



HAL
open science

Elementi di drammaturgia pantomima. Il ballo della Didone e la riforma italiana della danza

Arianna Fabbricatore

► **To cite this version:**

Arianna Fabbricatore. Elementi di drammaturgia pantomima. Il ballo della Didone e la riforma italiana della danza. 2014. halshs-01319592

HAL Id: halshs-01319592

<https://shs.hal.science/halshs-01319592>

Preprint submitted on 21 May 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ELEMENTI DI DRAMMATURGIA PANTOMIMA:
IL BALLO DELLA DIDONE E LA RIFORMA ITALIANA DELLA DANZA.
ARIANNA FABBRICATORE

Il 26 dicembre 1772, per l'apertura della stagione del Carnevale al teatro S. Benedetto di Venezia, il pubblico assiste alla rappresentazione di un intermezzo danzato composto da Gasparo Angiolini: *La partenza d'Enea o sia Didone abbandonata*.¹ Inserito tra gli atti del dramma per musica *Merope* di Apostolo Zeno e Giacomo Insanguine, il ballo di Angiolini si presenta agli occhi degli spettatori veneziani come ulteriore esempio di un nuovo genere spettacolare emergente, il ballo pantomimo, che riscontrava all'epoca grandi successi sulle scene teatrali europee.²

Le informazioni sulla rappresentazione sono indicate succintamente nel *kairotesto* del libretto dell'opera che lo accoglie.³ Una pagina intera, nella parte preliminare dedicata alle responsabilità, menziona i balli, «dell'invenzione, e composizione del Sig. Gasparo Angiolini», senza però indicarne i titoli. I nomi dei danzatori sono registrati senza precisarne la distribuzione dei ruoli principali e secondari. Chiude la pagina informativa, le menzioni sulle musiche, dello stesso Angiolini, e del costumista, Antonio Dian. Tra il primo e il secondo atto, una pagina doppia offre un succinto “Preciso del ballo” che ne specifica il genere, la struttura e la fonte: si tratta di un «Ballo tragico pantomimo, diviso in cinque Atti, ricavato, in parte, dai primi quattro libri di Virgilio, e dall'Opera della Didone del celebre Sig. Abate Metastasio».⁴

Il ballo tragico veneziano è una ripresa della creazione proposta da Angiolini per il suo debutto in Russia nel 1766, quando, chiamato dalla zarina Caterina II alla corte di San Pietroburgo in qualità di “Maestro di ballo di sua Maestà imperiale di tutte le Russie”, l'artista

¹ In *Merope, dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di S. Benedetto Il Carnovale dell'Anno 1773*, Venezia, Modesto Fenzo, 1773. Per la data della rappresentazione vedi FRANCESCO PASSADORE, FRANCO ROSSI, *Il teatro San Benedetto di Venezia. Cronologia degli spettacoli 1755-1810*, Edizioni Fondazioni Levi, Venezia, 2003, p. 77.

² Agli albori del XVIII secolo, il ballo pantomimo è un genere emergente che si diffonde rapidamente sulle scene di tutta l'Europa. Per una visione generale si veda il saggio di Lorenzo Tozzi, Claudia Celi, Alberto Testa in *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, v, *L'arte della danza e del balletto*, a cura di Alberto Basso, Torino, UTET, 1995. Sul rapporto tra ballo pantomimo e opera rimandiamo al saggio di Kathleen Kuzmick Hansell *Il ballo teatrale e l'opera italiana*, in *Storia dell'opera italiana*, v, *La spettacolarità*, a cura di Lorenzo Bianconi, Giorgio Pestelli, Torino, EDT Musica, 1988. Sulla diffusione europea del genere si veda JUAN-IGNATIO VALLEJOS, *Les philosophes de la danse. Le projet du ballet pantomime dans l'Europe des Lumières (1760-1776)*, tesi di dottorato diretta dal Prof. Roger Chartier e sostenuta a Parigi, EHESS, 10 marzo 2012. Sulla polemica che si sviluppa intorno al ballo pantomimo si veda ARIANNA FABBRICATORE, *Angiolini, Noverre et la “Querelle des Pantomimes”*, tesi di dottorato internazionale (Paris-Firenze-Bonn) diretta dal Prof. Andrea Fabiano e sostenuta a Parigi, Università Paris-Sorbonne, il 6 maggio 2015.

³³ Il neologismo *kairotesto*, che unisce la parola greca ‘*kairos*’ al termine ‘testo’, nasce da un'analisi strutturale del libretto d'opera e delle sue parti. Considerando gli elementi costituenti del libretto da un punto di vista funzionale, si possono individuare due grandi parti: una parte “fissa”, ossia quella che può essere riprodotta in un contesto differente, con musica o interpreti diversi, ma riconosciuta come la stessa opera, (composta da titolo, personaggi, argomento, didascalie e poesia) e una parte “circostanziale”, legata al contesto della rappresentazione, ossia l'insieme degli elementi variabili del libretto, che possono essere collocati nella sezione preliminare del libretto, come la dedica, l'avviso al lettore, il nome degli interpreti, o inserito tra gli atti, come un intermezzo o un ballo, o talvolta anche alla fine del libretto. Con il termine *kairotesto* si vuole quindi designare l'insieme delle parti variabili legate all'occasione della rappresentazione e indipendentemente dalla loro collocazione nel libretto.

⁴ *Merope, dramma per musica, op. cit.*, p. 22.

italiano aveva lasciato Vienna, dove lavorava già dal 1757.⁵ Compositore delle musiche e dei balli, Angiolini aveva allora interpretato il ruolo del protagonista, Enea, in coppia con Santina Aubri, mentre Pierre Granger, suo predecessore, si vedeva attribuire il ruolo dell'antagonista Jarba.⁶ Il balletto aveva ottenuto un clamoroso successo a giudicare dalla testimonianza di J. von Stälin:

Il primo ballo che Angiolini fece rappresentare qui alla Corte Imperiale ebbe luogo dopo la festa per l'incoronazione nell'autunno del 1766 e consistette in un'incredibile Pantomima di tutta l'opera di Didone Abbandonata che era stata rappresentata durante la primavera precedente al Teatro della Corte e che era stata molto gradita. In questo ballo ammirevole, tutte le situazioni dei tre atti erano riprese e ricreate magnificamente al punto che le parole, che qui erano assenti, non erano necessarie per capirle tutte perfettamente. Le scene erano le stesse che avevamo visto nell'opera, perfino la città di Cartagine divorata dalle fiamme. Il Ballo suscitò l'ammirazione e fu tanto applaudito che si dovette rappresentarlo ancora molte volte dopo altre opere e tragedie.⁷

Un successo di cui testimonia ancora lo stesso Metastasio che, nella lettera del 9 dicembre 1766 destinata ad Angiolini, risponde garbatamente ai ringraziamenti dell'amico ed esprime la sua ammirazione per il suo «impareggiabile» ballo.⁸

Questo ballo tragico nasceva immediatamente dopo la ricca esperienza viennese, quando Angiolini aveva collaborato alla riforma musicale di Calzabigi e Gluck e quando, insieme, avevano tentato la riforma del ballo pantomimo con tre creazioni: *Don Juan*, *Citeria Assediata* et *Sémiramis*.⁹ In particolare quest'ultimo ballo, allestito nel 1765 subito prima

⁵ Il ballo fu rappresentato il 24 settembre 1766 al teatro imperiale di San Pietroburgo. Angiolini arriva a Vienna nel 1756 come primo ballerino. Diventa compositore di balli nel 1758, quando Giacomo Durazzo, allora direttore degli spettacoli, lo nomina successore d'Hilverding, condividendo l'incarico con Giuseppe Salomoni e Antoine Pitrot. Durante tutto il soggiorno viennese, Angiolini instaura un rapporto di collaborazione con Metastasio e Calzabigi. Si reca in Russia una prima volta, chiamato da Hilverding per la creazione degli spettacoli in onore dell'incoronamento della zarina nel 1762, poi si trasferisce a San Pietroburgo dal 1766 al 1772. Arriva a Venezia nel 1773. Sulla vita di Angiolini rimandiamo all'unica biografia attualmente esistente LORENZO TOZZI, *Il balletto pantomimo del Settecento: Gasparo Angiolini*, L'Aquila, L. U. Japadre, 1972. Ricordiamo inoltre che l'Università de Salzburg conduce un progetto di ricerca per un'edizione critica degli scritti di Angiolini diretta da Sibylle Dahms. Si veda www.uni-salzburg. MONICA BANDELLA, *Gli 'effetti' e le 'strade' della danza: l'eredità Derra de Moroda e gli scritti teorici di Gasparo Angiolini*, «Tanz und Archiv: Forschungsreisen Historiografie», III, München, epodium Verlag, 2010.

⁶ JOHAN-JOSEPH HAIGOLD'S, *Beylagen zum neuveränderten*, II, Russland, s. d., p. 26. Una copia del libretto di questo ballo è conservato alla New York Public Library.

⁷ *Ibid.* Traduzione di Marie-Thérèse Mourey e di chi scrive.

⁸ PIETRO METASTASIO, *Tutte le opere*, IV, a cura di Bruno Brunelli, Milano, Mondadori, 1954, p. 516: «Sono ormai quarant'anni che la mia povera Didone assorda con i suoi lamenti tutti i teatri d'Europa; e nè pur uno dei vostri colleghi avea saputo fin ora farne il mirabile uso che voi ne avete fatto. Pur confessando di non mi appartenere, accetto come un caro pegno della vostra amicizia quella parte della gloria di cui gratuitamente mi fate dono e ve ne professo la dovuta riconoscenza. Anzi me ne prometto nuovi motivi, se un giorno vi cade in acconcio il mio Achille in Sciro che, se mal non mi oppongo, mi par pietra per il vostro scalpello».

