tra noi. Mi sembran tutti costoro niente men pazzi di quel buon prete [in nota: «Giacomo Ugone»] fiammingo (emulo del padre Arduino [in nota: «Che giudicò l'*Eneide* opera di monaci, e allusiva all'evangelio»]) che trovò nell'*Illiade* di Omero tutta la religione cristiana, nel sacco di Troja la distruzione di Gerusalemme, e pi passo passo la decadenza del clero, gli errori degli eretici, e la venuta dell'Anticristo, e perché non amava punto gli olandesi, e i luterani, vide quelli rappresentati nelle arpie, questi nei lotofagi. Ma tre autori del partito contrario, due anglicani, e uno olandese, non vollero cedere questa gloria a un cattolico, e quelli han veduto nelle guerre della *Illiade* quelle del popolo d'Israele contro de' Cananei, raccontate

sotto nome d'eroi greci e trasportate di Palestina in Frigia; il terzo [in nota: «Gerardo Graezio ministro olandese»] ha trovato nell'*Odisea*, correndo a traverso di tanti mari con Ulisse, il viaggio dell'israeliti pel deserto. Non è egli questo il ritratto dei vostri allegorici commentatori, e delle lor misteriose visioni e indovinamenti sopra Dante e sopra il Tasso? Il piacevole si è, che come i vostri per la *Divina Commedia* e per la *Gerusalemme*, così quelli per Omero han profusa l'erudizione e il sapere entro i lor sogni e delirj. Dante merita scusa dell'essersi lasciato portare nell'allegorico dalla sua fervida immaginazione in un tempo che assai pregiavasi il misterioso, perché non sapeansi trovar le bellezze della natura e giustamente imitarle per cagion della lingua ancor rozza e del gusto non depurato, onde tanti vi furono di quei tempi scrittori di simboli e di allusioni anche fuori di poesia. Ma Dante almeno sapea quel che voleva dire, e mirava a grandi obbietti velando così la morale filosofia ed inoltre la teologia rivelata, le tradizioni, le scritture, infin le scienze abbracciò e fuse nella profondità di una sublime immaginazione, il tutto avvivando, dipingendo, e rivestendo di quadri, d'immagini, di pensieri nati in lui solo, da lui creati, e dalle sue forze sole sovranamente maneggiati»).

- 7 *allegorie ... cammei*: una consimile ironia, in materia di interpretazione dei balli, fu già del Borsa, *Balli Pantomimi*, p. 85 («Un Francese (e non ci voleva meno), nel solo puro minuetto ha ultimamente scoperte cose tanto sublimi, ed ineffabili, e sì gravi scienze e profonde, che per lui non è stato, che rimaste non sieno diserte, e abbandonate le Università e la Sorbona, correndo tutti alla facile Enciclopedia dell'ammirabile suo minuetto»).
- 8 *Voltaire ... edifizio*: forse allusione a *Le temple de la Gloire*, opéra-ballet di Jean-Philippe Rameau su libretto di Voltaire (eseguita per la prima volta in una versione in cinque atti il 27 novembre 1745 alla Grande Écurie di Versailles per celebrare la vittoria francese nella S. Battaglia di Fontenoy; trasferita poi, senza successo, all'Opéra di Parigi il 7 dicembre 1745; una versione rivista, in un prologo e tre atti, apparve infine all'Opéra il 19 aprile 1746).
- 9 *baje pe' fanciulli*: 'sciocchezze da bambini' (è voce postillata da Manzoni).
- 10 *schiccherate all'istante*: 'malamente scritte in breve tempo'.
- 11 *di quell'ingegno ... destina*: riecheggia il noto verso di Petrarca, *Rvf.*, in avvio di CCXIII («Grazie ch'a pochi il ciel largo destina»).
- 12 *Il furore ... armi*: è cit. di Virgilio, *Æn.* I, 150 («Furor arma ministrat»).
- 13 *Il Consig. Bianconi ... scultura*: cfr. G. L. Bianconi, *Lettere al marchese Filippo Hercolani [...] sopra alcune particolarità della Baviera, ed altri paesi della Germania*, Lucca, per Giovanni Riccomini, 1763, *Lettera II*, pp. 44-45 («Dresda il 1. Novembre 1762. [...] Quest'ornamento,

piuttosto che frammischiare statue a pitture, vorrei, che s'imitasse nelle loro belle gallerie da molti Signori Romani, com'anche in Firenze, e altrove, perché a me sempre è paruto, che la vicinanza delle statue, ove questa s'osservi, offenda con troppa forza la delicatezza della pittura, che nel fondo poi non è, che una superficie seduttrice. Pare che il getto, e lo scalpello rimproveri ai colori in certo modo il rilievo, di cui sono mancanti. Le statue, e le pitture formano una dissonanza ottica incorreggibile, e il non sentirla è, a mio credere, un difetto simile a quello di non avere orecchio per la musica»).

- 14 *La mia illusione ... rappresentazioni*: cfr. C. Ritorni, *Commentarii*, p. 95 («Se la spesa bastasse, nel *Prometeo* non fu certamente risparmiata; ma la meccanica, per isforzi e dispendii non può rappresentare né celesti costellazioni né soli. Venivano, Titone frustando le ombre, Lucifero sopra igneo destriero, Aurora seminando fiori, la furlana dell'Ore, i Mesi dell'anno, e con abbagliante disco il biondo auriga Apollo. Ma questi non erano che scarabattoli di nubi per occultar le corde che li sospendevano, e li portavano da una parte all'altra della scena, e contenevano pavidì ragazzi, inetti in tutto all'azione che dovevano fare, con cavalli dipinti senza rilevamento, che non cambiavan le gambe, sempre vibrare in aria al galoppo»).
- 15 *falsa opinione ... d'oltramonte?*: vedi J.-G. Noverre, *Lettere V*, p. 36 («I teatri italiani non eccellono in attrezzature meccaniche; quelli di Germania, costruiti sulle stesse linee, sono ugualmente privi di questa parte di illusione teatrale; al punto che un *maître de ballets* si trova molto imbarazzato in questi teatri, se non ha una qualche conoscenza del meccanismo; se non può sviluppare le sue idee con chiarezza e costruire per questo effetto piccoli modelli, che servono sempre più all'intelligenza degli operai che tutti i discorsi di questo mondo, per quanto chiari e precisi essi possano essere. I teatri di Parigi e di Londra sono quelli presso i quali si trovano nel genere le più grandi risorse. Gli inglesi sono ingegnosi; le loro macchine teatrali sono più semplificate delle nostre, così gli effetti sono tanto rapidi che ingegnosi. Spesso di loro tutte le opere concernenti la manovra tecnica sono di una rifinitura e di una delicatezza ammirevoli; questa proprietà, questa cura e questa precisione che impiegano nelle più piccole parti, possono contribuire senza dubbio alla sveltezza e alla precisione della messinscena»).
- 16 *vaghezza del disegno*: sulla proprietà del linguaggio usato dal Conte Ludovici, mutuato spesso da quello pittorico come un vero intenditore d'arte oltre che di balletto, vedi J.-G. Noverre, *Lettere V*, p. 38 («Il disegno è troppo utile ai balletti, perché coloro che li compongono, non vi si applichino seriamente. Esso contribuirà al piacere delle forme, infonderà novità ed eleganza nelle figure, voluttà nei gruppi, grazia nelle posizioni del corpo, precisione e esattezza negli atteggiamenti, e la danza seminerà fiori in qualche modo sui cammini che

il gusto le traccerà. Il *maitre de ballets* che trascura il disegno commette grossolani errori nella composizione»).

- 17 *smania... giorno*: per il linguaggio qui usato, cfr. M. Borsa, *Balli Pantomimi*, p. 142 («D'ogni minima cosa sorge nel ballo gran contrasto d'azione, e profusion di smanie e di gesti, perché non potendo dir ciò, che debbono, fanno in compenso ciò, che far non dovrebbero»).
- 18 *Guido... dell'arte?*: Guido Reni (1575-1642). Si tratta del grande affresco *L'Aurora* del casino Rospigliosi Pallavicini, eseguito negli anni 1613-1614, e commissionato dal cardinale Scipione Borghese, in cui è raffigurato Apollo che guida il carro del Sole, accompagnato dalle Ore e preceduto non da Lucifero ma dall'Aurora. Deprezzato dai contemporanei, l'affresco divenne celebre in epoca neoclassica. Così il Bellori: «Fu dopo Guido impiegato dal cardinale nel palazzo da esso edificato sul Quirinale oggi de' signori Mazzarini, ove nella loggia verso la piazza colori l'Aurora e 'l Sole nel carro: precede avanti l'Aurora nunzia della nuova luce in abito di vaghissima donzella, che sul mattino con l'una e l'altra mano sparge rose e ligustri, svela ignude le braccia fuori la gonnella di color vario cangiante e vario ancora il manto, che dell'aure gonfio e commosso, sopra il capo s'aggira e la circonda. Così ella piegandosi per l'aria su le nubi gioliva e festosa volge la faccia indietro a mirare il sole che accende il cielo al giorno. Dietro di lui un amoretto di Venere porta sul mattino con ambe le mani la materna face, serena le nubi e compare la prima luce; succede appresso il dio del giorno il quale sedendo nel carro d'oro regge le redini di quattro rapidi destrieri, che del pari tirano le ruote e calpestando le nubi. Danzano in tanto le Ore liete fanciulle le quali si danno vicendevolmente le mani scorrendo l'aria con veloci passi; sotto scuopresi il chiarore nascente, la terra e 'l mare nel basso orizzonte» (G. P. Bellori, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, Einaudi, Torino 1976, pp. 499-500).
- 19 *Per le cime ... Amori*: vedi Ariosto, *O.f.*, VI, 75, 1-3.
- 20 *rompimenti*: è termine leonardesco, sta per 'rifrazioni'.
- 21 *Hamilton?*: Gavin Hamilton (Lanark 1723 - Roma 1798), pittore e antiquario scozzese. Dal 1748 trascorse la maggior parte della sua vita a Roma, dove come pittore prese parte alla decorazione del casino di Villa Borghese.
- 22 *architettato equilibrio*: vedi M. Borsa, *Balli Pantomimi*, p. 108 («Cos'è ella mai questa mania degli equilibri diffusa per tutti i balli senza differenza nessuna, per cambiare che facciasi di nazioni, e di caratteri? Cos'è questo librarsi in su la punta d'un piede, né già per un momento atto forse a mostrare risoluzione, forza, fermezza, ma per lunghissimi tratti, e coll'altro piede intanto lenti lenti girarsela in tondo, ed

## Note alla Lettera del Conte Ludovici alla Baronessa Eugenia

ora sferzar gentilmente l'aria a piccoli calci, or ondeggiare ad accrescere la difficoltà del reggersi in piedi, ed ora per fino tremolar col ginocchio di quella gamba che poggia, e fa centro, e che so io? Può mai esser cosa opportuna, e ragionevole il fare, che Solone, Romolo, Serse, Alessandro, Achille, Agamennone diventino gli emoli, ed i rivali dei ballerini da corda?»).

