

Acting Archives Essays

ACTING ARCHIVES REVIEW SUPPLEMENT 9 - APRIL 2011

Flavia Pappacena

LE LETTRES SUR LA DANSE DI NOVERRE L'INTEGRAZIONE DELLA DANZA TRA LE ARTI IMITATIVE

Le Lettres sur la danse

Lettres sur la danse et sur les ballets apparve all'inizio del 1760 a Lione e subito dopo anche a Stuttgart, quasi a voler suggellare la conclusione dell'attività pregressa svolta tra Lione, Marsiglia, Strasburgo e l'Opéra-Comique (Londra fu un breve inciso) e l'inizio di una nuova esperienza presso le grandi corti. Il testo ebbe diverse altre pubblicazioni e traduzioni in diverse lingue (vedi *Appendice* alla fine del saggio). Una ristampa uscì a Vienna nel 1767, all'inizio dell'ingaggio di Noverre presso la corte asburgica; una seconda edizione leggermente rimaneggiata fu pubblicata nel 1783 a Londra e a Parigi. Nel 1803, a Pietroburgo, Noverre produsse una nuova edizione (*Lettres sur la danse, sur les ballets et les arts*) contenente un quadro complessivo della sua esperienza artistica, dalle prime sperimentazioni (le 15 lettere del 1760) alle creazioni della maturità (20 nuove lettere).¹ L'anno seguente, nel 1804, l'artista aggiunse un ulteriore volume diviso a sua volta in due tomi, in cui raccolse ad integrazione dei suoi scritti teorici una miscellanea di materiale inedito (23 lettere) e già edito (23 Programmi di balletti e il progetto di costruzione di una nuova sala dell'Opéra pubblicato nel 1781), quasi a voler sostenere la sua discussione con una testimonianza tangibile del suo percorso. Il testo, alleggerito di 13 dei 23 Programmi, fu poi ripubblicato in due volumi nel 1807 in memoria del suo fedele discepolo Dauberval recentemente scomparso, e con dedica all'imperatrice dei francesi. Con questa nuova edizione, rititolata *Lettres sur les arts imitateurs en général et sur la danse en particulier*, Noverre rielaborò tematicamente il materiale, mescolando senza distinzione le lettere del 1760 con quelle di quarant'anni dopo, come a voler unificare e omogeneizzare quella che nel 1803 risultava una distinzione di prospettiva: l'intento programmatico e le riflessioni finali.²

Oltre alle suddette pubblicazioni, Noverre compilò una dissertazione, *Théorie et pratique de la danse simple et composée de l'art des ballets, de la musique, du costume et des décorations*, che inserì nel secondo degli undici volumi donati nel 1766 a Stanislao II Augusto di Polonia con l'aspettativa di ottenere un ingaggio (vedi *Appendice* alla fine

¹ Dell'edizione del 1760 è in commercio una ristampa anastatica della Broude Brothers, New York, 1967. Il primo volume dell'edizione di S. Pietroburgo è stato recentemente pubblicato a cura di Flavia Pappacena sia in anastatica che in traduzione italiana, Lucca, LIM, 2011.

² A tal riguardo è sufficiente segnalare che la prima delle lettere del 1760, che si apre con la frase lapidaria «La poesia, la pittura e la danza, mio Signore, non sono e non devono essere che una copia fedele della bella natura», nell'edizione del 1807 è diventata la diciassettesima del tomo I e inquadrata con il titolo *De la composition de Ballets*.

del saggio). Si tratta di una sintesi esemplificativa della sua linea estetica con una serie di inedite notazioni riguardanti il costume.

La riforma noverriana nel quadro dei mutamenti estetici della Francia di metà Settecento

Sebbene le edizioni del 1803-04 e del 1807 raccolgano il pensiero complessivo dell'autore e offrano uno sguardo generale su tutta l'attività noverriana, è la pubblicazione del 1760 che segnò il corso della storia del teatro di danza. Le numerose attestazioni di stima rivolte all'autore nei primi anni Sessanta rivelano come i tempi fossero ormai maturi per una riforma sostanziale del teatro di danza che da tempo, come avevano scritto recentemente Louis de Cahusac e Diderot, attendeva l'uomo di genio capace di guidarla.³ Anche nell'ambiente retrogrado dell'Opéra dove, come osserverà Charles Burney, il tempo sembrava si fosse fermato, si erano colti alcuni segnali di rinnovamento che lo stesso Noverre non può esimersi dal riferire facendo eco a Marmontel e Cahusac.⁴ Si tratta di 'dances épisodiques' all'interno delle opere e degli *opéras-ballets*, in cui si tentava di contrastare l'estraneità dei balletti all'azione e di reintegrare la danza nel tessuto drammatico.⁵ Ma se questi episodi isolati non riuscivano a scuotere la massima istituzione lirica francese, alla Comédie-Italienne, alla Comédie-Française e all'Opéra-Comique – per rimanere nel panorama parigino – da tempo serpeggiavano fermenti e nuove proposte tra cui quelle di Jean-Baptiste François De Hesse, Pietro Sodi, Antoine Pitrot, Jean-Baptiste Hus⁶ che avevano avviato un processo di depurazione della pantomima derivata dalla Commedia dell'Arte⁷ o avevano valorizzato il filone dei balletti a *tableaux* cui, seppur con differenti modalità e finalità, si era accostato anche Giovanni Niccolò Servandoni

³ Vedi Louis de Cahusac, *La danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*, La Haye, Jean Neaulme, 1754, II, Libro IV, cap. VII, p. 235 (rist. a cura di N. Lecomte, L. Naudeix, J.-N. Laurenti, Paris, Desjonquères/Centre National de la Danse, 2004). Si veda anche Denis Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel* (1757), in *Œuvres complètes*, a cura di J. Assézat, Paris, Garnier, 1875-1877, t. VII, p. 157.

⁴ Cfr. Charles Burney, *Viaggio musicale in Italia*, a cura di Enrico Fubini, Torino, EDT, 1979, p. 28.

⁵ Marmontel, nell'articolo *Pantomime* pubblicato sull'undicesimo volume dell'*Encyclopédie*, tratta fondamentalmente il problema dell'integrazione del balletto nell'opera e considera ben inseriti nella vicenda il Ballet des Bergers nell'opera *Roland*, il Ballet des armes d'Énée nell'opera *Lavinie* e nello stessa opera il Ballet des Bachantes, come quello della Rosa in *Les Indes galantes*, il Ballet des Lutteurs al funerale di Castore (vedi Jean-François Marmontel, *Œuvres complètes*, Paris, Née de La Rochelle, 1787, tt. V-X, *Éléments de Littérature*; rist. a cura di S. Le Ménahéze, Paris, Desjonquères, 2005, p. 844). Come campioni di 'danse épisodique' integrata nell'azione Cahusac cita l'*enchantement* della falsa Oriane in *Amadis*; la Passacaglia inserita da Marie Sallé in *L'Europe galante*; la danza des Lutteurs in *Les Fêtes grecques et romaines* (vedi Louis de Cahusac, *La danse ancienne et moderne*, II, Libro IV, cap. XI, pp. 235-238). Noverre nella Lettera VII cita l'Acte des Fleurs, l'atto di *Eglé* in *Les Talents lyriques*, il Prologue di *Les Fêtes grecques et romaines*; l'atto turco nel vecchio *opéra-ballet* *L'Europe galante* e «uno degli atti di *Castor et Pollux*» (1760, Lettera VII, p. 126. Vedi *Appendice* alla fine del saggio).

⁶ A tal riguardo vedi Claude e François Parfaict, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, 7 voll., Paris, Rozet, 1767 (facsimile Genève, Slatkine Reprints, 1967), e M. H. Winter, *The Pre-Romantic Ballet*, London, Pitman, 1974.

⁷ Sulle pantomime e sui balli italiani derivati dalla Commedia dell'Arte si veda il testo di Gregorio Lambranzi, *Neue und curieuse theatralische Tantz-Schul* (*Nuova e curiosa scuola de' balli teatrali*), Nürnberg, Johann Jacob Wolrab, 1716 (*New and Curious School of Theatrical Dancing*, trad. inglese a cura di Derra de Moroda, London, C. W. Beaumont, 1928; facsimile New York, Dance Horizons, 1972). Il testo, che contiene 101 incisioni su rame di Johann Georg Puschner, offre uno spaccato dell'attività dell'italiano presso i più prestigiosi teatri di Germania, Italia, Francia.

con gli *Spectacles* alla Salle des Machines delle Tuileries tra il 1754 e il 1758.⁸ La scarsa rappresentatività di questi teatri riguardo alla danza e, soprattutto, la tipologia dei balletti e l'assenza di una riflessione critica, non consentì, come si era verificato per Franz Anton Hilverding a Vienna, a queste esperienze di radicarsi e di perfezionarsi. Dai dati rintracciabili nelle cronache e nelle recensioni si deduce che, sebbene diverse, tali operazioni recano il segno di una prospettiva estetica su cui convergono varie influenze e su cui pesa in modo determinante quel movimento di restaurazione classicista che stava gradatamente avanzando sollecitato dal rifiuto del Rococò e dalla riscoperta del teatro antico.⁹

È in questa temperie culturale, in cui le istanze innovative nel mondo della danza fanno eco ai mutamenti estetici nell'ambito dei vari domini culturali, che si trova ad operare Noverre nella sua prima fase di attività all'Opera di Lione e all'Opéra-Comique. Osservando nel complesso la produzione noverriana degli anni Cinquanta, si vede come essa sia bilanciata su due diverse tipologie. *Les Fêtes chinoises*, *Les Réjouissances flamandes*, *Mariée du Village*, *Fêtes de Vauxhall*, *Recrues prussiennes*, *Bal paré* sono brevi composizioni quasi prive di trama ispirate alle cineserie in voga, alle *bambochades* fiamminghe o ai *ballets* dell'Opéra-Comique. Si tratta di piccoli balletti nel gusto rococò di cui è intrisa tutta la cultura letteraria, musicale e visiva della prima metà del secolo, balletti costituiti da una successione di quadri giocati su effetti stravaganti e su un pittoresco «bel disordine»¹⁰ destinato unicamente al «piacere degli occhi».¹¹ Nella descrizione dei balletti di genere “grand” (*La Mort d'Ajax*, *Le Jugement de Paris*, *La Descente d'Orphée aux Enfers*, *Renaud et Armide*) si coglie invece una certa assonanza con gli *Spectacles* di Servandoni alla Salle des Machines delle Tuileries ma con una presenza maggiormente significativa della pantomima e un'interpretazione decisamente edonistica della favola antica.

⁸ Che Noverre conoscesse gli spettacoli di Servandoni si deduce dal riferimento nella Lettera VI del 1760 alla *Forêt enchantée* creata nel 1754 con musica di Francesco Saverio Geminiani. Sugli spettacoli di Servandoni alla Salle de Machines delle Tuileries si veda M. Sajoux d'Oria, *L'expérience de Servandoni dans la Salle de Machines de Tuileries*, in M. Fazio e P. Frantz (a cura di), *La fabrique du théâtre. Avant la mise en scène*, Paris, Desjonquères, 2010, pp. 321-331.

⁹ Non vanno qui dimenticate le esperienze di François Prévost e Claude Ballon alla corte di Sceaux (*Grandes Nuits*, 1714), riferite da Jean-Baptiste Dubos insieme ai balletti composti da Olivet nell'opera *Psyché* e *Alceste* in *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, come vanno ricordate le sperimentazioni del 1717 e 1718 di John Weaver al Theatre Royal in Drury Lane rispettivamente con *The Loves of Mars and Venus* e *The Fable of Orpheus and Eurydice*. Esempi isolati ma significativi di una nuova attenzione nei confronti dell'antico. Il fenomeno della restaurazione classicista diventa macroscopico dopo la metà del secolo quando una concomitanza di eventi porta con crescente insistenza l'attenzione sull'arte classica. I primi resoconti sugli scavi di Ercolano (iniziati nel 1738) e Pompei (iniziati nel 1748) e la moda alla greca da essi provocata ebbero un'influenza notevole sul mondo della danza. Tra gli eventi degli anni Cinquanta e Sessanta che incisero significativamente sul balletto non vanno dimenticati *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* di Winckelmann (uscito in traduzione francese appena un anno dopo la pubblicazione a Dresda nel 1755) e i numerosi saggi pubblicati sull'*Encyclopédie* di Diderot e d'Alembert a firma di Louis de Jaucourt e Claude-Henri Watelet.

¹⁰ Il “beau désordre” era un principio estetico basilare dell'arte classica e indipendente dall'orientamento del gusto. Esaltato da Nicolas Boileau nell'*Art poétique*, nella corrente rococò diviene lo strumento con cui i “moderni” diedero forma al loro antagonismo nei confronti dell'integralismo classicista ereditato dalla tradizione poussiniana e ribadito dal partito degli “antichisti”, fautori della simmetria e dell'ordine.

¹¹ 1760, Lettera XIV, p. 402.

Se con *Les Réjouissances flamandes* (Opéra-Comique, 1755) Noverre aveva studiato la possibilità di una compenetrazione di danza e azione, è solo al suo ritorno da Londra, e in seguito ai numerosi incontri con Garrick avvenuti tra il 1755 e il 1757, che affronta composizioni più complesse e sperimenta la struttura narrativa ispirandosi alla produzione letteraria e teatrale contemporanea. Dopo *Les Caprices de Galathée*, del 1757, con *La Toilette de Vénus ou les Ruses de l'Amour*, dello stesso anno, Noverre elimina le maschere e riforma il costume, mentre l'anno dopo con *Les Jalousies ou les Fêtes du Sérail* (1758) e poi con *L'Amour corsaire ou L'Embarquement pour Cythère* (1758-59) sviluppa lo studio del colore e la concatenazione delle scene, e approfondisce in senso decisamente drammatico il suo linguaggio gestuale. È in questo momento particolarmente propositivo che, senza timore di risultare temerario o poco realistico, ipotizza la trasposizione in balletto dei capolavori di Diderot, Molière, Racine e Crébillon, facendo un primo, prudente, tentativo con *Le Jaloux sans rival* (1759) in cui impianta su una trama di sua invenzione alcuni momenti emblematici di *Mahomet* di Voltaire, *Le Fils naturel* di Diderot, *Le Dépit Amoureux* e *Tartuffe ou l'Imposteur* di Molière, *Andromaque* di Racine e *Rhadamiste et Zénobie* di Crébillon.¹² È il primo passo verso la trasposizione in balletto dei grandi temi tragici (*Jason et Médée*, *Hypermnestre ou les Danaïdes*, *La Mort d'Agamemnon*, *Les Horaces et les Curiaces*) cui dedicherà larga parte della sua attività presso le corti di Stuttgart e di Vienna.

Dalle *Lettres* si deduce che la nuova scelta artistica di Noverre prende decisamente le distanze dalle nuove commedie mimate all'italiana ed è orientata verso lo sviluppo dei *tableaux vivants*, *tableaux en mouvement* o *tableaux en situation*, per usare lo stesso vocabolario di Noverre. Il rifiuto aprioristico di Noverre per la gestualità convenzionale e ridondante degli Italiani deriva sia dalla sua formazione accademica in danza¹³ e dalla sua istruzione fortemente radicata nella cultura classica, sia dalla sua sensibilità alla linea estetica che si stava affermando nel teatro, in cui la rivalutazione della comunicabilità del corpo costituiva un perno concettuale.¹⁴ Sebbene Noverre sia estremamente avaro nelle citazioni e spenda i nomi di Garrick, Cahusac, Diderot, e dei pittori Carle Vanloo, François Boucher e David Teniers le Jeune per accreditare la sua proposta come operazione di alto livello culturale e per metterne al contempo in risalto l'originalità, le *Lettres* trasudano riferimenti al dibattito estetico che proprio in quegli anni aveva visto impegnati enciclopedisti quali Marmontel, Voltaire e gli stessi Diderot e Cahusac. Come si coglie, seppur indirettamente, l'eco del fondamentale *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* di Charles Batteux, che inseriva la danza nel

¹² Il primo quadro è ispirato a Diderot, la scena del tentativo di pugnalare è ispirata a *Mahomet* di Voltaire – probabilmente seguendo *Le Fils naturel* di Diderot; la scena del risentimento, le lettere strappate e i ritratti restituiti con disprezzo, Noverre sostiene di averli tratti da *Le Dépit Amoureux* di Molière dal cui *Tartuffe ou l'Imposteur* ha anche preso in prestito la scena della riconciliazione di Fernand e Ines. Rabbia, furore, sconforto e abbattimento di Fernand sono ispirati al dramma di Oreste nell'*Andromaque* di Racine, mentre il riconoscimento finale è ispirato a *Rhadamiste et Zénobie* di Crébillon.