⁹ GASPARO ANGIOLINI [RANIERI CALZABIGI], *Le Festin de pierre, Ballet Pantomime composé par Mr. Angiolini maître des ballets du théâtre près de la cour à Vienne, et représenté pour la première fois sur ce théâtre le...Octobre 1761*, Vienne, Jean-Thomas de Trattner, 1761. Chiamato anche *Don Juan*. IDEM, *Dissertation sur les ballets pantomimes des Anciens pour servir de programme au Ballet Pantomime Tragique de Sémiramis, composé par Mr. Angiolini Maître des Ballets du Théâtre près de la Cour à Vienne, et représenté pour la première fois sur ce Théâtre le 31 Janvier 1765*, Vienne, Jean-Thomas de Trattner, 1765, Milan, 1765. Le prime edizioni viennesi sono in CHRISTOPH-WILLIBALD GLUCK, *Sämtliche Werke*, VII, a cura di Rudolf Gerber, Gerhard Croll, Mainz, Kassel Bärenreiter, 1951. Anna Laura Bellina ha attribuito i due testi a Ranieri Calzabigi e li ha pubblicati in RANIERI CALZABIGI, *Scritti teatrali e letterari*, I, a cura di Anna Laura Bellina, Roma, Salerno Editrice, 1994, pp. 147-153. Sulla questione della paternità di entrambi i testi, si veda ARIANNA FABBRICATORE, *op. cit.*, pp. 88-99. GASPARO ANGIOLINI, *Citeria Assediata, Opera Comica messa in Musica dal*

della partenza angioliniana alla volta della Russia, aveva palesato un triplice interesse per il modello tragico: la radicalizzazione dell'idea di un'identità sostanziale tra tragedia e azione, la dimostrazione della potenza patetica della musica e la legittimità del nuovo genere di danza teatrale a rappresentare la più alta forma drammatica. L'esito non fu un successo a giudicare dal commento di Angiolini stesso:

Una catastrofe sì nera, una concatenazione così terribile, fece tanto viva impressione in quegli animi, persuasi che la danza fosse solamente ristretta agli usi, al costume ed alle azioni allegre, che, riguardandomi come un temerario che si smarriva e che voleva sedurli, gridarono così forte contro il mio lavoro, o per meglio dire contro la natura di esso, che io mi vidi costretto ad un prudente silenzio [...]. Le forti grida che furon fatte contro il ballo terribile della Semiramide, se non giunsero a persuadermi, m'arrestarono nondimeno nel corso, e di qualche grado mi fecero retrocedere.¹⁰

Dopo una tale delusione, la scelta di reiterare immediatamente l'esperienza del tragico non è anodina come non lo è il fatto che Angiolini scelga di presentare una ripresa di questo ballo per il suo ritorno in Italia dopo i lunghi anni passati in Germania e in Russia.

Nonostante le tensioni polemiche che accompagnano il debutto veneziano in seguito alle aspre critiche formulate da Ange Goudar nelle sue *Remarques*,¹¹ questo ballo riappare nel repertorio angioliniano milanese nell'autunno del 1773, data in cui vedono la luce le *Lettere di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi*, ossia l'opuscolo che raccoglie le idee di Angiolini sulla poetica del nuovo ballo pantomimo e che solleva la polemica con il collega francese Noverre.¹²

Il ballo milanese, come quello veneziano, non è accompagnato dalla pubblicazione di un libretto autonomo. Al contrario, nel libretto d'opera che lo accoglie, si precisa: «Noi non ne diamo il Programma, perché lo crediamo superfluo all'intelligenza del medesimo. Quando il Soggetto è cognito, se il Ballo non si intende, è il Compositore che ne ha tutta la colpa, ed il Programma altro non contiene in sostanza, che la sua condanna».¹³ In contrasto con il rivale francese che sosteneva la necessità di pubblicare i programmi dei balli per rendere comprensibile lo spettacolo, Angiolini aveva propugnato l'idea dell'autonomia del linguaggio

*Sig. Cavalier Gluck, l'anno 1757. Ridotta in Ballo Pantomimo dal Sig. Gasparo Angiolini, Compositore de' Balli al Teatro presso la corte in Vienna, e rappresentata per la prima volta sopra questo Teatro li 15 settembre 1762, Vienna, Ghelen, 1762. Sotto la direzione di Durazzo, Angiolini collabora con Gluck e Calzabigi alla creazione dell'Orfeo ed Euridice, 1762. Sulla collaborazione Angiolini/Gluck rimandiamo a BRUCE ALAN BROWN, *Gluck and the french theatre in Vienna*, Oxford, Clarendon, 1991.*

¹⁰ GASPARO ANGIOLINI, *Lettere di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi*, Milano, Gio. Battista Bianchi, 1773. La presente citazione e le seguenti sono tratte dall'edizione di CARMELA LOMBARDI, *Il ballo pantomimo: lettere, saggi e libelli sulla danza (1773 - 1785)*, Torino, Paravia, Scriptorium, 1998, p. 55.

¹¹ Nella seconda lettera, Goudar attacca duramente il genere del ballo pantomimo emergente. In particolare sulla Didone di Angiolini scrive «Nel Carnevale passato qui si rappresentò nel teatro di San Benedetto La Didone abbandonata, ove questa stessa Didone, furiosa di trovarsi abbandonata, dopo essersi dimenata come una furia sul teatro va a gettarsi a passi di rigaudons in un rogo ardente. Questo passa. E permesso a un gran maestro di ballo, che vuol dipingere la disperazione di un'amante abbandonata, di costruire una città di cartone sulla scena, e di farvi mettere il fuoco da un corpo di figuranti, e farvi abbruciare la sua eroina, purché non gli brugi il teatro e gli spettatori» ANGE GOUDAR, *Osservazioni sopra la musica ed il ballo, Venezia, Palese, 1773 [De Venise: Remarques sur la musique et la danse ou lettres de M. G... à Milord Pembroke, Venise, Charles Palese Imprimeur, 1773]* in CARMELA LOMBARDI, *op. cit.*, p. 26.

¹² Cf. *Zon Zon principe di Kibin-Kin-Ka, dramma giocoso per musica* [...], Milano, Gio. Battista Bianchi, s.d. [1773], pp. 69-70. La prima rappresentazione milanese, tra gli atti dell'opera giocosa *Zon Zon principe di Kibin-Kin-Ka*, risale al 16 ottobre 1773. Cf. *Cronologia delle opere e dei balli con 10 indici*, a cura di Giampiero Tintori, Maria Maddalena Schito, Milano, Bertola e Locatelli Editori, 1998.

¹³ *Zon Zon principe di Kibin-Kin-Ka, dramma giocoso per musica, op. cit.*, p. 70.

pantomimo deplorando la diffusione dei libretti, considerati come pallide traduzioni verbali dell'azione e percepiti dalla critica come la prova dell'inefficacia della pantomima.¹⁴

Ciò che distingue la rappresentazione veneziana de *La partenza d'Enea*, è la pubblicazione, da Marescalchi a Napoli, della musica scritta da Angiolini.¹⁵ Si tratta di un volumetto che riunisce un totale di undici parti separate per musica: primo e secondo violino, viola, primo e secondo oboe, corno e tromba prima, corno e tromba seconda, bassi, fagotti e timpani. La scrittura del testo musicale, marcata talvolta da piccoli dettagli incongrui, si sviluppa su tre tonalità dominanti, *Sol*, *Re*, e *La*, che sembrano tradire in pratica le competenze del compositore: piuttosto facili per un violinista, esse permettono un buon risultato con un minimo sforzo. I tempi regolari di 2/4 o 3/4, particolarmente adatti alle figure danzate, servono le forme di alcuni balli quali la bourrée, il minuetto o la ciaccona e si possono distinguere, all'interno del tessuto musicale, alcune parti più "narrative", che supportano o integrano la pantomima, ed altre esclusivamente dedicate all'accompagnamento della danza.

La parte per il primo violino presenta un interesse particolare poiché porta le tracce di una sincronizzazione tra le note e il gesto: numerose brevi didascalie che dettagliano l'azione sono collocate ora all'inizio di un brano, ora a piè pagina, collegate alla battuta esatta nella quale l'azione spiegata deve svolgersi grazie ad una lettera minuscola che ha la funzione di rimando. Questo sistema, che aveva già avuto dei precedenti, doveva permettere di preservare un ricordo meno vago del *coreotesto*¹⁶ di quello che potevano proporre i testi descrittivi dei libretti di ballo.¹⁷

Ricche d'indizi sull'azione, molto più della descrizione del ballo contenuta nel libretto d'opera, queste didascalie costituiscono un punto di partenza originale per esplorare il delicato rapporto tra musica e danza instaurato da Angiolini nella sua creazione. Sulla base di tale fonte completata e messa in prospettiva con altre fonti critiche, si tratterà, in questo saggio, di elaborare un'analisi drammaturgica e di studiare le eventuali valenze performative dell'opera nel quadro delle polemiche settecentesche sulla danza teatrale, per proporre infine un'interpretazione coreologica del ballo.

¹⁴ La pubblicazione dei programmi di ballo costituisce un punto sensibile della polemica tra Noverre e Angiolini sul ballo-pantomimo. Percepito dalla critica come uno strumento indispensabile alla comprensione del ballo, il programma costituiva la prova della sua incapacità a comunicare in maniera autonoma con il solo gesto e quindi un argomento per svaloriare la danza: «Il s'est formé une dispute entre les premiers Docteurs en capriole: Sçavoir s'il faut un programme en Pantomime; la question seule prouve, qu'on a mis de l'ambiguité et de l'obscur dans la Danse. Le Programme est une lunette d'approche qui découvre le dessein de la Pantomime: ce Dessein est donc à découvrir, il faut le chercher, il faut l'étudier, il faut le rapprocher? Lorsqu'on est obligé de donner une paire de lunettes au public pour voir un Ballet, c'est une preuve que le Ballet est difficile à voir» ANONIMO, *Lettre d'un des petits oracles de Monsieur Campioni au Grand Pitrot*, s.l., s.d., pp. 11-12. Sulla questione, Angiolini pubblicherà un opuscolo: GASPARO ANGIOLINI, *Riflessioni sopra l'uso dei programmi nei balli pantomimi*, Londra (in realtà Milano), 1775.