- 23 *la Sig. Millier*: Madame Miller, danzatrice del tempo, sposa del *danseur noble e maître de ballet* Pierre Gardel (cfr. A. Testa, *Storia della danza e del balletto*, Gremese, Roma 1988, p. 52).
- 24 *dessa*: 'proprio lei', in forma rafforzata.
- 25 *somministrare*: nel senso estens. di 'fornire'.
- 26 *La disconvenienza*: quello della *convenienza* è precetto classicista molto apprezzato anche negli a *solo* per cui vedi M. Borsa, *Balli Pantomimi*, p. 102 («Ed ecco alcuni esempj, ove si mostra il ridicolo, e la irragionevolezza totale di questi a soli Ballarineschi, i quali mai e poi mai (presi in questo senso) non potranno aver luogo nei Balli serj, se la convenienza morale s'esamini delle persone che li compongono»).
- 27 *il campo d'aria*: 'lo sfondo dello spazio'.
- 28 *non ... verso*: sull'eloquenza sonora del silenzio nel danzatore cfr. Luciano, *La Danza* 63, p. 91 («Alla fine Demetrio, che aveva apprezzato moltissimo lo spettacolo, attribui al pantomimo la massima lode prorompendo in un'esclamazione e dicendo a gran voce: "Non solo vedo, ma odo le cose che fai e mi sembra che siano le tue stesse mani a parlare"»), e a 78, p. 101 («Erodoto ritiene che i fenomeni percepiti attraverso gli occhi siano più credibili di quelli che passano attraverso gli orecchi: alla pantomima appartengono sia i fenomeni visivi che quelli auditivi»).
- 29 *infelice ... azione*: per l'«infelice *Semiramide*» si tratta de *Il Tradimento di Semiramide* rappresentato il 26 dicembre del 1812 alla Scala in occasione del grande ritorno di Francesco Clerico; sulla dipendenza della musica per ballo dal primato retorico del modello linguistico, vedi J.-G. Noverre, *Lettere V*, p. 38 («La capacità di scegliere buona musica è una parte tanto essenziale alla danza quanto lo è la scelta delle parole e dei giri di frasi nell'eloquenza. Sono i movimenti e le linee della musica che fissano e determinano tutti quelli del danzatore»), nonché M. Borsa, *Balli Pantomimi*, pp. 92-93 («La Mimica all'opposto sussister non può da sé sola pur un momento, tutta è dependente, e relativa; ha bisogno d'un'altra azione, d'un discorso, che le dia anima, e sentimento. Sempre le si sottende un che, d'onde abbia fondamento, e sostanza»).
- 30 *La versification ... ouvrage*: vedi G. Angiolini, *Dissertation*, pp. 50-51 («La Musique et la Poésie des Ballets Pantomimes. Nous pouvons

## Salvatore Viganò. Prometeo. Libretto del ballo (1813)

tout aussi peu nous en passer, qu'un Acteur peut se passer des paroles, semblables aux Acteurs Anciens qui fesoient quelquefois sur la Scène les gestes d'un Rôle, tandis qu'un déclamateur en récitoit les vers dans la coulisse; nous mettons les pas, les gestes, les attitudes, les expressions aux Rôles que nous jouons, sur la musique qui se fait entendre dans l'*Orchestre*. Une pareille musique est aussi difficile à faire qu'il est difficile de versifier le plan d'une tragédie, tout doit parler dans cette musique: elle doit nous aider à nous faire entendre: et elle est un de nos principaux efforts pour émouvoir les passions»).

- 31 *Beethoven*: a testo: «Bolthower».
- 32 *triplice ... petto*: è locuzione latina («aes triplex | circa pectus erat») da Orazio, *Odi*, I, III, vv. 9-10 («Una triplice fascia di bronzo aveva attorno al petto»).
- 33 *Sacchini*: Antonio Maria Gaspare Sacchini (Firenze, 14 giugno 1730 – Parigi, 6 ottobre 1786), compositore italiano appartenente alla scuola musicale napoletana, ma particolarmente attivo a Londra e a Parigi.
- 34 *Cimarosa*: Domenico Cimarosa (Aversa, 17 dicembre 1749 – Venezia, 11 gennaio 1801), compositore italiano esponente di spicco del cosiddetto Classicismo musicale; è considerato uno dei maggiori musicisti italiani della seconda metà del XVIII secolo e uno dei grandi rappresentanti della scuola musicale napoletana. Figura centrale dell'opera italiana, ha dato un notevole sviluppo all'opera buffa. Musicista fecondo ha scritto numerose composizioni tra oratori, messe, musica vocale e strumentale e soprattutto 99 opere liriche di cui la più celebre è *Il matrimonio segreto* del 1792.
- 35 *La musica ... favore*: cfr. H.B. Stendhal, *Lettere sul celebre compositore Haydn*, XIII, 91 («La musica dei tedeschi è troppo alterata dalla frequenza delle modulazioni e dalla ricchezza degli accordi. Questa nazione pretende di mettere la scienza ovunque, e avrebbe senza dubbio una musica migliore, o, per meglio dire, più italiana, se i suoi giovani, un po' meno fedeli alla scienza, amassero un po' di più il piacere»); *Vita di Rossini*, II, 20 («Ecco quando la musica non sapeva fare al tempo di Pergolesi e dei Sacchini, ecco quanto i Tedeschi non sanno fare neppure oggi. Essi fan dire, semplicemente, agli strumenti proprio tutto ciò che il personaggio dovrebbe dirci in persona, col suo canto»), nonché l'esplicita filiazione proposta nel testo, alle pp. 23-24 («Se non si avesse mai inteso di stupire l'orecchio [che è quanto fa Rossini, soprattutto nel *Tancredi*], il focoso e singolarissimo Beethoven sarebbe mai venuto dopo Haydn?»).
- 36 *Galileo ... applicato*: è cit. da V. Viviani, *Racconto storico della vita di Galileo* (1654), ora in *Le opere di Galileo Galilei: edizione nazionale*

## Note alla Lettera del Conte Ludovici alla Baronessa Eugenia

sotto gli auspicii di sua maesta il re d'Italia, Barbèra, Firenze 1907, vol. 19, p. 613 («In occasione delle dispute che nacquero in proposito del galleggiare, soleva dire il Sig.r Galileo, non vi esser più sottile né più industriosa maestra dell'ignoranza, poiché per mezzo di quella gl'era sortito di ritrovare molte ingegnose conclusioni e con nuove et esatte esperienze confermarle per satisfare all'ignoranza delli avversarii, alle quali per appagare il proprio intelletto non si sarebbe applicate»).

- 37 *appigliarsi*: in senso fig. 'attaccarsi in quanto pretesto'. Il termine compare nella notissima chiusa della canzone petrarchesca, *l'vo pensando*, in *Rvf* CCLXIV, 136 («E veggio 'l meglio et al peggior m'appiglio»).
- 38 *Giove ... Omero*: è allusione a espressioni della traduzione omerica di M. Cesarotti («Giove l'aduna-nubi»; «Giove adunator-delle-nubi» etc.).
- 39 *In primavera ... il pino*: è il coro del primo atto dall'*Aminta* tassiana, vv. 327-331.

---

**Note al *Dialogo* del Visconti**

## Note al Dialogo del Visconti

Apparso dapprima ne «Il Conciliatore», in due puntate: sul n. 42 del 24 (in cui occupa l'intero numero, alle pp. 165-168, su doppia colonna), e sul n. 43 del 28 gennaio 1819 (pp. 169-170, su doppia colonna); viene ristampato lo stesso anno, unitamente alle *Idee elementari nella poesia romantica* (Ferrario, Milano 1819).

Il testo trascrive l'esemplare consultato presso la Biblioteca nazionale di Torino. Altre edizioni recenti del testo sono in:

*Discussioni e polemiche sul romanticismo* (1816-1826), a cura di E. Bellorini, Laterza, Bari 1943, 2 voll. («Scrittori d'Italia»: vol. II, pp. 509-525; *reprint* a cura di A. M. Mutterle, Laterza, Bari 1975, 2 voll., «Biblioteca degli Scrittori d'Italia degli Editori Laterza»: vol. II, pp. 29-45).

«Il Conciliatore». Foglio scientifico-letterario, a cura di V. Branca, Le Monnier, Firenze 1948-1954, 3 voll. (vol. II, pp. 90-117). Così il Branca, nella presentazione del testo (nota 1, pp. 90-91): «Il Fauriel pure, traducendo il *Dialogo* in appendice alle tragedie del Manzoni (Paris, 1823), lodò altamente il Visconti; il Sainte-Beuve mise l'operetta alla pari degli scritti del Manzoni e dello Schlegel; e Stendhal, che l'aveva inviata subito al Mareste, la imitò e la utilizzò largamente, fino al plagio, nel suo *Racine et Shakespeare*, come ben rilevò e dimostrò T. Benedetto. Il *Dialogo* forse fu scritto fin dal 1817, se crediamo a una frase del Grossi [...]; e se nelle idee fondamentali è in generale una divulgazione del pensiero schlegeliano, non mancano contatti significativi anche col Baretto [...]. È naturale che nel gruppo manzoniano e del *Conciliatore* sia toccato proprio al Visconti, come alla mente più filosofica, e più familiare alla nuova estetica tedesca, il compito di combattere sistematicamente la drammatica classica; e già lo notò il Fauriel. Opposte alla fortuna avuta dal *Dialogo* in Francia furono le reazioni violente e rabbiose che suscitò in Italia e particolarmente a Milano: basti ricordare la recisa condanna che ne fece – insieme alle *Idee romantiche* e ai *Sermoni* del Torti – P. Zaiotti sulla *Biblioteca italiana* (XIII 1819, pp. 147 e sgg.), e la meschina e prolissa risposta di Pietro Molossi sull'*Accattabrighe* (gennaio-febbraio 1819)».

*I manifesti romantici del 1816 e gli scritti principali del «Conciliatore» sul Romanticismo*, a cura di Carlo Calcaterra, Utet, Torino 1951, pp. 392-409.

(ed. parziale in) F. Allevi, *Testi di poetica romantica (1803-1826)*, Marzorati, Milano 1960, pp. 249-253.

Ermes Visconti, *Saggi di poetica romantica*, a cura di C. Saccenti, Ceschina, Milano 1972, pp. 119-138.

Stendhal, *Racine e Shakespeare (1822) e altri scritti sull'illusione Con il Dialogo sulle unità drammatiche di luogo e di tempo di Ermes Visconti*, a cura di L. Mori, ETS, Pisa 2012.

- 1 *regolare*: ossia composto secondo le regole aristoteliche; cfr. J.-G. Noverre, *Réflexions*, p. 16 («Je ne dois pas être jugé par les mêmes loix qui condamneroient un Auteur Dramatique: il n'est aucune règle écrite par un homme de l'Art pour la Poétique de la Danse, il n'en existe point»).
- 2 *divertirvi*: 'canzonarci, divertirvi alle nostre spalle'.
- 3 *Come? ... gestiti*: tutta la battuta, e quella precedente, vengono riprese dallo Zaiotti come esempio di cattiva prosa, per cui vedi *Critica* pp. 190-191, nota 10 («Il sig. Visconti non è più felice ne' suoi dialoghi stampati nel *Conciliatore*, e ristampati in un libretto a parte. Vediamo com'egli fa parlare il Lamberti e il Romagnosi: [segue cit.] Se andiamo di questo passo, finiremo a scriver peggio di quello che si parli nelle taverne. [Nota della Biblioteca]»).
- 4 *Mulinaria*: «*La Bella Molinara*, su libretto di Palomba, del 1788» (Calcaterra).
- 5 *secondo Ballo*: quello di norma eseguito fra la fine del secondo e l'inizio del terzo atto; cfr. M. Borsa, *Balli Pantomimi*, p. 97 («i Professori soglion chiamare il Ballo secondo, a mostrar che lo prendono come se fosse un giuocolino di piedi, e niente più»), e pp. 158-159 («Prima di terminare però dirò due parole anche del Ballo secondo, giacché il paragone molto giova sempre alle arti. Aveva già da gran tempo riflettuto meco medesimo, che non di rado questo Ballo diverte, e piace da alcuni assai più che non il primo, benché tanto meno splendido sia, e studiato. Parevami inoltre non improbabile che per poco che esso a migliorarsi venisse, diverrebbe il fenomeno universale, e costante. Se questo Ballo, io diceva, non trovasse gli spiriti sì rifiniti, e spossati dalla prodigiosa lunghezza e del primo Ballo, e dell'Opera, né a lottar non avesse col sonno, e colla noja; se fosse un po' meglio condotto, e immaginato non avrebbe forse vantaggio sopra dell'altro?»). Sulla prassi «di condensare o, più spesso, semplicemente omettere un atto dell'opera per abbreviare lo spettacolo» pur di mantenere il secondo ballo, vedi K. K. Hansell, *Il ballo teatrale e l'opera italiana*, in *Storia dell'opera italiana. 5. La spettacolarità*, ac. di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Edt, Torino 1988, pp. 259 e sgg.
- 6 *Zingari in Fiera*: «*Gli Zingari in fiera* del 1789; musica di Paesiello» (Calcaterra).
- 7 *voi, voi*: la ripetizione del «voi» più che un errore di stampa potrebbe essere segno di una possibile e voluta concitazione orale del dialogo, esattamente come nell'inizio della battuta seguente (mia, in entrambi i casi, l'introduzione della virgola).
- 8 *Indiani ... antichissimo*: «Della *Sacotalasi* è dato già cenno nelle *Idee elementari*. Ne discorre il Berchet (cfr. *Conciliatore*, cit., vol. II, pp.

