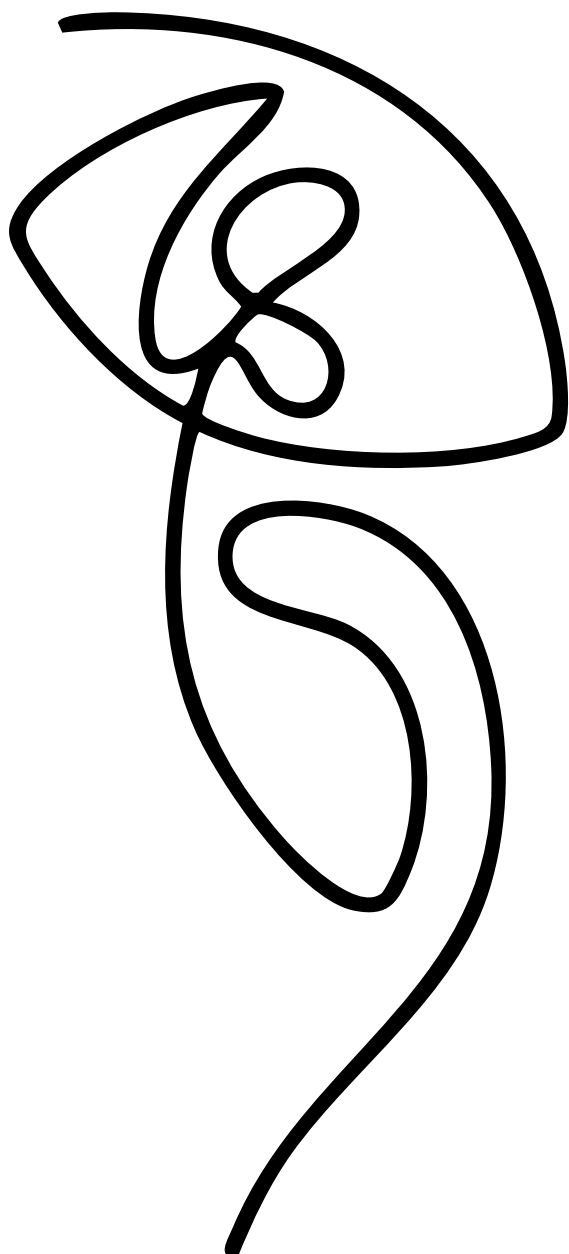


# AIRDanza

*journal*

Fonti  
Teorie  
Didattica  
Scena



---

N. 1, 2024  
ISSN - 3035 - 3289

AIRDanza

Associazione Italiana per la Ricerca sulla Danza

## Sommario

### EDITORIALE

*Alessandro Arcangeli e Paologiovanni Maione* ..... p. 9

### STUDI STORICI

#### **Dauberval: uno straniero al Regio di Torino (1771, 1775)**

*Flavia Pappacena* ..... p. 13

#### **On reading two sonnets in commemoration of Charles Le Picq dancing the role of Orpheus (Milan, 1770)**

*Madison U. Sowell* ..... p. 27

#### **De Paris a Roma. Antonia Mercè la Argentina, embajadora coreográfica**

*Ana Alberdi Alonso* ..... p. 41

#### **Joan Turner Bunster Jara. Una donna inglese in Sud America**

*Elisa Guzzo Vaccarino* ..... p. 57

### METODOLOGIE E DIDATTICHE

#### **L'insegnamento di Viktor Gzovskij a Berlino (1926-1936) secondo la testimonianza di Lilian Karina**

*Francesca Falcone* ..... p. 75

#### **Lo "Psicodocente" di Tecniche della danza: osservazioni sulla nuova figura dell'insegnante di danza all'interno della scuola secondaria di II grado per il Liceo Coreutico**

*Valerio De Vita* ..... p. 109

### DISCORSI E RICERCHE ARTISTICHE

#### **Gocce - Una recherche-création tra leggende e pratiche sociali**

*Federica Loredan* ..... p. 125

#### **Why I dance. Douglas Dunn si racconta: generazioni in ascolto**

*Aline Nari* ..... p. 147

#### **L'infotainment per divulgare la danza: le Maratone di Vittoria Ottolenghi e altre esperienze**

*Caterina Giangrasso Angrisani* ..... p. 155

<b><i>Project Tool: Rehearsing the Revolution</i></b>	
<i>Maria Elena Ricci</i> .....	p. 167
<b>Sguardi e soggettività in movimento: la danza come pratica di mediazione museale performativa e partecipativa</b>	
<i>Claudia Verdat</i> .....	p. 177
<b>Passi Falsi. Un pretesto per indagare il rapporto tra la danza e la drammaturgia</b>	
<i>Sofia Bordieri</i> .....	p. 197
<b>RECENSIONI</b>	
<b><i>Il corpo intelligente e la danza Fine Movement Technique</i></b>	
<b>di Betty Lo Sciuto</b>	
<i>Daniela Cecchini</i> .....	p. 213
<b><i>Five ballets from Paris and St. Petersburg.</i></b>	
<b><i>Giselle/Paquita/Le Corsaire/La Bayadère/Raymonda</i></b>	
<b>edited by Doug Fullington and Marian Smith</b>	
<i>Roberta Albano</i> .....	p. 215
<b>CALL FOR PAPERS</b> .....	p. 221
<b>NORME REDAZIONALI</b> .....	p. 225

# Studi Storici





---

FLAVIA PAPPACENA

## Dauberval: uno straniero al Regio di Torino (1771, 1775)

### Abstract

Dauberval viene invitato a Torino tre volte: nel 1758/59 e nel 1770/71 per i tre balli nelle due opere della stagione di Carnevale (nel 1771, anche per i balli all'interno della *Pastorale Issea*); l'invito del 1775 riguarda i balli in *L'Aurora, Festa per musica*. In tutti i casi Dauberval segue il modello coreografico noverriano della metà degli anni Cinquanta, portando al contempo lo stile e il gusto dell'Opéra parigino. Si tratta di una scelta legata sia alla particolare occorrenza (nozze tra membri di casa Savoia e della casa reale francese) sia alla linea conservatrice del Teatro torinese.

Dauberval was invited to Turin three times: in 1758/59 and 1770/71 for the three ballets in the two operas of the Carnival season (in 1771, also for the dances within the *Pastorale Issea*); the invitation of 1775 concerns the dances in *L'Aurora, Festa per musica*. In all cases, Dauberval follows the Noverre's choreographic line of the mid-fifties, while bringing the style and taste of the Parisian Opéra. This is a choice linked both to the particular occasion (marriage between members of the House of Savoy and the French royal house) and to a conservative line of the Turin Theater.

Flavia Pappacena<sup>1</sup>

## Dauberval: uno straniero al Regio di Torino (1771, 1775)

Nel 1775 Dauberval viene invitato dalla Società dei Cavalieri di Torino per creare le coreografie dei balli nella cantata *L'Aurora, Festa per musica*<sup>2</sup> composta da Gaetano Pugnani su poesia di Giandomenico Boggio per le nozze di Carlo Emanuele con Clotilde di Francia, sorella di Luigi XVI. Questa del 1775 è la terza e ultima stagione di Dauberval a Torino. Il coreografo era stato già invitato nella stagione 1770/71 e, prima ancora, in quella di Carnevale 1758/59.