¹⁵ GASPARO ANGIOLINI, *Ballo della Didone. La partenza d'Enea, o sia Didone abbandonata. Ballo Tragico Pantomimo del Sig. Gasparo Angiolini eseguito in Venezia nel nobilissimo Teatro di San Benedetto il Carnevale dell'Anno 1773*, Napoli, Luigi Marescalchi, 1773 [spartiti musicali].

¹⁶ Il neologismo *coreotesto* si fonda sulla nozione di testo applicata non solo ai messaggi di natura verbale, ma ancora ai "tessuti" di varia natura: iconografico, coreografico, musicale etc., sulla base della teoria del testo di Roland Barthes quando afferma che «on ne peut, en droit, restreindre le concept de texte à l'écrit (à la littérature). [...] Toutes les pratiques signifiantes peuvent engendrer du texte : la pratique picturale, la pratique musicale, la pratique filmique, etc.». (Cf. ROLAND BARTHES, *(Théorie du) Texte*, *Encyclopaedia universalis*, 1973). Considerando il «testo» come un'unità discorsiva la cui materialità o sostanza può variare secondo il linguaggio impiegato, distinguiamo il *coreotesto*, ossia il *testo visuale* del ballo, dal testo verbale che lo descrive nel libretto di ballo e proponiamo, sul modello del termine iconotesto, il neologismo «coreotesto», per definire il tessuto della scrittura coreografica.

¹⁷ Si tratta in generale di spartiti annotati dai musicisti o dai compositori di balli che non hanno vocazione alla pubblicazione. Vedi EDWARD NYE, *Mime, Music and Drama on the Eighteenth-Century Stage: The Ballet d'action*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, pp. 184-203.

«S'il y a quelque chose de sublime dans la Danse, c'est sans contredit un événement tragique représenté sans paroles et rendu intelligible par les gestes».¹⁸

La questione della materia destinata a essere trasformata in balletto rappresenta un punto cruciale della riforma della danza. Se con la *Dissertation sur les ballets pantomimes des Anciens*, Angiolini e Calzabigi avevano elaborato un testo programmatico sul quale fondare la legittimità della danza ad accedere alla materia tragica, con il ballo di *Sémiramis*, ispirato alla tragedia di Voltaire, s'intendeva apportare la prova pratica delle effettive capacità espressive de gesto che, unito alla musica, poteva meglio della parola suscitare il terrore e la pietà. Assurta a modello drammaturgico, grazie all'applicazione delle regole aristoteliche, la tragedia doveva conferire alla danza un valore sociale inedito.¹⁹

Da Vienna a San Pietroburgo, da Voltaire a Metastasio, quello che unisce *Sémiramis* a *Didone*, è indubbiamente la scelta di un genere, la Tragedia. Se il complesso ed erudito testo della *Dissertation* aveva fornito i fondamenti teorici del nuovo genere di danza teatrale, conferendo al compositore di balli la legittimità di accedere ad un universo culturale tradizionalmente vietato alla danza, ossia quello dei generi "nobili", con *Didone*, Angiolini seguita l'appropriazione della materia tragica cominciata con Calzabigi a Vienna e, mentre applica nuove strategie per affrontare gli ostacoli della traduzione dalla tragedia al ballo, sfrutta *in primis* i vantaggi derivanti dalla scelta del soggetto.

Il libretto d'opera viennese specifica che il ballo «è ricavato in parte» da due fonti letterarie, quello milanese segnala un «Soggetto notissimo a tutte le Persone, che hanno letto l'Eneide di Virgilio, o veduto rappresentare la Didone del Celebre Sig. Abate Metastasio»,²⁰ mentre la testimonianza di von Stälin ricorda che l'opera metastasiana era stata rappresentata con successo la primavera precedente al teatro della corte. In effetti, nella scelta della fonte per il suo nuovo ballo, Angiolini applica due criteri: la notorietà del soggetto e la sua appartenenza a una fonte letteraria. Il primo vantaggio procurato da questi due parametri è una migliore intelligibilità dello spettacolo danzato: nel delicato meccanismo di decodificazione del ballo pantomimo, muta e spesso enigmatica rappresentazione che combinava parti danzate e scene di pantomima, il celeberrimo dramma per musica di Metastasio sollecita la competenza culturale dello spettatore-interpretante che si scopre a riconoscere nel ballo le circostanze del dramma e, funzionando come un paratesto *in absentia* che dirige lo spettatore verso la comprensione delle situazioni pantomime, esso rende altresì superfluo il ricorso ad un libretto esplicativo.

L'altro vantaggio deriva dalla strategia di appropriazione della materia letteraria. Facendo riferimento contemporaneamente a due fonti erudite, l'una antica, Virgilio, l'altra moderna, Metastasio, l'artista instaura un duplice legame con le fonti dalle quali trae il

¹⁸ GASPARO ANGIOLINI [RANIERI CALZABIGI], *Dissertation*, cit., p. 154.

¹⁹ Nell'estetica di Calzabigi, l'esperienza di *Sémiramis*, come la precedente del *Don Juan*, sempre in collaborazione con Gluck e Angiolini, si configura come una dimostrazione pratica, spinta ai limiti massimi, della potenza espressiva di azione e musica che insieme superavano la semplice declamazione. Nella *Lettera al signor Conte Vittorio Alfieri*, Calzabigi dichiara infatti che «Tutti generalmente convennero che il Ballo pantomimo ben composto, bene eseguito e accompagnato da una appropriata musica move e scuote e interessa assai più della Tragedia recitata». Cf. RANIERI CALZABIGI, *Lettera al signor conte Vittorio Alfieri sulle quattro sue prime tragedie*, in IDEM, *Scritti teatrali e letterari*, cit., p. 209.

²⁰ *Zon Zon principe di Kibin-Kin-Ka, dramma giocoso per musica*, op., cit., p. 69.

beneficio del prestigio letterario e, allo stesso tempo, tra due possibili modelli, si riserva la libertà di trattare il soggetto in maniera originale.

Un ultimo aspetto sembra affiorare in filigrana dietro la scelta di tale soggetto, ossia la sua appartenenza a un patrimonio culturale più specificamente italiano. Le vicende della regina cartaginese e dei suoi amori infelici costituiscono un episodio dell'Eneide di Virgilio. Se il racconto delle gesta eroiche di Enea, commissionato dall'imperatore Augusto, aveva il compito di offrire a Roma un'epopea nazionale capace di competere con i monumenti greci dell'*Iliade* e dell'*Odissea*, l'episodio della morte di Didone segna il superamento dell'ultima tappa, prima che si compia il destino dell'eroe: la fondazione della dinastia romana. Nel campo semantico che questo racconto mitologico possiede in quanto segno, la sua connotazione "italiana" è piuttosto evidente. D'altra parte, Metastasio, poeta cesareo menzionato accanto al primo poeta della romanità imperiale, è senza dubbio il più celebre rappresentante dei progetti riformatori nazionalisti dell'Arcadia, paladino della tradizione classica e colonna portante della riforma dell'opera italiana in tutta Europa.

Modalità di trasposizione e d'espressione

Se la danza, in quanto *divertissement*, poteva spaziare sui più svariati e ameni argomenti che fornivano al ballo un semplice pretesto per l'esecuzione di passi e figure, con l'appropriazione di soggetti che appartengono tradizionalmente all'universo letterario, il compositore di balli pantomimi si trova di fronte al problema inedito di elaborare delle strategie di trasposizione, dalla forma verbale della fonte letteraria a quella visuale del ballo, che instaurino una relazione più o meno "erudita" con l'ipotesto e che renda tale legame riconoscibile dallo spettatore.

Nonostante la strategia della doppia filiazione alla fonte, Virgilio e Metastasio, che doveva permettere una maggiore libertà di composizione, Angiolini si confronta palesemente con il celebre dramma per musica dell'amico poeta, per beneficiare di un paratesto utile alla comprensione dello spettatore. Di tale intento testimoniano la lettera di Metastasio e il commento di von Stälin che conferma il successo della connessione della fonte con «l'ammirabile ballo» angioliniano, rappresentato con le stesse scene del dramma metastasiano presentato la stagione precedente e in cui «tutte le situazioni dei tre atti [del dramma] erano riprese e ricreate magnificamente al punto che le parole, che qui erano assenti, non erano necessarie per capirle tutte perfettamente». Attraverso uno studio comparativo tra l'ipotesto metastasiano e il testo coreutico di Angiolini, esaminiamo le strategie della sua prassi rappresentativa e le norme che la reggono.

La principale difficoltà di 'tradurre' la sostanza letteraria metastasiana in sostanza pantomima è gestita da Angiolini attraverso l'applicazione di un principio di fedeltà che tenga conto da una parte della differenza radicale tra i due *medium* e dall'altra della necessità di conservare l'essenza della fonte. Sulla base delle informazioni contenute nella descrizione del libretto veneziano e quelle racchiuse nella musica, si può osservare come, nella volontà di negoziare i termini di un *transfert* intersemiotico, il compositore italiano utilizza il principio della semplificazione quale elemento costitutivo della sua drammaturgia pantomima.

Il primo elemento che emerge dall'osservazione della macrostruttura è la scelta di abbandonare la ripartizione metastasiana in tre atti che aveva retto ugualmente *Sémiramis*: il ballo è suddiviso in cinque atti, chiamate "scene" negli spartiti musicali. Nella tavola sinottica annessa, si distingue chiaramente la struttura della musica divisa in venti brani per i cinque atti più una sinfonia iniziale per una durata totale che doveva superare di poco la mezz'ora. La riduzione del numero dei personaggi da sei a tre, Enea, Didone e Jarba, con il seguito di soldati, damigelle e schiavi, permette al compositore di balli una migliore definizione dei

caratteri, una maggiore chiarezza ed efficacia patetica e un gioco di contrasti interessante nella gestione dell'alternanza pantomima/danza. L'intrigo si fonda su un'unica azione, la partenza di Enea che apre e chiude il ballo e che è differita dalle astuzie di Didone. Nel rispetto delle tre regole aristoteliche, sovrane di ogni costruzione drammatica, tutta l'azione si svolge in un solo giorno, tra il porto di Cartagine, gli appartamenti reali e il tempio di Nettuno, secondo le norme di una ragionevole possibilità di spostamento di luogo.