259-273), che traduce il “dramma indiano” due numeri dopo (*ibidem*, pp. 287-311)» (Saccenti).

- 9 *Ditemi: ...* da questo punto, inizia il plagio di H.B. Stendhal, *Racine et Shakespeare*, p. 7 («Pourquoi exigez-vous, dirai-je aux partisans du classicisme, que l'action représentée dans une tragédie ne dure pas plus de vingt-quatre ou de trente-six heures, et que le lieu de la scène ne change pas, ou que du moins, comme le dit Voltaire, les changements de lieu ne s'étendent qu'aux divers appartements d'un palais? etc.»).
- 10 *Perché... Firenze*: cfr. A. Manzoni, *Lettera*, p. 60 («secondo i più accreditati partigiani della regola dell'unità, ogni illusione di verisimiglianza viene distrutta non appena ci si azzardi a trasportare da un luogo all'altro, e a prolungare al di là della durata di un giorno, un'azione che viene rappresentata davanti a spettatori che stanno a teatro per non più di due o tre ore, sempre seduti allo stesso posto»). Traduce tutto H.B. Stendhal, *Racine et Shakespeare*, p. 8 («[L'Académicien.] Parce qu'il n'est pas vraisemblable qu'une action représentée en deux heures de temps, comprenne la durée d'une semaine ou d'un mois, ni que, dans l'espace de peu de moments, les acteurs aillent de Venise en Chypre, comme dans l'*Othello* de Shakespeare; ou d'Écosse à la cour d'Angleterre, comme dans *Macbeth*»),
- 11 *è impossibile ... trentasei ore*: vedi Torti, *Sulla Poesia*, III, p. 28 («... Poeta eleggi | Alta vicenda, in che si svolga e cresca, | E fiera a gradi passion grandeggi: | Tutto in sua sede natural rïesca; | Ma un sia il loco, e dalle trentasei | Ore largite l'azion non esca. | Già chiaro è a tutti, e tu ignorar nol dei | Che a tante ponno equivaler quattr'ore: | Ma il conto falla se più largo sei»). Ma vedi, ancóra, H.B. Stendhal, *Racine et Shakespeare*, p. 8 («[Le Romantique]. Non seulement cela est invraisemblable et impossible; mais il est impossible également que l'action comprenne vingt-quatre ou trente-six heures»).
- 12 *Non si può pretendere ... minuti*: «Tutto questo tratto e il seguente sono argutamente ripetuti dal Porta: “E sì, madamm Bibin, che dal moment | che trè or ghe somejen vintiquatter, | la podarav mò anch comodament | mette de part el penser d'ess in teatter | e figurass inscambi de passann | treta, quaranta, on mes, magari on ann” (*El Romanticism*, str. 33) [cfr. la trad. in C. Porta, *Poesie* a cura di D. Isella, p. 537: «E sì, madama Bibin, che dal momento che tre ore le sembrano ventiquattro, potrebbe mo' anche comodamente mettere da parte il pensiero d'essere a teatro e immaginarsi invece di passarne trenta, quaranta, un mese, magari un anno»). È concetto questo che deriva in linea diretta dallo Schlegel (“quando s'accorda che ci possa essere un divario di trent'ore fra queste due maniere di contare”, cioè tra il tempo dell'azione e quello della rappresentazione, “non veggiamo perché non saria permesso d'andare ancora molto più

lungi"; trad. Gherardini)» (Branca), Dell'espressione «coll'orologio alla mano» si ricorderà, poi, A. Manzoni, *Lettera*, p. 64 («giungere persino a fissarli tali limiti, compasso e orologio alla mano; ecco ciò che non potrà mai aver luogo se non in virtù di una convenzione del tutto arbitraria»).

- 13 *inceppano il genio*: vedi A. W. Schlegel, *Corso X*, p. 212 («Tuttavia, per poco che si conosca la natura del genio, si sa ch'egli non può eserer ispirato che dalla immediata contemplazione delle grandi verità, e non da conseguenze dedotte da principi generali; e pare che diffidar si debba di quella industriosa attività che cerca in una teorica astratta il secreto delle grandi bellezze dell'arte»), e p. 224 («Solamente io trovo che i difensori delle regole convenute si abusarono di questo precetto [dell'unità d'azione], e ne fecero l'applicazione con un rigore talmente sottile, ch'e' non può se non inceppare i poeti, e rendere impossibile la vera perfezione»). La battuta è riportata, replicando con argomenti assai poco convincenti, ma significativi delle resistenze dei circoli classicisti, in P. Molossi, *Sulle unità*, p. 528 («[L'Inglese.] le unità di tempo e di luogo inceppano il genio [...] [L'Italiano.] Le regole (parlo di quelle che non vengono dalla pedanteria e dal pregiudizio), se non vi fanno niente di bene, non vi fanno egualmente niente di male»). Ma sul rapporto tra genio e regole, si veda anche quanto elaborato, con sottile malizia, da A. Manzoni, *Lettera*, p. 140 («Costretti a riconoscere delle eccezioni, i critici [...] hanno dichiarato che erano disposti ad accordare il privilegio di violarle, ma soltanto ai grandi geni. Ci avevano pensato bene? Se sono i grandi geni a violare le regole, che ragione rimarrà per presumere che esse sono fondate sulla natura e che servono a qualcosa?»).
- 14 *ne' termini*: da qui in poi, come rilevato già dal Saccenti, Visconti «deriva anche direttamente» da A. W. Schlegel, *Corso X*, pp. 225-226 («L'idéa della illusione cagionò grandi sbagli nella teorica delle belle arti. Talvolta si è inteso per illusione l'errore involontario che fa prendere la imitazione per la realtà. Ma in questo caso, i terribili quadri della tragedia diverrebbero un tormento insopportabile, uno spaventevole sogno da cui non ci potremmo disciorre. Fortunatamente non è così; e tanto l'illusione teatrale, quanto tutte le illusioni poetiche, non è che una dolce estasi a cui volontariamente ci abbandoniamo. A fine di mettere la nostr'anima in tale stato è uopo che il poeta e li attori ci rapiscano a noi stessi; ma non bisogna che vadano calcolando inutili probabilità. Dove si volesse giungere fino a sbandir tutto quello che può distruggere l'errore, farebbe di mestieri innanzi tratto rinunziare a tutte le forme della poesia tragica; poiché ben si sa che i grandi personaggi dell'Antichità non parlavano la nostra lingua, - che i vivi dolori non s'esprimono in versi, - ecc., ecc. Qual sarebbe lo spettatore insensibile che, in vece d'interessarsi per l'eroe della tragedia, contasse, come un rigoroso carceriere, le ore ch'egli tuttavia ha da vivere? È dunque la nostr'anima una macchina? È ella, al

## Note al Dialogo del Visconti

pari che un oriuolo, circondata di cifre che distinguono il tempo?; non ha ella una maniera sua propria di misurarlo?; la dolce attività del piacere non fa essa volar le ore?; il languor della noja non sembra forse che arresti il loro corso? [...] La nostra imaginazione passa di leggeri sovra periodi di nessuna importanza che si omettono o che si suppongono trapassati; e si ferma su que' momenti scelti che il poeta ha raccolti affrettando il lento corso de' giorni»).

- 15 *In somma ... lettore:* vedi A. W. Schlegel, *Corso X*, pp. 228-229 («Si sa che il pensiero è stato dotato della meravigliosa facultà di trascorrere con la rapidità del lampo l'immensità dello spazio e del tempo; e la poesia che dee in ogni guisa dare ali alla nostr'anima, la poesia che può evocare tutto un corteggio di brillanti pregi e rapirne a noi stessi per mezzo di seducenti finzioni, la sola poesia, io dico, priverà essa la nostra imaginazione de' suoi privilegi più belli, e ne terrà incatenati a una trista realtà?»), poi A. Manzoni, *Lettera*, p. 102 («Quando il pubblico, trascinato dalle bellezze grandi e nuove, dal fascino congiunto dell'ideale e del vero, si abbandona alle impressioni che un grande poeta sa suscitare, i critici sono sempre là per impedirgli di perdersi con lui, per rimproverargli la sua illusione e riportare la sua attenzione, sorpresa e assorbita per un momento dalle cose stesse, a ciò che deve passare avanti a tutto, cioè all'autorità delle forme e delle regole»).
- 16 *Marini:* «Giuseppe De Marini, attore allora famoso. Visse dal 1772 al 1829» (Calcaterra).
- 17 *Blanes:* «Pellegrino Blanes o Paolo Belli, primeggiava nell'impersonare Saul» (Calcaterra).
- 18 *la Pelandi:* «Anna Fiorilli-Pellandi, attrice valentissima, eccellea nelle parti di Antigone e Mirra. Nella compagnia drammatica, formata col Blanes e col De Marini, ella era la prima attrice; Blanes il primo attore per le tragedie; De Marini il primo attore per le commedie» (Calcaterra).
- 19 *l'ammirazione ... curiosità:* cfr. E. Visconti, *Saggi intorno ad alcuni quesiti concernenti il bello* (ed. a stampa 1833-1838: Saggio terzo. *Del sentimento del bello*), pp. 427-428 («L'ammirazione si unisce al diletto estetico proccacciato dal contemplare l'eroismo, l'alto ingegno, le grandi scoperte, l'industria più rara e squisita. L'ammirazione campeggia principalmente nel sentimento che abbiamo della sublimità delle angeliche nature e della maestà infinita di Dio. L'ammirazione interviene nei giudizi che portiamo sui concetti della poesia mitologica, ove i poeti fingano cose che sarebbero oneste e grandiose se fossero accadute realmente: per esempio, Prometeo che porta dal cielo in terra l'elemento del fuoco»).
- 20 *bella natura:* «Il Lamberti seguiva l'estetica del bello ideale, della

*pulchri species perfecti*, battuta in breccia dai romantici» (Calcaterra). Ancóra, su questo interlocutore: «[il] classicheggiante Lamberti (1759-1813) 'che' in fatto di estetica seguiva la teoria del bello ideale, della *pulchri species perfecti*, avversata dai polemisti romantici, ai quali crediamo alluda il recensore del *Saggio di estetica di D. Giovanni Battista Talia* (Venezia, Alvisopoli, 1822) quando scrive nella *Biblioteca Italiana* che "esiste propriamente un bello ideale; checché ne abbiano detto i suoi antagonisti rozzi imitatori della natura" (n. 85, gennaio 1823, p. 41). E si veda anche il n. 125 del maggio 1826 (p. 273): *Pensieri sul sistema dei romantici*» (Allevi).