¹³ Le prime esperienze formative di Noverre nella danza accademica furono con Jean Denis Dupré, Louis Dupré, François Marcel, Jean-Barthélemy Lany e Marie Sallé. Per una cronologia aggiornata dell'attività di Noverre si veda S. Dahms, *Der konservative Revolutionär. Jean Georges Noverre und die Ballettreform des 18. Jahrhunderts*, München, Epodium, 2010.

¹⁴ Si veda a tal riguardo l'importanza attribuita da Diderot alla gestualità espressiva e alla pantomima in *Lettre sur les sourds et les muets* (Paris, 1751), e in *Discours sur la poésie dramatique* (1758), in *Œuvres complètes*, cit., t. I, pp. 343-394 e t. VII, pp. 377-387.

quadro delle arti imitative codificando la nozione estetica di imitazione della natura come espressione dei sentimenti.¹⁵

Se nella teoria sulla immedesimazione dell'attore e sul coinvolgimento emotivo dello spettatore Noverre prende a modello Garrick, non è azzardato supporre un'influenza sostanziale del teatro francese. Diverse osservazioni riportano allo stile recitativo di Lekain o alle innovazioni sul costume del cantante lirico Chassé, di Mlle Clairon e dello stesso Lekain. Numerosi sono i passi del testo che richiamano la teoria emozionalista di Luigi Riccoboni e di Rémond de Sainte-Albine,¹⁶ e diverse le espressioni che rimandano alle riflessioni di Marmontel sull'articolo *La Déclamation théâtrale* pubblicato nel 1754 sull'*Encyclopédie* di Diderot e d'Alembert.¹⁷ Né si può attribuire ad una semplice coincidenza la scelta di espressioni quali «da tela sembra respirare» o l'analogia tra il balletto inteso come sequenza di quadri e la successione dei dipinti di Rubens alla Galleria del Luxembourg sulla storia di Maria de' Medici. Essi si incontrano in forma analoga rispettivamente: il primo in *Le Comédien* di Rémond de Sainte-Albine e ne *La danse ancienne et moderne* di Cahusac; il secondo negli articoli *Genre* e *Galerie (Peinture)* di Claude-Henri Watelet pubblicati nel 1757 nel settimo volume dell'*Encyclopédie*.¹⁸ Ma le fonti primarie di Noverre sono indiscutibilmente i diversi scritti teorici prodotti da Diderot tra il 1757 e il 1758 e il citato testo di Cahusac *La Danse ancienne et moderne*, pubblicato nel 1754 con il successivo articolo *Geste* anch'esso pubblicato nel settimo volume dell'*Encyclopédie*.¹⁹

Nonostante la distanza tra la proposta di Noverre e la visione di Diderot sul teatro lirico, l'influenza di Diderot si coglie nel rifiuto di fondo della regola accademica, come anche in numerose comparazioni tra scena teatrale e pittura: dalla successione delle azioni drammatiche intese come una sequenza di tele alla costruzione del quadro combinando in modo organico le presenze e giocando sul forte impatto delle scene; dall'importanza attribuita alla pantomima alla possibilità di interazione tra pittore e attore.²⁰ Senza contare l'ipotesi, proposta nel *Troisième Entretien* di *Le Fils naturel*, di una totale autonomia del balletto e di una sua costruzione in atti e scene. L'influenza di Cahusac si riconosce, invece, nella concezione della danza e nella struttura del balletto, ed anche nella formazione del coreografo. Proprio come nelle *Lettres*, Cahusac concepisce la danza come forma d'arte autonoma inserita nell'opera

¹⁵ Charles Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Paris, Durand, 1746.

¹⁶ Cfr. Luigi Riccoboni, *Dell'Arte rappresentativa*, Londra, 1728 (facsimile Sala bolognese, Arnaldo Forni, 1979) e *Pensées sur la Déclamation*, Paris, Briasson, 1738 (rist. in O. Aslan, *L'Art du Théâtre*, Paris, Seghers, 1963). Cfr. anche Pierre Rémond de Sainte-Albine, *Le Comédien*, Paris, Desaint et Saillant et Vincent fils, 1747 (facsimile Genève, Slatkine Reprints, 1971).

¹⁷ Jean-François Marmontel, *Déclamation théâtrale*, in Denis Diderot e Jean-Baptiste Le Rond d'Alembert (a cura di), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences des Arts et des Métiers*, Paris, Briasson; David; Le Breton; Durand, 1751-80, vol. IV (1754), p. 680 (facsmile Stuttgart; Bad Cannstatt, F. Frommann, 1967). Il saggio è stato ripubblicato da Marmontel in *Éléments de littérature*, cit., pp. 337-352. Si veda anche l'articolo *Décoration*, pp. 352-355.

¹⁸ Vedi Louis de Cahusac, *La danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*, cit., II, Libro IV, cap. VII, p. 231. Vedi anche la voce *Entbousiasme* pubblicata da Cahusac sull'*Encyclopédie*, cit., vol. V (1755), p. 719.

¹⁹ Vedi Denis Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel* (1757), *Réponse à la lettre de Mme Riccoboni* (1758), *De la Poésie dramatique* (1758), in *Œuvres complètes*, cit., t. VII, pp. 85-168, pp. 397-409 e pp. 377-387.

²⁰ Una discussione sulla danza è contenuta nel terzo degli *Entretiens sur le Fils naturel*. Nello stesso *Entretien* Diderot contesta al teatro lirico, in quanto in contraddizione con l'imitazione della natura, le allegorie e le personificazioni che saranno invece l'anima dei balletti di Noverre.

lirica intesa come spettacolo totale, luogo d'incontro dei differenti linguaggi dello spettacolo. Nella proposta di Cahusac la "danse en action" è basata su una vicenda organizzata in atti e scene, ed articolata, secondo le norme teatrali, in esposizione, intreccio, scioglimento e, possibilmente, ispirata ad una *pièce dramatique*. Usando la pantomima come linguaggio delle passioni, e richiamando il carattere del teatro antico, Cahusac ritiene che la danza possa essere legittimamente accolta nel quadro delle arti imitative accanto alla poesia, alla musica e, soprattutto, alla pittura, rispetto alla quale Cahusac pone in evidenza le analogie come anche una indiscutibile condizione di superiorità: mentre la pittura ha solo un momento per esprimersi, la danza teatrale può dipingere situazioni in momenti successivi. Procedendo speditamente da *tableau a tableau*, la danza dona la vita; ciò che in pittura è imitato, nella danza è reale. Sulla formazione del *maître de ballets* (coreografo) è la lettura del *Dialogo* di Luciano sulla danza ad orientare la teoria sulla preparazione del coreografo – che sia Noverre che Cahusac paragonano a quella dell'apprendista pittore – e l'orizzonte delle conoscenze che deve essere così ampio da abbracciare diverse specialità così da consentire al coreografo una visione globale del balletto.²¹

Riguardo ai principi dell'arte pittorica, infine, nelle *Lettres* si coglie non solo la familiarità con pittori (lavorò con François Boucher all'Opéra-Comique e strinse amicizia con Joshua Reynolds durante il suo secondo soggiorno inglese) e la frequentazione delle collezioni d'arte, ma anche la conoscenza – se diretta o indiretta è difficile dirlo – della letteratura teorica, da quella di Leonardo da Vinci a quella più recente di Charles-Alphonse du Fresnoy, divulgata da Roger de Piles, e Félibien, di cui numerosi estratti erano stati inseriti negli articoli dell'*Encyclopédie*. Lo stesso paragone della danza ad un bellissimo essere inanimato a cui sarebbe bastata l'opera del genio per prendere vita, inserito nella Lettera VII, risente di una molteplicità di influenze, rivelando infine come la sua proposta di riforma, ancorché coraggiosa, non fosse né irrealista né in anticipo sui tempi.

L'arte del danzatore-attore

Se il testo del 1760 presenta un orizzonte molto vasto, è alla luce di tutta l'opera noverriana – dai propositi iniziali e i primi tentativi, alle considerazioni finali – che va valutato il pensiero estetico complessivo di Noverre. Pertanto, alla lettura base della prima edizione delle *Lettres* affiancheremo i diversi commenti, approfondimenti e rettifiche che l'artista via via inserì nell'edizione del 1803 e nelle *Premesse* ai Programmi pubblicati nel 1804 nel secondo volume delle *Lettres*.

Nel testo del 1760 la polemica contro l'astratta geometria dei balletti accademici, caratterizzati dalla simmetria e dall'ordine sostenuti dall'obsoleto integralismo classicista dell'Opéra, da una parte, la celebrazione della pantomima del teatro antico, dall'altra, fanno da sfondo ad una trattazione condotta, come visto, sulle direttrici della prospettiva estetica dominante nella cultura francese intorno alla metà del secolo. Il principio delle affinità tra le arti e il riconoscimento della danza come arte imitativa costituiscono pertanto uno nodo concettuale centrale dell'opera teorica noverriana, tant'è vero che la Lettera I inizia con un concetto aristotelico mutuato da Cahusac: «La poesia, la pittura e la danza, mio Signore, non sono e non devono

²¹ Il *De saltatione* di Luciano di Samosata era un testo facilmente accessibile per la sua traduzione francese del 1664 di N. Perrot e S. d'Ablancourt.

essere che una copia fedele della bella natura».²² Nel seguito della pagina, come in numerosi passi disseminati nel testo, si comprende come Noverre intenda assicurare alla danza una totale condizione di integrazione nel quadro aristotelico delle arti imitative ma, al pari di numerosi pensatori, non sfugga alla tentazione di stabilire una sorta di gerarchizzazione per impedire un'eventuale posizione di subalternità. Partendo dall'oraziana *ut pictura poesis* o meglio dal suo adattamento proposto da Plutarco nelle *Questioni conviviali*, non può esimersi dal rilevare le debolezze del balletto in azione come neonata forma spettacolare, ma al contempo ne esalta alcune indiscutibili qualità che evidenziano la preminenza dell'arte del gesto sul piano della immediatezza e della profondità della comunicazione.²³ A tal fine non esita a proporre, rimodulata sulla danza, la discussione sulla superiorità di un'arte rispetto all'altra che aveva impegnato già nel Rinascimento artisti e pensatori tra cui Leonardo da Vinci nella sua battaglia per conquistare alla pittura un posto tra le arti liberali. Ma le angolazioni diverse da cui osserva la questione (danza, pantomima, balletto) lo inducono di volta in volta a diverse considerazioni. Quasi evocando le gioiose carole delle Muse nel *Parnaso* di Mantegna, inneggia al legame fraterno della danza con poesia, pittura e musica, ma subito dopo ne evidenzia alcune peculiarità che la innalzano al di sopra delle arti sorelle. L'assenza della parola riesce a sventare il pericolo dell'incomprensione linguistica che aveva già indotto Cahusac (e prima ancora Leonardo da Vinci) a sostenere la maggiore efficacia del gesto rispetto alla parola. Noverre, dopo diverse discussioni sul tema e alla luce dell'esperienza maturata a Stoccarda e Vienna, nel 1803 concluderà affermando:

Senza dubbio c'è una gran quantità di cose che la pantomima non può indicare, ma nelle passioni vi è un livello di espressione che le parole non possono raggiungere, o piuttosto, per il quale non ci sono più parole. È allora che la danza entra trionfalmente in azione. Un *pas*, un gesto, un movimento e un atteggiamento dicono ciò che nulla può esprimere: più i sentimenti che si vuole rappresentare sono violenti, meno si trovano le parole per descriverli. Le esclamazioni, che sono il limite ultimo a cui il linguaggio delle passioni possa arrivare, diventano insufficienti e vengono dunque sostituite dal gesto.²⁴

Questa capacità comunicativa, scrive Noverre, conferisce all'arte del gesto il valore di linguaggio universale, linguaggio compreso da tutte le nazioni anche perché linguaggio del sentimento, mentre la sua immediatezza la avvicina alla pittura, sebbene anche rispetto a quest'ultima la danza possa vantare una superiorità. Condividendo l'orientamento di Cahusac, Noverre rimarca la facoltà della danza di riprodurre sulla scena momenti espressivi che la pittura può cogliere solo in un unico istante, ed esalta la capacità del danzatore di dar vita ad una scena, concludendo che mentre la pittura è paragonabile ad una pantomima fissa che parla, ispira e commuove attraverso una imitazione perfetta della natura, il balletto seduce e interessa attraverso l'espressione vera della natura stessa.²⁵ Tuttavia, aggiunge, non si

²² 1760, Lettera I, p. 1.

²³ «Il balletto, secondo Plutarco, è una conversazione muta, una pittura parlante ed animata che si esprime con i movimenti, le figure e i gesti». 1760, Lettera VII, p. 120. L'affinità tra pittura e poesia fu trattata per la prima volta da Simonide di Ceo, poeta greco del VI secolo a. C., poi da Orazio nell'*Ars poetica*, 361, e da Plutarco nelle *Questioni conviviali*, IX,15.

²⁴ 1803 *Avant-Propos*, (vedi "Appendice" alla fine del saggio), p. vii.

²⁵ Vedi nota 18. La capacità di dare vita sulla scena ad una rappresentazione era stata rilevata anche da Rémond de Sainte-Albine, Marmontel e Diderot nel confronto tra pittura e teatro.

tratta della riproduzione pedissequa della natura che rischia di dipingere un quadro meschino e imperfetto, ma di un'imitazione capace di correggere i difetti e di donare alla natura la grazia e il fascino per essere veramente bella. In questo Noverre reputa Garrick un maestro in quanto, pur avendo introdotto una recitazione *naturale*, non per questo era mai scaduto in una riproduzione prosaica della realtà.

Non pensiate che questo grande attore fosse meschino, triviale e smorfioso: fedele imitatore della natura, ne scelse le cose migliori; la mostrò sempre in atteggiamenti felici e nella luce più favorevole; conservò la decenza necessaria in teatro anche nei ruoli più sgraziati e sgradevoli; non fu mai al di sotto né al di sopra del personaggio che recitava; scelse quel punto giusto di imitazione che quasi sempre sfugge agli attori.²⁶

Si tratta di una concezione di stampo classicista, che si ataglia tanto alla mimesi idealizzante assunta da Noverre a principio fondante dell'arte tersicorea quanto al genere tragico che il coreografo ritiene il più idoneo alla trasposizione in balletto di un testo drammaturgico. Da ciò discende che, se le passioni vanno esplorate in tutte le loro sfaccettature e in tutti i gradi di intensità, è l'uomo che ha ricevuto un'educazione, non il volgo, che deve essere al centro della vicenda coreografica. Alla sommarietà dell'espressione e allo schematismo dei gesti di un popolano, l'uomo con un'educazione elevata contrappone una complessità di atteggiamenti dietro ai quali si celano riflessioni e contrasti interiori.²⁷

L'uomo grossolano e rustico non fornisce al pittore che un solo istante; chi persegue la sua vendetta è sempre in preda ad una gioia bassa e triviale. L'uomo di buona nascita ne presenta al contrario una gran quantità; esprime la sua passione e il suo turbamento in cento maniere diverse, e sempre con tanto ardore quanto nobiltà.²⁸

E, se nel dramma l'attore non può prescindere da una condotta nobile e dignitosa, a maggior ragione nel balletto il gesto del danzatore deve essere improntato ad una 'eleganza squisita' che riveli l'elevatezza dei sentimenti e dell'educazione del personaggio, e al contempo mostri le basi di una buona formazione tecnica e artistica dell'interprete.