Il primo atto mostra Enea pronto per la partenza mentre quattro damigelle di Didone arrivano e tentano di convincerlo a restare: le prime due falliscono il loro intento, laddove le ultime due riescono ed Enea decide di non partire. Il secondo atto si svolge negli appartamenti della regina che riceve le notizie, prima tristi poi felici, recate dalle due coppie di damigelle e ritrova infine Enea che si presenta al trono. Il terzo atto si apre sull'arrivo di Jarba che chiede la mano della regina e che, vedendosi rifiutato, promette vendetta. Più complesso dal punto di vista drammatico, il quarto atto inizia con un colpo di scena: durante le cerimonie nuziali dei due amanti, Jarba arriva furioso con i suoi seguaci e assale Enea. Questo momento segna un crescendo improvviso della tensione patetica che continua poi ad amplificarsi gradualmente fino alla catastrofe finale. Si assiste al combattimento tra eroe e antieroe che termina con la disfatta e l'imprigionamento di Jarba. Un breve momento erotico è inserito, a questo punto, grazie alla danza amorosa tra i due amanti. Alla fine dell'atto, Didone, vedendo il suo amato allontanarsi, cerca di trattenerlo suscitando in lui la gelosia, fa chiamare Jarba e finge di amarlo fino a quando Enea, sdegnato, parte, seguito da Jarba e dal suo desiderio di vendetta. Il quinto atto si svolge nuovamente nel porto di Cartagine e si apre con la danza di Enea e i suoi seguaci che s'imbarcano e partono. Didone giunge smaniosa sulla riva del mare e, ormai cosciente della decisione del suo amato, disperata sviene. Soccorsa da Jarba, la regina crede di vedere Enea e lo abbraccia, poi riconosciutolo, lo rifiuta. Un dialogo pantomimo si snoda tra i propositi amorosi dell'uno e il rifiuto dell'altra, finché Jarba, vedendosi inesorabilmente respinto, ordina l'incendio di Cartagine. Il ballo si chiude sulla scena tragica della morte di Didone che, sull'ultimo brano musicale "Furia", esprime tutta la sua follia, si dà la morte e si getta nelle fiamme.

Già da questo succinto riepilogo, si può osservare l'importanza delle trasformazioni materiali dalla forma del dramma per musica a quella danzata. La tavola comparativa mostra che si tratta da una parte di un procedimento selettivo delle situazioni drammatiche e dall'altra di una più complessa operazione di trasfigurazione che arriva fino all'innesto di situazioni inedite.²¹

Angiolini applica il principio della semplificazione che è alla base della sua poetica per ottenere la concentrazione drammatica dell'azione in un unico episodio centrale, procedendo al raggruppamento delle situazioni selezionate e operando l'eliminazione di tutte le scene episodiche dell'opera. In tal modo, di tutta la complessità del dramma, Angiolini sceglie e condensa diversi episodi in un'unica azione: i combattimenti di Enea, prima contro Arbace, poi contro Jarba, concepiti da Metastasio, si riducono a un solo scontro nel quarto atto; le gare oratorie tra Didone ed Enea dell'atto II scena 14 e 15 del dramma, dove Didone ricorre alla gelosia, divengono il nodo drammatico che chiude il quarto atto del ballo, le gare oratorie tra Jarba e Didone si condensano su due dialoghi pantomimi, nell'atto III e IV del ballo.

Una più fine operazione di trasfigurazione emerge dall'azione del primo atto. Il dramma di Metastasio si apre in *media res*, nel «luogo magnifico destinato per le pubbliche udienze», con la lunga battuta di Enea che spiega le ragioni della sua imminente partenza.

No, principessa, amico,

²¹ Si veda la tavola sinottica annessa.

sdegno non è, non è timor che move
le frigie vele e mi trasporta altrove.
So che m'ama Didone;
purtroppo il so; né di sua fé pavento.
L'adoro e mi rammento
quanto fece per me; non sono ingrato.
Ma ch'io di nuovo esponga
All'arbitrio dell'onda i giorni miei
Mi prescrive il destin, voglion gli dei;
E son così sventurato
Che sembra colpa mia quella del fato.²²

Con il “no” che apre la scena dialogata, Metastasio introduce il pubblico in una discussione in atto che presuppone una continuità del discorso fuori dai limiti del palcoscenico. Angiolini trasporta l'azione danzata nel porto di Cartagine e mostra un eroe pronto per la partenza: «Enea con seguito di guerrieri facendo un Sacrificio solenne a Nettuno per la loro partenza».²³ In tal modo, Angiolini sembra trasportare il pubblico nel mondo metastasiano, introducendolo, in *media res*, in un evento già cominciato altrove, mentre con il sacrificio di Enea a Nettuno, il compositore italiano sembra voler tradurre in azione i propositi dell'eroe metastasiano quando questi evoca verbalmente la necessità della partenza prescritta dal destino e dagli dei.

Nel dramma, il compito di convincere l'eroe a restare è affidato al complesso personaggio di Selene, mentre nel ballo tale ruolo è conferito a quattro damigelle: messaggere della regina alla stregua di Selene, esse restituiscono allo spettatore l'immagine frammentata di questo personaggio semplificato e trasfigurato e condensano, nella contingenza della loro azione, la necessità del rapporto tra la regina e sua sorella.

La libertà poetica che deriva dalla scelta di una doppia fonte, permette ad Angiolini di far emergere una situazione drammatica inesistente nel dramma metastasiano: allo stesso modo in cui il poeta inserisce degli episodi originali, il compositore di balli crea l'episodio del matrimonio di Enea, finzione verosimile che consente l'inserimento del colpo di scena con l'irruzione di Jarba e il rovesciamento della situazione.

Malgrado le manipolazioni, i tagli e le trasfigurazioni degli episodi, Angiolini riesce a preservare l'essenza dell'azione metastasiana che resta riconoscibile agli occhi dello spettatore. L'operazione di negoziazione tra la fedeltà alla fonte e il rispetto delle esigenze del linguaggio pantomimo si realizza anche grazie all'applicazione del principio di semplificazione nella definizione dei personaggi. Per connotarli in maniera efficace, Angiolini isola per ogni personaggio degli elementi specifici del loro carattere considerati come determinanti. Si tratta ancora di una riduzione, certo, ma che permette al pubblico di fare un legame immediato tra i personaggi metastasiani e quelli del ballo. Gli elementi distintivi di ognuno dei personaggi muti sembrano rinviare direttamente ai tratti essenziali e caratteristici dei personaggi del dramma, mentre la loro espressione sembra essere presa in conto dalla musica.

²² PIETRO METASTASIO, *Didone abbandonata*, Napoli, Ricciardo, 1724, (atto I, sc. 2). La presente citazione e le seguenti sono tratte da IDEM, *Drammi per musica*, I, a cura di Anna Laura Bellina, Venezia, Marsilio, 2002, p. 71.

²³ GASPARO ANGIOLINI, *Ballo della Didone*. cit., p. 2.

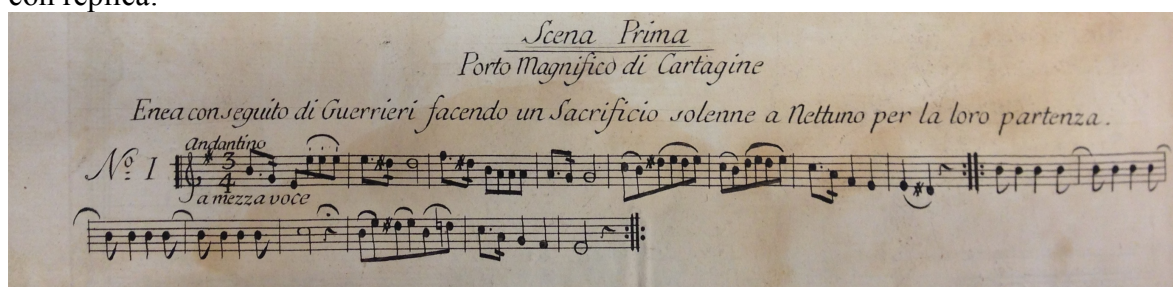
Pius Aeneas: un eroe tra esitazione e humanitas

I tratti distintivi che condensano e connotano il personaggio angioliniano di Enea possono essere ridotti essenzialmente a due: la sua esitazione e la sua *humanitas*.

Nel dramma di Metastasio, il personaggio di Enea è presentato immediatamente, alla stregua della sua fonte virgiliana, come l'uomo in balia del dubbio: egli esita tra il dovere imposto dal destino e l'amore che nutre per la regina cartaginese. Già dalla seconda scena del primo atto, Enea rivela, nel recitativo, il dubbio inesorabile che lo tormenta e lo sprofonda nel dilemma cornelianiano della scelta fra due possibilità inconciliabili. Alla fine della scena, il dubbio dell'eroe trova la sua espressione poetica nell'aria in cui Enea manifesta, attraverso l'aposiopesi, l'impossibilità di dire e tutta la sua incapacità di deliberare.²⁴

Nella scena IX, Enea confida a Selene il suo tormento, mentre nel dialogo con Osmida (sc. XIV), l'eroe manifesta la sua determinazione a rispettare la scelta di ragione: «può togliermi la vita» afferma egli con forza, «ma non può il mio dolore / far ch'io manchi alla patria e al genitore». Tuttavia, nell'ultima scena che chiude il primo atto, l'animo dell'eroe straziato dal dubbio esprime il suo supplizio prima in un monologo psicologico e in fine nella celebre aria per la quale Metastasio aveva scelto un sintomatico ed efficace senario per sottolineare la tensione dicotomica del personaggio in balia dei tormenti del dilemma.²⁵

Ora, nel ballo di Angiolini, un primo sentore di tal esitazione è percettibile già dall'incipit. La scena iniziale che apre lo spettacolo sul sacrificio di Enea a Nettuno per la partenza imminente, è accompagnata da un breve brano musicale in $\frac{3}{4}$, composto da due frasi con replica.²⁶