Nel 1759 l'invito a Dauberval era stato il frutto di una politica della Società dei Cavalieri volta a diversificare la produzione coreografica del teatro sabauda trasformandola in una sorta di vetrina di curiosità provenienti dall'estero e di prodezze dei migliori interpreti del grottesco italiano.<sup>3</sup> Dauberval, in particolare, aveva alle spalle una solida formazione all'Opéra di Parigi, in quanto aveva studiato con Jean-Barthélemy Lany al Conservatoire de danse dell'Académie Royale de Musique e, benché giovanissimo (aveva appena sedici anni), aveva già acquisito il profilo di ballerino elegante e brillante, incline al mezzo-carattere. In questo aveva influito anche la precoce esperienza con Jean-Georges Noverre nel 1757 e nel 1758. Il 18 novembre 1757 al Théâtre de Lyon, partner di Mlle Florentin nel ruolo di Venere, aveva interpretato il ruolo de l'Amour in *La toilette de Vénus, ou Le ruses de l'Amour*,<sup>4</sup> balletto che egli stesso riprodurrà l'anno dopo a Bordeaux.<sup>5</sup> Nello stesso 1758 era stato "premier danseur" a Lione, partner di Noverre nel ballet héroï-pastoral *Les caprices de Galatée*.<sup>6</sup> A Torino, l'impronta noverriana apparve subito sin troppo chiara, sebbene mediata dalle richieste del Teatro torinese e dalla massiccia presenza della danza grottesca che a Torino era ospitata in inserti generalmente estranei al soggetto dei balli.<sup>7</sup>

1. Teorica e storica della danza. Dal 1974 al 2012 professore di Teoria della danza all'Accademia Nazionale di Danza, dal 2006 al 2014 anche presso la facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Roma La Sapienza.

2. *L'Aurora, festa per musica*, da rappresentarsi nel Regio Teatro di Torino per le nozze delle AA.RR. di Carlo Emanuele, principe di Piemonte, e di Adelaide Clotilde di Francia l'anno MDCCLXXV. In Torino presso Onorato Derossi Librajo della Società de' Signori Cavalieri sotto i primi Portici della Contrada di Po. [1775].

3. Sul ballo a Torino dal 1728 al 1762 vedi Flavia Pappacena, a cura di, *Il ballo a Torino 1748-1762 Dalla Raccolta de' balli fatti nelle opere del Real Teatro*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2019.

4. Jean-Georges Noverre, *Les caprices de Galathée. Ballet héroï-pastoral, de la composition du Sr. Noverre. Donnée, pour la premiere fois, sur le théâtre de Lyon, le seize novembre 1758*. A Lyon: [s.n.], 1758.

5. Jean-Georges Noverre, *La toilette de Vénus, ou, Les ruses de l'amour: grand ballet héroï-pantomime*, Bordeaux: Jean Chappuis, 1758, de la composition de Mr. Noverre: remis au Théâtre de Bordeaux par Mr. Dauberval.

6. Noverre considera i due balletti una prima esperienza di esplorazione delle passioni nel segno della "danza arte imitativa" e ne riporta una descrizione nel penultimo capitolo (tredicesimo) delle *Lettres sur la danse et sur les ballets* che usciranno all'inizio del 1760.

7. In *Adriano in Siria: Metamorfosi de' compagni d'Ulisse nell'isola di Circe, La fontana di ringiovenimento, Le feste del sultano*. In *Eumene: Disposizioni per l'assalto generale di una città assediata, Feste fiamminghe, Trionfo di Bacco in Tracia*. Si tratta nel complesso di composizioni dal tono garbato ma piuttosto elementari sul piano strutturale, soprattutto quando propongono originali noverriani penalizzandoli con tagli drastici e inserti a sé stanti. Vedi al riguardo Pappacena, *I libretti dei balli 1756-1762*, in *Il ballo a Torino 1748-1762* cit., pp. 79-112: 96-102.

Dopo dodici anni, nel 1771, la scelta di Dauberval da parte della Società dei Cavalieri appare in continuità con la produzione della seconda metà degli anni Sessanta, anche se l'invito al coreografo francese era stato un ripiego poiché determinato dall'impossibilità di far fronte alla richiesta pecuniaria di Léger (Saint-Léger), danzatore di fama internazionale.<sup>8</sup> A parte il caso di Francesco Salomoni (1765) e di Vincenzo Galeotti (1767), entrambi di tradizione grottesca, alla "invenzione e composizione" dei balli si erano avvicinati Jean-Baptiste Martin (1766), dello stile noverriano degli anni Cinquanta, Dumenil e, sebbene di una statura ben più alta, Antoine-Bonaventure Pitrot (1768, 1769) che, pur essendo uno dei coreografi più emancipati e moderni (nel 1759 per il Théâtre des Comédiens Italiens Ordinaires du Roi aveva composto *Télémaque dans l'isle de Calypso*),<sup>9</sup> nel 1768 a Torino si era barcamenato tra un grottesco edulcorato e un "meraviglioso" impregnato di un edonismo stile proto-balletto d'azione francese.<sup>10</sup> A parte i casi legati alla scuola del grottesco tradizionale, si trattava di coreografi della generazione che, formatasi su schemi della prima metà del secolo, si era modernizzata sposando la linea del proto-balletto d'azione – spesso anche di stampo noverriano – per cui aveva acquisito particolare abilità nel destreggiarsi in formule coreografiche bilanciate tra trame più o meno efficaci, effetti scenografici ereditati dal meraviglioso barocco, sorprendenti virtuosismi di marca grottesca e spumeggianti balli analoghi<sup>11</sup> studiati anche per creare un forte colpo d'occhio.

Non va dimenticato che il Regio di Torino, come molti teatri della penisola italiana (ad esempio Milano, Venezia, Napoli), poiché fedele allo schema tripartito "coppia seria, coppia grottesca, coppia di mezzo carattere", come linea generale doveva controbilanciare il richiamo del nome del coreografo – generalmente di base accademica (seria) – con un'allettante presenza della prima coppia di danzatori grotteschi (seconda coppia nell'ordine gerarchico). Dal 1764 al 1769 nel cartellone del Teatro torinese compaiono figure di assoluto primo piano quali Pierre Goddard (1764), Gennaro Magri (1765), Onorato Viganò (1767), Giovanni Grazioli detto Schizza (1766), Silvestro Mey e Giuseppe Anelli (1769); mentre, tra le donne, rispettivamente Teresa Stefani, Anna Pallerini,<sup>12</sup> Colomba Beccari, Maria Mey, Maria Casassa.