- 21 *frammentale*: 'frammentaria, ossia scadente'.
- 22 *imitazione del bello*: cfr. il rimando al Visconti sulla questione dei canoni di bellezza, in H.B. Stendhal, *Lettere sul celebre compositore Haydn*, VIII, p. 64 («Conoscete troppo bene le arti perché io senta il bisogno di ricordarvi che gli antichi scultori greci avevano certe regole invariabili di bellezza, dette "canoni" [in nota: Vedi Winckelmann, Visconti, o piuttosto Visconti e Winckelmann]»).
- 23 *L'imitazione ... tempo*: distinzione, questa, di cui successivamente terrà conto, in una equiparazione di coreografia e poesia come superamento della pittura, anche C. Ritorni, *Commentarii*, p. 39: «La ragione della coreografia è fondata sull'emulazione della dipintura, vincendola per la progressione di cui questa è incapace». Ma il paragone con la pittura fu già del M. Borsa, *Balli Pantomimi*, pp. 113 sgg. («A ben considerare dunque quello che possa, e ciò che fa la pittura, ella rappresentar non ci può se non un solo momento, né le sue forze arrivan più oltre, che a farci puramente comprender quel solo, ch'ella ci pon sotto gli occhi, e che ci rende presente. Tutto quello cioè che rappresentar ci vuole quest'arte, bisogna che sia nel quadro, perché coll'atteggiamento, e col gesto non ci sa ella spiegare alcuna cosa, se l'oggetto del gesto non è presente»).
- 24 *I balli ... pittura*: vedi E. Visconti, *Idee elementari sulla poesia romantica* (a cura di Saccenti) pp. 112-113: «Par. III. | *Balli Pantomimici*. | Il ballo pantomimico partecipa della poesia e della pittura. Paragonato alla prima ha l'inconveniente d'una lingua di gesti povera, indeterminata e monotona; ma in compenso la lingua dei gesti sa esprimere le emozioni con una rapidità, di cui la declamazione non è suscettibile, vi unisce una nobiltà e una grazia di portamento e di passi molto affine alla magia della danza; ed è soccorsa dalla musica, la più veemente fra tutte le arti. Chi ha veduto la fisionomia ed i movimenti di Mirra, di Desdemona e della Vestale, secondati da modulazioni espressive nei balli di Viganò, sarà persuaso che è impossibile commuovere più al vivo con una bella imitazione. Confrontando una pittura ed un ballo, questo ha lo svantaggio di non offrire forme ideali, giacché si è costretti a servirsi di ballerini tali quali sono, ed ha il vantaggio di

delineare azioni successive con figure semoventi. Poiché il compositore di balli non ha modo di crearci dinanzi agli occhi l'ideale caratteristico degli Dei della Grecia, ne viene di conseguenza che l'arte sua non ha bisogno delle favole, cessa la ragione per cui sono necessarie non di rado ai pittori ed agli scultori. Ma il non essere necessaria una cosa non basta per escluderla; ci vogliono delle ragioni positive e ragioni positive non ve ne trovo. Quali sono infatti i pregi sommi ed essenziali di un'azione mimica? La leggiadria o la sublimità pittoresca delle attitudini e de' gruppi, *interesse pittorico*, e le emozioni meramente patetiche, *interesse patetico*. Per l'interesse pittorico abbiamo veduto i gruppi de' selvaggi e le danze parlanti delle Arti nel *Prometeo*, ed anche il volo di Prometeo sul cocchio di Minerva, che fu un quadro grazioso da non confondersi colla lanterna magica dell'Atto seguente destinata ad affollare di curiosi il teatro, e ad attirare forastieri a Milano. Che se le Veneri ed altre belle creature celesti spesse volte riescono insipide nel palco è colpa de' compositori, i quali non possono aver sempre ai loro comandi l'estro pittorico. Circa all'interesse meramente patetico, la *Mirra* di Viganò è un'esperienza che non ammette replica. Si avverta però che i casi sono rari, in cui la mitologia presti materia di commovente spettacolo». Sui rapporti di analogia tra queste arti sorelle, si veda qui almeno D. Diderot, *Dorval ed io o dialoghi sul Figlio naturale*, III, p. 141 («Una danza è una poesia. Questa poesia dovrebbe dunque avere la sua rappresentazione separata. È un'imitazione mediante movimenti che presuppone la collaborazione del poeta, del pittore, del musicista e del pantomimo»); riassume molto diligentemente l'intera tradizione C. Ritorni, cit., pp. 10-11: «Fra tutte l'arti, nelle quali intrinseca fralezza di lor natura contrasta coll'eccellenza dello spirito che le anima, per dar vita durevole a' monumenti loro, infelicissima è certamente la pantomimic'arte. Parlo di quella che nell'età nostra innalzata venne all'onore d'esser poesia muta, e tragedia, in sua drammatica invenzione eguale alla poetica, sebben nel muto linguaggio espressa, con taciti atti invece di versi: quella che ha unito, con felice idea, in uno la musica e il loquace silenzio, la poesia e la dipintura, facendosi una novella cosa, che tien di questa e di quella maravigliosamente. Tali muti drammi posson esser bensì dal lor autore composti agli attori insegnati, e sulla scena rappresentati, ma non ha quegli dell'arte sua caratteri e note, onde tramandar altrui in carte la fugace serie degli atti e muovimenti, onde compongonsi i vivi quadri, e le mute scene, che si possono ideare non descrivere. Fatale è ben la sorte di chi nasca poeta in questa non iscritta tragedia, perché quand'anche abbia in dono dal cielo la poetic'anima dell'Alfieri o del Metastasio, l'arte sua avara gli nega li segni e il linguaggio onde conservar in volumi i suoi lavori, da riporre fra l'opere di que' classici, e mantener a sé ed a sue fatiche appo i posterì perenne vita e fama!». Sull'origine del *topos* si veda, anche, Luciano, *La Danza* 35, p. 79 («Non si discosta dalla retorica, ma ne condivide la capacità di rappresentare i costumi e le passioni,

capacità cui aspirano anche i retori. Non è lontana dalla pittura e dalla scultura, ma sembra imitarne in particolare l'armonia al punto che nessuno, né Fidia, né Apelle, sembrano superarla», da cui poi Arteaga, *Ragionamento*, III, p. 210 («la Mimica ha tutti i vantaggi della pittura, e della scultura nella varietà, nella scelta, e nella forza delle attitudini avendo di più l'impareggiabile prerogativa di poter mettere ne' suoi quadri una successione, un movimento, che mettervi non ponno i pittori o gli scultori condannati a non esprimere, fuorché un solo atteggiamento nelle figure») e M. Borsa, *Balli Pantomimi*, p. 156 («Né già Pittori soltanto sono essi i Pantomimi, ma e Poeti insieme ed Istorici della nazione raccolta d'intorno a loro, com'esser dovrebbe, per erudire lo spirito, e dipingersi la fantasia d'oggetti grati, e piacevoli»).

- 25 *Un ballo ... tempo*: cfr. E. Bava Di San Paolo, *Dei progressi*, pp. 35-36 («e che la pittura altra non tiene balia, se non quella di esprimere un solo momento di un fatto o caso qualunque, laddove la danza, e la teatrale particolarmente, ha seco sempre balia e facoltà di andare successivamente esprimendo i momenti tutti e tutto lo alternar degli affetti, che un qualunque caso lieto o tristo nella sua serie rinserri, cui, a così dire, dipingere o rappresentare, imitando, le piaccia. Ella passa dall'atto momentaneo espresso in un quadro, ratta come il baleno, a quell'altro successivo, che in un altro quadro si esprime, e così via via... ai quali suoi quadri, tuttoché sfuggevoli, la danza dà il moto non mai tronco, o interrotto, epperò di spirito gli impronta e di vita, il che alla pittura è disdetto; non essendo in quest'ultima il moto, se non che atteggiatura del muovere o imitazione, laddove in quella è realtà»); su Viganò vedi G. Ferrario, *Costume*, pp. 260-261 («Anzi la mimica di Viganò, oltre i vantaggi della pittura e della scultura nella varietà, nella scelta e nella forza delle attitudini, aveva di più l'impareggiabile prerogativa di poter mettere ne' suoi quadri una successione, un movimento, che mettervi non ponno i pittori o gli scultori condannati a non esprimere che un solo atteggiamento nelle loro figure»).
- 26 *notabili ... solo*: l'affermazione ritornerà, poi, nell'elaborazione del «sistema storico» di A. Manzoni, *Lettera*, p. 17 («nel sistema che rifiuta le due unità, e che per brevità d'ora innanzi chiamerò il sistema storico, in questo sistema, dico, il poeta non si impone l'obbligo di creare a suo piacere lunghi intervalli di tempo e di spazio; tali intervalli egli li prende nell'azione stessa, quali gli sono offerti dalla realtà»).
- 27 *Le passioni ... drammatica*: cfr. A. Manzoni, *Lettera*, p. 87 («Quanto al mutar dei disegni dei personaggi, non vedo come esso avrebbe per conseguenza di indebolire l'interesse. Al contrario, esso fornisce un mezzo per suscitarlo, in quanto consente di rappresentare le modificazioni dell'animo e la potenza delle cose esterne sulla volontà. Favorisce il dispiegarsi dei caratteri e non costringe a snaturarli, perché i disegni non si identificano col carattere, ma sono peraltro spie del carattere, sue conseguenze»).

- 28 *Nerone ... bellissima?*: lo stesso esempio di Nerone come carattere che presenta una notevole progressione d'animo, si trova in A. Manzoni, *Lettera*, pp. 79-80 («C'è di più; tali variazioni sono necessarie per mettere pienamente allo scoperto il loro carattere. Nel carattere di Nerone, per esempio, sono presenti un certo gusto per la giustizia e per la gloria, un pudore che è frutto dell'educazione a cedere alla volontà delle persone cui un'alta fama di virtù, una grande forza d'animo, i diritti di natura o segnalati servizi hanno dato ascendente: e con questi sentimenti coesiste l'odio verso ogni forma di altrui preminenza, un grande amore di indipendenza, il gusto del dominio, e la vanità stessa di apparire un dominatore. Una passione che Nerone non può soddisfare senza commettere un delitto viene a porre in collisione questi elementi contrari, queste due metà, per così dire, della sua anima»).
- 29 *Romagnosi*: le successive sei battute, che chiudono il numero 42 del «*Conciliatore*», e dunque la prima parte del dialogo, sono stampate – presumibilmente per ragioni di spazio – in corpo minore.
- 30 *corso naturale dell'azione*: l'affermazione viene subito ridiscussa, e neutralizzata, in P. Molossi, *Sulle unità*, p. 527 («[L'Inglese.] Ma dovette persuadervi che Shakespeare, non facendo alcuna violenza al corso naturale delle cose, ha composto delle belle tragedie. Il *Macbeth*. [...] [L'Italiano.] Credetemi che se, invece di mostrare in azione li regicidio di Duncano con tutto il resto che precede i rimorsi di Macbeth, si avesse procurato di riferirne vivamente la storia, la tragedia del *Macbeth* offrirebbe un'azione meno complicata, e potrebbe dirsi d'un'illusione prossimamente perfetta»).
- 31 *continuo combattimento interno*: cfr. l'espressione in A. Manzoni, *Lettera*, p. 81 («se quest'uomo ha combattuto, per così dire, su tutti i gradini dell'abisso; in tal caso bisognava rappresentare questi pensieri, queste illusioni, queste lotte, e la caduta nella quale si sono concluse. Questo è l'elemento profondo, istruttivo, drammatico»).
- 32 *... de' rimorsi*: cfr. G. Torti, *Sulla Poesia*, III, pp. 22-24 («Oh come il saggio e il mercatante e il duro | Marin, tutti del paro assorti stanno | Là verso i climi del gelato Arturo, | Allor che la Scozzese e Macbet fanno | Agghiacciar di ribrezzo e di spavento, | Sul palco addotti dal maggior Britanno! | Vedi, vedi costei che al dubbio e lento | Marito nella man pose li coltello | Perché l'ospite giaccia a tradimento. | Incontro ad ogni uman senso il rubello | Core indurando a coscienza invito, | Regina sta nel sanguinoso ostello: | Sol le grandeggia orribile il delitto | Quando nel sonno il fero animo giace, | E riprende natura il suo diritto. | Ecco nell'ora che ogni cosa tace, | E gela il reo se errar vede fra i cardì | Dei deserti sepolcri incerta face, | Ecco apparir al dormente, e a passi tardi | Con la lampada vien per l'ampie sale | Fissando immoti sulla man gli sguardi. | “Ma qui pur sempre sa di

sangue! Ahi quale | Macchia! Or si lavi. E tanto avea di sangue | Quel vecchio?... Oh sposo, un vil terror t'assale? | Tutto è perduto, se il coraggio langue. | E questa mano non sarà mai pura?... | Vendetta è, dici, di quel vecchio esangue?... | Oh vergogna! un guerriero aver paura?... | Che odor di sangue!...” E a rifregar la mano, | Quanto le val la lena, intende e dura | Infra quei detti; e pur riguarda. Ahi vano | Studio! Ché mai l'orribil macchia aspersa | Non ne andrebbe da quanta all'Oceano | Pei fiumi della terra onda si versa».