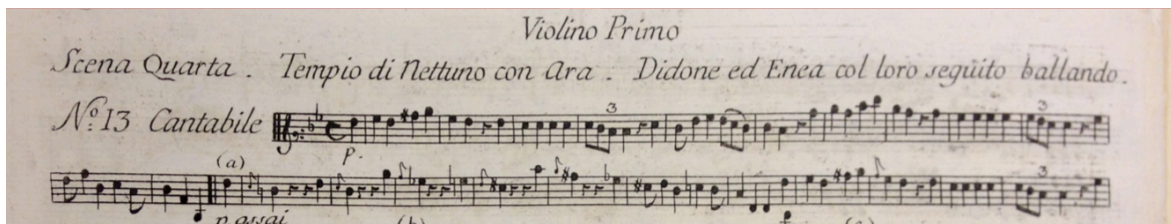
La prima frase, in tonalità di *Mi* minore, esprime la dignità del rito annunciato nella didascalia: essa accompagna la celebrazione del sacrificio al dio del mare con un tono solenne. Un cambiamento netto sembra profilarsi invece nella seconda frase. Le quattro prime battute di questa sezione sono, in effetti, costruite su una sola nota, *Si*. Quest'unica sonorità, che martella un ritmo sincopato crea l'effetto di uno sforzo. Se è impossibile stabilire cosa effettivamente avveniva sulla scena, si può tuttavia immaginare che tale effetto sonoro, che veniva a fendere, con un sottile dubbio, la pompa adatta alla partenza eroica, poteva suggerire allo spettatore uno stato d'esitazione dell'eroe. Quest'impressione si rivela ancor più energica se si considera il contrasto che essa crea con la musica che segue. In effetti, il brano 2, chiosato da un eloquente "maestoso", accompagna le danze di Enea e dei suoi guerrieri con

²⁴ PIETRO METASTASIO, *Drammi per musica*, cit., p. 74: «Dovrei... ma no... / L'amore... Oh dio! / La fè... / Ah! che parlar non so. (ad Osmida) / Spiegalo tu per me».

²⁵ Ivi, pp. 96-97 (atto I, sc. 19): «Se resto sul lido / Se sciolgo le vele / Infido crudele mi sento chiamar / E intanto confuso / Nel dubbio funesto / Non parto non resto / E sento il martire / Che avrei nel partire / Che avrei nel restar». Si può constatare come la dicotomia è costruita su diversi livelli: sintattico, con il parallelismo delle due frasi ipotetiche dei primi due versi con le due relative che chiudono l'aria, semantico, con l'antinomia di «partire/restar» e le opposizioni metonimiche delle rive e delle «vele» che simbolizzano le due possibili scelte.

²⁶ GASPARO ANGIOLINI, *Ballo della Didone*, cit., p. 2.

una musica eroica dalle tonalità più epiche che non lasciano spazio all'esitazione. Più evidente ancora, appare il procedimento utilizzato nella scena quarta - corrispondente al quarto atto nella descrizione – che si apre sulla celebrazione delle nozze di Didone e Enea (p. 8)



Le prime dodici battute accompagnano la solennità del rito con le danze, ma già la tonalità d'impianto in *Sol* minore ispira da subito una certa mestizia. Il rimando (a) indica lo svolgimento dell'azione: «Didone invita Enea all'Ara per celebrar i Sponsali». Il cambiamento di situazione è marcato dallo slittamento della tonalità da *Sol* minore a *Sib* maggiore, mentre la figurazione ritmica delle prime cinque battute è costruita intorno ad un incedere dei violini primi ai quali rispondono i violini secondi. Così scandito, il ritmo e il suono sembrano rilevare la lentezza dei passi trattenuti di Enea forzato dall'amante a salire all'altare, com'è suggerito nella descrizione ove si precisa che «Didone conduce Enea non senza difficoltà a piedi di Nettuno per isposarlo».²⁷

Il secondo atto del dramma di Metastasio rende manifeste le qualità virgiliane dell'eroe: il *pius Aeneas* incarna i valori dell'*humanitas* che ogni *civis romanus* deve possedere. Enea si presenta come un eroe pietoso, che sa perdonare i suoi nemici e fare atto di forza come di clemenza. Nella scena quarta del secondo atto del dramma, quando Didone ordina la condanna a morte di Jarba, Enea tenta di moderare la decisione perentoria della regina giungendo al punto di chiedere grazia per il suo rivale.²⁸ In presenza del monarca africano, Enea strappa il foglio della condanna e offre al prigioniero una lezione di *civitas* al barbaro re. All'inizio del terzo atto, lo scontro tra Enea e Jarba si chiude con la vittoria del primo che, colmo di sdegno, ordina che gli si chieda pietà, tuttavia, di fronte all'orgoglio di Jarba che preferisce morire piuttosto che implorare il nemico, il vincitore pietoso risparmia il vinto rendendogli la vita e il trono.²⁹

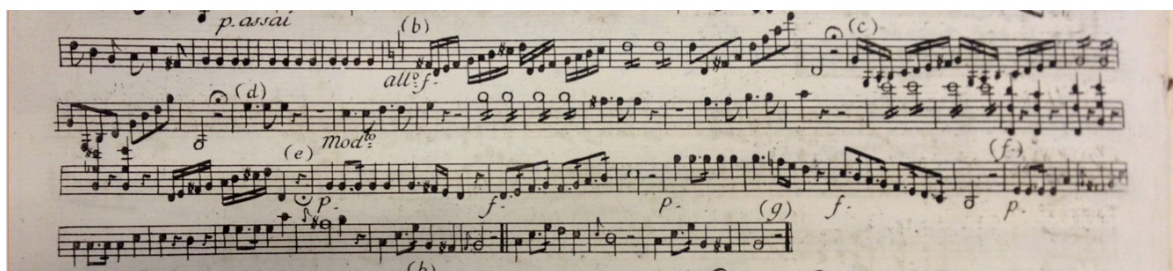
Nel ballo di Angiolini, si ritrovano le tracce di questa *humanitas* dell'eroe e più precisamente una traccia di questo stesso dialogo. Nel quarto atto, l'irruzione di Jarba che, alla lettera (b), interrompe bruscamente la celebrazione delle già citate nozze, è seguita da un'azione animata della battaglia con l'eroe che si termina sulla disfatta dell'antieroe. Come la didascalia lo segnala, alla lettera (f), «Enea lo rimprovera e le fa porre le catene».³⁰ Ecco il passaggio:

²⁷ Zon Zon principe di Kibin-Kin-Ka, dramma giocoso per musica, op. cit., p. 69.

²⁸ PIETRO METASTASIO, *Drammi per musica*, cit., p. 102 (atto II, sc. 4): «La gloria non consente/ ch'io vendichi in tal guisa i torti miei/ se per me lo condanni...[...] Grazia per lui ti chieggi».

²⁹ Ivi, pp. 119-120 (atto III, sc. 2).

³⁰ GASPARO ANGIOLINI, *Ballo della Didone*, cit., p. 8.



Annunciato dalla *suspense* creata dai violini che, «piano assai» si attardano per tre battute su un insistente *Sol*, Jarba e Enea, con i loro compagni, si affrontano in un impetuoso combattimento. Dopo la capitolazione eclatante di Jarba rappresentata in musica da una scala maggiore discendente che precipita il re africano sotto la spada di Enea, alla fine della lettera (e), una pausa crea un momento di attesa. È il momento in cui la voce muta di Enea si rivolge al suo avversario. La figurazione del passaggio musicale durante il quale Enea ordina di porre Jarba in catene, con l'indicazione «piano» e l'utilizzazione di valori più lunghi, quali semiminime e minime, lascia trasparire una certa dolcezza e una vaga leggerezza trasmessa dalla croma seguita dal punto. Se, dopo la vittoria, ci si aspettava tonalità più eroiche, ci si trova invece immersi in un passaggio che, costruito su di una struttura ritmica più regolare, con pause che lasciano il tempo della riflessione e con un finale reiterato che si chiude su un lungo *Sol*, sembra interpretare questo sentimento di *pietas* e la voce di un Enea che ripete al vincitore, alla stregua dell'aria metastasiana, «No, vivi [...] No ; la vittoria mia macchiar non voglio».³¹

Didone: la regina delle passioni

Per caratterizzare l'eroina del ballo, Angiolini sembra ispirarsi all'autodefinizione dicotomica che l'aria di Metastasio le aveva conferito di regina e amante: «Son regina e son amante / E l'impero io sola voglio / Del mio soglio e del mio cor».³²

L'ostentazione del ruolo di regina è sottolineato dalla relazione scenica che Didone stabilisce con il simbolo della regalità, il trono. Nel primo atto, la regina attende afflitta la risposta delle sue damigelle inviate da Enea per convincerlo a non partire. Dopo la risposta positiva delle due ultime messaggere e la danza felice che segue, Enea arriva e Didone accoglie l'arrivo del suo amato, non in atteggiamento di donna innamorata, ma come una regina, sul suo trono³³. Le didascalie indicano un dialogo tra i due amanti alla fine del quale, soltanto dopo aver rimproverato Enea, Didone scende dal trono: «(a) Didone si dispera (b) Ballano (c) Didone v'è sul Trono (d) Enea si presenta umile al Trono (e) Didone lo rimprovera (f) Egli s'intenerisce (g) Didone scende dal Trono».³⁴ Allo stesso modo, nell'atto III, quando Jarba e i suoi arrivano su scena, la didascalia precisa che «La Regina ascende sul Trono». Tuttavia, la regina cede rapidamente il passo alla donna con i suoi tormenti amorosi.