Nel 1771 l'impegno richiesto a Dauberval non si limitò alle coreografie tra gli atti di *Berenice* e *Annibale a Torino*, in quanto il contratto si estese alla composizione e l'in-

8. Il cognome Saint-Léger è una nostra deduzione in quanto i documenti d'archivio consultati da Marie-Thérèse Bouquet riportano *tout-court* Léger. Vedi Marie-Thérèse Bouquet, *Il Teatro di corte dalle origini al 1788*, vol. I di *Storia del Teatro Regio di Torino*, coordinatore Alberto Basso, Torino, Cassa di Risparmio di Torino, 1976, p. 351. Che si tratti di Saint-Léger lo si deduce comunque dal testo di Jean-Philippe Van Aelbrouck, *Dictionnaire des danseurs a Bruxelles de 1600 à 1830*, Bruxelles, Mardaga, 1994, pp. 217-220, in cui è definito danseur et pensionnaire du roi à Paris, danseur du Théâtre Italien e poi della Comédie Française. Saint-Léger aveva anche alle spalle una proficua esperienza con Noverre in *Fêtes Chinoises* alla Foire Saint-Laurent nel 1755, quindi a Stoccarda: nel 1763 in *Medea e Giasone* e in *Orfeo ed Euridice* (con Le Picq, Trancard e Favier); nel 1764 in *La morte di Licomede* e in *Ipermestra*. Fu amante di Marie-Madeleine Guimard (è in questo periodo che si farà chiamare Saint-Léger). È stato maître de ballet ad Amsterdam e, dal 1770 al 1774, anche a Bordeaux.

9. Nel 1758 a Reggio aveva presentato *Ulisse nell'isola di Circe* con un programma bilingue (italiano e francese) contenente un'ampia descrizione.

10. Riguardo al termine e al significato di proto-balletto d'azione rimandiamo a Pappacena, *Per una storia della danza. Danza italiana e/o francese? Ripensare il Settecento*, in «Acting Archives Review», anno V, numero 9 – Maggio 2015, pp. 84-156, in particolare alle pp. 91-111.

11. I balli analoghi erano episodi coreografici integrati nel soggetto dell'opera. Vedi Pappacena, *Il ballo a Torino tra il 1756 e il 1762: una nuova dimensione europea*, in *Il ballo a Torino 1748-1762 cit.*, pp. 63-78: 71-73.

12. Anna Pallerini fu anche partner di Schizza nella coppia grottesca nella stagione di Carnevale 1765/66.



terpretazione degli inserti danzati nell'*Issea*, favola pastorale creata da Vittorio Amedeo Cigna-Santi con musica di Gaetano Pugnani in occasione delle nozze di Maria Giuseppa di Savoia con il conte di Provenza.

*Berenice*, di Ignazio Platania su libretto di Jacopo Durandi,<sup>13</sup> fu rappresentata il 26 dicembre 1770 con tre balli tra gli atti le cui arie erano di Giuseppe Antonio Le-Messier musicista e suonatore della Real Cappella e Camera di S.M. I balli erano: *Le nozze villereccie*; *L'unione d'amore*, e *d'Imeneo*; *Le feste in onore di Minerva*. Dal prospetto delle Mutazioni sceniche del dramma in musica risulta solo il primo ballo, *Le nozze villereccie*, avere una propria scenografia,<sup>14</sup> in quanto per *L'unione d'amore*, e *d'Imeneo*, e per *Le feste in onore di Minerva*, fu sfruttata la scena dell'opera.<sup>15</sup> Questo dello scarso spazio riservato ai balli dal punto di vista scenografico non deve stupire né risultare in contraddizione con una tendenza che si era già manifestata negli anni Sessanta nei diversi teatri italiani quando i balli stavano conquistando una decisa autonomia nel contesto generale dello spettacolo. I balli di entrambe le opere (*Berenice* e *Annibale a Torino*) hanno un'impronta vecchio stampo il cui carattere a volte echeggia lo stile noverriano della fine degli anni Cinquanta, in particolare lo stile pastorale-demi-caractère di *La toilette de Vénus* (1757) e di *Les caprices de Galathée* (1758). Tali balletti, seppur progrediti sul piano della struttura e dell'esplorazione delle passioni, costituivano la fase sperimentale del balletto d'azione ante 1760, tant'è vero che non rappresentarono una vera e propria cesura con i balletti precedenti, come accadrà invece a partire da *Alceste* e *Medea*. Peraltro Dauberval aveva fatto esperienza diretta del noverriano *La fontaine de Jouvence* (1754), avendolo anche riprodotto nel 1759 a Torino in edizione ridotta dal titolo *La fontana di ringiovenimento*.<sup>16</sup>

Per quanto riguarda le descrizioni dei balli, esse sono raccolte alla fine del testo dell'opera (pp. 61-63) con titoli e una sottostante didascalia in carattere corsivo indicante la scena secondo la modalità adottata nei balli italiani di ultima generazione.<sup>17</sup> Da queste descrizioni si deduce un'ambientazione generica e personaggi privi di nomi, il cui comportamento convenzionale esclude approfondimenti di stati d'animo. Si tratta, dunque, di una tipologia di balletto che, come detto, noi avevamo definito proto-balletto d'azione per le sue incursioni in una dimensione narrativa, mantenendosi tuttavia su una estrema schematicità delle azioni e senza un vero studio articolato delle passioni, come era accaduto dopo il 1761 con Angiolini e lo stesso Noverre. Il filo conduttore dei balli è l'amore coronato dalle nozze, ed è convenzionalmente ispirato al soggetto dell'opera, anche se si tratta di un mero spunto, in quanto nell'opera le nozze con la regina palestinese sono ri-

13. *Berenice* dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di Torino nel carnevale del 1771. Alla presenza di S.S.R.M. Torino nella stamperia Mairesse a spese di Onorato Derossi Libraio della Società de' Cavalieri sotto i primi portici della Contrada di Po. [1770].

14. «Scena per il ballo Villaggio abitato da diversa sorta di Contadini, con veduta del Castello di Vassallo», riportata a p. VI (si ripete a p. 20).

15. *Ballo secondo. L'unione d'amore, e d'Imeneo*: «La scena rappresenta Giardini dedicati all'Imeneo, ed all'Amore, li di cui Simolacri veggonsi esposti sovra i loro piedestalli», *Berenice*, p. 62. *Ballo terzo. Le feste in onore di Minerva*: «La scena rappresenta la piazza del Campidoglio», ivi, p. 63, ma la piazza del Campidoglio non è altro che l'adattamento della piazza di Campo Marzio dell'ultima scena del terzo atto.

16. Vedi Pappacena, *I libretti dei balli 1756-1762*, cit., pp. 97-98.

17. Vedi, ad esempio, del ballo primo, *Le nozze villereccie*, «La scena rappresenta varie Case rustiche colla veduta d'un Signorile Castello spettante alla Padrona del Luogo», *Berenice*, p. 61.

fiutate da Tito per dovere nei confronti del suo ruolo di imperatore romano.