- 33 ... scritte: «Anche in tutto l'esempio seguente il Visconti riprende dallo Schlegel, che aveva chiusa la decima lezione mostrando appunto che cosa diverrebbe un *Macbeth* soffocato entro lo schema classico» (Branca).
- 34 *bisognava*: da questo punto, fino a quasi tutta la seguente risposta del Romagnosi, riporta e traduce A. Manzoni, *Lettera*, p. 96.
- 35 *Scegliere la catastrofe*: cfr. A. Manzoni, *Lettera*, p. 63 («È a questo avvenimento principale che si dà il nome di catastrofe, e che troppo spesso è stato confuso con l'azione; la quale invece è propriamente l'insieme e la successione di tutti i fatti rappresentati»).
- 36 *legge ... umano*: vedi A. W. Schlegel, *Corso*, p. 230 («il più grande maestro in quest'arte si poco conosciuta della prospettiva teatrale è, per mio sentimento, Shakespeare. Egli svela con una sola parola tutta la lunga catena degli affetti che si sono succeduti nel cuore. Un poeta forzato a rinchiudersi in uno spazio di tempo troppo angusto mutilerà il suo soggetto con far eseguire una grande impresa immediatamente dopo ch'ella è stata immaginata, o vero precipiterà fuor d'ogni verisimiglianza il corso dell'azione»), e cfr. con A. Manzoni, *Lettera*, p. 57 («Ora, ancora una volta, quale sistema può prestarsi meglio a tale scopo se non il sistema in cui l'azione stessa regola il tutto, in cui essa prende i personaggi quando li trova, per così dire, sulla strada, e li abbandona nel momento in cui cessano di avere con lei un rapporto interessante?»).
- 37 *informarlo?*: «Ancora il Porta: “Insci, per strenghegh sù in ventiquattor | on fatt che no pò stagh in quel pocch spazzi, | o gh'el sciabelen giò de guastador | o gh'el fan cantà sù come el prefazzi, | con de quij soliloqui de repez | che fan poeu pari on'ora on mes e mezz” (*El Romanticism*, str. 32)» (Branca), e cfr. la traduzione in Isella: «Così, per restringerle in ventiquattrore un fatto che non può starci in quel poco spazio, o glielo tagliano giù a sciabolate, da guastatori, o glielo fanno cantar sù come il prefazio, con di quei soliloqui di ripiego che un'ora la fanno poi sembrare un mese e mezo» (ed. cit. pp. 536-537). Ma vedi, anche, già M. Borsa, *Balli Pantomimi*, p. 103 («Vero è per altro, che ad esempio dei buoni tragici, e dei buoni comici giustamente nemici dei soliloqui, anche i bravi Pantomimi hanno abolita questa barbarie»), e il Torti, *Sulla Poesia*, III, p. 25: «Più nella scena gli animi

## Note al Dialogo del Visconti

comprende | Cosa che de' fedeli occhi è subbietto, | Che se narrata per gli orecchi scende».

- 38 *azione naturalissima*: ossia progressione naturale e rappresentazione graduale degli avvenimenti e delle passioni; sulla traduzione del Manzoni vedi Saccenti: «È questa, sul *Macbeth*, una delle pagine più felici del *Dialogo*. Il Manzoni la tradusse in francese e la inserì nella sua *Lettre à M. Chauvet*, facendola precedere da calde lodi al Visconti. È però derivata dalla Lezione X del *Corso*, cit. dello Schlegel», per cui cfr. A. W. Schlegel, *Corso X*, p. 233 («Tentisi pure di delineare il quadro gigantesco del regicidio commesso da Macbeth, della sua usurpazione e della sua caduta, restringendosi negli angusti limiti dell'unità di tempo, e si vedrà se il senso che racchiude quella dipintura non perde tutto quanto esso ha di sublime; e si giudicherà se, pigliando per iscesa di testa a collocar nell'antefatto e ad esporre in pomposi racconti li avvenimenti che Shakespeare offre innanzi agli occhi, sarà mai possibile di fare un'impressione così forte e così penetrante. È vero che questa tragedia abbraccia un lungo tempo; ma quando il suo movimento è sì rapido, abbiamo noi agio di misurarlo? Noi vediamo in certo modo le nere figlie dell'Erebo ordire i destini umani accelerando il corso delle rumorose ruote del tempo; e siamo strascinati, come da una forza irresistibile, in mezzo al tumulto degli avvenimenti, i quali, accendendo le passioni d'un mortale ambizioso, l'hanno condotto, per via di perfide gradazioni, dalla tentazione al delitto, dal delitto all'abitudine de' misfatti, e quindi a quel funesto accecamento che produce la sua ruina»).
- 39 *Filottete*: «La tragedia di Sofocle, composta nel 409 a.C.» (Saccenti).
- 40 *Lamberti*: da qui in poi il dialogo è stampato sul numero 43; la presente battuta è intestata con la dicitura: «SEGUITO DEL DIALOGO | SULLE UNITÀ DRAMMATICHE DI LUOGO E DI TEMPO. | (Vedi il Numero precedente.)».
- 41 *i Romani e i Greci ... unità*: cfr. A. W. Schlegel, *Corso X*, p. 215 («Le unità di tempo e di luogo furono spesso tenute per semplici accessori»), e p. 217 («Li antichi possedevano alcune opere tecniche intorno alle arti, destinate a spiegarne i metodi particolari; ma la teorica generale dell'arti belle non fu mai coltivata, come scienza, nell'Antichità»).
- 42 *la terza epoca ... teatrale*: «Anche qui il Vico fa capolino» (Allevi).
- 43 *Già i Greci ... nostri*: così Branca: «Anche il Manzoni, nella citata lettera allo Chauvet, afferma che Aristotele non intese imporre le regole tragiche che a lui si attribuiscono», per cui vedi Manzoni, *Lettera*, p. 141 («Ah! se Aristotele sapesse! Ma non è ormai dimostrato ad usura che egli non ha mai pensato di prescrivere alla tragedia le regole che

le sono state imposte in suo nome, e che si è abusato della sua autorità per instaurare un deplorable dispotismo?»).

- 44 *pregiudizio moderno*: vedi lo stesso epiteto per le regole usato in A. Manzoni, *Lettera*, pp. 141-142 («Gli spiriti illuminati e più indipendenti lottano fino all'ultimo contro un pregiudizio che sta per affermarsi; sono i primi a levarsi contro un pregiudizio che ha dominato a lungo; ma non è dato loro fare di più»), per chiudere a p. 148 («la maggior parte dei poeti le cui opere sono loro sopravvissute hanno avuto anch'essi qualche pregiudizio da vincere, e sono diventati immortali solo sfidando in qualche modo il loro secolo»).
- 45 *L'arte ... storia*: vedi A. W. Schlegel, *Corso X*, p. 218 («il poeta non dee simigliare all'istoriografo»).
- 46 *fanciullo ... quinto*: vedi N. Boileau, *Art poétique*, III, p. 42, in cui si allude a una *pièce* di Lope de Vega; stessa cit. in A. Manzoni, *Lettera*, p. 88, ove aggiunge di par suo: «Si può molto facilmente evitare l'eccesso segnalato nei versi di Boileau, senza adottare peraltro il limite che egli stabilisce [di tempo prima e di luogo poi]. Basarsi su questo eccesso per stabilire questo limite è comportarsi come quel tizio che, dopo avere senza sforzo dimostrato che l'anarchia è una pessima cosa, vorrebbe trarne la conseguenza che, in fatto di governo, non vi è niente di meglio che il governo di Costantinopoli [ossia il governo inetto e crudele per eccellenza]». Della cit. si fa scudo anche la critica intransigente dello Zaiotti, *Critica*, p. 187.
- 47 *Ma ... buon gusto*: cfr. G. Torti, *Sulla Poesia*, III, p. 29 («Non altro è il domma dell'antico errore; | Riderne ardisci, e delle tre sol una | Unità credi, l'unità del core»).
- 48 *Un tragico ... indispensabili*: simile al chiusa in A. Manzoni, *Lettera*, pp. 149-150 («Così, ogni poeta che avrà ben intesa l'unità d'azione, vedrà in ogni soggetto la misura di tempo e di luogo che ad esso è propria; e, dopo aver ricevuto dalla storia un'idea drammatica, si sforzerà di svolgerla fedelmente e potrà di conseguenza farne scaturire l'effetto morale»), e ancora, con una più forte accezione spirituale, a p. 151 («Pretenda pure il poeta - deve farlo, se lo può - di toccare fortemente le anime; ma lo faccia vivificando, sviluppando l'ideale di giustizia e di bontà che ogni anima porta in sé, e non ingrettendole in un ideale di passioni artificiali; lo faccia innalzando la nostra ragione, e non offuscandola, non esigendo da lei sacrifici umilianti a vantaggio della nostra indolenza e dei nostri pregiudizi»).
- 49 *Cid di Corneille*: vedi A. W. Schlegel, *Corso X*, p. 213 («il *Cid*, è, come si sa, una composizione d'origine spagnuola, dove l'unità di tempo è a mala pena osservata»), e poi ancora A. Manzoni, *Lettera*, pp. 100-102.



---

**Note agli altri testi**

**Note a *Il costume antico e moderno***

- 1 *aggregato*: nel senso di 'gruppo, combinazione'.
- 2 *durazione*: 'durata' come in Dante, *Convivio*, III, 7 («lo desiderio de la durazione di questa amistade»).
- 3 *subalterne*: nel senso 'che ne derivano'.
- 4 *dipiorti*: ossia 'svaghi'.
- 5 *sortite*: 'uscite/ingressi, comparse sulla scena'.
- 6 *energia*: nel senso qui etimologico proprio di 'efficacia' (tuttavia, per l'ampia fortuna di questo termine nel definire il lessico di quest'arte, si vd. la corrispondente voce redatta da Alain Foix nel *Dictionnaire de la Danse*, a cura di P. Le Moal, Larousse, Paris 1999, pp. 718-719).
- 7 *facondia*: 'eloquenza'.
- 8 *accendersi*: ossia 'disporsi con eccitazione'.
- 9 *indurarsi*: ossia 'indurirsi' nel senso di 'abituarsi'.
- 10 *Lettera ... 1565*: ma già in *De le lettere facete, et piacevoli di diversi grandi huomini, et chiari ingegni*, di D. Atanagi, Venezia, Zaltieri, 1561, I, pp. 183-185 («Al Conte Lodovico Canossa, Vescovo di Tricarico [...] Le intromesse furono tali. La prima fu una moresca di Iason: il quale comparse nella scena da un capo ballando, armato all'antica, bello, con la spada, et una targa bellissima: dall'altro furono visti in un tratto due tori tanto simili al vero, che alcuni pensorno che fosser veri: che gittavano foco dalla bocca etc. A questi s'accostò il buon Iason: e feceli arare, posto loro il giogo, e l'aratro: e poi seminò i denti del dracone: e nacquero a poco a poco del palco huomini armati all'antica, tanto bene, quanto credo io che si possa: et questi ballorno una fiera moresca, per ammazzar Iason: e poi quando furono all'entrare, s'ammazzavano ad uno ad uno: ma non si vedeano morire. Dietro ad essi se n'entrò Iason: e subito uscì col vello d'oro alle spalle, ballando eccellentissimamente: e questo era il Moro, e questa fu la prima intromessa. La seconda fu un carro di Venere bellissimo: sopra il quale essa sedea con una facella su la mano nuda: il carro era tirato da due colombe, che certo pareano vive: e sopra esse cavalcavano dui Amorini con le loro facelle accese in mano, gli archi, e turcassi alle spalle. Inanti al carro poi quattro Amorini: e dietro quattro altri pur con le facelle accese al medesimo modo: ballando una moresca intorno, e battendo con le facelle accese. Questi giungendo al fin del palco infocorno una porta: dalla quale in un tratto uscirono nove Galanti tutti affocati: e ballorno un'altra bellissima moresca al possibile. La terza fu un carro di Nettuno tirato da dui mezzi cavalli, con le pinne, e

### Salvatore Viganò. Prometeo. Libretto del ballo (1813)

squamme da pesci, ma benissimo fatti: in cima il Nettuno col tridente etc. drieto otto mostri, cioè quattro inanti, e quattro dapoì, tanto ben fatti, ch'io non l'oso a dire: ballando un brando: et il carro tutto pieno di foco. Questi mostri erano la più bizzarra cosa del mondo: ma non si può dire a chi non gli ha visti, come erano. La quarta fu un carro di Giunone pur tutto pieno di foco, essa in cima con una corona in testa, et un scettro in mano: sedendo sopra una nube, e da essa tutto il carro circondato, con infinite bocche di venti. Il carro era tirato da duo pavoni tanto belli, e tanto naturali, ch'io stesso non sapea come fosse possibile: e pur gli havevo visti, e fatti fare. Inanti due aquile, e due struzzi: drieto dui uccelli marini, e dui gran papagalli di quelli tanto macchiati di diversi colori: e tutti questi erano tanto ben fatti MonSignor mio, che certo non credo, che mai più si sia finto cosa così simile al vero: e tutti questi uccelli ballavano ancor loro un brando: con tanta grazia, quanto sia possibile a dire, né immaginare»).