La Didone d'Angiolini è un'eroina dominata passioni che la condurranno fino alla follia e alla morte. 'Passione' nel senso etimologico del termine, giacché Didone sembra costretta a subire il suo destino: essere abbandonata. Già dalla sua prima comparsa, la si vede «turbata» (brano n. 4), poi «si dispera» (brano n. 5, lettera a), è «smaniosa» nell'atto IV

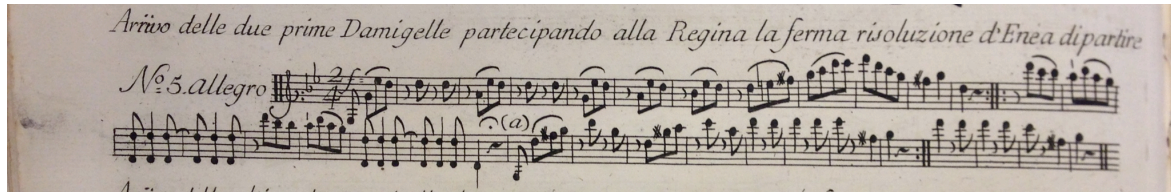
³¹ PIETRO METASTASIO, *Drammi per musica*, cit., p. 120 (atto III, sc. 2).

³² Ivi, p. 79 (atto I, sc. 5).

³³ Tra l'iconografia che aveva potuto ispirare Angiolini per questa scena, vedi in particolare la rappresentazione di PIETRO BARDELLINO, *Enea al cospetto di Didone*, 1731.

³⁴ GASPARO ANGIOLINI, *Ballo della Didone*, cit., p. 4.

(brano n. 13, lettera d), è «furiosa» (brano n. 16, lettera i). Infine, nell'ultimo atto, è nuovamente «smaniosa» (brano n. 18, lettera a), «si dispera» (lettera c) «dal dolore oppressa», «ballando palesa nelle sue smannie [sic] le sue sciagure» (lettera s), fino a quando, «oppressa dal duolo, e disperazione» sceglie la morte. Osserviamo due momenti musicali che esprimono le sue passioni:



Il confronto tra i due brani mette in evidenza il procedimento retorico che Angiolini utilizza per significare lo stato di angoscia della regina. Si tratta della *sospiratio*: un'alternanza rapida di pause e suoni che crea un effetto di sospensione e una forte sensazione di ansietà.

Nel primo brano, il n. 5, la musica accompagna l'entrata delle due prime damigelle che Didone aveva inviato da Enea e che non erano riuscite a convincerlo a restare. Alla lettera (a) la didascalia indica «Didone si dispera». All'inizio dello spettacolo, la disperazione momentanea della regina è ancora debole, ed infatti il brano successivo ribalta la situazione giacché accompagna l'arrivo delle altre due damigelle che erano riuscite a ottenere da Enea la promessa di non partire. Lo stato passionale contingente dura appena qualche battuta (una prima frase da (a) e poi *da capo*), mentre la presenza costante di crome uniformizza il ritmo che resta angosciante, pur senza superare un certo livello assai stabile d'intensità passionale.

La musica n. 18 invece, che la didascalia scandisce in cinque parti, articola altrettante situazioni emozionali differenti che variano in intensità e che dovevano rappresentare insieme il pezzo di bravura dell'attrice pantomima. Si tratta del secondo brano dell'atto V. Ecco le didascalie:

(a) Didone smaniosa arriva con le Damigelle (b) Guardando il Mare scorge da lungi Enea di già partito (c) si dispera (d) Dal dolore oppressa corre verso le Damigelle (e) Sviene in braccio a queste, che la appoggiano ad un Sasso.³⁵

Nella prima frase di questo brano, in corrispondenza con l'azione di Didone che guarda il mare temendo la partenza del suo amante, si nota l'utilizzo di quartine di semicrome che creano un effetto d'agitazione progressiva, traducendo precisamente l'ansia crescente della regina. La frase termina su una semiminima prolungata da un punto coronato e un breve sospiro che crea un momento di attesa. Quando sulla lettera (b), Didone s'accorge che l'amante è partito, nella musica non c'è più spazio per i sospiri, tutta la frase è una suite rapida e intensa delle sonorità ascendenti e discendenti che preparano la frase seguente: la

³⁵ Ivi, p. 10. Questo passaggio sembra tradurre i versi che Metastasio fa pronunciare a Didone (atto III, sc.10) «Va crescendo il mio tormento / io lo sento e non l'intendo, / giusti dei che mai sarà?».

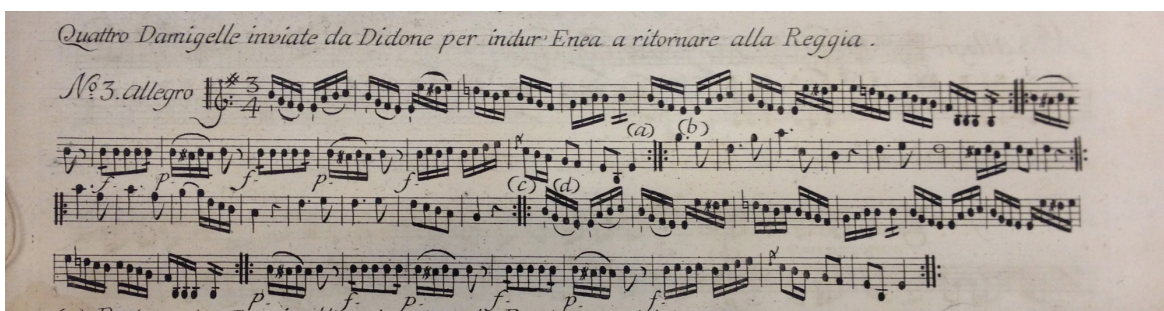
disperazione di Didone. Questa disperazione è molto differente da quella che era stata appena accennata all'inizio del ballo: nello spazio di sei misure, le crome battono insistentemente le note in un percorso circolare ascendente e discendente, lento e costante, che si struttura a intervalli di terze: l'effetto produce l'evocazione dei tormenti di una follia nascente e crescente, mentre la prima nota di ogni quartina, sempre un *Mi*, sembra martellare l'ossessione della passione di Didone. È un dolore oppressivo che getta la regina in un nuovo stato di ansia marcato dall'armonia che rimane sospesa su un *Sol* diesis che trova nel *La* la sua risoluzione. La sospensione della *sospiratio*, che stavolta martella appena qualche nota, segue lo sfinimento del personaggio: Didone è allo stremo delle forze. Le indicazioni per il violinista precisano «lento, smorzando e piano assai»; la figurazione si sviluppa lentamente in un movimento in catabase per semitoni, spezzato da sospiri irregolari che si concludono sulla sincronizzazione, di un grande effetto drammatico, tra la nota finale tonica e lo svenimento dell'eroina.

Effetti semantici del sonoro

Facendo dell'esclusione della parola un fondamento teorico, Angiolini si batte, nel movimento riformatore della danza, affinché il ballo-pantomimo si presenti al pubblico come un'arte che abbia un linguaggio perfettamente intelligibile e autonomo rispetto al linguaggio verbale. La musica occupa un ruolo essenziale accanto al gesto nel dispositivo linguistico-pantomimo: essa sostituisce la voce dei danzatori e diviene «la poesia della danza».

Abbiamo potuto osservare un esempio di questo procedimento nell'analisi condotta dell'atto IV, dove la configurazione dei passaggi musicali sembrano sostituire la voce muta di Enea che ordina di imprigionare Jarba. Un secondo esempio di tale procedimento appare nel primo atto, quando le damigelle di Didone, a due a due, tentano di trattenere Enea, già pronto per la partenza. Si tratta del brano n. 3 la cui didascalìa annuncia:

(a) Partono due Damigelle ad avvisar la Regina per l'insistenza di Enea. (b) le altre due procurano con lusinghe d'indur Enea a condiscendere, e gli riesce. (c) Le due Damigelle allegre partono. Gli Guerrieri procurano di dissuader Enea della sua dimora, mà lui risoluto parte per la Reggia, ed i suoi Guerrieri lo seguitano.³⁶



Strutturato secondo uno schema ABA, il brano incastona, all'interno di un testo musicale fondato sul ritmo rapido, ma uniforme di crome, una sezione più melodica, che contrasta con il tono e il ritmo che lo precede e che lo segue. La parte A è connotata da un movimento di energia, la B da un ritmo delicato e quasi giocoso.

³⁶ Ivi, p. 3.

L'ultima frase delle due parti A, dall'inizio della lettera (b) poi dalla lettera (c) alla fine, traduce il tentativo fallito, prima delle due damigelle, poi dei Guerrieri che tentano di dissuadere Enea. Con la struttura sincopata, amplificata dalla triplice alternanza di colori contrastanti, forte/piano, Angiolini crea l'effetto musicale necessario per significare il gioco dell'insistenza delle due damigelle sfortunate e dei Guerrieri: il testo musicale sembra sostituire la forza delle loro sollecitazioni.

La parte B, al centro dei due brani speculari, accompagna l'arrivo delle prime due damigelle che tentano una strategia differente: le lusinghe. L'episodio si svolge nello spazio di due frasi ripetute. Lungi dal limitarsi alla gestualità che poteva rivelarsi eccessiva, la scena delle lusinghe, fa della musica un canale privilegiato. La microstruttura della minima seguita dal punto e completata dalla croma produce un effetto ritmico giocoso, le successioni di minima, semicrome e crome creano una linea musicale melodica che sembra accompagnare con il suono una dolce e adulante preghiera. È l'effetto che procura la musica ed è ugualmente ciò che la descrizione contenuta del libretto d'opera suggerisce: «E nel momento, ch'egli s'imbarca insieme all'Armata Troiana nella sua Flotta, una quantità di Damigelle mandate da Didone, a forza di preghiere l'inducono suo malgrado a ritornare dalla Regina».³⁷

Altro esempio di questo procedimento di sostituzione della parola con la musica è rintracciabile nella scena seguente, con l'entrata delle due damigelle che non erano riuscite a convincere l'eroe a restare. Se nel brano n. 5, l'effetto della *sospiratio* era servita ad Angiolini per connotare l'angoscia di Didone, questo stesso effetto accompagna prima di tutto l'entrata delle due damigelle sfortunate che devono annunciare alla regina il loro fallimento. La *sospiratio* prende allora il senso di un'esitazione, come un balbettamento delle due damigelle che, alla fine, devono pronunciare quel «no, non resterà».