L'imitazione idealizzante della natura, quindi la 'correzione' delle imperfezioni insite nel fenomeno naturale, cela la difficoltà sostanziale di migliorare la natura senza sfigurarla, ma anche quella di non lasciare trasparire l'intervento correttivo del compositore impedendo così l'illusione.²⁹ Anche riguardo a questo aspetto è molto evidente l'affinità di Noverre con la teoria emozionalista sostenuta da Luigi Riccoboni, da Rémond de Sainte-Albine, e poi da Marmontel, con i quali condivide l'esigenza di una immedesimazione dell'attore nel personaggio, immedesimazione che

²⁶ 1760, Lettera IX, p. 211.

²⁷ Uno degli esiti della riflessione e dei contrasti interiori nel comportamento maschile (ad esempio di Jason, Renaud, Aristée) è l'indecisione in cui non è difficile scorgere un'influenza dell'Henri del nono canto dell'*Henriade* di Voltaire.

²⁸ 1760, Lettera VI, pp. 87-88.

²⁹ Si vedano al riguardo le Lettere II e VI del 1760. L'importanza di nascondere l'intervento correttivo, l'artificio, sarà sottolineata dai maestri di danza anche nell'Ottocento. Si veda al riguardo la citazione, riportata da Carlo Blasis nel 1820 – «E niente è più nocivo, e più molesto/All'uditor, che il far conoscer l'Arte/In ciò che d'essere finto è manifesto» – tratto da *Dell'Arte rappresentativa* di Luigi Riccoboni (Carlo Blasis, *Traité élémentaire théorique et pratique de l'Art de la danse*, Milan, Joseph Beati et Antoine Tenenti, 1820; facsimile Bologna, Forni, 1969, p. 28, nota 1).

per Noverre induce un profondo coinvolgimento emotivo dello spettatore nel quale, come scrive nella Lettera VIII, l'emozione deve precedere la riflessione critica: «Lo spettatore non potrà mettersi al posto dell'attore se questo non si mette al posto dell'eroe che rappresenta? Può l'attore sperare di far versare delle lacrime se non ne versa lui stesso?».³⁰

Le interpretazioni di Lekain, della Dumesnil e della Clairon avevano fatto conoscere al coreografo i tratti più alti del teatro tragico francese, per cui è con non poco orgoglio che Noverre riferisce gli apprezzamenti di Garrick su Lekain definito dall'inglese il creatore dell'arte della declamazione in Francia, il Roscius di Francia, un artista di rara finezza che era riuscito a raggiungere autonomamente, con «la genialità della sua arte», «una perfezione davvero divina».³¹ Nelle lettere vi è più di un passaggio in cui si riconosce l'ispirazione di Noverre a Lekain, tuttavia è primariamente a Garrick che Noverre si ispira per creare il suo linguaggio gestuale e per attribuire alla sua recitazione muta una forza drammatica così intensa da riuscire a penetrare nell'animo dello spettatore.³² Garrick lo affascina per la verità, l'immediatezza e la perfezione dei suoi gesti, e per la sua capacità di immedesimarsi nei personaggi più diversi riuscendo a oscurare la sua stessa persona («una volta compiuta la metamorfosi, l'attore scompariva e appariva l'eroe»)³³.

Garrick, celebre attore Inglese, è il modello che vi vado a proporre. Non è esistita persona più bella, più perfetta e più degna di ammirazione; è stato considerato come il Proteo dei nostri tempi [...] Era così naturale; la sua espressione possedeva così tanta verità; i suoi gesti, il suo viso e i suoi sguardi erano così eloquenti e persuasivi che coinvolgevano nella scena anche coloro che non capivano l'inglese. Lo si seguiva senza sforzo; commuoveva pateticamente; nella tragedia faceva provare i movimenti successivi delle passioni più violente; e, se posso esprimermi così, strappava le viscere allo spettatore, dilaniava il suo cuore, trafiggeva il suo animo, e gli faceva versare lacrime di sangue.³⁴

Ma piuttosto che sull'espressività del corpo, delle braccia e delle mani, che si coglie nelle diverse fonti iconografiche su Garrick, Noverre preferisce portare l'attenzione sulla forza espressiva del volto e degli occhi. L'insistenza su questo tratto specifico dello stile di Garrick non è strumentale alla sua filippica contro le maschere indossate dai danzatori dei balletti accademici. Se nell'inglese l'espressione del volto era un complemento essenziale della parola, gli occhi e le mani, come si può vedere dal celebre ritratto di Garrick nel *Riccardo III* dipinto da Hogarth nel 1745, giocavano un ruolo determinante. Nel 1803 Noverre ricorderà l'importanza riconosciuta da Garrick alle braccia, alle mani e finanche alle dita (che paragona, servendosi di un'espressione di Garrick, a lingue che parlano). Ma se nel 1760, Noverre esalta la funzione espressiva del viso, organo della scena muta,³⁵ nel 1803 insiste sul ruolo centrale degli occhi:

³⁰ 1760, Lettera X, p. 287. Su Lekain, Clairon e Dumesnil si veda in particolare la Lettera IX.

³¹ 1803, t. II, Lettera XVIII, p. 197.

³² Si vedano in particolare le Lettere VIII, IX e XV dell'edizione del 1760.

³³ 1760, Lettera IX, p. 213.

³⁴ Ivi, pp. 209-210. Una descrizione particolareggiata di Garrick è anche nella lettera indirizzata da Noverre a Voltaire nel 1763 pubblicata nel tomo II dell'edizione del 1803 (Lettere XVIII e XIX).

³⁵ «Il viso è l'organo della scena muta, l'interprete fedele di tutti i movimenti della pantomima». Ivi, pp. 196-197.

ma la varietà e la mobilità di cui parlo sarebbero imperfette, se gli occhi non vi aggiungessero il marchio della verità, e della verosimiglianza; li paragonerei a due torce fatte per illuminare tutti i tratti, e infondervi quel chiaroscuro che li distingue, e li rende importanti. Senza gli occhi, niente espressione, niente verità, niente effetto.³⁶

Limitando l'analisi dello stile gestuale alle sole *Lettres*, si rischia di ricavare un ritratto parziale della pantomima noverriana. Altre fonti a stampa, iconografiche o letterarie, rilevano – o lasciano intendere – quanto il busto degli attori dei balletti noverriani fosse coinvolto nel movimento globale del corpo, sebbene nei limiti imposti dal rango del personaggio, dall'evento e dall'esigenza di rispettare i canoni estetici dell'arte classica. Si prendano ad esempio i figurini di Louis-René Boquet che collaborò così da vicino con Noverre, e per così lungo tempo, da assimilare lo stile noverriano e infondere nel disegno un'enfasi espressiva. In alcuni di questi figurini donati da Noverre nel 1791 a Gustavo III di Svezia, quindi risalenti agli anni Ottanta, il corpo è quasi sempre spostato obliquamente dalla perpendicolare sia per accompagnare lo slancio di un braccio oppure di un passo, sia come riflesso nel corpo di un sentimento profondo (ad esempio repulsione o rifiuto).³⁷ Anche quando il tronco rimane in posizione verticale la postura generale è molto intensa, come si vede nel carismatico Orazio o nello statuario Achille o nel pensieroso Agamennone che avvicina un dito alle labbra.³⁸ Nel complesso tutti gli atteggiamenti mimici dei personaggi ritratti da Boquet nella raccolta del 1791 testimoniano l'ispirazione di Noverre al teatro drammatico e alle fonti della grande pittura di storia e di soggetto mitologico o pastorale. La stessa impressione si riceve osservando i riquadri illustrativi del frontespizio dei Programmi manoscritti appartenenti alla citata collezione del 1766. Ad esempio, nel riquadro del frontespizio di *Hypermnestre* il pittore tratteggia la scena dell'eccidio degli sposi da parte delle Danaidi cercando di rendere – seppur nel rispetto delle convenzioni della pittura ufficiale – il crudo realismo e l'orrore di cui parlano le cronache e di cui lo stesso Noverre si compiace

³⁶ «cette variété et cette mobilité seroit imparfaite, si les yeux n'y ajoutoient pas le signe de la vérité, et de la ressemblance; je les comparerais à deux flambeaux faits pour éclairer tous le traits, et y répandre ce clair-obscur qui les distingue, et les fait valoir. Sans les yeux point d'expression, point de vérité, point d'effet». 1803, t. II, Lettera VIII, p. 84. Sull'importanza attribuita al volto e nella protesta contro l'uso delle maschere, Noverre concorda con Cahusac nell'articolo *Geste*, pubblicato nel 1757 (in *Encyclopédie*, cit., vol. VII, p. 651).

³⁷ I due volumi donati da Noverre al re di Svezia sono ora conservati presso the Biblioteca Reale Svedese. Nella premessa del tomo I contenente i Programmi dei balletti è riportata la data del 20 gennaio 1791, ma non quella dei balletti a cui i disegni erano destinati, per cui la nostra datazione è solo orientativa.

³⁸ Anche nella collezione donata da Noverre nel 1766 a Stanislao II Augusto di Polonia (conservata presso la Biblioteca Universitaria di Varsavia) vi sono figurini in cui Boquet ha pensato di imprimere al personaggio un tratto espressivo coerente con il costume. “Hypermnestre en habit de victime”, nell'ottavo degli undici volumi (n. 8), ha la capigliatura sciolta sulle spalle e un costume semplificato a guisa di tunica, cui corrisponde un atteggiamento del corpo ripiegato su se stesso, quasi privo di energia.

nella Lettera XVI del 1803.³⁹ È, questo del crudo realismo, un tratto peculiare dello stile noverriano in cui si riconosce non solo l'influenza di Garrick e dello stile recitativo di Lekain, ma anche il gusto dell'orrore del teatro di Crébillon o Voltaire (Séide in *Mahomet* uccide il padre di fronte a tutti come Medea di Noverre fa con i suoi due figli). Non va peraltro considerato un episodio isolato né una pura coincidenza la somiglianza tra l'espressione «la morte è dipinta sui loro volti, gli occhi si aprono appena, i capelli ritti denunciano la loro paura»,⁴⁰ riferita da Noverre ai due protagonisti (Clairville e Constance) de *L'Amour corsaire ou L'Embarquement pour Cythère*, e la descrizione fatta dallo stesso Noverre di Lekain nella *Sémiramis* di Voltaire nel momento in cui l'attore esce dalla tomba di Nino «con le maniche rimboccate, le braccia insanguinate, i capelli ritti e gli occhi allucinati».⁴¹ Né tanto meno va dimenticato quel momento drammatico in cui Ipermnestra (che gratta la terra e vorrebbe che si aprisse di nuovo) che, sebbene del 1803, è molto simile a quella riferita ad un'interpretazione di Garrick nella Lettera IX del 1760.⁴²

Ma, se, come scrive a Voltaire nel 1763, nella pantomima di Garrick i gesti mimici del danzatore-attore sono eloquenti perché non vengono studiati nel ghiaccio infedele (specchio), ma sono mossi dalle passioni, disegnati dal sentimento, colorati dalla verità, se l'azione in danza, ossia la pantomima, è l'arte di trasmettere nell'animo degli spettatori i sentimenti e le passioni per mezzo dell'espressione autentica dei movimenti, dei gesti e del viso dell'attore, è possibile che il gesto, veloce e spontaneo come uno strale che parte dall'anima, sia sottomesso a regole? Si possono imporre regole all'azione pantomimica? I gesti non dovrebbero essere opera dell'animo e interpreti fedeli dei suoi movimenti? Come Diderot e Marmontel, nel 1760 Noverre esclude un'operazione di tipo normativo che possa soffocare la voce della natura e limitare la creatività, pertanto insiste sull'impossibilità di racchiudere gli stati d'animo in un numero limitato di gesti.⁴³

Da queste, come da molte altre analoghe considerazioni disseminate nella prima edizione delle *Lettres*, si nota come la discussione sul problema sia affrontata in termini un po' generici o eccessivamente aderenti alle fonti – il testo antico (segnatamente Quintiliano), Garrick e anche la trattatistica delle arti pittoriche –, in quanto la sua esperienza di balletto pantomimo non è ancora così ampia e matura da consentirgli un approfondimento del problema. Risale al novembre 1757, ossia a quando avvia la redazione delle *Lettres*, il suo primo balletto a struttura narrativa realizzato senza la maschera e organizzato su esposizione, intreccio, scioglimento. Inoltre è solo tra il 1758 e il 1759 – ossia a ridosso della pubblicazione del trattato –

³⁹ Sull'argomento si vedano in particolare: L. Tozzi, *Il balletto pantomimo del Settecento*. Gaspare Angiolini, L'Aquila, Japadre, 1972; K. Kuzmick Hansell, *Il ballo teatrale e l'opera italiana*, in L. Bianconi e G. Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, Milano, EDT Musica, 1988, vol. V, *La spettacolarità*, pp. 175-306; J. Sasportes, *Noverre in Italia*, in «La danza italiana», n. 2, primavera 1985, pp. 39-66; J. Sasportes, *Introduzione alla danza a Venezia nel Settecento*, in «La danza italiana», nn. 5/6, autunno 1987, pp. 5-16; J. Sasportes, *Due nuove lettere sulla controversia tra Noverre e Angiolini*, in «La danza italiana», n. 7, primavera 1989, pp. 51-77; C. Lombardi (a cura di), *Il ballo pantomimo: lettere, saggi e libelli sulla danza (1773-1785)*, Torino, Paravia, 1998.

⁴⁰ 1760, Lettera XV, p. 439.

⁴¹ 1760, Lettera VIII, p. 189.

⁴² 1803, t. II, Lettera XVI, p. 163. La scena si riferisce al momento in cui Ipermnestra appare, vede le Danaidi gettate negli Inferi, e corre sugli abissi ancora aperti che però si richiudono immediatamente.

⁴³ Le diverse considerazioni riportate sono contenute nelle Lettere II e X del 1760.

che Noverre ha iniziato a confrontarsi con la letteratura teatrale contemporanea organizzando, pur senza un vero e proprio intento classificatorio, una sorta di repertorio di gesti. Peraltro, dietro la perentorietà con cui Noverre nega l'applicazione della regola si legge una polemica contro la rigidità e lo schematicismo della danza accademica, come anche il rifiuto del linguaggio mimico derivato dalla Commedia dell'Arte. Solo dopo l'esperienza di *Médée* (1763), di *Hypermnestre* (1764), di *La Mort d'Agamemnon* (1772), e dopo *Les Horaces et les Curiaces* (1774), la sua posizione in merito alla pantomima muta di conseguenza all'aumentata difficoltà del testo e della struttura del balletto. La complessità delle scene e la necessità di incardinare l'estensione e il ritmo dell'azione, di dare unitarietà ai *tableaux* disegnandoli con precisi raccordi nei gesti e nei movimenti, gli impone di strutturare un vocabolario gestuale e, conseguentemente, di studiare meticolosamente le parti facendone esperienza su di sé prima di "insegarle" ai suoi danzatori. Pertanto, se nel 1760 i problemi della ricerca del gesto, dell'addestramento dell'allievo e dell'interiorizzazione del ruolo, risultano solo enunciati, e nella Lettera IX lascia solo vagamente intendere la necessità di una preparazione del danzatore sulla parte espressiva, nella XIII delle nuove lettere (tomo II) del 1803 Noverre fa definitivamente chiarezza, ponendo l'accento sulle responsabilità del *maître de ballets* riguardo alla formazione-educazione del danzatore-attore al suo stile mimico e al suo continuo perfezionamento.