Il primo ballo *Le nozze villereccio*, in particolare, segue uno schema preciso che, dai citati balli noverriani, si protrae nel tempo affacciandosi nell'Ottocento e oltre, nel balletto romantico.<sup>18</sup> L'avvio è con una sorta di preambolo che culmina in un ballo «secondo l'uso Tedesco»<sup>19</sup> danzato da gente convenuta che immaginiamo valorizzasse in modo consono le parti grottesche. L'azione entra gradatamente nello specifico delle nozze cui partecipa la “Signora” che magnanimamente dona agli sposi una borsa di monete d'oro. Le congratulazioni degli invitati porteranno a una lieta danza. L'atmosfera di letizia sembra interrompersi per l'arrivo di un giovane Signore che invita la novella sposa a una festa nella sua villa, determinando una disputa tra il giovane Signore e lo Sposo, che si risolve gioiosamente con un ballo terminato il quale i convitati tornano alle loro case.

Il secondo ballo, *L'unione d'amore, e d'Imeneo*, è ambientato in un giardino in cui si ergono i simulacri di Amore e Imeneo. Da un lato del palcoscenico entrano Pastori votati al culto del dio Amore con doni e corone di mirto; dall'altra parte, Pastorelle che recano doni ad Imeneo. La discordia fra i due gruppi fa animare le due statue che si adoperano per assicurare gli astanti sulla loro (di Amore e Imeneo) concordia. Il giubilo è generale quando giungono contadini che formano “gruppi” esprimenti gioia, coronata dalla comparsa di un cartello con la scritta A IMENE UNITO AMOR TRIONFA. Ostentazione, questa, di un tema morale nel più classico stile settecentesco. In questo caso, il ricordo dello pseudo noverriano *La fontana di ringiovenimento* sorge spontaneo e immediato.

Il terzo ballo, *Le feste in onore di Minerva* è un ballo nella tradizione italiana della partecipazione collettiva delle varie specialità di danzatori con le loro tecniche e i loro stili (dal serio al grottesco e al mezzo carattere): Littori, Pretoriani, Giudici giungono recando seco schiavi di diverse nazioni. Seguono diverse lotte che vedono alla fine il vincitore rifiutare il premio in cambio della libertà degli schiavi. Sciolte le catene, schiavi e romani si uniscono in una danza generale che a nostro avviso sarebbe il contributo reale di Dauberval dal momento che nelle scenette grottesche generalmente si lasciava la composizione agli interpreti.

*Annibale in Torino*<sup>20</sup> di Giovanni Paisiello su libretto di Jacopo Durandi, fu rappresentata il 16 gennaio con tre balli tra gli atti, le cui arie erano anch'esse di Giuseppe Antonio Le-Messier. I balli erano: *Attacco, e sorpresa di un parco d'equipaggi militari; Il naufragio fortunato; Popoli taurini, ed allobrogi festeggianti*. Alla pagina XI del paratesto iniziale dell'opera è riportato solo l'elenco indicato come “Descrizione de' balli”, sebbene privo di una descrizione in senso stretto, come invece era da tempo usanza nei libretti torinesi.<sup>21</sup> Dei tre balli solo il secondo (*Il naufragio fortunato*) è dotato di una propria scenografia, in quanto sia il primo che il terzo sono ospitati nella scena dell'opera che li precede determinando una continuità scenica che, nel caso del primo ballo, è anche contenutistica in quanto trova riscontro in diverse azioni dell'opera con l'effetto di accentuare

18. Ci riferiamo in particolare a *La Sonnambule* di Aumer e a *Giselle*.

19. *Berenice*, p. 61.

20. *Annibale in Torino*, dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di Torino nel carnevale 1771 alla presenza di S.S.R.M., Torino, nella Stamperia Mairesse, a spese di Onorato Derossi Librajo della Società de' Signori Cavalieri sotto i primi Portici della Contrada di Po. [1771].

21. Le descrizioni, che in seguito saranno definite programmi, erano nella maggioranza dei casi raccolte in uno specifico paratesto collocato alla fine del testo poetico.

il tema centrale dell'opera: la glorificazione della Torino sabauda. Per riportare un esempio, il ballo primo, *Attacco, e sorpresa di un parco d'equipaggi militari*, oltre a vari raccordi con le azioni dell'opera, fa eco all'episodio di apertura della scena VI del II atto che è illustrato in un corposo innesto testuale in carattere corsivo esplicativo di abbattimenti-combattimenti. Quello degli abbattimenti, seppur in versione edulcorata e raffinata poiché gestito dai coreografi, non era un genere estraneo alla formazione di Dauberval che, peraltro, vi si era misurato già nella stessa Torino nella stagione di Carnevale 1759 nella composizione di *Disposizioni per l'assalto generale di una città assediata*, ballo primo in *Eumene*.<sup>22</sup> Composizione, questa, in cui è ragionevole ipotizzare un'influenza noverriana in quanto Noverre stesso nel 1754 aveva contribuito con una scena del genere degli abbattimenti all'Opéra-Comique in *Cythère assiégée* di Charles Simon Favart.<sup>23</sup>

Tutto questo si spiega anche con il fatto che *Annibale in Torino*, seppur inquadrabile nella tipologia rappresentativa del periodo, costituisce un caso estremamente interessante di interpolazione nel testo poetico di didascalie (in nota a piè di pagina) e paratesti (anch'essi riportati in carattere corsivo) riguardanti le vigorose azioni che sostengono la trama. Costituisce, dunque, "un'opera magnifica" come la definì il giovane Mozart quando passò con il padre da Milano a Torino.<sup>24</sup>

Come anticipato, a differenza del primo ballo, il secondo ballo di *Annibale in Torino*, *Il naufragio fortunato*, è dotato di una propria scenografia che crea una cesura tra la scena X del II atto (appartamenti del palazzo occupato da Annibale fuori città) e quella dell'inizio del III atto (strada sotterranea), in quanto introduce una mutazione scenica a vista, nella tradizione del meraviglioso barocco, che include il ballo.

Scena per il ballo. Palazzo d'architettura nobile ma soda, appresso il quale un bosco di cipressi da un lato, e dall'altro piante ombrose, e ruvidi scogli, mare con navi in lontano nel prospetto. Il palazzo si trasforma in altro più magnifico adorno di marmi, fiori, e statue trasparenti con trono da un lato.<sup>25</sup>

A livello compositivo, questa scena sfolgorante si lega idealmente al quadro allegorico della scena VIII del II atto in cui personaggi dell'opera si mescolano a danzatori in «una breve, ma allegra danza»: <sup>26</sup>Fetonte («il fondatore di Torino secondo la favola») <sup>27</sup>appare in una nuvola mentre dai pioppi che adornano le sponde del Po escono le sorelle di Fetonte trasformate in pioppi; il quadro si conclude con l'apparizione dei genj del Po e dei fiumi Dora, Orgo e Tanaro cui segue una allegra danza.

Il terzo ballo *Popoli taurini, ed allobrogi festeggianti* è, come di prammatica, un ballo analogo di chiusura dell'opera, poiché si configura come scena festosa dopo la chiusa del coro della scena XI Scena X del III atto; una scena ampollosa, ricca di insegne di pace sorrette da diversi popoli non più in lotta (Insubri, Taurini e Cartaginesi), inneggianti alla pace con elefanti carichi di gente, tra cui lo stesso Annibale.

Non c'è dubbio che le opere avessero un richiamo all'evento centrale dell'anno

22. *Eumene*, pp. 16-17.