La musica sembra sostituire i propositi esitanti delle due damigelle, che si risolvono sull'espressione della negazione: così, nella seconda frase, è la sincope che, con lo scivolamento dell'accento sulla ripetizione di una stessa nota, *Re*, suonata simultaneamente su due ottave, sembra proferire perentoriamente la negazione. Ecco il passaggio:

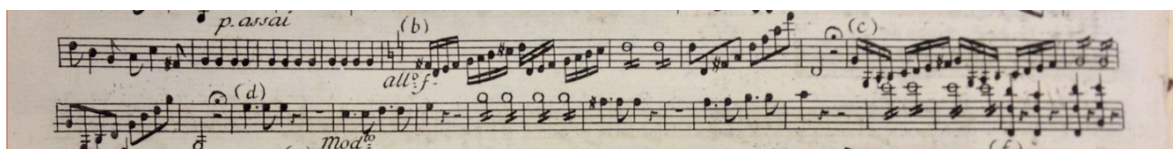


Alla musica, Angiolini attribuisce anche il ruolo di tracciare una cornice semantica che possa essere riconoscibile e che permetta allo spettatore una migliore comprensione delle situazioni patetiche e dei caratteri dei personaggi. Senza chiudersi in un'eccessiva rigidità, Angiolini attribuisce a ogni personaggio una tonalità dominante che gli permette di conferire ad ognuno un colore personale e allo stesso tempo di creare tra di essi degli effetti di contrasto. Le entrate di Didone sono spesso in *La*, le entrate di Enea sono quasi tutte in *Sol*, mentre Jarba appare sotto il segno delle tonalità *Re*: la sua prima entrata nell'atto terzo, brano 10., si fa *Re* minore, l'irruzione durante le nozze in *Re* maggiore, infine il brano finale che vede il confronto di Didone e Jarba, *Re* minore e *La*. Nel quadro armonico scelto, la tonalità in *Re*, tradizionalmente connotata per le arie di tempesta, riflette chiaramente la potenza del

³⁷ *Zon Zon principe di Kibin-Kin-Ka, dramma giocoso per musica, op. cit.*, p. 22.

personaggio di Jarba che, in Metastasio, si era presentato come un «fiume gonfio di umori»,³⁸ mentre il *La* e il *Sol* sembrano più adatte per indicare la coppia di amanti.

La connotazione per tonalità permette di conferire un colore netto all'opposizione dell'eroe e dell'antieroe e di creare un contrasto interessante tra i due. Nell'atto IV, le lettere (b) e (c) indicano lo scontro tra i due personaggi. All'interno del brano, tre battute di semiminime che insistono «piano assai» su una sola nota, *Sol*, scandisce il tempo producendo l'effetto di una tensione crescente che sollecita l'interesse e l'attenzione dello spettatore e lo prepara a un evento sorpresa. È la creazione della *suspense* propedeutica al colpo di scena: l'entrata di Jarba. Ecco il passaggio:



Si osserva che, alla lettera (b), l'entrata dell'antieroe è sottolineata da una scala ascendente di semicrome che insistono, il tempo di una battuta, su un solo *Re* a cui risponde una scala discendente suonata dai violini secondi. Un arpeggio ascendente in *Re* maggiore di crome sembra seguire ancora il movimento del combattimento che si chiude, dopo un'impetuosa caduta di due ottave del *Re*, su un lungo silenzio prescritto dal punto coronato della pausa finale. Si tratta di procedimenti abituali utilizzati per accompagnare gli abbattimenti spettacolari che creano un effetto di grande tensione.

Ora, la seconda semifrase che segue e completa la prima, alla lettera (c), è quella che accompagna l'entrata di Enea. Si tratta di una *imitatio*, che propone una struttura identica, in una tonalità differente, *Sol*. In un accordo di *Sol*, il *Sol* è la tonica, quella che dà stabilità, mentre il *Re* è la dominante, ossia quella che conferisce il movimento. Se nella percezione musicale, il passaggio da un accordo di *Re* a un accordo di *Sol* appare come una conclusione logica, sulla scena, il *Re* si rivela ideale per connotare l'antieroe in opposizione antitetica con il *Sol* dell'eroe. In tal modo, la trasposizione di una stessa frase musicale dalla tonalità di *Re* a quella di *Sol* risulta come una conclusione naturale ed evidente per accompagnare un finale vittorioso.

Lo spettacolo

La realizzazione del progetto coreografico implica dei limiti per quanto riguarda lo spazio teatrale, le scene e la specificità dei danzatori e testimonia delle scelte del compositore di balli che negozia tra l'impresa teatrale, le esigenze del pubblico e quelle dei danzatori. Il successo di un evento spettacolare dipende anche dalla sorpresa che sa suscitare nello spettatore, sempre più avido di novità. Se le didascalie parlano di un balletto con torce accese, la testimonianza di Goudar menzionata in precedenza, attesta una messa in scena realista dell'incendio di Cartagine, cosa che presupponeva delle macchinerie specifiche per gli 'effetti speciali' a ogni rappresentazione.

Gli esiti spettacolari erano assicurati ugualmente dalle performance dei danzatori. La pagina delle responsabilità, pubblicata nel libretto d'opera, mostra la gerarchia degli interpreti: si possono distinguere i due primi ballerini seri, Antonio Campioni e Caterina Curtz nei ruoli di Enea e Didone, i nomi dei quattro "Primi grotteschi", Filippo e Anna Pallerini, Giovanni Grazioli e Marianna Signorini, disposti graficamente non in colonna, ma lungo una

³⁸ Ivi, p. 89 (atto I, sc. 13): «Son quel fiume che gonfio d'umori / quando il gelo si scioglie in torrenti / Selve, armenti, capanne, e pastori / porta seco e ritegno non ha».

diplomatica linea circolare, tre ballerini di mezzo carattere e il resto del corpo di ballo composto da quindici danzatori e undici danzatrici. Sebbene né la breve descrizione nel libretto, né le didascalie dello spartito precisano il ruolo di ciascun danzatore, è interessante notare l'importanza che i grotteschi assumono in questa produzione. La loro presenza segnala che uno spazio cospicuo era consacrato negli interstizi dei nuclei pantomimi, all'aspetto più specificatamente acrobatico della danza virtuosa che gli spettatori veneziani erano abituati ad ammirare.

Osservando la musica, si può costatare che un unico grande spazio è interamente consacrato alla danza: alla fine del primo atto, si ritrova un *pas de deux* di Didone e Enea (brano 8) che danzano un minuetto seguito da una larga ciaccona figurata che doveva comprendere le danze corali delle Damigelle di Didone e dei Guerrieri di Enea.

Alcune brevi performance di assolo o di duetti sono disseminate lungo la struttura musicale e messe in evidenza dalle didascalie: nell'atto III, si precisa che «(a) Jarba balla cò i suoi (b) Jarba solo (c) Jarba cò suoi», lasciando immaginare un momento di puro virtuosismo tecnico. Per Didone e Enea, sono segnalati piuttosto dei *pas de deux* come il «Ballo affettuoso» menzionato nel terzo atto. Diversi piccoli inserti danzati sono semplicemente incastonati nello svolgimento dell'azione e annunciati dalle didascalie della musica che precisa «ballano»: all'inizio del primo atto, ad esempio, quando i Guerrieri di Enea danzano dopo il sacrificio; all'inizio del secondo atto, quando le damigelle intrecciano danze con Didone; all'inizio e alla fine del terzo atto, dove uno spazio considerabile è lasciato a Jarba e al suo seguito; all'apertura del quarto atto, per la celebrazione delle nozze; nel cuore dell'ultimo atto, quando «Jarba e Mori con accese fiaccole ballano». Tale proliferazione di piccole sezioni danzate, inserite in parti più specificatamente pantomime, rivela il tentativo d'integrazione di danza e pantomima che Angiolini mette in pratica nei suoi progetti drammaturgici e manifesta l'attenzione che il compositore di balli porta all'orizzonte d'attesa di un pubblico specifico, mentre la scelta dei danzatori "grotteschi", di quegli stessi danzatori che Angiolini aveva chiamato *baladins*, assimilandoli agli artisti di fiera, significa anche il rispetto di una tradizione acrobatica specificamente italiana.³⁹

Conclusioni

Diverse osservazioni emergono dal nostro studio. *In primis* scopriamo un prodotto teatrale compiuto, costruito su dei principi drammaturgici coerenti e con dei procedimenti complessi, capace di articolare e di giustificare un rapporto erudito con la fonte d'ispirazione. Riconosciamo, dietro tale lavoro, lo studio di un nuovo compositore di balli-poeta che, manifestando, di fatto, la sua capacità e la sua legittimità a manipolare un capitale culturale appartenente per tradizione alla Repubblica delle Lettere, applica una delle strategie messe in atto dagli artisti della danza in cerca di una valorizzazione della loro arte e del loro ruolo sociale.

³⁹ Nella *Dissertation*, Angiolini e Calzabigi propongono una classificazione dei danzatori e dei compositori di balli nella quale i grotteschi figurano all'ultimo posto: «Nous avons des danses en Italie que nous appelons grotesques; et on appèle danseurs grotesques ceux qui les exécutent. Ces baladins ne vont que par sauts et par bonds et le plus souvent hors de cadence; il la sacrifient même volontiers à leurs sauts périlleux». GASPARO ANGIOLINI [RANIERI CALZABIGI], *Dissertation*, cit., pp. 170-171. Sulla connotazione italiana dei ballerini grotteschi rimandiamo a ARIANNA FABBRICATORE, *op. cit.*, pp. 173-225. Sulla danza grottesca vedi REBECCA HARRIS-WARRICK, ALAN-BRUCE BROWN, *The Grotesque Dancer on the Eighteenth-Century Stage: Gennaro Magri and His World*, Madison, Wisconsin, University of Wisconsin Press, 2004.