Se la parte meccanica (tecnica) della danza dà tanta pena e fatica al *maître de ballets* ed esige tante combinazioni, quanto lavoro e cura dovrà esigere l'arte del gesto e dell'espressione? La ripetizione dei movimenti, la descrizione animata delle passioni, l'azione comandata dall'animo, l'agitazione di tutta la macchina, insomma tutte queste diverse trasformazioni non lo disporranno in uno stato prossimo al delirio? Se in scena ci sono Agamennone, Clitennestra, Achille e Ifigenia, ecco che egli si trova di fronte quattro ruoli; ognuno degli attori ha un interesse distinto, dei sentimenti opposti, delle visioni differenti; ognuno di loro deve avere il carattere della passione che lo agita; bisogna dunque che il *maître de ballets* si compenetri nella situazione interiore di questi quattro personaggi; bisogna che li rappresenti tutti, che faccia i gesti che essi devono imitare, che il suo volto si infiammi al punto giusto per le sensazioni che ognuno di loro prova; deve assumere il portamento, fare propri l'età e il sesso dei quattro attori; i trasporti di Achille, la fierezza di Agamennone, il turbamento, il dolore e gli scoppi di amore materno di Clitennestra, l'obbedienza e il candore di Ifigenia pronta ad essere sacrificata.⁴⁴

⁴⁴ «Si la part mécanique de la danse donne au *maître de ballets* tant de peines et de fatigues, si elle exige tant de combinaisons; combien l'art du geste et de l'expression n'exige-t-il pas de travaux et de soins? Cette répétition des mouvements, cette peinture animée de passions, cette action commandée par l'âme, cette agitation de toute la machine, enfin toutes ces transitions variées ne doivent-elles pas le mettre dans un état de voisin du délire? Si Agamemnon, Clitemnestre, Achille et Iphigénie se trouvent en scène, voilà quatre rôles à enseigner; chacun des acteurs a un intérêt séparé, des sentiments opposés, des vues différentes; chacun d'eux doit avoir le caractère de la passion qui l'agit; il faut donc que le *maître de ballets* se pénètre de la situation intérieure de ces quatre personnages; il faut qu'il les représente tous, qu'il fasse les gestes qu'ils doivent imiter, que sa physionomie s'enflamme au degré juste des sensations que chacun d'eux éprouve; il doit prendre le maintien, saisir l'âge et le sexe de ces quatre acteurs; les emportements d'Achille, la fierté d'Agamemnon, le trouble la douleur et les éclats de l'amour maternel; l'obéissance, et la candeur d'Iphigénie prête à être sacrifiée». 1803, t. II, Lettera XIII, pp. 131-132.

Oggi si potrebbe obiettare che, nell'eleggere il Maestro a "modello", il danzatore potesse indebolire la sua concentrazione e la sua capacità di immedesimazione nel personaggio. Ma l'esperienza di Noverre e quella attuale ci insegnano che nella danza lo studio analitico di un ruolo e la ripetizione sistematica del movimento fortemente concentrata sulla musica e sulla qualità dinamica ed espressiva innescano un processo di interiorizzazione del gesto che conduce ad una totale assimilazione, appropriazione, del gesto stesso il quale finisce col diventare "naturale".

Per prendere le distanze dalla mimica italiana, che nelle *Lettres* del 1760 definisce «quell'espressione bassa e triviale che i Buffoni Italiani hanno portato in Francia», e per nobilitare la sua proposta di riforma, Noverre aveva stabilito un collegamento ideale tra il balletto d'azione di sua invenzione e il teatro antico, ma si trattava essenzialmente di un esercizio accademico che nel tempo recupererà per dar spazio ad una riflessione più meditata.⁴⁵ Nell'edizione di San Pietroburgo, pur tenendo a ribadire di aver risuscitato «l'art de la pantomime» sepolta sotto le rovine dell'antichità, Noverre solleva alcuni problemi interpretativi sul teatro antico e sulla pantomima romana al fine di ridimensionarne il valore e la qualità a favore della danza "moderna". Precisando che la *saltatio* debba essere intesa esclusivamente come pantomima, e che i pantomimi romani erano semplici "gesticulatores" e non danzatori, Noverre ritiene che il loro codice gestuale, ancorché estremamente efficace perché in grado di esprimere qualunque idea e di articolare addirittura un discorso sviluppato nel passato e nel futuro, pecchi di eccessiva complessità.⁴⁶ I movimenti delle dita e delle braccia, che Noverre immagina simili a quelli recentemente creati da Charles-Michel L'Épée per i sordomuti, dovevano essere molto veloci, elaborati, ma soprattutto convenzionali, pertanto accessibili solo a chi avesse ricevuto un'adeguata preparazione. Qui la critica alla pantomima italiana contemporanea è già sin troppo evidente, ma Noverre sferra il colpo finale: se è da ritenersi plausibile la sopravvivenza nella gesticolazione italiana moderna della pantomima antica, ne consegue che quest'ultima era triviale, ignobile e priva di grazia e, quindi, inadatta alla tragedia e al discorso oratorio, ai quali si impongono dignità e semplicità. In conclusione, per Noverre il gesto convenzionale, di per sé inaccettabile nel balletto, diventa «ridicolmente brutto» se ispirato allo stile italiano, quindi, si interroga Noverre, può oggi il pubblico, non essendo né sordo né muto, impegnarsi nello studio di una lingua così complessa solo per vedere un balletto?⁴⁷

Si tratta di una domanda dietro alla quale si cela comunque un sentimento di amarezza per le dispute con il suo rivale Gaspero Angiolini e i suoi seguaci, che in numerose occasioni gli si contrapposero nel dibattito sull'arte pantomimica e nella concezione stessa del balletto d'azione. Ma si tratta di una domanda che nasconde altresì la coscienza della limitatezza strutturale del linguaggio pantomimico, una limitatezza che va ben oltre quanto aveva prospettato nel 1760, ossia l'impossibilità di rappresentare il *passato* e il *futuro*. Nella stessa edizione del 1803 con tono perentorio è

⁴⁵ 1760, Lettera X, p. 263.

⁴⁶ In questi passi si legge un'implicita polemica contro quell'interpretazione del testo antico che assimilava la danza alla pantomima e viceversa. Come anche si intuisce una posizione contraria alla tesi di Angiolini che nel 1775 aveva rivendicato la componente danzata della pantomima antica (vedi L. Tozzi, *Il balletto pantomimo del Settecento. Gaspare Angiolini*, cit., pp. 76-77).

⁴⁷ Joseph Uriot ci ha lasciato una incisiva testimonianza della differenza tra la pantomima noverriana e quella usata correntemente. Vedi Joseph Uriot, *Lettres Virtembergoises, ou La Vérité sans fard opposée à [...] la Vérité telle qu'elle est*, Vraibourg, 1766, Lettera VI (Stoccarda, 12 luglio 1766).

costretto a riconoscere: «È del tutto impossibile esprimere con la pantomima i seguenti versi: “Ebbero un fratello, o Signore, illustre e generoso./Direte a colui che vi ha fatto venire”».⁴⁸ Per cui «Simile a quei navigatori intrepidi che affrontano i temporali e le tempeste per scoprire delle terre sconosciute [...] ma che ostacoli invincibili arrestano nel mezzo del loro cammino», lui stesso, che aveva abbattuto barriere, ora si deve arrendere di fronte ai limiti oggettivi del suo linguaggio dei gesti.⁴⁹

Noverre arriva a questa conclusione dopo decenni di esperienza, ma la problematica era nell'aria già da tempo senza, peraltro, alcuna prospettiva di soluzione.⁵⁰ Nel 1822 André Jean-Jacques Deshayes, modello perfetto dello stile dell'Opéra, sembra rassegnato di fronte alla limitatezza strutturale del linguaggio mimico francese, ma poco dopo, nel 1828, nel capitolo specificamente dedicato alla Pantomima di *The Code of Terpsichore*, Carlo Blasis testimonierà come alcuni coreografi francesi si siano ingegnati integrando il loro linguaggio mimico con idiomi italiani per consentire al balletto più ampi orizzonti espressivi e contenutistici.⁵¹

Nell'eleggere a suo modello referenziale il teatro drammatico moderno e nel rifiutare la pantomima danzata degli Italiani, Noverre aveva creato una netta separazione tra pantomima e danza propriamente detta, considerandole, come scriverà nel 1803 (Lettera VII), ambiti (usa il termine «categorie») distinti – *danza meccanica o di esecuzione, danza pantomimica o in azione* – di cui solo il secondo poteva

⁴⁸ «Il est de toute impossibilité d'exprimer en pantomime le vers suivants: “J'eûs un frère, Seigneur, illustre et généreux./Vous direz à celui qui vous a faite venir”». 1803, t. II, Lettera VII, p. 75.

⁴⁹ 1803, *Avant-Propos*, p. x.

⁵⁰ «Quanto più lavoro tanto più mi accorgo della mia insufficienza. Con questa dichiarazione, ove la vanità non può aver parte, mi trovo costretto a continuare a dar dei programmi. ma nel confessare la mia debolezza, debbo altresì asserire con la stessa ingenuità, che la Pantomima è di tutte le Arti imitatrici la più meschina e la più limitata». Programma di *Eutimo ed Eucari* (Milano, 1775), in J. Sasportes, *La parola contro il corpo ovvero il melodramma nemico del ballo*, in «La Danza Italiana», n. 1, autunno 1984, p. 36. Le stesse affermazioni sono contenute nella *Avant-Propos* del balletto *Euthyme et Eucharis* in *Recueil de programmes de ballets de M. Noverre*, Vienne, Joseph Kurzböck, 1776, pp. 3-4.

⁵¹ Senza addentrarci in un ambito troppo tecnico e complesso per questa sede, ci sembra interessante riferire della trascrizione manoscritta del balletto *Giselle* (Opéra, 1841) fatta da Henri Justamant, *maître de ballet* all'Opéra nella stagione 1868-69, e ora di proprietà del Deutsches Tanzarchiv Köln. Nella trascrizione, che è stata pubblicata nel 2008 da OLMS a cura di Frank-Manuel Peter, appaiono passaggi mimici elaborati e discorsivi, dunque impensabili da rendere senza il soccorso dei gesti convenzionali di tradizione italiana. Dagli appunti si deduce che con la mimica non solo si potevano rendere stati d'animo, ma era possibile anche tradurre gestualmente alcune parole, organizzandole in un dialogo o nell'esposizione di un pensiero. A differenza della mimica francese, che si esprimeva con singoli gesti o posture, il linguaggio italiano a volte si sviluppava anche su una concatenazione di movimenti, come si può osservare dalla trascrizione manoscritta realizzata da Enrico Cecchetti di *Caterina figlia del bandito*, fortunato balletto di Jules Perrot andato in scena a Londra nel 1846 e a Milano nel 1847. Cfr. F. Pappacena, *Due trascrizioni inedite dagli archivi Cecchetti: Caterina La figlia del bandito di Enrico Cecchetti, Lo Spirito Maligno di Cesare Cecchetti*, in *Recupero, ricostruzione, conservazione del patrimonio coreutico italiano del XIX secolo*, Atti del Convegno (Roma, CNR, 1999), Roma, Chorégraphie, 2000, pp. 151-164. Una testimonianza suggestiva è offerta dal frammento cinematografico del gran ballo *Excelsior* girato da Luca Comerio nel 1913, in cui, sebbene semplificato e contaminato rispetto alla matrice settecentesca, l'insieme di gesti mostra come alcuni di essi (ad esempio maledizione, gioia, ringraziamento) esternassero emozioni elementari con movimenti schematici, mentre altri necessitassero di una concatenazione di gesti per esprimere una condizione (ad esempio il giuramento).

garantire alla danza lo statuto di arte imitativa.⁵² Questi assunti uniti ai commenti di Friedrich Melchior Grimm hanno orientato la moderna storiografia verso l'interpretazione del balletto noverriano come una composizione penalizzata dalla dicotomia tra pantomima e danza. Nel 1770 Grimm aveva scritto: «Nei balletti di Noverre la danza e la *marche cadencée* sono molto ben distinte; si danza solo nei grandi movimenti delle passioni, nei momenti decisivi; nelle scene in realtà si marcia *en mesure à la vérité*, ma senza danzare» aggiungendo «questo passaggio dalla *marche mesurée* alla danza e dalla danza alla *marche mesurée*, è tanto necessario in questo spettacolo quanto nell'Opéra il passaggio dal recitativo all'aria e dall'aria al recitativo».⁵³ La testimonianza di Grimm conferma l'ispirazione della pantomima noverriana al teatro drammatico, tuttavia, se si consultano altre cronache e si analizzano i Programmi dei balletti, la separazione tra i diversi ambiti-aspetti del balletto non risulta essere stata così drastica, né la semplice camminata a tempo di musica nelle scene di azione sembra essere una debolezza del balletto noverriano. Su quest'ultimo aspetto è sufficiente ricordare due scene emblematiche di balletti ottocenteschi: la scena della margherita *Giselle* (atto I)⁵⁴ e le deambulazioni di James e dei invitati nella *La Sylphide* bournonvilliana (atto I).⁵⁵

Riguardo al primo problema, invece, le fonti lasciano intendere come nel balletto noverriano non tutte le emozioni e gli stati d'animo siano assegnati al linguaggio dei gesti, in quanto per tradurre momenti drammaticamente delicati o passaggi sfumati Noverre utilizza sia elementi della tradizione iconologica sia elementi di composizione spaziale propri della pittura e degli stessi balletti accademici. A tal riguardo ci sembrano molto chiare due scene di *Énée et Didon*, la prima (della prima parte del balletto), in cui Amore nelle vesti di Ascanio passa dalle braccia di uno a quelle dell'altra per indicare l'amore corrisposto dei due protagonisti, l'altra (parte III, scena III) che rappresenta il momento in cui si consuma l'amore tra Enea e Didone al riparo dagli sguardi, mentre Cupido occhieggiando all'interno della grotta istruisce Giunone, Venere e Imeneo per un *pas de quatre* che suggerisce allo spettatore lo scambio amoroso. Un altro caso che illustra con grande chiarezza questa metodologia compositiva è, in *Médée et Jason*, la danza macabra e grottesca delle personificazioni dei sentimenti (Odio, Gelosia, Vendetta) che sconvolgono l'animo di Medea e lo predispongono alla vendetta. Oppure le linee spezzate e gli angoli acuti presi in prestito dall'iconologia classica, che sono impressi nel costume di Medea per accentuare attraverso la comunicazione visiva la natura malvagia della maga. Risolutivo è l'episodio di *Le Jugement de Pâris*, riportato nella XX delle nuove *Lettres* del 1803, in cui Paride assegna a Venere il pomo d'oro. Per rendere esplicita e soprattutto concreta l'offerta di Venere a Paride, Noverre fa comparire in scena il

⁵² 1803, t. II, Lettera XI, p. 106.

⁵³ Friedrich Melchior Grimm, Jules-Antoine Taschereau, A. Chaudé, Denis Diderot (eds.), *Correspondance littéraire philosophique et critique de Grimm et de Diderot depuis 1753 jusqu'en 1790*, 16 voll., Paris, Furne, 1829-1831, vol. VII, pp. 176-177. Il commento riguarda la riproduzione di *Jason et Médée* realizzata da Gaetano Vestris all'Opéra di Parigi nel dicembre 1770.

⁵⁴ Il balletto *Giselle*, composto dai coreografi Jean Coralli e Jules Perrot su soggetto di Théophile Gautier, libretto Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges, musica di Adolphe-Charles Adam, andò in scena all'Opéra di Parigi il 28 giugno 1841.