23. *Cythère assiégée* di Favart andò in scena all'Opéra-comique, foire Saint-Laurent, il 12 agosto 1754.

24. Cfr. Bouquet, *Il Teatro di corte dalle origini al 1788* cit., p. 350.

25. *Annibale in Torino*, "Mutazioni di scene", p. VIII. Il termine trasparente si riferiva ad elementi scenografici luccicanti.

26. Ivi, p. 32.

27. Ivi, p. 30.

1771: le nozze di Maria Giuseppina Luisa di Savoia con Luigi Stanislao Saverio di Borbone conte di Provenza, futuro Luigi XVIII, celebrato per procura il 16 aprile. Un'occasione straordinaria, questa, che necessitava di una festa analoga a quelle organizzate per i matrimoni dei Savoia, ossia di uno spettacolo musicale da allestirsi nel teatro di corte. Per il mese di aprile fu programmata la *Pastorale Issea* di Gaetano Pugnani su libretto di Vittorio Amedeo Cigna Santi. Carlo Emanuele III indicò oltre alla coppia di grotteschi e dodici coppie di figuranti, anche la prima coppia di ballerini, facendo specificamente il nome di Dauberval. Il contratto di Dauberval scadeva con la stagione di Carnevale e fu un caso fortuito che si potesse prolungare fino ad aprile, in cui era programmata la *Pastorale Issea*.<sup>28</sup>

L'*Issea* era strutturata in modo che nel tessuto musicale si intrecciassero balli analoghi e balli autonomi tra gli atti. Di questi ultimi non ci sono descrizioni, ma solo un elenco in coda a quello dei ballerini, inserito, secondo la prassi, nel paratesto dell'opera alla pagina V: *Il ritorno da caccia* e *Il trionfo della vittoria*. Dalle indicazioni riportate alla pagina VI (Mutazioni sceniche), si deduce che *Il ritorno da caccia* si sviluppava in due scene con una mutazione a vista «Per il Ballo. Ameno viale, che conduce ad un Reale Palazzo di Caccia. / Sala interna del suddetto Palazzo magnificamente adorna per una festa di ballo».<sup>29</sup> *Il trionfo della vittoria*, mancando di indicazioni specifiche, si immagina integrato nell'apoteosi finale. L'assenza della spiegazione dei balli e la tipologia dei titoli lasciano dedurre che si trattasse di balli strutturati coreograficamente, ma privi di trama e piuttosto orientati verso un effetto scintillante di colori e suoni. Nel complesso, la *Pastorale* era un ampolloso evento spettacolare il cui soggetto, come suggerisce Annarita Colturato, era «allusivo ai passati legami dinastici tra Francia e Savoia [...] ben si prestava dunque a riannodare l'amicizia con la corte borbonica compromessa da Carlo Emanuele III con una politica estera che aveva portato le truppe di Luigi XV a due passi da Torino e a inaugurare una nuova serie di intrecci tra i membri delle due case reali».<sup>30</sup> D'altronde non erano passati che quindici anni (21 dicembre 1756) dall'ultima rappresentazione (ce ne sarà un'altra nel 1773 a Versailles) di *Issé pastorale héroïque* composta da Antoine Houdar de La Motte con musica di André Cardinal Destouches e rappresentata per la prima volta a Fontainebleau il 7 ottobre 1697.<sup>31</sup> Ispirata alle *Metamorfosi* di Ovidio (VI, 122-124), l'*Issé* francese era stata rappresentata anche nella Parma di Guillaume Du Tillot con coreografie di Jean-Baptiste Delisle e, nel complesso, la soluzione torinese ne rispettava l'impronta. Soprattutto nell'integrazione dei balli nella struttura musicale con la presenza di balli analoghi e di inserti coreografici più corposi di carattere allegorico volti a dare splendore e spettacolarità alla composizione. Composizione curata sul piano visivo dai

28. Su *Issea* vedi Annarita Colturato, *L'Issea di Gaetano Pugnani, ovvero les goûts réunis a Torino nel 1771*, in «Musica se extendit ad omnia». Studi in onore di Alberto Basso in occasione del suo 75° compleanno, a cura di Rosy Moffa e Sabrina Saccomani, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2007, pp. 439-467; EAD. «Viva si canti al nodo»: l'«*Issea*» di Gaetano Pugnani per il matrimonio tra Giuseppina di Savoia e il conte di Provenza, in Annibale, Torino e «Annibale in Torino», Atti della giornata di studi (Torino, 22 febbraio 2007), a cura di Alberto Rizzuti, «Historiae Musicae Cultores», 117, Olschki, 2009, pp. 181-208.

29. *Issea*, p. VI.

30. Colturato, *L'Issea* di Gaetano Pugnani cit., p. 447.

31. Per volere di Luigi XIV, il 17 dicembre del 1697 *Issé* fu rappresentata al Trianon nel corso dei festeggiamenti per le nozze di Maria Adelaide di Savoia con Luigi Duca di Burgundia, nipote del monarca.

Fratelli Galliani Piemontesi, inventori e pittori delle scene, e da Leonardo Marini Torinese, inventore e disegnatore degli abiti.

Per quanto riguarda gli inserti coreografici integrati, riportiamo a titolo di esempio i seguenti casi. Alla fine della sinfonia<sup>32</sup> la scena si apre con un articolato scenario campestre punteggiato di capanne, popolato da ballerini, ravvivato dalla presenza di Ninfe, Pastori, Sacerdotesse e Sacerdoti, e dei Ministri del tempio intenti a celebrare una lieta festa in onore d'Imeneo, la cui statua è posta sotto a un tempio. Tutti danzano un "allegro Ballo", definito contradanza, la cui conclusione apre l'Azione della favola pastorale. Nella Parte seconda, la scena III così introduce il ballo: «Nel terminar queste parole, Issea si addormenta, ed escono immediatamente a circondarla i Sogni infausti, che vengono tosto sotto sotto la condotta di Apollo scacciati dai Sogni felici, i quali formano intorno a lei una breve danza. Ritiratisi questi, sopraggiunge con le Ancelle d'Issea Aminta».<sup>33</sup>

Dauberval verrà nuovamente invitato a Torino nel 1775 in occasione delle nozze di Carlo Emanuele di Savoia con Clotilde di Francia, sorella di Luigi XVI. Ma ancora una volta Torino si mostra fundamentalmente radicata nelle prassi della metà del secolo e, almeno in quel lasso di tempo, in una linea piuttosto affine a quella, filofrancesa, del Teatro Ducale di Parma. Eppure, gli anni che separano il 1771 dal 1775 sono cruciali per la danza europea, in quanto nei teatri italiani si sta gradatamente esaurendo la transizione tra il proto-balletto d'azione e il balletto riformato, vedendo emergere le nuove figure del ballo pantomimo di ultima generazione. Non si tratta, tuttavia, di una sostituzione, bensì di un processo graduale che vede, almeno nella prima fase, una convivenza tra vecchio e nuovo, dove nella maggioranza dei teatri persistono le tre coppie (seria, grottesca, mezzo carattere) e il grottesco gioca un ruolo centrale nell'economia generale dello spettacolo e/o nell'offerta ballettistica del periodo. A Venezia, ad esempio, che è il luogo più avanzato in termini di programmazione e novità coreografiche, nel 1771 sono presenti nei diversi teatri Charles Le Picq (con *Giasone e Medea*), da una parte, Giuseppe Salomoni, Antonio Sacco, Domenico Ricciardi e Innocenzo Gambuzzi (con balli di carattere), dall'altra, mentre nel 1772 lavorano il noverriano Charles Le Picq (con *Il sacrificio d'Ifigenia*), Antonio Terrades, i grotteschi Antonio Sacco, Giacomo Oplò, Giuseppe Salomoni di Portogallo, Vincenzo Galeotti.<sup>34</sup> Si tratta di una scelta condivisa da altri teatri come il Regio-Ducal Teatro di Milano e il San Carlo di Napoli, dove iniziavano ad apparire le prime riproduzioni di balli noverriani contrapposte ai balli grotteschi anche all'interno della stessa opera.