Se esaminiamo questo prodotto teatrale da più vicino, prendendo in considerazione la peculiarità dei suoi principi, costatiamo un'applicazione rigorosa dei canoni drammaturgici classici, retti da una volontà di razionalizzazione. Il rispetto delle unità, la divisione della macrostruttura, la chiarezza dell'intrigo, sono il frutto dell'elaborazione di una poetica specifica nel "campo" del ballo-pantomimo: quella che è retta da un «raziocinio entusiastico» la cui creazione si fonda su principi razionali *a priori*. L'attenzione focalizzata sul materiale linguistico del ballo-pantomimo, in particolare alla *puritas* che doveva preservare questo linguaggio dall'interferenza del verbale del libretto di ballo e che affidava un ruolo essenziale alla musica, palesa le preoccupazioni di un artista allo stesso tempo compositore di balli e di musica che si batte per dimostrare la perfetta intelligibilità e autonomia del linguaggio pantomimo. Distinguiamo, nella complessità di tale dispositivo drammaturgico, una presa di posizione in contrasto con i principi annunciati nell'opera teorica più celebre dell'epoca che aveva teorizzato l'estetica del tableau per la danza: le *Lettres sur la danse* di Jean-Georges Noverre.

Infine, se osserviamo questo prodotto nella sua globalità, tenendo conto della specificità del suo soggetto, della fonte latina, della sua primaria funzione encomiastica, della sua diffusione europea nella forma dell'opera italiana, se pensiamo alla scelta di lasciare uno spazio considerevole ad una pratica artistica, quella dei grotteschi, che era considerata come specificamente italiana, se consideriamo l'adesione ad una poetica classica e alla volontà di presentare non solo un ballo, ma una tragedia, come Aristotele l'aveva concepita e come l'Arcadia aveva tentato di ristabilire per restituire all'Italia la forma teatrale più alta, se prendiamo in conto l'insieme di tali elementi, possiamo attribuire al ballo di Angiolini la volontà di una connotazione tutta "italiana". Questo ballo che, nel complesso, mostra il discorso teorico del suo inventore ed esprime le sue scelte drammaturgiche, veicola una poetica che si vuole specificamente italiana e che si situa al centro di un progetto di riforma italiana dell'arte della danza.

Si pensi infine che il *Ballo della Didone* precede di poco la pubblicazione delle *Lettere a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi*, 1773, l'opera teorica che Angiolini scrive in risposta diretta al programma di *Agamemnon* regalatogli dal rivale francese. Nelle *Reflexions justificatives sur le choix et l'ordonnance du sujet* che aprono il programma, Noverre aveva formulato i presupposti per una licenza poetica che gli conferisse la legittimità di un anacronismo «aussi hardi que celui de Virgile, qui, sans s'inquiéter, de ce qu'on en diroit, a réuni Enée et Didon, quoiqu'il y eût entre eux un intervalle de trois cents ans».⁴⁰ La reazione d'Angiolini a tali affermazioni era stata perentoria.⁴¹

In seguito all'esame drammaturgico condotto sul *Ballo della Didone*, possiamo considerare la messa in scena di tale ballo come una risposta pratica che anticipa la risposta verbale del compositore italiano alle istanze del rivale francese. Animato dalla volontà di agire nell'ambiente culturale in cui si muove, di mostrare e dimostrare i principi classici di una poetica della danza, Angiolini conferisce a questo ballo un valore pragmatico forte e realizza, di fatto, la rifondazione razionale del ballo-pantomimo. Con l'applicazione dei principi teorici annunciati nelle sue *Lettere*, in opposizione diretta a quelli di Noverre, egli propone una riforma, sulla scia di quella di Metastasio per il dramma per musica e di Goldoni

⁴⁰ JEAN-GEORGES NOVERRE, *Agamemnon vengé*, Vienne, 1771 (*Der gerächte Agamemnon/La mort d'Agamemnon*), in IDEM, *Lettres sur la danse, les ballets et les arts*, IV, St. Petersburg, chez Charles Schnoor, 1803-1804, p. 146.

⁴¹ GASPARO ANGIOLINI, *Lettere a Monsieur Noverre*, cit., pp. 58-59: «Voi nella prefazione di questo ballo procurate di difendere l'anacronismo delle due uccisioni d'Agamemnone e di Clitennestra, e vi servite dell'esempio di Virgilio per autorizzare la vostra impresa. Alla qual cosa io rispondo che pochi sono i Virgili, e meno ancora sono gli anacronismi che non abbiano meritato la critica de' letterati; che i periti devono attenersi alle idee comuni; che la favola di Didone nell'*Eneide* è un'azione episodica; che a voi mancano molti autori consultati da Virgilio i quali forse lo autorizzavano a unire Enea e Didone».

per la commedia, che si inserisce nella diatriba tra l'Italia e la Francia sulla questione della rivalità culturale in ambito teatrale e che vuole contribuire a restituire all'Italia il primato culturale perduto. È con questo spirito che Angiolini chiude le sue *Lettere*:

Così potesse l'Italia tutta riunire e porre in uso il vigore delle sue forze, che la ruota fatale d'ogni imperio, e le conseguenze indispensabili che il tempo conduce, ha per diverse ragioni disperse ed assopite, com'ella può in ogn'una delle bell'arti mostrar la fronte, competere e sostenere con qualsivoglia florida ed erudita nazione i primi posti là nel Parnaso. Un Vanvitelli nell'architettura, un Battoni nella pittura, un Iumelli nella musica, un Metastasio nella poesia, parlo solo de' viventi; ma questa verità non ha bisogno di prova. In tutti i tempi l'Italia ha avuto i suoi Cimabue, i suoi Cini, i suoi Danti, i suoi Pichi della Mirandola, i suoi Galilei, in fine in ogni linea i primi uomini ed i più gran talenti restauratori delle arti e delle scienze. L'amore delle virtù ha sempre riscaldato le menti italiane, ed è da presumere che se ancora mancassero i Mecenati, le scienze e le arti sempre sarebbero coltivate in Italia, poiché troppo conoscono gl'Italiani l'utile e il bello delle scienze e dell'arti, rese ora mai alla loro delicatezza necessarie.⁴²

⁴² Ivi, p. 87.

Tavola n. 1 Confronto tra le strutture drammaturgiche Ballo/Dramma per musica

| | | Angiolini Ballo <i>La partenza di Didone</i> | Metastasio Dramma per musica <i>Didone abbandonata</i> |
|----------|-------------|--|---|
| | Personaggi | 3 | 6 |
| Atto I | scenografia | <i>Porto di Cartagine</i> | Atto III |
| | (Scena 1) | Sacrificio di Enea a Nettuno. | - |
| | (Scena 2) | Le damigelle di Didone tentano di convincere Enea a restare. | Selene Atto I |
| Atto II | scenografia | <i>Appartamenti della regina</i> | Atto II |
| | (Scena 1) | Didone e le sue Damigelle con le risposte divergenti di Enea | - |
| | (Scena 2) | Arrivo di Enea, dialogo tra i due amanti, Enea decide di restare e ballano. | Gare oratorie Atto I |
| Atto III | scenografia | <i>Identiche</i> | |
| | (Scena 1) | Arrivo di Jarba che chiede la mano della regina. Didone rifiuta. Jarba promette vendetta. Didone parte con Enea. | Atto I scena V |
| | (Scena 2) | Jarba balla con suoi. | - |
| | scenografia | <i>Tempio de Nettuno</i> | Atto I scena XV |
| Atto IV | (Scena 1) | Le nozze degli amanti sono interrotte dall'arrivo di Jarba. | - |
| | | Combattimento e disfatta di Jarba. | Combattimento Jarba/Enea Atto II, 2 |
| | | Ballo di Enea e Didone. | - |
| | (Scena 2) | Enea vuole partire e Didone tenta di renderlo geloso facendo richiamare Jarba. Jarba è condotto davanti alla regina che finge amore per lui. Enea sdegnato vuol vendicarsi, i suoi lo fermano e uniti partono. Didone vuol seguirlo, Jarba la trattiene, lei giura vendetta. | «faccia la gelosia l'ultima prova» Atto II scena 14 e 15 |
| Atto V | scenografia | <i>Porto di Cartagine</i> | Atto III |
| | | Enea con i suoi, ballano e partono. | Partenza di Enea Atto III, 1 |
| | | Didone arriva con le damigelle, vede che Enea è partito e si dispera. | - |
| | | Ultimo dialogo con Jarba che, ancora respinto, ordina di incendiare la città. | Atto III, 19 |
| | | Morte di Didone. | Ultima scena |

Tavola n. 2 Descrizione della musica

| Ballo della Didone | | | | | | |
|--------------------|--------------------------|-------------|-------|----------|--------------|--|
| | Titolo/Personaggi | Indicazioni | tempo | Tonalità | | |
| Atto I | 1) Enea/Guerrieri | Andantino | 3/4 | Sol+ | A mezza voce | |
| | 2) Ballano | Maestoso | 3/4 | Sol + | | |
| | 3) Damigelle/Guerrieri | Allegro | 2/4 | Sol + | | |
| Atto II | 4) Didone | Andantino | 3/4 | Sol + | A mezza voce | |
| | 5) 2 Damigelle | Allegro | 2/4 | Sol - | | |
| | 6) 2 Damigelle | Allegretto | 2/4 | Sol + | A mezza voce | |
| | 7) Didone/Enea | Sostenuto | 2/4 | Do + | | |
| | 8) Padedù de D. e E. | Andantino | 3/4 | Do + | A mezzavoce | |
| | 9) Ciaccona figurata | | 3/4 | Fa + | | |
| Atto III | 10) Jarba e seguito | Marcia | 2/2 | Re - | | |
| | 11) Jarba/Did./En. | Andantino | 3/4 | Fa+ | A mezzavoce | |
| | 12) Jarba e seguito | Allegro | 4/4 | Sib+ | | |
| Atto IV | 13) Did. En. Jarba | Cantabile | 4/4 | Sol- | | |
| | 14) Did.En. Ballo | Andantino | 2/4 | Sol + | A mezzavoce | |
| | 15) Jarba/Did./En. | Maestoso | 3/4 | Do + | | |
| | 16) Enea e seguito | Allegro | 3/4 | Do + | | |
| Atto V | 17) Enea e seguito | Allegretto | 6/8 | La - | | |
| | 18) Did./damigelle | Allegro | 2/4 | La + | | |
| | 19) Jarba e seguito/Did. | Allegro | 4/4 | Re - | | |
| | 20) Incendio/ Did. | Furia | 3/4 | Re + | | |