⁵⁵ La versione de *La Sylphide* creata dal danese August Bournonville su musica di Hermann Severin von Lovenskjöld, andò in scena al Teatro Reale di Copenhagen nel 1836.

busto di Elena di Troia condotto dai simboli convenzionali dell'amore: le Grazie e gli Amori.

Nel condannare angoli e linee spezzate (nella gestualità come nel *port de bras*) e, viceversa, nell'interpretare la curva come segno di positività e di educazione, Noverre non rispetta una convenzione esclusiva della danza accademica, ma un principio estetico dell'arte classica di cui era impregnata la cultura settecentesca. Negli scritti a carattere teorico pubblicati a cavallo della metà del Settecento gli autori (da Voltaire agli inglesi Edmund Burke e William Hogarth, o ad Antoine-François Riccoboni) concordano nel riconoscere nella morbidezza e nella rotondità dei contorni la manifestazione sensibile della grazia. Nella cultura classica, la continuità è intesa come espressione di equilibrio e di compostezza, mentre la sinuosità, tratto distintivo dell'estetica dell'età Luigi XV, sarà maggiormente riferita al piacere fisico.

In conclusione, la modalità simbolica di rappresentare passioni o *situations* sarà conservata, sebbene in forma diversa, anche nel balletto romantico. Ne sono una testimonianza i diversi significati del cerchio (ad esempio in *Giselle*: destino, rituale di morte) o della diagonale *en remontant* (nella stessa *Giselle*, quando eseguita dalle Villi è segno di esclusione), come anche le melodie celestiali (arrivo degli Immortali), i miracolosi raggi di luce, ecc.

Concezione e composizione del balletto

Come si deduce anche dai libretti dei balletti pubblicati nel 1804 all'interno del volume II delle *Lettres*, Noverre non può prescindere dalla grandiosità delle scene e dallo sfolgorio dei colori che costituivano l'anima della sua prima produzione, né può rinunciare agli effetti speciali, ai *coups de théâtre*, alle divinità *ex machina*, agli splendidi movimenti scenografici, alle miracolose mutazioni sceniche a vista, che avevano giocato un ruolo centrale nei balletti antecedenti il suo soggiorno a Londra. Il nuovo balletto è un grandioso e suggestivo spettacolo che fa presa sul pubblico non solo, come già visto, emozionandolo con un'intensità espressiva degna di un quadro d'autore, ma anche ammaliandolo e seducendone i sensi. L'efficacia del balletto dipende, come in un'ideale unione di anima e corpo, dal coinvolgimento emotivo e dal piacere degli occhi (sentimento e bellezza), e per raggiungere questo risultato si rende necessario un accordo perfetto tra tutte le componenti dello spettacolo, accordo che è lo stesso coreografo a controllare se non addirittura a dirigere. Pertanto il metodo che costruisce si fonda sulla centralità dell'equilibrio tra le componenti visiva e sonora dello spettacolo, dove nella parte visiva la danza propriamente detta, il gesto mimico, il movimento scenico, il colore e la scenografia sono raccordati come in una grande tela dipinta caratterizzata da contrasti decisi, e costruita, come riferirà egli stesso, secondo i principi dell'ottica e della prospettiva. Si tratta dunque di una visione totalizzante, in cui peraltro l'intervento del coreografo è paragonabile a quello di un regista.

In tutte le edizioni delle *Lettres* Noverre non perde occasione di rimarcare la condizione di fratellanza tra la danza, la pittura e la poesia. Ma se le affinità tra il balletto e l'arte pittorica sono riconoscibili nei gesti, nelle combinazioni cromatiche, nella costruzione dello spazio, nell'unitarietà della composizione e nel suo "bel disordine", come si relaziona il balletto stesso con il sistema dei generi letterari e più in generale con la *Poetica* di Aristotele? Come si pone Noverre rispetto alle tre unità

della tragedia che, seppur dedotte illegittimamente dall'opera di Aristotele, costituivano principio indiscutibile? È un problema che, seppur indirettamente, già nel 1757 si era posto anche Diderot quando aveva definito la danza «pantomime mesurée» e poi «une danse est une poème». ⁵⁶ Anche per Noverre il balletto è assimilabile al poema, in quanto numerose e sostanziali sono le condizioni che lo distanziano dal dramma, prima tra tutte l'incompatibilità con vincoli normativi appartenenti ad altri ambiti. ⁵⁷ Ma, temendo che prendere le distanze dalla *Poetica* di Aristotele possa in qualche modo negare valore al balletto da lui riformato, precisa:

Secondo Aristotele il balletto, di qualunque genere esso sia, deve avere come la poesia due parti differenti che egli chiama *parte di qualità* e *parte di quantità*. Non esiste nulla di sensibile che non abbia la sua materia, la sua forma e la sua figura, di conseguenza il balletto cessa di esistere, se non racchiude in sé queste parti essenziali che caratterizzano e che designano tutti gli esseri, tanto animati quanto inanimati. La sua materia è l'argomento che si vuole rappresentare, la sua forma è lo stile ingegnoso che gli si dona, e la sua figura si occupa delle differenti parti che lo compongono: la forma costituisce dunque le *parti di qualità*, e l'estensione quelle di *quantità*. Ecco, come potete vedere, che i balletti si subordinano in qualche modo alle regole della poesia. ⁵⁸

Tuttavia se è l'assenza di regola scritta da un uomo d'arte sulla poetica della danza o l'esempio di Shakespeare, sbandierato nelle riflessioni introduttive a *La Mort d'Agamemnon*, ad aiutare Noverre a sostenere il principio dell'inapplicabilità sul *ballet d'action* delle regole del teatro drammatico, di fatto sono le sue scelte tematiche, la predilezione per il meraviglioso e il suo sguardo al teatro lirico ad impedirgli di rispettare l'unità di luogo e di tempo codificata dalla tragedia francese. È questa una posizione simile a quella assunta inizialmente da Gasparo Angiolini, altra figura centrale della riforma del balletto, che nel Programma del *Dom Juan ou le Festin de pierre*, dato a Vienna 1761, afferma: «La danza non narra [...] La nostra regola indubbia è la verosimiglianza». ⁵⁹ Solo nel 1765, con la *Sémiramis* e con l'avvio di una serie di trasposizioni coreografiche di lavori della letteratura contemporanea, Angiolini si chiuderà, sebbene con la dovuta cautela e con i dovuti aggiustamenti, su una posizione decisamente classicistica. ⁶⁰ Noverre, al contrario, non ritratterà mai la sua concezione antiaccademica del balletto e, se alla fine della sua carriera, guardandosi indietro, mostrerà un atteggiamento possibilista nei confronti delle unità, questo atteggiamento suonerà come una prudente posizione di compromesso

⁵⁶ Cfr. Denis Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel*, cit., p. 158.

⁵⁷ L'argomento è trattato fondamentalmente nelle Lettere VII e XV dell'edizione del 1760.

⁵⁸ 1760, Lettera VII, pp. 123-124. Si veda anche la Lettera XV.

⁵⁹ L. Tozzi, *Il balletto pantomimo del Settecento. Gaspare Angiolini*, p. 68.

⁶⁰ La disputa tra Noverre e Angiolini sulle unità si inquadra in un confronto che interessa diversi aspetti e si protrae per diverso tempo. Si veda al riguardo *Introduction au Ballet des Horaces ou petite réponse aux grandes Lettres du Sr Angiolini* (assente nell'edizione del 1804 e in quella del 1807) in *Recueil de Programmes de Ballets de M. Noverre Maître de ballets de la Cour Imperiale et Royale*, cit.

derivante, se non altro, dalle sue episodiche esperienze di balletti a struttura simile a quella del dramma (*Les Horaces*, ad esempio).⁶¹

La libertà che Noverre rivendica al balletto si riverbera anche sulla definizione del numero degli atti che Noverre inizierà a introdurre nella sua attività a Vienna. Lungi dal costringerli nei canonici cinque della tragedia classica, Noverre ritiene che essi debbano dipendere dall'interpretazione del soggetto e dai tagli che il coreografo è costretto ad operarvi. Noverre sostiene che diluire in cinque atti una storia che non può protrarsi oltre tre, significa sfilacciarne la trama, indebolire l'azione e allentare il ritmo compositivo. Significa in sintesi venire meno a quella che è la finalità dello spettacolo: attanagliare il pubblico con un'emozione crescente.

Sin dai primi balletti, Noverre aveva avuto l'accortezza di strutturare le scene in modo da rendere il più possibile comprensibile il soggetto e provocare nel pubblico un'immediata reazione di curiosità e di compiacimento. Era anche questo il motivo per cui aveva "animato" quadri famosi quali *Les Réjouissances flamandes* di David Teniers le Jeune (Opéra-Comique, 1755) o *La Toilette de Vénus* di François Boucher (Lione, 1757), oppure in *Le Jaloux sans rival* del 1759 aveva usato citazioni da Molière, Voltaire, Racine, Crébillon e Diderot (si pensi alle scene recitate in parte seduti e in parte in piedi; si pensi anche alla partita a scacchi ricalcata sulla partita a dama di *Le Père de famille* di Diderot).⁶² Ma quando, a Stuttgart, si impegna nella trasposizione di soggetti tratti dal teatro tragico, si trova di fronte a scelte ben più difficili sia sul piano concettuale che drammatico e nella condizione di rendere la vicenda accessibile per qualsiasi tipo di pubblico. Le difficoltà del balletto tragico riguardano non solo l'interpretazione del soggetto, la trasposizione in balletto dei caratteri e degli accadimenti, l'evidenza del tema, ma anche la possibilità di dare omogeneità alla composizione conservandone il carattere di spettacolarità. Noverre rivendica pertanto al *maître de ballets* lo stesso diritto che si arrogano i drammaturghi moderni di reinterpretare i drammi antichi e di adattarli alle correnti tendenze del gusto, ritenendo legittime eventuali licenze, anche se privano il balletto di «scrupolosa esattezza». Su questo problema l'artista si sofferma diverse volte per dare una giustificazione di quella che potrebbe sembrare una illecita manomissione del testo e per dimostrare come i suoi interventi non comportino aggiunte o sostituzioni gratuite – tanto più deprecabili quando introdotte nel soggetto storico –, ma siano piuttosto

⁶¹ Nel 1776, all'epoca dell'inasprimento della polemica con Angiolini, Noverre scriveva nella *Introduction au Ballet des Horaces ou petite reponse aux grandes Lettres du Sr Angiolini*: «sera sans doute exposé à la critique du Sr. Angiolini et de ses petits Oracles: ils diront que j'ai péché contre les Règles d'Aristote, et que mon Ballet ne renferme pas les trois unités [...] je leur répondrai que les Règles d'Aristote n'ont jamais été écrites pour la Danse, que les Auteurs Anglois ne les ont pas suivies; et que les Opéra François et Italiens plaisent sans elles; j'oserai même avancer que la critique pourra facilement trouver dans les Chefs-d'œuvre du Théâtre François des Anachronismes, des suppositions, des Episodes et des Etres absolument étrangers au sujet: mais l'Art, qui fait tout embellir, leur donne, pour ainsi dire, un air de famille, qui les fait adopter en faveur de la ressemblance» («Si esporrà senza dubbio alla critica del Signor Angiolini e dei suoi piccoli oracoli: diranno che ho peccato contro le regole d'Aristotele, e che il mio balletto non rispetta le tre unità [...] Risponderò che le regole d'Aristotele non sono state scritte per la danza, che gli autori inglesi non le hanno seguite; e che le opere francesi e italiane piacciono anche senza tali regole; oserò addirittura sostenere che la critica potrà facilmente trovare nei capolavori del teatro francese anacronismi, supposizioni, episodi ed esseri assolutamente estranei all'argomento: ma l'arte, che abbellisce tutto, dona loro, per così dire, un'aria di famiglia, che permette di accoglierli in favore della verosimiglianza»). Ivi, pp. 3-4.

⁶² Vedi nota 12.

dettati da problemi insormontabili insiti nella natura stessa del balletto e dal suo desiderio di guadagnare al balletto splendore ed equilibrio compositivo.⁶³

Di esempi nell'edizione del 1803-1804 se ne possono trovare più di uno: dal balletto *Énée et Didon*, incentrato quasi esclusivamente sull'innamoramento dei due protagonisti, a *La Descente d'Orphée aux Enfers*, con un'Euridice diavolo tentatore e un finale festoso con il ricongiungimento dei due innamorati benedetti da Bacco e dal dio Amore; o ancora all'*Iphigénie en Tauride* in cui, ritenendo impraticabile un'aderenza al testo di Euripide o a quello di Guimond de La Touche, e dovendo viceversa bilanciare le componenti male-bene, maschile-femminile, Noverre dona al terribile Thoas una sposa, una «donna piena di virtù, dolcezza e umanità».⁶⁴ Ma il *Ballet tiré de l'Henriade*, di cui abbiamo una documentazione nella lettera indirizzata a Voltaire nel 1763, ci sembra offrire la più esauriente chiave interpretativa della scelta estetica dei primi anni Sessanta.⁶⁵ Nella lettera inviata a Voltaire, Noverre prospetta un progetto di balletto ispirato al nono canto dell'*Henriade* (*Idée d'un ballet héroïque tiré de la Henriade*), di cui Boquet aveva già disegnato o stava disegnando i costumi.⁶⁶ Nel progetto Noverre dà sfogo a tutti i suoi artifici per riunire in un solo quadro tutti i possibili generi d'espressione. La Discordia condotta dalla Rabbia gli fornisce uno schizzo per un *pas de deux* «ai limiti del terribile»; Amore con le Furie gli suggerisce l'idea di un *pas de trois* pieno d'azione e di gruppi pittoreschi; il temporale provocato dal potere di Amore gli fa immaginare una scena piena di orrore.⁶⁷ Anche Enrico IV si produrrà in un *pas de deux* con la bella Gabrielle, in cui Noverre potrà mostrare tutti i piaceri del dialogo dettato dai sentimenti e dalla passione. Tuttavia, scrive, il nono canto dell'*Henriade* non gli offre una conclusione consona ad un balletto e ritiene la disperazione della bella Gabrielle e le lacrime di Amore un finale troppo debole. Pertanto, escludendo il suicidio di Gabrielle, che avrebbe provocato un «effetto enorme», sottopone al giudizio di Voltaire un'apoteosi degna del più splendido balletto allegorico.⁶⁸ Soluzione a cui Voltaire, pur profondendosi in elogi e ringraziamenti, si guarda bene dal commentare.⁶⁹

⁶³ Si veda a tal riguardo nell'edizione del 1804, *l'Avant-Propos* di *Iphigénie en Tauride*, t. IV, p. 238.

⁶⁴ 1804, t. II, p. 239.

⁶⁵ La lettera del 1 settembre 1763 indirizzata a Voltaire da Noverre fu inizialmente riprodotta nel secondo degli undici volumi manoscritti donati nel 1766 a Stanislao II Augusto di Polonia (pp. 168-177). Quindi fu pubblicata ad apertura del tomo II dell'edizione del 1803 (pp. 2-6).

⁶⁶ Nel secondo volume del manoscritto del 1766 Noverre ne parla come di un progetto: *Idée d'un ballet héroïque tiré de la Henriade*. I costumi di Boquet sono 12 e sono conservati nel nono volume della stessa collezione. Nessuna documentazione pervenuta testimonia l'effettiva realizzazione del balletto.

⁶⁷ 1803, t. II, *Lettre première à Voltaire*, p. 3.

⁶⁸ Ivi, p. 5.