In questa direzione del ballo riformato Torino non sembra ancora essere particolarmente sensibile, anche se i nomi dei coreografi invitati a volte lascerebbero immaginare

32. *Issea*, prologo, p. VII.

33. Ivi, pp. 28-29.

34. Vincenzo Galeotti al San Moisè è presente con una soluzione "fuori dal coro": *La bandiera* tratta da Carlo Goldoni (secondo ballo: *Una Fiera*). Nello stesso 1772 nei teatri veneziani è facile trovare la compresenza di due diversi coreografi specializzati in balli di diverso stile (generalmente "ballo serio" vs ballo "di carattere" o grottesco). A titolo di esempio ricordiamo, in *Motezuma* al Teatro S. Benedetto (fiera dell'Ascensione 1772), il ballo primo *Il sacrificio di Ifigenia* di Le Picq (presentato con un "Programma" di dieci pagine articolato in scene e comprendente l'"Argomento"), cui si contrappone il secondo ballo *Combattimento di Pescatori e di Corsari* del grottesco Giuseppe Anelli il quale, peraltro, interpreta Agamennone nel *Sacrificio d'Ifigenia* di Le Picq.

diversamente. Tra il 1772 e il 1774 sono invitati Jean Favier (1772), Jean-Barthélemy Lany (1773) e Simonain Vallouy, artisti di fama, ad eccezione di Vallouy di cui non siamo riusciti a recuperare né la formazione né la carriera. Tra i titoli si riconoscono balli vecchio stampo o sorretti da labile spunto narrativo nel quale non è difficile individuare tracce dello stile noverriano ante riforma, dunque antecedente il 1760. Tra questi, *Il ritorno della primavera* e *Le nozze americane*, di Favier, in *Andromeda* del 1772, mentre nell'opera *Tamas Kouli-Kan nell'India* i balli di Favier si configurano come un avvicinarsi di scene dinamiche con lieto fine e, sullo sfondo, un deciso messaggio moraleggiante. In particolare, il secondo ballo in *Tamas Kouli-Kan nell'India*, *La mascherata sopra una gran piazza*, in quanto ballo pantomimico in senso tradizionale, è un accavallarsi di maschere e di scenette spassose dove si affacciano episodi molto avanzati riguardo a concezione e strutturazione del ballo. Riguardo a Favier nel 1772 a Torino, dunque, l'attingere a modalità sorpassate in termini di gusto, se da una parte può ascrivere alla necessità di sintonizzarsi con il soggetto dell'opera, dall'altra può essere considerato un adeguamento del coreografo al clima culturale torinese. Non va dimenticato che Favier nel 1764 era stato interprete a Stoccarda del ballo tragico noverriano *La morte di Licomede*<sup>35</sup> e che già nel 1768 a Milano aveva concepito come secondo ballo nell'opera *Ifigenia in Tauride La favola di Bacco e d'Ariana* la cui spiegazione,<sup>36</sup> condotta con una prosa sciolta, dimostrava l'aderenza al testo delle *Metamorfosi* di Ovidio.<sup>37</sup>

Nel 1773 con la direzione dei balli di Jean-Barthélemy Lany (1718-1786) la situazione è paragonabile. Nonostante l'età avanzata (era un vecchio ballerino dell'Opéra di Parigi), Lany, classe 1718, desta stupore se si considera che, sebbene la sua produzione sia caratterizzata fondamentalmente da quadretti di uno squisito gusto rococò o intermezzi spumeggianti e di forte impatto visivo, concepisce *Piramo e Tisbe*, ballo primo nell'opera metastasiana *Didone abbandonata*, che costituisce, in questo lasso di tempo, un interessante caso di balletto ispirato alle *Metamorfosi* di Ovidio con una meravigliosa mutazione scenografica a vista e senza interruzioni grottesche; aspetto quest'ultimo giustificabile a nostro avviso con l'abbondanza di danze di stampo italiano inserite nel secondo ballo delle diverse nazioni. Ciononostante, considerando la data (1773), *Piramo e Tisbe* di Lany reca comunque i segni di una moda in via di estinzione in quanto “balletto a tableaux”<sup>38</sup> presentato con una “descrizione” non articolata in scene (programma),<sup>39</sup> come stava già avvenendo in diversi teatri della penisola, soprattutto a Milano dove arrivano i più avanzati balletti tragici noverriani messi in scena dallo stesso Autore (1774-1776).

Dunque, nella prima metà degli anni Settanta la programmazione torinese sembra ferma sugli schemi degli anni Cinquanta-Sessanta ed estranea al grande fermento che in-

35. Insieme ad Antoine Trancard e Charles Le Picq, Jean Favier era stato interprete, nella parte di uno dei Seguaci di Alcide, del balletto noverriano *La morte di Licomede* (Stoccarda, 1764), seconda versione integrata e rielaborata dell'*Admeto e Alceste*, balletto inserito da Noverre in coda all'opera *L'Olimpiade* di Metastasio-Jommelli del febbraio 1761.

36. Definita “Spiegazione del Secondo Ballo”, pp. 43-44, dopo il III atto.

37. Salvo l'integrazione grottesca con passi assolo, a due, a tre, di Indiani, Baccanti, Selvaggi e Satiri, che si scioglie in una magnifica e ben intesa contradanza.

38. Con balletto a tableaux indichiamo una composizione coreografica ideata a schede come i primi balletti narrativi degli anni Cinquanta.

39. I cosiddetti programmi avevano fatto la loro comparsa in Italia già nel 1756 e nel corso del tempo si erano imposti in molti teatri della Penisola – anche nella retrograda Roma – e si erano imposti anche sul restio Angiolini.

teressava ormai tutti i maggiori teatri europei e della penisola italiana. Né, come anticipato, cambia nel 1775, in quanto è solo con il 1776 che essa vira verso il nuovo ballo riformato che si stava imponendo ovunque: nel 1776 è invitato Giuseppe Canziani, “primo ballerino serio” che, tra balli di vario genere include *Alceste ed Admeto* di Noverre e *Lo sbarco de’ Spagnoli nell’America*, recante un chiaro riferimento ai balli angioliniani dati a Torino e a Vienna rispettivamente nel 1757 e nel 1760.<sup>40</sup> Nel 1777 è invitato il noverriano Paolo Franchi che, reduce da una stagione a Venezia nel 1776, presenta due riproduzioni noverriane: *Adèle de Ponthieu* e *La prima età dell’innocenza o sia la rosaia di Salency*.