- 11 *Chi ... Arteaga*: vedi S. Arteaga, *Ragionamento*, III, pp. 191-194.
- 12 *menar carole*: sta per 'condurre danze'.
- 13 *Stougard*: Stoccarda.
- 14 *somministrati*: ossia 'previsti'.
- 15 *compresi*: 'dominati' (in senso fig.).
- 16 *disgradato*: ossia 'vinto al confronto'.
- 17 *Albano*: Francesco Albani (1578-1660), uno dei maggiori pittori barocchi di area emiliana.
- 18 *riparto*: 'ripartizione, suddivisione'.
- 19 *parute*: 'potute sembrare'.
- 20 *assuefatto*: 'dipendente' ma nel senso di 'abituato'.

**Note ai *Commentarii della vita e delle opere coreDRAMMATICHE*  
di Salvatore Viganò**

- 1 *compita*: ossia 'compiuta'.
- 2 *Casentini*: Maria Casentini (1778 – dopo il 1805), ballerina austriaca. Nacque a Lucca, all'epoca città-stato libera nella penisola italiana. Fu ingaggiata a Venezia dal 1788 al 1795 e al Theater am Kärntnertor dal 1796 al 1804. È nota soprattutto per la sua interpretazione in *Das Waldmädchen* di Paul Wranitzky e Giuseppe Trafieri (1796), dove debuttò nel ruolo principale della ragazza selvaggia trovata nella foresta da un principe polacco. Danzò il ruolo principale nelle *Creature di Prometeo* di Viganò per la prima nel marzo del 1801. Tornò al Teatro di Corte di Vienna per le stagioni 1803-1805.
- 3 *incontrasse*: 'sostenesse'.
- 4 *stupide*: 'intontite'.
- 5 *s'avvisasse*: sta per 's' accorgesse'.
- 6 *svelta*: 'sradicata'.
- 7 *commosso*: nel senso di 'turbato'.
- 8 *spiegati*: 'distesi'.
- 9 *insensibilmente*: 'quasi senza accorgercene'.
- 10 *cosmoramiche apparizioni*: ossia ottenute e realizzate mediante il cosmorama, apparecchio che permetteva di vedere, ingrandite e con effetti di rilievo, immagini panoramiche di diverse parti del mondo.
- 11 *scarabattoli*: qui sta per 'armature in legno'.
- 12 *prefata*: 'predetta'.
- 13 *Alunno*: ossia Prometeo.
- 14 *bidente*: 'forcone a due denti'.
- 15 *meati*: 'aperture'.
- 16 *pietà*: 'devozione' in senso ironico.
- 17 *mistica fantasia*: sta per 'bizzarra immaginazione'.
- 18 *hacci*: 'ci sono, si trovano'.
- 19 *pannolino*: 'fazzoletto'.
- 20 *avvincono*: 'cingono strettamente'.
- 21 *disdette*: ossia 'sciolte'.
- 22 *idee*: ossia, l'iconografia di Bonaparte.

**Salvatore Viganò. Prometeo. Libretto del ballo (1813)**

- 23 *Θεολογειον Tdologeo*: il termine greco antico “theologeion” indica una piattaforma rialzata nei teatri antichi greci, usata dagli attori per interpretare le divinità.
- 24 *Samandria liberata*: cfr. C. Ritorni, *Commentarii*, pp. 43-45: «SAMANDRIA LIBERATA ossia I SERVIANI secondo nome del ballo, che dovrebb'essere l'unico, mentre adonta di mille autorità il titolo non ha da svelar il curioso mistero dello scioglimento. [...] Questo componimento, ad onta di quanto ne notai, non fu mai tra' fortunati del suo Autore».

**Note a *Ammaestramenti alla composizione d'ogni poema e d'ogni opera appartenente alla musica***

- 1 *presidio*: 'presenza' (anche nel senso di ingombrante).
- 2 ... *sulle vie di ragione*: cfr. S. Arteaga, *Ragionamento*, II, p. 330: «Ma tosto inoltrandosi la corruttela, gli accessorj divennero l'azion principale, si moltiplicarono gli intermedj senza modo né regola, e lo spettacolo divenne un mostro». (ma cfr. anche III, pp. 152 sgg.).
- 3 *imperitamente*: 'senza perizia'.
- 4 *congegnò*: cfr. Orazio, *Ars poetica*, 73-75 («Omero ha insegnato in quale metro sian da celebrare le imprese e le guerre funeste dei re e dei condottieri»).
- 5 *suppletorie*: 'suppletive, ulteriori'.
- 6 *moltiplicemente*: 'in modo molteplici, in diverse maniere'.
- 7 *comunalì*: nel senso di 'ordinari'.
- 8 *rappresentanze*: ossia 'repliche, rappresentazioni'.
- 9 ... *Lettori*: cfr. C. Ritorni, *Commentarii*, p. 258.
- 10 *granite*: 'ben marcate e distinte' (mus.).
- 11 *pianta*: ossia, proiezione su un piano orizzontale e in proporzioni ridotte dei movimenti.
- 12 *moltiplice*: 'complesso'.
- 13 *hassi a*: 'se ne deve'.
- 14 *preazione*: 'azione preliminare'.
- 15 *l'intelligenza*: ossia 'la comprensione'.
- 16 *boccaccicole*: 'alla maniera di Boccaccio' (?), ma il conio è inedito.
- 17 *scerrò*: 'sceglierò'.
- 18 ... *Otello*: cfr. C. Ritorni, *Commentarii*, p. 167 e sgg.
- 19 *palliare*: 'coprire'.
- 20 *Resterebbe ... scopo*: è chiara prefigurazione del programma di balletto a serata intera.
- 21 *collettizie*: ossia 'messo insieme alla meno peggio'.
- 22 *sia ita in dimenticanza*: 'sia stata dimenticata'.
- 23 *impreteribili*: 'non trascurabili, omissibili, tralasciabili'.
- 24 *annicchieresti*: sta per 'collocheresti'.



# Bibliografie

## Testi e edizioni utilizzate nell'introduzione

### Ottocento (Milano e la polemica romantica)

- Berengo M., *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Einaudi, Torino 1980.
- Brombert V., *La prigionia romantica. Saggio sull'immaginario*, Il Mulino, Bologna 1991 (ma 1975).
- Cadioli A., *Romanticismo italiano*, Editrice Bibliografica, Milano 1995.
- D'angelo P., *L'estetica del Romanticismo*, Il Mulino, Bologna 1997.
- Di Benedetto M., *Parole e Musica. Il Settecento e l'Ottocento*, in *Letteratura italiana. VI Teatro, musica, tradizione dei classici*, a cura di Asor Rosa A., Einaudi, Torino 1986, pp. 365-401.
- Ferraris A., *Ludovico di Breme. Le avventure dell'utopia*, Olschki, Firenze 1981.
- Festino N., *L'operazione culturale di Ernest Visconti*, De Simone, Napoli (s.d.).
- Isella D., *I Lombardi in rivolta. Da Carlo Maria Maggi a Carlo Emilio Gadda*, Einaudi, Torino 1984.
- Puppo M., *Romanticismo italiano e romanticismo europeo*, Istituto Propaganda Libreria, Milano 1985.
- Raimondi E., *La dissimulazione romanzesca. Antropologia manzoniana*, Il Mulino, Bologna 1990 e 1997 (ed. aum.).
- Id., *Romanticismo italiano e romanticismo europeo*, Bruno Mondadori, Milano 1997.
- Timpanaro S., *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, Nistri-Lischi, Pisa 1969.
- Id., *Aspetti e figure della cultura ottocentesca*, Nistri-Lischi, Pisa 1980.
- Viatte A., *Les Sources occultes du romantisme*, Honoré Champion, Paris 1969, 2 voll.
- Watt I., *Le origini del romanzo borghese*, Bompiani, Milano 1976 (ma 1957).

## Prometeo

- Baioni G., *Il Prometeo e la rivoluzione dello Sturm und Drang*, in *Classicismo e rivoluzione*, Guida, Napoli 1969 e 1988, pp. 19-54.
- Blumenberg H., *Elaborazione del mito*, Il Mulino, Bologna 1991 (ma 1979).
- Bredenkamp H., *Nostalgia dell'antico e fascino della macchina. La storia della Kunstammer e il futuro della storia dell'arte*, Il Saggiatore, Milano 1996, pp. 30-8.
- Capaci B., *Il fuoco di Prometeo nel tempo dei Lumi*, in Curi F. e Lorenzini N. (a cura di) *Mito e esperienza letteraria. Indagini, proposte, letture*, Pendragon, Bologna 1995, pp. 199-231.
- Curran S., *The Political Prometheus*, in «Studies in Romanticism», XXV, 1986, pp. 429-55.
- D'andrea D., *Prometeo e Ulisse. Natura umana e ordine politico in Thomas Hobbes*, Carocci, Roma 1997.
- Diaz C., *Contro Prometeo*, Jaca Book, Milano 1984.
- Gleen J., *Prometheus and Christ*, in «The Classical Bulletin», I, 1986, pp. 1-5.
- Graf A., *Prometeo nella poesia*, 2. ed., Loescher, Torino 1888.
- Grossmann G., *Contributo alla storia di un'idea europea. Il Prometeo di Eschilo e il concetto della dignità umana*, in «Studi urbinati», XXXII, 1958, pp. 65-89.
- Johnson R., *The Promethean Commonplace*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXV, 1962, pp. 9-17.
- Knapp B.L., *The Prometheus Syndrome*, The Whiston Publishing Company, New York 1979.
- Lochman J.M., *Cristo o Prometeo?*, Cittadella, Assisi 1975.
- Margolin J.-C., *Le mythe de Prométhée dans la philosophie de la renaissance*, in *Il mito nel Rinascimento*, a cura di