⁶⁹ L'apoteosi è così concepita: alla partenza di Henri, nell'istante in cui è in ginocchio davanti alla sua amata e non riesce a staccarsene, Noverre immagina di far apparire la Gloria accompagnata da tutte le virtù che contribuiscono alla fama dei sovrani. La scena cambia: i fantasmi della Voluttà spariscono, l'Amore fugge portandosi via la bella Gabrielle; la Discordia e la Rabbia prendono il volo, l'una sventolando il suo vessillo, l'altra schiacciando serpenti. La scena muta mostrando il tempio dell'Immortalità, nascosto in parte da alcune nuvole: Henri, colpito contemporaneamente dallo splendore della gloria e dalle virtù che lo circondano, rinuncia a tutte le passioni che potrebbero offuscarla, si spoglia degli ornamenti che aveva ricevuto dalle mani della Voluttà per riprendere le sue armi. Allora le immagini si dissipano, le porte del tempio si aprono, l'Immortalità tende la mano a Henri e la Gloria, seguita dalle virtù eroiche, lo conducono nel tempio, in cui prende posto accanto ai «sovrani che sono stati buoni e giusti e che hanno unito alle virtù eroiche quell'umanità rara che è la base della gloria dei sovrani e della felicità dei popoli».

Il balletto d'azione comporta una serie di vincoli determinati, come visto, dall'assenza della parola, dalla durata limitata del balletto (una ventina di minuti nei primi balletti; quaranta-cinquanta, in quelli più elaborati) e dall'esigenza di spettacolarità del balletto stesso. Pertanto Noverre ritiene inevitabile costruirlo sui momenti maggiormente significativi della vicenda, escludendo il "superfluo": i personaggi secondari, che appesantirebbero la vicenda, e le scene dialogate senza azione ("dialogue tranquille"), le riflessioni e le descrizioni, impossibili da rendere con il solo linguaggio dei gesti. Dalla lettura dei Programmi si deduce che questa contrazione del testo drammaturgico era compensata da una descrizione più estesa e argomentata inserita nei libretti (allora denominati Programmi). È, questa della struttura articolata dei libretti, una questione all'epoca molto dibattuta che suscitò l'accesa polemica di Gaspero Angiolini e dei suoi seguaci. La polemica degli Italiani è incentrata soprattutto sull'inutilità di tanti dettagli per un soggetto noto al pubblico o in cui il pubblico non dovrebbe avere difficoltà ad orientarsi. Alcune critiche arrivano anche a ventilare una mancanza di congruità tra l'azione scenica e la vicenda narrata, mentre Angiolini, più puntualmente, enumera contraddizioni (ad esempio dialoghi in cui vengono indicate persone non presenti in scena), accusando al contempo Noverre di possedere «que' mezzi onde spiegate le idee passate, le future e le personali».⁷⁰ Argomentazioni corrette, se non si trattasse di prospettive – quella noverriana e quella angioliniana – totalmente differenti. Come Noverre precisa nella *Petite Reponse* del 1776, i suoi libretti non sono una trasposizione in prosa dell'azione scenica (una sorta di testo per l'opera), ma sono pensati per essere testo autonomo, parallelo al balletto: potremmo dire una sorta di poema in prosa. La sua finalità è richiamare al pubblico la vicenda, chiarire l'interpretazione data dal coreografo al soggetto, riassumere l'antefatto, evidenziare la selezione delle scene e i tagli, compensare con integrazioni le carenze della pantomima, infine coinvolgere lo spettatore emotivamente prima ancora della rappresentazione. Questo spiega l'accurata veste letteraria e la presenza di riflessioni e osservazioni nei momenti drammatici penalizzati dall'assenza della parola (si pensi al tumulto di pensieri in Didone nella prima scena del balletto *Énée et Didon*). Non ci sembra, questo, un aspetto così difficile da comprendere se si paragonano i libretti di Noverre con quelli ottocenteschi o anche della fine del Settecento. Raffrontando, ad esempio, il libretto del gran ballo *Excelsior* con le trascrizioni manoscritte conservate al Museo Teatrale alla Scala, si riconoscono numerosi passaggi di testo che non hanno un equivalente nella coreografia, ma sono inseriti per sostenere la narrazione e per assicurare una comprensione della vicenda anche nei particolari.⁷¹ Situazioni analoghe si colgono anche in libretti più stringati quale quello del *Telemachus in the Island of Calypso* di Dauberval (King's Theatre, marzo 1791). A pagina 21 si legge il motivo dell'odio che Venere nutre nei confronti di Telemaco, allusione o spiegazione, questa, certamente non espressa mimicamente.

⁷⁰ Angiolini accusa Noverre di far parlare Clitennestra ordinando ad Egisto di uccidere due persone assenti in scena: Agamennone ed Elettra. La lettera è stata ripubblicata da Giovanni Rasori nella sua premessa alla traduzione italiana di *Ideen zu einer Mimik* (1785-1786) di Johann Jakob Engel (*Lettere intorno alla mimica*, Milano, Giovanni Pirrotta, 1818-1819, p. ix).

⁷¹ Al Museo Teatrale alla Scala sono conservate due trascrizioni complete del gran ballo *Excelsior* – di Giovanni Cammarano e di Eugenio Casati – ed una parziale di Enrico Cecchetti (cfr. *Excelsior. Documenti e saggi/Excelsior. Documents and Essays*, a cura di F. Pappacena, Roma, Scuola Nazionale di Cinema-Cineteca Nazionale; Di Giacomo, 1998).

Dalle osservazioni disseminate nelle *Lettres* del 1760 e del 1803, e dai Programmi inclusi nel tomo III del 1804, si deduce che nella strutturazione del balletto Noverre usa un metodo compositivo fondato essenzialmente su tre criteri guida: il contrasto, la velocità, la sorpresa. Il contrasto, base della tragedia classica, costituisce il fondamento del balletto ed è concepito come una amplificazione della varietà, altro principio dell'arte classica. Il contrasto è impiegato in tutti gli aspetti: dall'avvicendamento degli accadimenti, alla caratterizzazione dei personaggi, al tratteggio dei comportamenti. Esso è pertanto elemento vitale, generatore di energia, che rende dinamico l'andamento dell'azione, impedendogli di ristagnare e di perdere d'interesse.⁷² Gli altri due strumenti compositivi – la velocità e la sorpresa – gli consentono da una parte di tenere lo spettatore in costante agitazione e perennemente predisposto alla commozione, dall'altra di creare quadri omogenei e ben bilanciati tra parte visiva, parte gestuale e parte sonora. Rapidità implica brevità delle scene e rapido avvicendamento delle situazioni (le scene, scrive Noverre nella Lettera XIV del 1760, hanno la rapidità di un lampo). Per la sorpresa Noverre fa spesso ricorso a colpi di scena ed effetti speciali sia visivi che sonori (ad esempio, apparizioni miracolose).

Tra gli elementi a sorpresa individuati da Noverre, il silenzio e gli inserti vocali sono tra le soluzioni più originali e suggestive. Nella Lettera XIV Noverre riferisce di aver introdotto silenzi già nel 1757 in *La Toilette de Venus*, spiegando come si trattasse di un accorgimento ingegnoso per indurre il pubblico a concentrarsi sulla scena e a compiacersi della perfetta fattura del quadro vivente e della calma di cui era avvolto. Nei balletti tragici composti a Stuttgart e a Vienna il silenzio ha, invece, una funzione drammatica paragonabile a quella del linguaggio teatrale: serve ad accentuare momenti nevralgici della vicenda e ad enfatizzare il messaggio morale.⁷³ In *Les Horaces et les Curiaces* (II, 1), ad esempio, il silenzio attribuisce solennità al giuramento di lealtà pronunciato dal re di Roma, Tullus, e il re di Alba, Metius, di fronte agli eserciti schierati prima della battaglia. Nella seconda scena della prima parte di *Hypermnestre* rende terribile la scena in cui l'ombra minacciosa di Gelanore appare a Danao e, con le lugubri parole «Trema, tiranno, la morte ti attende» pronunciate da un cantante nascosto nel gruppo di sculture di fronte a cui appare l'ombra, presagisce al tiranno la fine del suo regno.⁷⁴ Più avanti, due passaggi descritti da Noverre mostrano un inserto vocale realizzato all'interno dello stesso balletto con il concorso di un coro nascosto.

⁷² Nella scenografia il contrasto si coglie nell'avvicendamento di scene di opposta ambientazione (saloni splendidi, boschi ombrosi); nella opposta indole dei personaggi (la delicata e sensibile Ipermnestra e il feroce e vendicativo padre Danao); nei personaggi caratterizzati da opposti comportamenti: lineari (generalmente della protagonista femminile, ad esempio Medea) e altalenanti perché torturati da ripensamenti (spesso l'eroe maschile). Questo aspetto è facilmente riscontrabile nei balletti *Énée et Didon*, *Renaud et Armide*, *Admète et Alceste*, ecc. Ma nella Lettera VIII dell'edizione del 1760 Noverre ne cita un esempio emblematico – il pastorello Aristée – in cui enuncia uno dei temi cardine dei suoi balletti (la vittoria dell'amicizia sull'amore) con cui intende dimostrare lo status della danza di arte imitativa dagli elevati contenuti morali.

⁷³ È molto probabile che Noverre abbia risentito dell'importanza attribuita al silenzio nel teatro drammatico. Si veda al riguardo Jean-François Marmontel, *La Déclamation théâtrale*, cit., e Denis Diderot, *Réponse à la lettre de Mme Riccoboni*, cit.

⁷⁴ 1804, t. IV, parte I, scena II, p. 186.

se alla sua dipartita [di Danao] sorge il sole e al levar dell'aurora si sentono le grida confuse e tremende causate dai rimorsi, dal pentimento e dal dolore (grida emesse da un coro di donne); se in questo istante le tende si aprono di nuovo e si vedono le Danaidi, con i capelli in disordine, le braccia imbrattate di sangue e armate di pugnali, che fuggono dal luogo dei loro crimini perseguitate dagli spettri dei loro sposi [...] non è più possibile che lo spettatore riesca a sostenere la vista di un tale quadro lacerante senza esserne fortemente commosso.⁷⁵

Un altro inserto vocale, questa volta usato da Noverre per evocare la tragedia greca, è nella scena di *La Mort d'Agamemnon*. Quando Clitennestra viene pugnalata per errore da Oreste, il coro di cantanti pronuncia: «Che orrore! Che crimine spaventoso! Ah mio Dio!»,⁷⁶ per poi ripetere più avanti rivolgendosi ad Oreste: «Mostro, è tua madre! Trema, fremi, oh che crimine spaventoso! Fuggiamo, abbandoniamo questo posto».⁷⁷ Fu una trovata ingegnosa che, come riferisce Noverre, sortì un effetto enorme, terrificante, che potremmo paragonare a quello provocato dalla scritta di fuoco tracciata da una mano sulle pareti dell'appartamento di Danao in *Hypermnestre* («Trema, un figlio di Egitto regnerà al tuo posto»), probabilmente ispirato alla *Sémiramis* di Voltaire.⁷⁸

Ancorando la nuova forma del balletto da una parte al teatro drammatico e dall'altra all'opera lirica, Noverre non può esimersi dall'utilizzare la personificazione.⁷⁹ Nelle *Lettres* e nei Programmi le allegorie e le passioni personificate risultano avere uno spazio particolare per la loro capacità di enfatizzare attraverso la comunicazione visiva il messaggio drammatico o il contenuto morale. Giochi, Risa, Piaceri, figure ricorrenti nei balletti mitologici, ornano i cortei divini con costumi infiocchettati e lussuosamente decorati per amplificare l'effetto di splendore della scenografia. Le personificazioni di Gelosia, Odio, Vendetta in *Médée*, e le allegorie del Crimine, del Rimorso, della Perfidia e del Tradimento in *Hypermnestre*, agitano i loro costumi grotteschi ed esibiscono le loro insegne infernali con movimenti scomposti e impressionanti, materializzando i pensieri perversi di Medea e le orribili colpe delle Danaidi. La stessa funzione ha l'inquietante simbologia inserita nei costumi delle allegorie (torce, serpenti, bende, tessuto sfrangiato a guisa di lingue di fiamma, angoli acuti e linee spezzate), che servono a suscitare nello spettatore un tanto immediato quanto profondo sentimento di disgusto e di orrore. Si tratta di figure allegoriche convenzionali prese in prestito dal teatro drammatico e lirico, ma che nelle scene mute del balletto acquistano un'inedita efficacia drammatica.

⁷⁵ «si à son départ [de Danaus] le jour paroît, et qu'au lever de l'aurore on entend des cris confus et effrayants poussés par les remords, le repentir et la douleur; (cris prononcés par un chœur de femmes) que dans cette instant, on voye les rideaux s'ouvrir encore et les Danaïdes les cheveux épars, les bras sanglants et armés de poignards fuir le lieu de leurs forfaits, si on les voit poursuivies par les spectres de leurs époux, par les furies, les crimes, les remords, et la vengeance personnifiés [...] il n'est plus possible que le spectateur puisse soutenir la vue de tant tableaux déchirants, sans être vivement ému». 1803, t. II, Lettera XVI, p. 162.

⁷⁶ Ivi, p. 167.

⁷⁷ Ivi. Nella stessa lettera Noverre riferisce che l'idea di ricorrere al coro nascosto gli venne quando si trovò ad assistere Gluck nell'allestimento dell'*Alceste* a Vienna (probabilmente nel 1767).

⁷⁸ 1804, t. IV, parte I, scena II, p. 185.

⁷⁹ La personificazione è una pratica antica riscontrabile nella pittura classica, di cui si è abbondantemente servito il teatro lirico e drammatico nel Seicento e nel Settecento. Si veda al riguardo la voce *Opéra* di Marmontel in *Éléments de littérature*, cit., pp. 798-824.

Come si legge ripetutamente nelle *Lettres* del 1760 e in quelle del 1803, nel balletto noverriano la musica svolge un ruolo centrale in quanto completa i *tableaux en mouvement* sul piano della ricezione uditiva costituendo la parte portante del balletto. Noverre propugna un rapporto simbiotico tra melodia e movimento, attribuendo alla musica il compito di concorrere a creare l'illusione. Nel testo teorico e nei Programmi dei balletti si legge di una musica fortemente descrittiva o evocativa: trombe e timpani accompagnano solennemente le entrate trionfali o l'inizio di una battaglia; fanfare e corni roboanti annunciano l'arrivo dei regnanti durante una battuta di caccia; melodie celestiali introducono l'arrivo degli Immortali.⁸⁰ Ma, soprattutto, si legge di una musica perfettamente compenetrata con l'espressione e l'emozione. Nella Lettera VII del 1803 Noverre ricorda che quando il musicista stabiliva un rapporto di stretta collaborazione con il coreografo, era in grado di coordinare toni e melodia ai mutamenti di scena e d'azione, e riusciva anche a tradurre, anzi amplificare espressivamente, la gestualità mimica dell'interprete, in un modo da riuscire a incatenare il pubblico con la forza dell'illusione.⁸¹ L'intervento del compositore, aggiunge Noverre, diventava veramente efficace se aderente alle indicazioni del coreografo, come era accaduto quando Gluck aveva composto l'aria "caratteristica" del *Ballet des Sauvages* dell'*Iphigénie en Tauride* dato all'Opéra nel 1779.⁸²

Quanto queste affermazioni siano viziate da un intento di autocelebrazione o da una velata nostalgia, o come debbano essere interpretate dal punto di vista tecnico e, ancora, quanto le note di Deller, Rodolphe, Starzer, Aspelmayr, e di Louis de Baillou fossero effettivamente così suggestive, sono domande che più di una volta gli studiosi noverriani si sono posti senza trarne conclusioni definitive.⁸³ Nel 1760 Noverre propugna una conoscenza musicale del *maître de ballets* che si spinga anche nella pratica, inoltre nei Programmi prospetta momenti che lasciano intravedere esigenze imprescindibili del balletto e quindi estremamente condizionanti per il musicista (un esempio per tutti il silenzio e la suspense). Peraltro negli stessi Programmi vi è più di un passaggio che lascia intendere una competenza musicale di Noverre (si veda il sonno di Psiche, descritto all'inizio del Programma di *Psyché*, su un

⁸⁰ La melodia celestiale era un *tópos* della coreografia settecentesca. Essa si incontra, tra gli altri, nel *Pygmalion* di Marie Sallé messo in scena a Londra nel 1734. Un secolo dopo sarà usato anche da Luigi Manzotti nel primo quadro del gran ballo *Excelsior* che fu rappresentato per la prima volta al Teatro alla Scala l'11 gennaio 1881.