Nel 1775, a differenza degli anni passati, la programmazione è assai poco omogenea in quanto per la stagione di Carnevale è invitato Innocenzo Gambuzzi, mentre per l’evento spettacolare celebrativo delle nozze franco-sabaude è ingaggiato Dauberval. Se da una parte l’invito di Dauberval costituisce un vanto per il Teatro torinese, in quanto il coreografo, insieme a Maximilien Gardel, era assunto al rango di assistente coreografo di Gaetano Vestris, come nel 1771 la scelta non era stata immediata, in quanto si era inizialmente pensato al giovane noverriano Sébastien Gallet (con Onorato Viganò primo grottesco) e, come anticipato,<sup>41</sup> si era poi tentato di avere Charles Le Picq con sua moglie Anna Binetti. Si era dunque cercato un nome affermato nel circuito internazionale (Le Picq a Milano nei primi anni Settanta era considerato un’ autorità in quanto presentato “all’attuale servizio di S.M. il Re di Polonia”, come la stessa Anna Binetti, sua partner e moglie), quando invece Dauberval era fortemente legato all’ambito dell’Académie Royale de Musique. Scelto Dauberval, gli si affiancò come prima ballerina Annette Delisle (Annete de l’Isle) attinta dal serbatoio dei teatri centroeuropei.<sup>42</sup>

Per la composizione dei balli nelle due opere della stagione di Carnevale 1774/75 la scelta era caduta dunque su Innocenzo Gambuzzi, una vecchia conoscenza del teatro torinese in quanto vi aveva lavorato come terzo ballerino nella stagione 1762/63. A lui fu affidata la composizione dei balli delle opere *Merope* di Pietro Alessandro Guglielmi e Apostolo Zeno,<sup>43</sup> e *L’isola d’Alcina (Alcina e Ruggiero)* di Felice Alessandri e Vittorio Amedeo Cigna-Santi,<sup>44</sup> ma non l’interpretazione in seno alla prima coppia, che fu invece affidata ad Antonio Campioni con Giustina Bianchi nata Campioni, due artisti di formazione accademica francese, entrambi prodotti d’eccellenza della scuola fondata a Parma

---

40. *La scoperta dell’America da Cristoforo Colombo*, Torino 1757; *La découverte d’une Île de l’Amérique*, Vienna 1760.

41. Vedi la nota 33.

42. Mlle Delisle, danseuse figurante al Théâtre de la Monnaie di Bruxelles, veniva da Parigi dove aveva fatto parte della troupe di Laurent Bocquet almeno per tre stagioni. Cfr. Van Aelbrouck, *Dictionnaire des danseurs a Bruxelles de 1600 à 1830* cit., p. 101.

43. *Merope* dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di Torino nel Carnovale del 1775 alla presenza delle Maestà Loro. In Torino, presso Onorato Derossi Librajo della Società de’ Signori Cavalieri sotto i primi Portici della Contrada di Po, [1775]. La musica dei balli è di Paolo Ghebar di Vienna, virtuoso del corno da caccia di Camera e Cappella. Le descrizioni dei primi due balli sono alle pp. 59-62; del terzo vi è solo il titolo.

44. *Alcina e Ruggiero* dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di Torino nel Carnovale del 1775. Alla presenza delle Maestà loro / [la poesia è del signor Vittorio Amedeo Cigna torinese; la musica è del signor Felice Alessandri maestro di cappella romano]. In Torino, presso Onorato Derossi Librajo della Società de’ Signori Cavalieri sotto i primi Portici della Contrada di Po, [1775] (In Torino: nella Stamperia Mairesse). La musica dei balli è di Paolo Ghebar di Vienna, virtuoso del corno da caccia di Camera e Cappella. Alle pp. 67-68 sono riportati la descrizione del primo ballo *La sposa persiana*; il solo titolo del secondo ballo, *Festa militare in un Quartiere di Soldati con Pulicinella pellegrino, e soldato fuggitivo*; il solo titolo del terzo ballo, *Gran Giaccona d’amanti disincantati*.

da Jean-Baptiste Delisle. A questi si contrapponevano nel ruolo grottesco Riccardo Blache con Anna Tantini e Teresa Cavazza Campioni e, “fuori di concerto”, Giuseppe Rossino (per la seconda opera). Gambuzzi, di formazione parmense, aveva nel suo curriculum una vasta gamma di prestazioni sia interpretative che coreografiche, anche se per un lungo periodo la sua specialità erano stati balli di stampo italiano e solo intorno la metà degli anni Settanta si era convertito al ballo tragico.<sup>45</sup> Per l’opera *L’isola d’Alcina* Gambuzzi compone *I bastioni di Parigi*, *Amore vincitore ossia Le Ninfe di Diana*, *Gran Ciaccona*; per l’opera *Merope: Il mercato danese*, *Telemaco nell’isola d’Itaca* e, come ballo analogo di chiusura, *Popolo festeggiante. Il mercato danese* è un tipico ballo di stampo comico-grottesco costruito su brevi interventi (un fabbricatore di birra che bastona un cameriere colpevole di furto; burla di un fanciullo a una contadina analfabeta, ecc.) che danno luogo a inserti danzati e mimati. *Telemaco nell’isola d’Itaca* è bilanciato tra l’allegorico e il meraviglioso (Minerva, la Gloria, le Virtù, i Vizi), concludendosi con passi a due di Ulisse e Penelope (terza coppia), di Telemaco e la Gloria (prima coppia), di Pastori Greci (seconda coppia).

*L’Aurora*,<sup>46</sup> festa per musica composta per le nozze di Carlo Emanuele con Clotilde di Francia, sorella di Luigi XVI, celebrato nel 1775, andò in scena dal 2 al 25 ottobre 1775. Compositore era Gaetano Pugnani, il libretto era di Giandomenico Boggio, “Inventore, e compositore de’ Balli”, Jean D’Auberval; “Compositore delle arie de’ balli”, Giuseppe-Antonio Le-Messier, Musicista e Suonatore della R. Camera, e Cappella di S.M. La pagina V del paratesto dell’opera riporta l’elenco dei ballerini divisi in Primi Ballerini Seri: Jean D’Auberval e Annete de l’Isle,<sup>47</sup> Primi Grotteschi: Ranieri Pazzini e Anna Tantini; Terza coppia: Vincenzo Bardella e Giuseppa Precopia. Riporta anche il nome dell’Inventore degli abiti: Leonardo Marini.