## Bibliografie

- Rotondi Secchi Tarugi L., Nuovi Orizzonti, Milano 1993 (pp. 241-69).
- Fassano M.L., *Prometeo*, s.v. in Enciclopedia dello spettacolo, Edizioni dello spettacolo-Le maschere, Roma 1961, vol. VIII, coll. 534-6.
- Prometheus*, s.v. in *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s*, ed. by J. D. Reid, Oxford University Press, Oxford 1993, 2 voll. (I, pp. 923-37).
- Raggio O., *The Myth of Prometheus. Its survival and meta- morphoses up to the eighteenth century*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXI, 1958, pp. 44-62.
- Rossi P., *La nuova scienza e il simbolo di Prometeo, in 1 filosofi e le macchine (1400-1700)*, Feltrinelli, Milano 1962, pp. 174-86.
- Smed J.W., *Faust in Literature*, Oxford University Press, London 1975.
- Sequeri P., *Antiprometeo: il musicale nell'estetica teologica di Hans Urs von Balthasar*, in Von Balthasar H.U., *Lo sviluppo dell'idea musicale. Testimonianze per Mozart*, Glossa, Milano 1995.
- Tobin R., *Faust Membership in Male Society: Prometheus and Ganymede as Models*, in *Interpreting Goethe's Faust today*, Camden House, Columbia 1994, pp. 17-28.
- Trousson R., *Le thème de Prométhée dans la Litterature Européenne*, Genève, Droz 1964, 2 voll.
- Trousson R., *Prométhée*, in *Dictionnaire des mythes littéraires*, dir. Pierre Brunel, Du Rocher, Paris 1988, pp. 1139-53.
- Turato F., *Prometeo in Germania. Storia della fortuna e dell'interpretazione del Prometeo di Eschilo nella cultura tedesca (1771-1871)*, Olschki, Firenze 1988.
- Werblowsky Z., *Lucifer and Prometheus*, Routledge and Kegan Paul Ltd., London 1952.
- Wutrich T.R., *Prometheus and Faust. The Promethean Revolt in Drama from Classical Antiquity to Goethe*, Greenwood Press, Westport and London 1995.
- ### Salvatore Viganò
- Albano R., *Salvatore Viganò e l'attività al teatro del Fondo di Napoli*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», X, 10, 2018, pp. 11-36.
- Ead., *Salvatore Viganò e la Clotilde napoletana*, in *Danza e ballo a Napoli: un dialogo con l'Europa (1806-1861)* a cura di Maione P., Venuso M., Turchini, Napoli 2021, pp. 25-52.
- Bellina A.L., *Pizzamiglio G., Balli scaligeri e polemiche romantiche nella Milano del «Conciliatore»*, in «Lettere Italiane», XXXIII, 1981, pp. 350-84.
- Bombardi L., *Salvatore Viganò, profeta della modernità*, in «La questione Romantica», I, 1996, pp. 101-9.
- Bottoni L., *Il teatro, il pantomimo e la rivoluzione*, Olschki, Firenze 1990.
- Bragaglia A.G., *L'evoluzione del mimo*, Ceschina, Milano 1939.
- Celi C., *Verso il «canto muto»: dal danzatore pittore al danzatore musico*, in *Naturale e artificiale in scena nel secondo Ottocento*, a cura di Beniscelli A., Bulzoni, Roma 1997, pp. 265-73.
- Claudon F., *Stendhal et Viganò*, in «Stendhal Club», XXII, 1979-80.
- Ferrari D., *I libretti comici di Salvatore Viganò*, in «La danza italiana», VII, 1989.
- Ferrario G., *Il Costume antico e moderno o storia del governo, della milizia, della religione, delle arti, scienze ed usanze di tutti i popoli antichi e moderni*, vol. VIII, parte III, Vincenzo Batelli, Firenze 1832, pp. 247-68.
- Milloss A., *La lezione di Salvatore Viganò*, in «La danza italiana», 1, 1984, pp. 7-19.
- Morelli G. (a cura di), *Creature di Prometeo. Il ballo teatrale. Dal*

## Bibliografie

- divertimento al dramma. Studi offerti a Aurel M. Millos*, Olschki, Firenze 1996.
- Onesti S., «Un ballo senza ballo». Salvatore Viganò e il coreodramma, «Il castello di Elsinore», 81, 2020, pp. 49-60.
- Ead., *Il Prometeo di Viganò: «La gran risorsa di tutti i capocomici»*, «Il castello di Elsinore», 85, 2022, pp. 35-63.
- Ead., *Salvatore Viganò e la creazione della Didone*, in *La scena coreutica e teatrale italiana fra Sette e Ottocento. Frammenti, sperimentazioni e incontri*, a cura di Brunetti S., Onesti S., Pagina, Bari 2025, pp. 145-146.
- Palladino V., *Salvatore Viganò e il sodalizio Visconti-Manzoni*, pp. 813-30.
- Pontremoli A., *Per una drammaturgia coreutica*, in Id. (a cura di) *Drammaturgia della danza*, Euresis, Milano 1997, pp. 15-35.
- Raimondi E. (a cura di), *Il sogno del coreodramma. Salvatore Viganò, poeta muto*, Il Mulino, Bologna 1984.
- Ritorni C., *Commentarii della vita e delle opere coredrammatiche di Salvatore Viganò e della coreografia e de corepei scritti*, Tipografia Guglielmini e Redaelli, Milano 1838.
- Rossi L., *Enrico Cecchetti*, Edizioni della danza, Vercelli 1978.
- Sasportes J., *Viganò versus Stravinsky*, in *Musica senza aggettivi. Studi per Fedele d'Amico*, a cura di Zino A., Olschki, Firenze 1991, vol. II, pp. 653-61.
- Id., Veroli P. (a cura di), *Ritorno a Viganò*, Aracne, Roma 2017.
- Tani G., *Pantomima*, s.v. in *Enciclopedia dello spettacolo*, Edizioni dello spettacolo-Le maschere, Roma 1960, vol. VII, coll. 1573-9.
- Id., *Viganò, Salvatore*, s.v. in *Enciclopedia dello spettacolo*, ivi, 1962, vol. IX, coll. 1677-80.
- Vianello C.A., *Teatri spettacoli musiche a Milano nei secoli scorsi*, Libreria Lombarda, Milano 1941.
- Vigneron R., *Stendhal et Viganò*, in «Modern Philology», XXIX, 1831-32.
- Zambon R., «Sulle tracce dell'immortale Astigiano»: influenze alfieriane nei libretti di danza della prima metà dell'Ottocento, in «Chorégraphie», II, 1993, pp. 73-84.

### Testi e edizioni utilizzate nei commenti

- Alfieri V., *Rime*, ed. critica a cura di Maggini F., in *Opere di Vittorio Alfieri*, volume IX, Casa d'Alfieri, Asti 1954.
- Angiolini G., *Dissertation sur les ballets pantomimes des anciens (1765)*, rist. an. a cura di Toscanini W., Dalle Nogare e Armetti, (s.l.) 1956.
- [Anonimo], *Riflessioni sopra la pretesa risposta del sig. Noverre all'Angiolini*, in *Discussioni sulla danza pantomima* (s. d.), pp. 41-81.
- Apollodoro, *I miti greci*, a cura di Scarpi P., trad. it. di Ciani M.G., Fondazione Lorenzo Valla/Mondadori, Milano 1996 e 1998.
- Ariosto L., *Orlando furioso*, a cura di Caretti L., Einaudi, Torino 1966 e 1992, 2 voll.
- Aristotele, *Poetica*, a cura di Pesce D., Rusconi, Milano 1981.
- Arteaga S., *Ragionamento sopra il Ballo pantomimico*, in *Le Rivoluzioni del Teatro Musicale Italiano*, seconda ed., Palese, Venezia 1785, 3 voll. (III, pp. 152-236).
- Bacone F., *Prometeo o lo stato dell'umanità*, in *Della sapienza degli antichi*, in *Scritti filosofici*, a cura di Rossi P., Utet, Torino 1975, pp. 492-501.
- Banier A., *La Mythologie et les Fables expliquées par l'Histoire (1738-40)*, Briasson, Paris 1764, 8 voll.
- Battaglia S., *Grande dizionario della lingua italiana*, Utet, Torino 1961 sgg., 12 voll.
- Bava Di San Paolo E., *Dei progressi e vicende dell'arte della danza o ballo (1810)*, in «La danza italiana», II, 1985, pp. 23-37.

## Bibliografie

- Bettinelli S., *Lettere di Virgilio e Inglesi*, in *Opere edite e inedite in prosa ed in versi*, Adolfo Cesare, Venezia 1800 (t. XII).
- Blackwell T., *Lettres sur la Mythologie*, Murray, Leide 1779, 2 voll.
- Blasis C., *L'uomo fisico, intellettuale e morale*, Gernia, Milano 1868.
- Boccaccio G., *La Geneologia de gli Dei de' Gentili ... con la spositione de' sensi allegorici delle favole, et con la dichiarazione dell' historie appartenenti a detta materia*, trad. it. di Betussi G., Sansovino, Venezia 1569.
- Id. *Decameron*, nuova ed. a cura di Branca V., Einaudi, Torino 1992, 2 voll.
- Boileau N., *L'art poétique. Epigrammes et autres poésies*, a cura di Dreyfus M., Signorelli, Milano 1933.
- Borsa M., *Balli Pantomimi (1783)*, in *Opere*, Giuliani, Verona 1800, t. I (pp. 83-164).
- Bruno G., *Cabala del cavallo pegaseo*, a cura di Badaloni N., Sellerio, Palermo 1992.
- De Cahusac L., *La danse ancienne et moderne ou traité historique de la danse*, Jean Neaulme, La Haye 1754, 3 voll.
- De' Calzabigi R., *Lettera all'autore sulle quattro sue prime tragedie*, in Alfieri V., *Tragedie*, a cura di Toschi L., Sansoni, Firenze 1993.
- Camillo G., *L'idea del teatro*, a cura di Bolzoni L., Sellerio, Palermo 1991.
- Carducci G., *Juvenilia*, commentati da Ferrari D., Zanichelli, Bologna 1930, 2 voll.
- Id., *Poesie*, Zanichelli, Bologna 1955.
- Caro A., *L'Eneide di Virgilio*, Sonzogno, Milano 1933.
- Cartari V., *Imagini delli dei de gl'antichi* (ripr. anast. dell'ed. Venezia 1647), Nuova Stile Regina Editrice, Genova 1987.
- Cesarotti M., *Prometeo legato. Tragedia di Eschilo. Trasportata in Versi Italiani*, Consatti, Padova 1754.
- Cicerone M.T., *La natura divina*, intr. trad. it. e note di Calcante C.M., Rizzoli, Milano 1992 e 1996.
- Colletet G., *Le Grand Ballet des Effets de la Nature*, J. Martin, Paris 1632.
- Dante, *Opere*, a cura di Chiappelli F., Mursia, Milano 1963.
- Demoustier C.-A., *Lettres a Emilie, sur la mythologie (1786)*, Saintin, Paris 1819, 3 voll.
- Id., *La nascita d'Amore. Lettera ad Emilia (Lettera XXXVI)*, trad. it. di Rossetti D. (col testo a fronte), Luigi Mussi, Parma 1806.
- Diderot D., *Teatro e scritti sul teatro*, a cura di Grilli M., La Nuova Italia, Firenze 1980.
- Engel J.J., *Lettere intorno alla mimica (1785-86)*, trad. it. di Rasori G. (ripr. anast. Dell'ed. 1816), saggio introduttivo di Mariti L., E&A, Roma 1993.
- Esiodo, *Opere*, a cura di Colonna A., Utet, Torino 1977.
- Ferrario G., *Il Costume antico e moderno o storia del governo, della milizia, della religione, delle arti, scienze ed usanze di tutti i popoli antichi e moderni*, ed. seconda riveduta e accresciuta, Vincenzo Batelli, Firenze 1823-36 (*La Danza degli Italiani e specialmente del ballo pantomimico*, vol. VIII, parte III, pp. 247-68).
- Foscolo U., *Poesie*, a cura di Donati A., Albrighi, Segati & C., Milano-Roma-Napoli 1927.
- Id., *Poesie*, a cura di Bezzola G., Rizzoli, Milano 1976 e 1985.
- Id., *Opere*, ed. diretta da Gavazzeni F.: *I. Poesie e tragedie*, con la collab. di Lombardi M.M. e Longoni F.; *II. Prose e saggi*, con la collab. di Lavezzi G., Lombardi E. e Terzoli M.A., Einaudi-Gallimard, Torino 1994 e 1995, 2 voll.
- Goethe W., *Prometeo. Frammento drammatico*, trad. it. di Alighiero Chiusano I., in *Teatro*, prefazione di Gide A., Einaudi, Torino 1973, pp. 45-63.
- Id., *Pandora. Rappresentazione festiva*, trad. it. di Bacchelli R. e Montano L., in *Opere*, a cura di Santoli V., Sansoni, Firenze 1970 e 1989, 2 voll. (L, Pp. 1061-1076).
- Gravina G., *Scritti critici e teorici*, a cura di Quondam A., Laterza, Bari 1973.