⁸¹ Si veda a tal proposito lo stralcio della voce *Ballet* del *Dictionnaire de musique* di Jean-Jacques Rousseau (Paris, Duchesne Veuve, 1768) pubblicato da Carlo Blasis nel 1820 nel *Traité élémentaire théorique et pratique de l'Art de la danse* e poi in *The Code of Terpsichore*: «La musica di una danza o di un balletto deve essere più vivace, e con una cadenza e un accento più forti, della musica vocale; e poiché le si richiede di rappresentare una maggiore varietà di cose, è tenuta anche ad essere molto più diversificata. È solo la musica che riesce ad ispirare il danzatore e a farlo mimare con quello stesso calore dell'espressione che un cantante fa scaturire dalle sue parole. La musica supplisce, nel linguaggio dell'animo, a tutta quella danza che, per i suoi atteggiamenti e i suoi gesti, non può essere mostrata allo spettatore» (Carlo Blasis, *The Code of Terpsichore: a Practical and Historical Treatise on the Ballet, Dancing, and Pantomime; with a Complete Theory of the Art of Dancing*, transl. by R. Burton, London, James Bulcock, 1828; repr. New York, Dance Horizons, 1976, p. 57).

⁸² La collaborazione tra il *maître de ballets* e il musicista è un aspetto discusso già nella Lettera V del 1760. Nella premessa dell'edizione delle *Lettres* del 1803 Noverre tratteggia uno stato di totale subordinazione del musicista al coreografo (p. 3).

⁸³ Florian Johann Deller e Johann Joseph Rudolph composero le musiche dei balletti composti a Stuttgart; Joseph Starzer e Franz Aspelmayr, quelli di Vienna; Louis de Baillou collaborò con Noverre a Milano.

sofà incoronato da un baldacchino con le tende aperte a metà e raccolte con nodi di diamanti, circondata da Grazie e Ninfe, allegorie del Gioco, Risa e Piaceri, in cui Noverre suggerisce l'uso di sordine, i pizzicati, i flauti e gli oboi). D'altronde bisogna ammettere che, sebbene le conoscenze di Noverre in materia musicale non fossero paragonabili a quelle di un Angiolini, dei Gardel (Maximilien e Pierre) o di Carlo Blasis, tuttavia dovevano contare su una solida base acquisita, come era usanza, con l'istruzione ricevuta in danza. Infine, non va dimenticato che quando Noverre dovette modificare la musica di un balletto preesistente, non fu costretto a stravolgerne la struttura per lasciare campo libero al musicista.

L'affinità tra danza e pittura costituisce, come visto, il principale motivo conduttore delle *Lettres* e uno dei capisaldi dell'estetica noverriana. Paragonare il coreografo al pittore significa per Noverre da una parte sottolineare l'importanza di una visione totalizzante della scena, dall'altra prevedere l'utilizzo delle tecniche compositive della pittura (prospettiva, uso del colore, ritmo visivo, varietà, “bel disordine”, ecc.).⁸⁴ Significa anche poter imporre al coreografo una cultura ampia quale quella prescritta da Luciano di Samosata per il pantomimo (storia, mitologia, geometria, pittura, anatomia, disegno, geografia, musica ecc.) e richiedere conoscenze anche negli ambiti specifici dello spettacolo (scenografia, musica, scenotecnica, illuminotecnica), per consentirgli di concepire i balletti senza cadere in errate interpretazioni del soggetto e permettergli di intervenire con competenza nella messinscena.

Scendendo nel dettaglio tecnico, secondo Noverre l'ispirazione alla pittura fornisce al coreografo atteggiamenti del corpo, angolazioni e inclinazioni della testa, espressioni del viso e degli occhi, ma anche strumenti per dare unitarietà alla composizione dei quadri e verosimiglianza alle scene. L'unitarietà della composizione o del quadro danzato è un aspetto imprescindibile e deve essere guidata dal gusto, dalla grazia e dall'immaginazione. Essa implica un coordinamento delle presenze in scena intese come componenti di un tutt'uno armonico; implica inoltre una cura ai dettagli nella forma e nell'espressione soprattutto nelle parti secondarie come quelle dei Figuranti, che Noverre riuscì ad integrare nel quadro complessivo e ad armonizzare anche con i primi ruoli.⁸⁵

La verosimiglianza, altro principio base dell'arte classica, è considerata da Noverre presupposto fondamentale dell'illusione. Nei balletti noverriani presupposto della verosimiglianza è, come visto, il coordinamento di tutte le componenti dello spettacolo (scene, costumi, luci, musica, pantomima, danza) e nella parte esclusivamente visiva essa si fonda sul “bel disordine” di tradizione classica, su una

⁸⁴ «Un compositore che voglia innalzarsi al di sopra dell'ordinario deve studiare i pittori e seguirli nei loro vari modi di comporre e di fare. La sua arte ha lo stesso loro oggetto da adempiere, sia per la somiglianza, la combinazione di colori, il chiaro-scuro; per la maniera di raggruppare e di drappeggiare le figure, e di porle in atteggiamenti eleganti, di dar loro infine del carattere, del fuoco, dell'espressione; or dunque, potrà il *maître de ballets* riuscirvi se non riunisce in sé tutte le componenti e tutte le qualità che costituiscono il grande pittore?». 1760, Lettera V, pp. 68-69.

⁸⁵ Questo è un aspetto sul quale i contemporanei non mancarono di esprimere apprezzamenti ed elogi. Si veda a titolo esemplificativo quanto scrive al fratello Alessandro, Pietro Verri in una lettera del 3 agosto 1774: «I balletti di Noverre hanno un'eleganza, una nobiltà, un sentimento che incantano, molto gusto nei costumi, l'arte prodigiosa di rendere meno timide le comparse che hanno sempre degli atteggiamenti belli e pittoreschi» (in L. Tozzi, *Il balletto pantomimo del Settecento. Gaspare Angiolini*, cit., p. 132).

costruzione verosimile dello spazio e su un'aderenza storica e geografica dei costumi e della scenografia alla vicenda. Il "bel disordine" nel balletto implica un'irregolarità nella disposizione delle presenze che dia l'impressione di naturalezza, ma al contempo non si tramuti in confusione, impedendo l'equilibrio generale del quadro («regolarità nell'irregolarità»). Le Ninfe e i Fauni de *La Toilette de Vénus* (Lione, 1757), divisi in gruppi dispari, sono l'esemplificazione di cui si serve già nella Lettera I del 1760 per dimostrarne l'effetto scenico e la funzione drammatica. Evitando di dividere, secondo le prassi accademiche, le dodici Ninfe in modo simmetrico, Noverre suggerisce raggruppamenti di numero dispari (cinque e sette) combinati con diverse intensità espressive, introducendo innovativamente l'asimmetria spaziale ed espressiva. I numerosi riferimenti al pittore François Boucher e i figurini di Louis-René Boquet (sia quelli della collezione di Varsavia, sia quelli conservati a Stoccolma) prospettano una soluzione profondamente influenzata dall'estetica rococò e dal gusto "moderno" per la diagonale, la varietà e la sinuosità.⁸⁶

Un sottile gioco di *nuances* con studiate degradazioni del colore concorre anch'esso a porre in essere il "bel disordine" e ad evitare un'irreale uniformità della scena.⁸⁷ Lo stesso scopo ha anche l'adattamento allo spazio scenico della prospettiva pittorica, immaginato da Noverre per integrare il movimento nella scatola scenica fissandone il punto di visione.⁸⁸ A questa problematica Noverre dedica notevole attenzione, prospettando anche una soluzione per rendere l'effetto della lontananza ed evitare contrasti tra la statura degli interpreti nel fondo e l'altezza simulata delle scene dipinte sul fondale e sulle quinte arretrate.⁸⁹ La soluzione offerta da Noverre è tanto ingegnosa e spettacolare quanto dispendiosa: utilizzare interpreti di statura diversa (da una molto bassa per l'effetto lontananza ad altre via via più alte per i piani più avanzati), sostituendoli con artifici scenici man mano che si spostano dal fondo (o dall'alto) al proscenio o viceversa. Riferendo la sua esperienza fatta nel *Ballet des Chasseurs*, Noverre rileva che l'accorgimento aveva acquistato grande efficacia in quanto coordinato con l'affievolirsi dei suoni e la diminuzione dell'intensità cromatica.⁹⁰

Nel paragonare il quadro del balletto alle tele dipinte, Noverre, come altri teorici (da Rémond de Sainte-Albine a Diderot), non può non constatare la discrepanza tra le due modalità di rappresentazione del soggetto riguardo al costume. Noverre denuncia la mancanza di documentazione sugli usi e costumi dei popoli dei disegnatori che, a causa di negligenza o cattivo gusto, preferiscono seguire la moda del momento o il capriccio di una danzatrice o di una cantante di fama piuttosto che

⁸⁶ Nei figurini creati da Boquet per i balletti di Noverre predominano tagli obliqui e un'irregolare stratificazione dei tessuti che contrasta in modo deciso con la simmetria e lo schematismo dei costumi tradizionali.

⁸⁷ All'argomento Noverre dedica un'ampia discussione nella Lettera XV soffermandosi sul balletto *Les Jalousies ou les Fêtes du Sérail* (1758).

⁸⁸ Nella Lettera XIII del 1760 Noverre considera come punto privilegiato di visione le *premières loges* e il *parterre*. "Centrare" l'azione rispetto ad una visione frontale e sullo stesso livello, secondo Noverre, garantisce una visuale corretta anche dagli altri punti della sala.

⁸⁹ Tanto importante ai fini della illusione, l'assimilazione degli interpreti nella scenografia era un aspetto totalmente trascurato nei lavori teatrali. Si veda al riguardo, nella Lettera VI del 1760, la critica di Noverre al *Ballet de Chasseurs de La Forêt enchantée* di Giovanni Niccolò Servandoni ispirata alla *Gerusalemme Liberata* di Torquato Tasso (1754, musica di Francesco Saverio Geminiani).

⁹⁰ Sull'argomento si veda anche F. Pappacena, *Le «tableaux en mouvement» de Jean-Georges Noverre 1754-1758*, in M. Fazio e P. Frantz (a cura di), *La fabrique du théâtre. Avant la mise en scène*, cit., pp. 389-398.

ricercare soluzioni che favoriscano l'illusione. Rileva inoltre come la loro estraneità all'azione sia il riflesso di una concezione della danza basata su un processo di astrazione del gesto e di svuotamento del personaggio. Greco, Romano, Pastore, Cacciatore, Guerriero, Fauno, Silvano, Giochi, Piaceri, Risa, Tritoni, Venti, Fuochi, Sogni, Gran Sacerdote e Sacrificatori vestono la stessa foggia d'abito e si distinguono solo per il colore e gli ornamenti, che sono, comunque, sempre molto appariscenti. Infine si chiede se sia accettabile avere sulla scena personaggi sconvolti dal dolore o da eventi devastanti in una impeccabile toilette, invece di vederli sfigurati dal dolore con capelli sparsi e disordinati.

Noverre rifiuta i *tonnelets* così ampi e rigidi che, in determinate posizioni di danza, fanno salire, per così dire, l'anca alla spalla, e nascondono ogni contorno esattamente come le maschere celano il viso. Ma rifiuta anche la statica simmetria nella fattura e nei decori, commentando come drappaggi semplici e leggeri, e contrastati nei colori, possano lasciar intravedere la figura del danzatore e far trasparire il dinamismo del movimento. Precorrendo i tempi, Noverre arriva a immaginare costumi non modellati secondo la moda, ma morbidi panneggi in cui la stoffa, sistemata appositamente, abbia belle pieghe e belle masse raccolte in drappaggi liberi di volteggiare e di prendere di volta in volta nuove forme.

Si tratta, è vero di riflessioni e di aspirazioni, ma dietro a tali affermazioni c'era stata comunque una seppur prudente iniziativa di riforma. Nel 1757, stimolato dagli interventi riformistici della Clairon e di Chassé, e stuzzicato da quanto aveva scritto Marmontel sull'*Encyclopédie*, ne *La Toilette de Vénus* aveva ridotto drasticamente il *panier* del costume femminile e sgonfiato il *tonnelet* maschile, eliminando la tipica forma ellittica allargata di lato.⁹¹ I 445 figurini di Louis-René Boquet, restituitici dal ritrovamento degli undici volumi donati da Noverre a Stanislao Augusto di Polonia nel 1766, presentano una elegante soluzione di compromesso in cui, pur non rinunciando ai lussuosi copricapo, ai sovrabbondanti decori e al brillio delle paillettes, il costume risulta soffice e arioso, costruito su tagli asimmetrici e su irregolari stratificazioni di diversi tessuti. Non mancano licenze e stravaganze dietro alle quali si scorge la libertà tipica del Rococò, quella libertà con cui lo stesso Noverre affronta il problema della verosimiglianza cercando di non irritare un pubblico tanto avido di novità quanto legato ad abitudini visive irrinunciabili.

Di questo Noverre parla nella penultima delle *Lettres* a giustificazione delle sue licenze poetiche nel balletto *Les Jalousies ou les Fêtes du Sérail*:

Riprodurre con esattezza il carattere e i costumi di certe nazioni porterebbe a monotonia e povertà. Non si può condannare un pittore se con libertà ingegnose contribuisce alla perfezione, varietà ed eleganza dei suoi quadri?

Quando i caratteri sono delineati in modo che quelli della nazione che si rappresenta non siano alterati e che la natura non si perda sotto abbellimenti estranei, quando infine l'espressione dei sentimenti è fedele, il colorito vero, il chiaroscuro ottenuto con arte, le posizioni nobili, i gruppi ingegnosi, le masse ben disposte e il disegno corretto, allora il quadro è eccellente e merita i più grandi elogi.

Io credo, mio Signore, che una festa turca o cinese non piacerebbe alla nostra nazione se non si avesse l'arte di abbellirla e sono persuaso che la maniera di danzare di quei popoli non sarebbe affatto seducente. Il costume preciso e la riproduzione pedissequa non offrirebbero che uno spettacolo molto piatto e poco degno di un pubblico che

⁹¹ Vedi Jean-François Marmontel, *Décoration*, cit.

applaude quegli artisti che posseggono l'arte di associare la delicatezza e l'ingegno alle differenti produzioni che gli si presentano.⁹²

Il problema della conservazione dei balletti non è un aspetto su cui Noverre soffermi particolarmente l'attenzione. La discussione sull'uso di un sistema grafico per la trascrizione delle coreografie, cui è dedicata la Lettera XIII, sembra piuttosto un pretesto per sferrare un ulteriore colpo alla danza accademica e rimarcare gli aspetti maggiormente problematici ossia l'astrazione e l'assenza di creatività. Invece che con una disamina oggettiva, Noverre affronta il problema con un'invettiva contro il sistema creato da Pierre Beauchamps, *chorégraphie*, pubblicato per la prima volta da Raoul Auger Feuillet a Parigi nel 1700. La *chorégraphie* era nata con la duplice finalità di preservare il patrimonio coreografico e di dotare la danza degli stessi strumenti delle altre arti (scrittura e metodo analitico). La facilità d'uso aveva consentito una notevole penetrazione del metodo e grande diffusione delle pubblicazioni contenenti la trascrizione di estratti di balletti della fine del Seicento o la schedatura dei passi codificati dall'Académie. Noverre invece ne coglie la limitatezza degli strumenti e ne denuncia l'incompatibilità con l'avanzamento tecnico maturato nella seconda metà del secolo e con la gestualità espressiva del balletto a struttura narrativa. Oltre a ciò, Noverre aggiunge il pericolo nascosto dietro una trascrizione: una insensata limitazione della creatività del coreografo e l'impedimento a migliorare ed aggiornare la sua opera.