Alle pp. VII-XIV del paratesto introduttivo dell’opera sono riportati i programmi dei due balli definiti ancora “Descrizione”: *Ballo Primo. La Festa di Marli* (pp. VII-X); *Ballo secondo. Torneo di Filippo Augusto alla Regina Bianca* (pp. XI-XIV). *La festa di Marli* è ambientata in un giardino in cui si vede sullo sfondo il Castello di Marli<sup>48</sup> e, ai lati, sei padiglioni separati dagli alberi a cui sono appese ghirlande di fiori e piccoli fanali di diversi colori, che illuminano l’ambiente notturno. Diviso in nove scene, il ballo ha come ballerini principali un Pastore (Dauberval), un Cacciatore, un Dragone con le rispettive compagne (Pastorella, Cacciatrice, Vivandiera), Pastori, Pastorelle, Nazioni, Galli, Catalani, ecc. Si tratta di una festa pubblica con tutti gli svaghi che la caratterizzano; a questa si uniscono i Signori del Castello che danno inizio alla festa vera a propria contenente una serie di brevi scene di diversa ambientazione: una bottega di un mercante, una bottega di fiori, una bottega di caffè. Dal quarto padiglione esce una donna che presenta un globo con gli stemmi dei Savoia e di Francia portato dalle quattro parti del mondo rappresentate dalle diverse Nazioni che ballano “secondo l’uso del loro paese”. Il quinto e il

45. Nel 1776 Gambuzzi al S. Samuele di Venezia presenta *Belinda*, ballo tragico.

46. *L’Aurora*, festa per musica, da rappresentarsi nel Regio Teatro di Torino per le nozze delle AA.RR. di Carlo Emanuele, principe di Piemonte, e di Adelaide Clotilde di Francia l’anno MDCCLXXXV. In Torino presso Onorato De-rossi Librajo della Società de’ Signori Cavalieri sotto i primi Portici della Contrada di Po. [1775].

47. Vedi la nota 42.

48. Il castello di Marli era una residenza in cui Luigi XIV si rifugiava per allontanarsi dalle formalità di Versailles.



sesto padiglione hanno una funzione allegorica inneggiante all'abbondanza, alla felicità e al felice avvenire del popolo a cui i Signori concedono gioia e sicurezza. Fuochi d'artificio illuminano il castello e allo sparo di un cannone appare l'iscrizione che osanna l'unione dei due popoli – sabauda e francese – sotto il segno dell'amore e della concordia.

Il secondo ballo, *Torneo di Filippo Augusto alla Regina Bianca*, è diviso in quattro scene e contiene quattro personaggi principali (Sargines e Soffia, la Regina bianca e Sargines padre) a cui si affiancano, quali figure generiche, Signori e Signore. La prima scena è prodromica al torneo vero proprio (squilli di trombe, ai piedi della tribuna reale brillano gli scudi dei concorrenti, gente di diverse nazioni si accalca ai piedi delle tribune per assistere al torneo). La seconda scena porta gradualmente al momento culminante: l'arrivo della Regina (con Sargines e Soffia) su un magnifico carro tirato da cavalli. Vestiti secondo l'antico costume cavalleresco, i concorrenti arrivano su cavalli seguiti da paggi, scudieri e dalla loro corte, rendendo omaggio alla Regina. Inizia la tenzone fra suoni di vario genere che lasciano intendere una forte competizione. Mentre si è sul punto di attribuire il premio al migliore, si presenta un giovane cavaliere di bella statura, che aveva fino ad allora mantenuto l'anonimato presentandosi con la sola scritta "Poursuivant d'Amour". Gli viene concesso di combattere e ha la meglio sui diversi cavalieri nei confronti dei quali mostra tanto ardimento quanto discrezione e semplicità. Dopo aver ricevuto i doni reali, il cavaliere rivela la sua identità: è il figlio di Sargines e fidanzato della bella Soffia! Grande giubilo e una splendida festa che termina con una «guerriera Giacona».<sup>49</sup>

Valutando nel complesso i due balli, non si può non considerare che, sebbene di maggiore estensione e articolazione rispetto a quelli di *Issea*, essi mantengono il profilo di prezioso e spettacolare ornamento, attingendo a temi di lunga tradizione francese e italiana, i cui esempi si riscontrano nella stessa produzione torinese come anche in quella noverriana. Delle botteghe pensate per un giudizioso impiego dei grotteschi in diverse coloriture nazionali e professionali, un esempio significativo è *Fiera olandese in Batavia* di Louis Devisse, ballo secondo in *Demetrio*, dato a Torino nel 1762. Dei rappresentanti delle Nazioni, che convergono portando i loro costumi e le loro danze, ricordiamo anche *La fontaine de Jouvence* di Noverre. Come detto, *La fontaine de Jouvence* fu riprodotto in forma ridotta da Dauberval a Torino nel 1759, inserendosi in una lunga tradizione che dall'*Europe galante* di Campra attraversa tutto il XVIII e il XIX secolo fino al quadro del Suez del gran ballo *Excelsior*. Il *Torneo*, inoltre, ci rimanda al balletto noverriano *Adèle de Ponthieu* che, creato per il Burgtheater di Vienna nel 1773, era stato riprodotto dallo stesso Noverre al Regio-Ducal Teatro di Milano nel settembre nel 1774. Si tratta comunque di danze il cui valore è legato ai classici temi del buon governo, della magnanimità dei sovrani, della virtù che trionfa sull'apparenza e sulla ostentazione.

Quali conclusioni trarre riguardo alla presenza di Dauberval a Torino nel 1771 e nel 1775? Se consideriamo la sua esperienza con Noverre e l'influenza di quest'ultimo nei suoi balletti tragici degli anni Novanta, ci saremmo aspettati, almeno nei balli delle opere del 1771, un contributo nella direzione del balletto riformato, ossia che, seppur rispettosi delle richieste del Teatro, i balletti si sviluppavano in una forma narrativa maggiormente articolata e con uno sguardo interessato alle sfumature espressive. Dauberval a Torino

---

49. *L'Aurora*, p. XIV.

porta invece la cultura più tradizionale dell'Opéra di Parigi, soprattutto quella degli sfolgoranti opéra-ballets, di cui è un esempio particolarmente significativo *Azolan ou le serment indiscret* del 1774 di cui Dauberval è uno delle figure di spicco.<sup>50</sup> Considerata la sua fama di danzatore di raffinata eleganza, possiamo dedurre che a Torino questa sua dote l'avesse manifestata non solo nella sua esecuzione, ma anche nella composizione del balletto: nei tempi, nei ritmi, nelle disposizioni e anche nelle *attitudes* che, ormai nel 1771, pur appartenendo alla danza propriamente detta, erano intrise di intensità espressiva. Dunque, Dauberval porta quella finezza squisita che caratterizzava anche le interpretazioni di Marie-Madeleine Guimard e di tutta la generazione cresciuta nell'estetica delle pastorelles rococò di François Boucher e di Jean-Honoré Fragonard, interpreti del gusto Luigi XV e di Madame de Pompadour. Aspetti questi che si possono solo immaginare perché i libretti non sono in grado di restituire lo spettacolo in scena, se non qualche sporadico frammento deducibile da alcuni passaggi del testo descrittivo.

---

50. In *Azolan ou le serment indiscret, ballet héroïque en trois actes*, andato in scena all'Académie Royale de Musique il 15 novembre 1774, Dauberval interpreta, tra l'altro, un elegante quanto generico Villageois.





**AIRDanza**  
Associazione Italiana per la Ricerca sulla Danza

