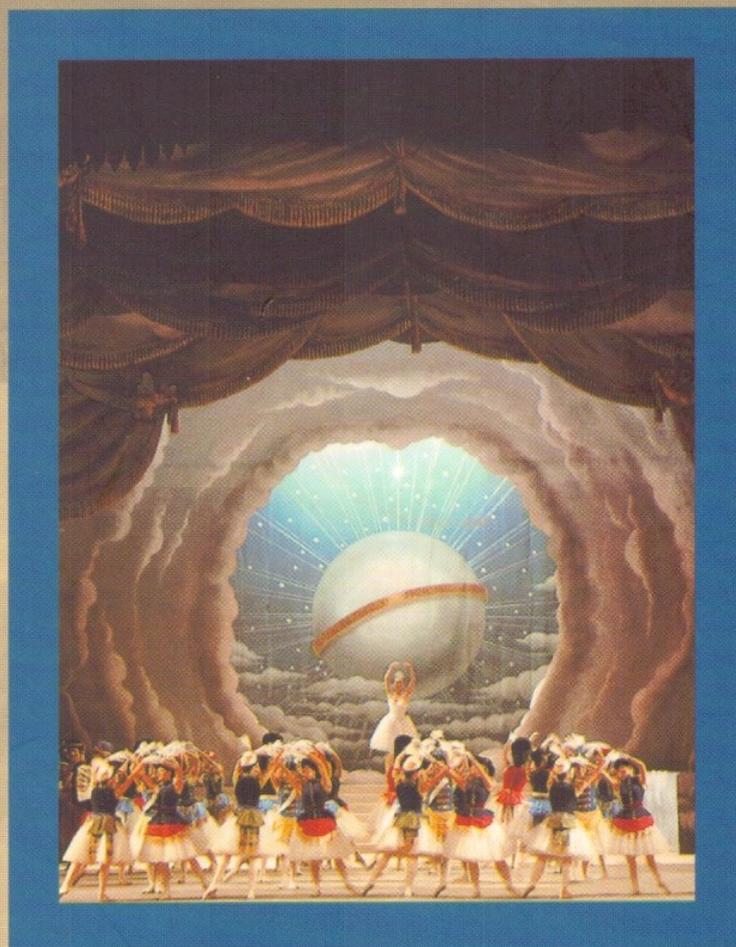


TEATRO ALLA SCALA



Excelsior



Stagione 1999-2000

Excelsior

di
Luigi Manzotti

Coreografia di
Ugo Dell'Ara

Musica di
Romualdo Marenco
revisione di
Fiorenzo Carpi e Bruno Nicolai

EDIZIONI DEL TEATRO ALLA SCALA

SOMMARIO

- PAGINA 9
Il libretto.
- PAGINA 37
Il soggetto (ital. - franc. - ingl. - ted.).
- PAGINA 43
Entre la poire et le fromage:
l'arca di Manzotti,
di Giovanni Morelli.
- PAGINA 79
Excelsior 1881-1967: evoluzione
di un linguaggio coreografico,
di Flavia Pappacena.
- PAGINA 93
Un coreografo per il Re,
di Claudia Celi.
- PAGINA 99
Il ballo *Excelsior* e la sua fortuna,
di Roberto Leydi.
- PAGINA 103
Da Manzotti & Marengo
a Crivelli & Carpi,
di Giovanni Gavazzeni.
- PAGINA 112
La riscoperta dell'*Excelsior*,
di Filippo Crivelli.
- PAGINA 116
Le invenzioni di Giulio Coltellacci,
di Fabrizio Coscia.
- PAGINA 121
Il ballo *Excelsior*: di meraviglia
in meraviglia,
di Vittoria Crespi Morbio.
- PAGINA 130
Excelsior alla Scala,
a cura di Alberto Testa.
- PAGINA 136
Dalla Civiltà alla Luce,
di Carla Fracci.
- PAGINA 149
Gli autori.
- PAGINA 152
Ugo Dell'Ara.
- PAGINA 155
Paul Connelly.
- PAGINA 156
Gli interpreti di *Excelsior*
al Teatro alla Scala.
- PAGINA 168
Il Corpo di Ballo del Teatro alla Scala.
- PAGINA 169
L'Orchestra del Teatro alla Scala.
- PAGINA 170
I ballerini del Teatro alla Scala.
-

FLAVIA PAPPACENA

Excelsior 1881-1967: *evoluzione di un linguaggio coreografico*

La sera dell'11 gennaio 1881 andava in scena alla Scala il nuovo ballo di Luigi Manzotti, *Excelsior*, «azione coreografica, storica, allegorica, fantastica», solenne celebrazione delle conquiste della scienza e della civiltà.¹

Il successo fu clamoroso. Il numero di recite, 38, superò di gran lunga ogni precedente scaligero per cui l'impresa Corti decise di replicare il ballo nella successiva stagione di primavera, durante l'Esposizione, e ancora nella stagione d'autunno. Le rappresentazioni arrivarono a 103, una cifra straordinariamente elevata, destinata a essere ripetuta e anche superata più di una volta nel corso degli anni Ottanta.²