Quest'ultima considerazione non è così distante dall'osservazione «la *chorégraphie* limita il genio» di cui Noverre si serve per esternare ancora una volta il suo antagonismo nei confronti della tradizione accademica e dei suoi sostenitori.⁹³ In un'analisi lucida e oggettiva, come osserveranno André Jean-Jacques Deshayes nel 1822⁹⁴ e trent'anni dopo Arthur Saint-Léon,⁹⁵ Noverre non sarebbe mai giunto a confondere il processo creativo con la trascrizione a posteriori della coreografia, quale era l'atto della *chorégraphie*. La stessa definizione «en vue d'oiseau», che egli utilizza attribuendo alla notazione di Beauchamps l'incapacità di rispettare i punti di visione principali – le *premières loges* e il *parterre* – preferendo una visione del movimento dall'alto, è solo strumentale ad una ennesima denuncia dell'immobilismo del mondo accademico. Più avanti, nella stessa lettera, Noverre, abbandonati i toni polemici, proporrà un sistema di più ampio respiro, comprendente oltre alle trascrizioni tecniche e analitiche, anche disegni dal vero riproducenti gli atteggiamenti espressivi delle varie danze e delle azioni. Nella sua proposta, forse un po' utopistica ma sicuramente molto ambiziosa, egli immagina la collaborazione del celebre François Boucher, per i disegni, e del famoso incisore di corte Charles Nicolas Cochin le Jeune, per la loro traduzione in stampa.

Si tratta di una posizione drastica che più avanti susciterà ancora una volta le critiche di Gaspero Angiolini difensore, anche se non promotore, di sistemi grafici destinati alla conservazione del patrimonio coreografico.

⁹² 1760, Lettera XIV, pp. 431-433.

⁹³ 1760, Lettera XIII, p. 393.

⁹⁴ André Jean-Jacques Deshayes, *Idées générales sur l'Académie Royale de Musique, et plus spécialement sur la Danse*, Paris, Mongie, 1822.

⁹⁵ Arthur Saint-Léon, *La Sténochoregraphie ou Art d'écrire promptement la danse*, Paris, Brandus, 1852 (facsimile a cura di F. Pappacena, Lucca, LIM, 2006).

APPENDICE

1760 *Lettres sur la danse, et sur les ballets, par M. Noverre, Maître des Ballets de Son Altesse Sérénissime Monseigneur le Duc de Wurtemberg, & ci-devant des Théâtres de Paris, Lyon, Marseille, Londres, &c.*, Lyon, Aimé Delaroche, 1760. Il libro esce l'11 gennaio, il "Privilège" porta la data del 21 dicembre 1759. . Il volume è dedicato a Karl Eugen von Württemberg (in-8°, pp. 484). Un'altra edizione, priva di "Privilège" e "Approbation" ("A Stutgard et se vend a Lyon chez Aimé Delaroche"), apparve sempre nel 1760.

1766 *Théorie et pratique de la danse simple et composée, de l'art des ballets, de la musique, du costume et des décorations, par Mr Noverre Directeur de la Danse et M. des Ballets de S.A.S. le Duc regnant de Württemberg*, primo di una raccolta di undici volumi manoscritti contenente una versione sintetica del trattato con data 10 novembre 1766. Gli altri volumi contengono: programmi (con la corrispondenza tra Noverre e Voltaire del 1763 e del 1764), musiche di Johann Joseph Rodolphe, Florian Johann Deller, François Granier and Guillaume Renaud, 445 figurini di Louis-René Boquet e commenti tecnici sulla scenografia. Il manoscritto, consegnato da Noverre a Stanislao II Augusto di Polonia («Sa Majesté Stanislas Auguste Roi de Pologne»), nella speranza di ottenere un ingaggio, è ora conservato presso la Biblioteca Universitaria di Varsavia.

1767 Ristampa: *Lettres sur la Danse, et sur les Ballets, par M. Noverre, Maître des Ballets de Son Altesse Sérénissime Monseigneur le Duc de Württemberg, & ci-devant des théâtres de Paris, Lyon, Marseille, Londres, &c.*, Vienne, Jean-Thomas de Trattner, 1767. Il testo è dedicato al duca Karl Eugen von Württemberg (in-8°, pp. 444).

1783 Seconda edizione: *Lettres sur la Danse et sur les Ballets. Par M. Noverre, Pensionnaire du Roi, & Maître des Ballets de l'Empereur*, Londres; Paris, la Veuve Dessain junior, 1783. Il testo è dedicato a Monsieur Amelot, Ministre au Département de Paris (in-8°, pp. VIII-368), e a Londra al Prince of Wales.

1787 Cyril W. Beaumont riporta anche un'edizione del 1787 uscita ad Amsterdam (*Letters on Dancing and Ballets*, London, Cyril Beaumont, 1930, p. xii).

1801 Le due lettere scritte da Noverre a Voltaire su Garrick sono pubblicate da Arthur Murphy in *Vie de David Garrick suivie de deux lettres de M. Noverre à Voltaire sur ce célèbre acteur, et de l'histoire abrégée du théâtre anglais, depuis son origine jusqu'à la fin du XVIII siècle*, tradotte da Jean-Etienne-François Marignie, Paris, Riche et Michel, an IX (1800-1801).

1803 *Lettres sur la Danse, sur les Ballets et les Arts par Mr Noverre, ancien Maître de Ballets en chef de la cour de Vienne et de l'Opéra de Paris*, St. Petersbourg, Jean Charles Schnoor, 1803 (4 tomi in 2 voll., in-4°, pp. X-480). Il tomo I (pp. 1-240) contiene le 15 lettere del 1760 comprensive delle correzioni e delle integrazioni apportate nella seconda edizione del 1783. Il tomo II (pp. 1-240) contiene 20 nuove lettere, di cui la prima è

la lettera inviata a Voltaire il 1 settembre 1763 e la relativa risposta dell'11 ottobre dello stesso anno; le lettere XVIII e XIX contengono la vita di Garrick dedicata a Voltaire (pp. 184-211).

1804 Dello stesso editore Jean Charles Schnoor, St. Petersbourg, escono due tomi (III e IV) facenti parte del secondo volume (pp. 484).

Il tomo III (pp. 1-226) nel frontespizio reca il titolo *Observations sur la construction d'une Salle d'Opéra et Programmes de Ballets* (pp. 3-32), ristampa di *Observations sur la construction d'une nouvelle Salle de l'Opéra*, Amsterdam, Changuion; Paris, P. de Lormel, 1781. Seguono (pp. 33-226) 15 Programmi di balletti (libretti): *Les Horaces, Euthyme et Eucharis, Médée, Les Graces, Rénaud et Armide, Adèle de Ponthieu, Psyché et l'Amour, Enée et Didon; Hyménée et Cryséis, La Mort d'Hercule; Les Amours de Vénus ou Les Filets de Vulcain; Apelles et Campaspe, ou la Générosité d'Alexandre, La Rosière de Salency; Pyrrhus et Polixène; La Descente d'Orphée aux Enfers* (pp. 33-226).

Il tomo IV (pp. 1-258), dal titolo *Lettres sur la Danse, sur les Ballets et les Arts*, si apre con "Question d'un homme de lettres sur la musique" cui segue "Réponse à la question proposée" che costituisce la prima di 18 lettere (le prime 6 indirizzate a Monsieur, dalla settima fino alla diciottesima a Madame). Segue un secondo blocco di 5 lettere indirizzate a Monsieur, "Sur les Fêtes Nationales" (pp. 109-140). Da pagina 141 continua con 8 Programmi di balletti (libretti): *La Mort d'Agamemnon; Le Jugement de Pâris; Les Danaïdes, ou Hypermnestre; L'Épouse persanne; Alceste; Plan du ballet d'Alexandre; Belton et Élixa; Iphigénie en Tauride*.

Nel **1803** il libro fu pubblicato in 4 volumi da Bonnier a Copenhagen. Questa edizione è menzionata in Joseph Marie Quérard, *La France littéraire, ou Dictionnaire bibliographique des savants, historiens, et gens de lettres de la France, &c.*, Paris, Firmin Didot père et Fils, 1827-1839, t. VI, pp. 461-462.

1807 *Lettres sur les arts imitateurs en général et sur la danse en particulier, dédiées à Sa Majesté L'Impératrice des Français et Reine d'Italie. Par J.-G. Noverre, ancien maître des ballets en chef de l'Académie impériale de Musique, ci-devant chevalier de l'Ordre du Christ*, Paris, Léopold Collin; La Haie, Immerzeel, 1807, 2 voll., pp. xvi-468-520, in-8 (I volume: 30 lettere, pp. 468. II volume: 24 lettere, Programmi of 10 balletti, in totale pp. 520).

All'inizio del volume I sono inserite le "Lettres de M. Noverre a Voltaire et de Voltaire a M. Noverre" (1763, pubblicate nel 1803), le lettere di Voltaire del 26 aprile 1764 e del 4 aprile 1772, e la lettera dell'Abbé de Voisenon del 10 febbraio 1760. A pagina 15, nella nota, Noverre precisa che le *Lettres* sono indirizzate a Dauberval, morto l'anno prima («Ces lettres et les suivantes ont été adressées à M. d'Auberval, élève de l'auteur»). Noverre specifica: «La lettre et les suivantes [fino alla XIII] sont adressées à une Princesse souveraine d'Allemagne avec la quelle l'auteur a eu l'honneur d'être en correspondance» (volume II, Lettera IV, p. 92, nota).

Differentemente dalle precedenti edizioni, le lettere sono organizzate in capitoli susseguenti secondo un nuovo criterio. Pertanto il volume I raccoglie parte delle lettere del I e del II tomo del 1803, mentre nel volume II sono assemblate lettere da tutti e quattro i tomi del 1803-1804. Da p. 329 a p. 517 ci sono Programmi dei balletti: *La Mort d'Agamemnon, Les Graces, Les Danaïdes ou Hypermnestre, Le Jugement de*

Pâris, Adèle de Ponthieu, Psyché et l'Amour, Énée et Didon, Belton et Éliça, Alceste, Plan du ballet d'Alexandre, Apelles et Campaspe.

DIFFUSIONE

Sin dalla sua pubblicazione il testo fu considerato il manifesto della riforma del balletto. Principi estetici e metodi compositivi ivi esposti si diffusero in tutta Europa già a partire dalla fine degli anni cinquanta del Settecento e costituirono la base del balletto dell'Opéra di Parigi sotto la Rivoluzione francese e in età romantica. Stralci delle *Lettres* del 1760 furono inseriti nella sezione *Danse* del volume 126 dell'edizione *méthodique* dell'*Encyclopédie* di Diderot e d'Alembert, pubblicata nel 1786. Dal 1762 fino a tutto l'Ottocento, tutti i testi che trattano la danza contengono rimandi più o meno espliciti al testo noverriano (vedi Giovanni-Andrea Gallini, *A Treatise on the Art of Dancing*, London, Dodsley, 1762; e Gennaro Magri, *Trattato teorico-prattico di ballo*, Napoli, Orsino, 1779). Fortemente debitore delle *Lettres* è anche il trattato di Carlo Blasis, *Traité élémentaire théorique et pratique de l'Art de la danse* (Milan, Joseph Beati et Antoine Tenenti, 1820), assunto dal balletto ottocentesco a modello stilistico e pedagogico. Estratti delle lettere XI e XII del 1760, ricavati dall'*Encyclopédie méthodique*, sono inseriti nei capp. 1-3, 6, 7 del *Traité*.

TRADUZIONI ANTICHE

Traduzione tedesca delle *Lettres*: *Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette, vom Herrn Noverre. Aus dem Französischen übersetzt*, Hamburg e Bremen, Johann Hinrich Cramer, 1769 (facsimile Leipzig, Zentralantiquariat der DDR, 1977 e 1981; Munich, Heimeran, 1977; Leipzig, Henschel, 2010).

Traduzione italiana inedita di Domenico Rossi delle *Lettres* con il titolo: *Lettere sopra la Danza e sopra li Balli di Monsieur Noverre, maestro di ballo di S.A. Serenissima il sigre. duca di Würtemberg e prima de teatri di Parigi, Lione, Marsiglia, Londra etc. Tradotte dal Sig. Domenico Rossi*, 3 voll., Napoli, 1778 (il manoscritto è conservato alla Cia Fornaroli Collection della New York Public Library).

Tra il 24 maggio e il 16 luglio 1794 escono su «La Gazzetta urbana veneta» le prime otto delle sedici lettere. Vedi Elena Ruffin, *La prima traduzione italiana delle Lettres di Noverre: Venezia 1794*, in «La danza italiana», n. 1, 1998, pp. 35-58.

PUBBLICAZIONI RECENTI

Lettres sur la danse et sur les ballets, précédées d'une vie de l'auteur, par André Levinson, Paris, Éditions de la Tourelle, 1927 (edizione del 1760). Il libro è pubblicato contemporaneamente anche da Duchartre & Van Buggenhoudt a Parigi.

Pis'ma o tance i baletach, a cura di J. Slonimskij, Leningrad, Akademia, 1927; rist. Leningrad-Moskva, Iskusstvo, 1965. Le prime 15 lettere (tomo I, volume I) dell'edizione di S. Pietroburgo del 1803; seguono Programmi dei balletti (libretti):

Euthyme et Eucharis; La Mort d'Agamemnon; Les Horaces; Médée; Psyché et l'Amour; Belton et Élixa.

Letters on Dancing and Ballets, translated by Cyril W. Beaumont. Furono pubblicate in serie sulla rivista «Dancing Times» e poi raccolte in volume unico (London, Beaumont, 1930). Si tratta della traduzione delle 15 lettere del 1760 nella revisione del 1803, comprendente anche la prefazione del 1803; rist. New York, Dance Horizons 1966, 1968, 1975; Alton, Dance Books, 2004.

Lettres sur la danse et les arts imitateurs, Paris, Lieutier, 1952 (facsimile Paris, Librairie théâtrale, 1977). 35 lettere selezionate da Fernand Divoire dalle 54 complessive dell'edizione del 1807 e riorganizzate secondo un criterio personale. In Appendice "Notice biographique" e il Programma del balletto *Médée*.

Facsimile dell'edizione del 1760 (Stuttgart): New York, Broude Brothers, 1967.

Lettres sur la danse, Paris, Ramsay, 1978. Presentazione a cura di Maurice Béjart e Thierry Mathis. Le 15 lettere del 1760.

Traduzione italiana dell'edizione del 1760 con numerosi tagli al testo: Jean Georges Noverre, *Lettere sulla danza*, Roma, Di Giacomo, 1980. Presentazione, traduzione e note di Alberto Testa.

Lettres sur la danse. Présentation de Maurice Béjart, Paris, Ramsay, 1978, rist. Paris, Édition du Sandre, 2006.

Lettres sur la Danse, sur les Ballets et les Arts (1803), a cura di Flavia Pappacena, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2011. Le 35 lettere contenute nel volume I (tomo I e II) del 1803.

Lettere sulla Danza, sui Balletti e sulle Arti (1803), a cura di Flavia Pappacena, traduzione di Alessandra Alberti, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2011. Traduzione italiana delle 35 lettere contenute nel volume I (tomo I e II) del 1803.