## Bibliografie

- Kereny K., *Gli dei della Grecia*, trd. it. Il Saggiatore, Milano 1962 e 1994.
- Lallement G., *Mythologie ou description des divinités fabuleuses et de leurs attributs*, G. De Busschet et fils, Gand 1819.
- Lavour De G., *Storia della Favola confrontata colla Storia Santa, ove si dimostra, che le più celebri Favole, il Culto, ed i Misterj del Paganesimo Non sono altro, che copie alterate delle Storie, degli Usi, e delle Tradizioni degli Ebrei* (ed. fi. 1730), Pasquali, Venezia 1736, 2 voll.
- Leopardi G., *Opere*, a cura di Getto G., commento di Sanguineti E., Mursia, Milano 1966 e 1983.
- Luciano, *La Danza*, a cura di Beta S., trad. it. di Nordera M. (comprende lo studio *Fortuna de «La danza» nel Settecento* di Nordera M.), Marsilio, Venezia 1992.
- Id., *Prometeo o il Caucaso*, in *Dialoghi*, a cura di Longo V., Utet, Torino 1976, vol. I, pp. 195-211.
- Majer A., *Discorso sulle origini, progressi e stato attuale della musica italiana (1818)*, in *Rossiniana. Antologia della critica nella prima metà dell'Ottocento*, a cura di Steffan C., prefazione di Cagli B., Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1992, pp. 19-30 (ed. 1821).
- Manzoni A., *Adelchi*, a cura di Lonardi G., commento e note a cura di Azzolini P., Marsilio, Venezia 1992.
- Id., *Poesie prima della conversione*, a cura di Gavazzeni F., Einaudi, Torino 1992.
- Id., *Scritti di teoria letteraria*, introduzione di Segre C., a cura di Sozzi Casanova A., Rizzoli, Milano 1981 e 1997.
- Marino G., *Adone*, a cura di Pieri M., Laterza, Bari 1975-1977, 2 voll.
- Id., *L'Adone*, a cura di Pozzi G., Mondadori, Milano 1976, 2 voll.
- Id., *La Sampogna*, a cura di De Maldè V., Fondazione Pietro Bembo/Ugo Guanda, Milano 1993.
- Menestrier C.F., *Des Ballets Anciens et Modernes*, R. Guignard, Paris 1682.
- Metastasio P., *Estratto dell'Arte Poetica d'Aristotile e considerazioni su la medesima*, in *Tutte le opere*, a cura di Brunelli B., Mondadori, Milano 1943-1954, 5 voll. (II, pp. 957-1117).
- Milton J., *Il Paradiso Perduto*, trad. it. di Papi L. (1811), Sonzogno, Milano 1938.
- Id., *Paradiso perduto*, a cura di Senesi R., Mondadori, Milano 1984-1990.
- Molossi P., *Sulle unità drammatiche di luogo e di tempo («Accattabrighe», gennaio-febbraio 1819)*, in *Discussioni e polemiche sul Romanticismo*, a cura di Bellorini E., reprint a cura di Marzio Mutterle A., Laterza, Bari 1943 e 1975, 2 voll. (II, pp. 46-9).
- Monti V., *Prometeo (libro I)* in *Poesie*, a cura di Bezzola G., Utet, Torino 1964.
- Id., *Prometeo (libri II e III)*, in *Opere scelte*, a cura di Cesare Angelini, Rizzoli, Milano-Roma 1940.
- Id., *La Bellezza dell'Universo*, in *Poesie*, a cura di Bertoldi A., nuova presentazione di Maier B., Sansoni, Firenze 1978.
- Id., *Opere*, Italia, 1821-1828, 8 voll.
- Id., *Aristodemo*, a cura di Bruni A., Guanda-Fondazione Pietro Bembo, Milano 1998.
- Id., *Iliade di Omero*, Stamperia Reale, Milano 1812, 2 voll.
- Noverre J.-G., *Lettere sulla Danza* (1760), a cura di Testa A, Di Giacomo, Roma 1980 [Ma oggi anche Id., *Lettere sulla Danza, sui Balletti e sulle Arti* (1803), a cura di Pappacena F., LIM, Lucca 2011].
- Id., *Réflexions justificatives, sur le choix et l'ordonance du sujet, in Agamemnon vengé. Ballet tragique en cinq actes par M. Noverre. Exécuté sur les théâtres de Vienne en 1772* (s. n. t.), pp. 3-21.
- Id., *Introduction au Ballet des Horaces ou Petite Reponse aux Grandes Lettres du Sr. Angiolini (1774)*, in *Discussioni sulla danza pantomima* (s. n. t.), pp. 3-19.
- Orazio Flacco Q., *Le Opere*, a cura di Colamarino T. e Bo D., Utet, Torino 1957-1983.

## Bibliografie

- Ovidio Nasone P., *Metamorfosi*, a cura di Bernardini Marzolla P., Einaudi, Torino 1979.
- Id., *Heroides. Lettere di eroine*, a cura di Nicola Gardini, Mondadori, Milano 1994.
- Id., *I Fasti*, a cura di Bernini F., Zanichelli, Bologna 1968.
- Id., *Amores*, in *Opere*, a cura di Della Casa A., Utet, Torino 1982, vol. I.
- Id., *Ex Ponto*, in *Opere*, a cura di Della Corte F. e Fasce S., Utet, Torino 1986, vol. II.
- Parini G., *Il Giorno, ed. critica* a cura di Isella D., Fondazione Pietro Bembo/Guanda, Milano 1996, 2 voll.
- Pera M., *La rana ambigua. La controversia sull'elettricità animale tra Galvani e Volta*, Einaudi, Torino 1986.
- Petrarca F., *Triumphbi*, a cura di Ariani M., Mursia, Milano 1988.
- Id., *Canzoniere*, testo critico e intr. di Contini G., annotazioni di Ponchirolì D., Einaudi, Torino 1964.
- Plinio Secondo G., *Storia naturale*, traduzioni e note di Barchiesi A., Centi R., Corsaro M., Arnaldo Marcone, Giuliano Ranucci, Einaudi, Torino 1982-1988, 5 voll.
- Porta C., *Poesie*, a cura di Isella D., Mondadori, Milano 1975.
- Ritorni C., *Commentarii della vita e delle opere coredrammatiche di Salvatore Viganò e della coregrafia e de' corepei scritti*, Tipografia Guglielmini e Redaelli, Milano 1838.
- Rousseau J.-J., *Discorso sulle scienze e sulle arti*, trad. it. di Mondolfo R., in *Opere*, a cura di Rossi P., Sansoni, Milano 1993, pp. 1-17.
- Sanmicheli M., *Li cinque ordini dell'Architettura Civile*, Jacopo Vallarsi, Verona 1735.
- Shelley P. B., *Prometeo slegato (1820)*, trad. it. di Pavese C., a cura di Pietralunga M., Einaudi, Torino 1997.
- Schiller F., *Poesie filosofiche*, a cura di Moretti G., SE, Milano 1990.
- Schlegel A.W., *Corso di letteratura drammatica*, trad. it. di Gherardini G., a cura di Puppo M., Il Melangolo, Genova 1977.
- Schlegel F., *Frammenti critici e scritti di estetica*, a cura di Santoli V., Sansoni, Firenze 1967.
- Soave F., *Le Opere d'Esiodo tradotte in versi italiani*, in *Raccolta delle opere complete*, t. III, Fusi-Baret, Milano 1815.
- Id., *Mitologia ossia esposizione delle favole e descrizione dei riti religiosi dei gentili delle loro feste e loro giuochi*, Reviglio, Torino 1830.
- Stendhal H.B., *Racine et Shakespeare. Études sur le Romantisme*, Calmann-Lévy, Paris (s. d.).
- Id., *Vita di Rossini*, trad. it. di Revel B., Passigli, Firenze 1990.
- Id., *Vite di Haydn, Mozart e Metastasio*, trad. it. di Minucci M., Studio Tesi, Pordenone 1993.
- Tasso T., *Gerusalemme liberata*, a cura di Chiappelli F., Rusconi, Milano 1982.
- Id., *Rime*, a cura di Basile B., Salerno, Roma 1994, 2 voll.
- Testi F., *Al Conte Raimondo Montecuccoli in Opere di Gabriello Chiabrera e lirici non marinisti del Seicento*, a cura di Turchi M., Utet, Torino 1973, pp. 709-712.
- Torti, *Sulla Poesia. Sermone*, in *Discussioni e polemiche sul Romanticismo (1816-1826)*, a cura di Mutterle A.M., Laterza, Roma-Bari 1975, vol. 1, pp. 387-398.
- Vico G., *La scienza nuova* (ed. 1744), introduzione e note di Rossi P., Rizzoli, Milano 1977.
- Visconti E., *Saggi di poetica romantica*, a cura di Saccenti C., Ceschina, Milano 1972.
- Id., *Saggi intorno ad alcuni quesiti concernenti il bello*, in *Saggi sul bello sulla poesia e sullo stile*, a cura di Mutterle A.M., Laterza, Bari 1979 (pp. 339-508).
- Zaiotti P., *Critica del Sermone di Giovanni Torti «Sulla Poesia» e delle «Idee elementari sulla poesia romantica» di Ermes Visconti («Biblioteca Italiana», febbraio 1819)*, in *La Biblioteca Italiana*, a cura di Oddone E., Canova, Treviso 1975, pp. 168-93.





# Biografia

## Stefano Tomassini

Stefano Tomassini è professore associato in studi coreografici e di danza. Nel 1998 è stato Fellow Researcher al Magdlen College di Oxford e a UCL (Londra); nel 1999 ha vinto il Premio Marino Moretti e nel 2002 il Premio della Associazione Nazionale della Critica Teatrale Italiana. Nel 2008-2009 è stato Fulbright-Schuman Research Scholar (NYC); nel 2010 Scholar-in-Residence presso l'Archivio del Jacob's Pillow Dance Festival (Lee, Mass.) e nel 2011, Associate Research Scholar presso l'Italian Academy for Advanced Studies in America, Columbia University (NYC). Dal 2021 è membro onorario dell'Associazione Danzare Cecchetti ANCEC Italia. La sua ricerca comprende la librettistica di ballo, lo studio delle asimmetrie temporali nella danza e nel balletto, e la risposta coreografica alla musica di J. S. Bach nel Novecento, fra Europa e Stati Uniti.

## Quaderni luav. Storie

Alberto Bassi (a cura di), *Alive and Kicking. 30 anni di design luav*, 2025.

Stefano Tomassini (a cura di), *Salvatore Viganò. Prometeo. Libretto del ballo (1813), con tutti i testi della polemica*, 2026.





22,00 euro



9 791259 532220

Il grande successo scaligero del ballo viganoviano *Prometeo*, nel 1813, e la successiva polemica nei circoli preromantici milanesi, hanno prodotto un ampio dibattito sulla questione, la natura e la storia della pantomima come pratica tipica della tradizione della danza teatrale italiana. È una storia retrospettiva, capace di guardare indietro come a una perdita di una pratica che continua però in avanti, grazie soprattutto al recupero del danzatore e coreografo napoletano Salvatore Viganò (1769-1821). In questa nuova edizione critica, con il libretto, le lettere polemiche (1813), il dialogo di Ermes Visconti (1819) e le memorie biografiche (1838), si aggiungono due altri scritti di Giulio Ferrario (1832) e Carlo Ritorni (1841).