Il successo non fu solo di pubblico. Tutta la critica – dai periodici teatrali³ ai quotidiani – fu concorde nel riconoscere al nuovo lavoro del coreografo milanese – per il quale si impiegarono espressioni come “potente genio”, “principe della coreografia” – un alto valore artistico e culturale e un apporto innovativo al genere del “ballo grande” di tradizione viganoviana. Di Manzotti si apprezzò non solo l'originalità del tema e dell'impianto coreografico, assolutamente inconsueti, moderni, ma anche la capacità di aver tradotto, «col più ragionato criterio», un «soggetto ardito» in un linguaggio semplice, rendendo accessibili significati allegorici e concetti storici e politici, e ancora connotando di una qualità umana situazioni e personaggi fantastici. Analogamente, con originalità, equilibrio e razionalità, si commentava, Manzotti aveva fatto uso delle masse e dei mezzi tecnici e scenici, mirando, sì, alla ricerca di effetti sorprendenti, stupefacenti, ma senza mai scendere in una platealità gratuita e nell'«acrobatismo usato da coreografi pure di grido».⁴

La struttura del ballo era estremamente semplice. Costruita a episodi, era imperniata su quattro importanti tappe del “progresso della scienza e della civiltà”: l'invenzione/realizzazione del battello a vapore, del telegrafo, del canale di Suez, del traforo del Cenisio; era introdotta da due quadri allegorici (Oscurantismo, Luce) e si concludeva con un'apoteosi (XI quadro). Pur non essendo impostato secondo una logica di tipo narrativo, il ballo aveva comunque uno sviluppo preciso che dai primi due quadri conduceva alla scena finale. La prima metà, partendo dall'evento storico e dai “prodigi della scienza” (invenzione di Denis Papin del battello a vapore, e di Alessandro Volta della pila, entrambi del XVIII secolo), sfociava negli “effetti tecnici” moderni (le navi e i vaporetto, il telegrafo), collegando idealmente il vecchio mondo (l'Europa) al nuovo mondo (l'America). La seconda parte (Simun-Suez, Cenisio e Concordia delle nazioni) trasferiva il concetto di progresso su un piano politico e poi più genericamente umano e sociale: la pace tra le nazioni e la concordia tra razze e popoli, celebrate solennemen-



Adele Besesti, prima ballerina per la ripresa di Excelsior alla Scala nella stagione di primavera 1881. Fotografie (Milano, Museo Teatrale alla Scala).

te nella “quadriglia” e nell’apoteosi finale, ma suggerite in molti altri momenti, in particolare nella scena dell’Abolizione della schiavitù che sollevava, seppur molto marginalmente, il problema dell’emancipazione sociale e della parità razziale. Punti focali del ballo erano la scoperta dell’italiano Alessandro Volta (che «unirà il mondo in pace, in gloria e in amore»),⁵ collocata al centro della struttura del ballo, e la finale quadriglia delle nazioni guidata dalla prima ballerina nella duplice veste di Civiltà e Italia, entrambi precisi richiami alla nazione e alla monarchia sabauda.

Su un piano più strettamente compositivo Manzotti aveva interpretato il contrasto Oscurantismo-Luce alternando quadri mimici con scene danzate o brevi quadri didascalici dove nei primi⁶ si esprimevano la lotta contro le avversità naturali e la malvagità umana, il dramma della ricerca, l’anelito al bene e al progresso e, finalmente, la “riuscita”; nei secondi⁷ si celebravano le conquiste della civiltà. Su questo schema Manzotti aveva inserito due situazioni *sui generis* entrambe incentrate sul primo ballerino: il Weser, vivace intreccio di mimica e danza di carattere che richiamava il gusto del pittresco del balletto metà Ottocento, l’Abolizione della schiavitù, Adagio d’azione di marca tipicamente italiana in cui l’autore aveva inserito una variazione maschile (Schiavo) di alto virtuosismo tecnico e un passo a due «inevitabile in tutt’i balli come il duetto d’amore in tutte le opere».⁸

Il “contrasto” Bene-Male era altresì il tema ispiratore dell’impostazione scenica giocata su un uso dinamico dello spazio, alternativamente (nelle scene mimiche e in quelle danzate) contratto e dilatato, utilizzato bidimensionalmente e tridimensionalmente (mediante l’uso di complessi praticabili), vivificato da un ingegnoso uso dell’illuminazione. Infine, la caratterizzazione dei tre protagonisti – Oscurantismo, Luce, Civiltà – antitetici sia sul piano espressivo che su quello tecnico. Primi mimi, i due genii delle Tenebre e del Bene, forze primigenie, si esprimevano con l’antico linguaggio gestuale della scuola di mimica italiana; erano figure carismatiche, di grande potenza drammatica: terribile, ambiguo, ostinato, l’Oscurantismo; solare, lineare, la Luce, dalle apparizioni improvvise, inaspettate (da botole, porte segrete, dal sottopalco), miracolose. Prima ballerina, la Civiltà era l’espressione della nuova scuola di ballo italiana e, precisa e complessa come un congegno meccanico, sembrava l’esemplificazione dei portentosi progressi della tecnica scalligera. In quanto allegoria della Civiltà, essa era il perno di tutte le scene danzate (era assente solo nel quadro del Weser) dove mutava costantemente sembianze (e relativo costume): genio della Civiltà nel quadro allegorico della Luce (sul corsetto ha impressi dei numeri e le lettere dell’alfabeto simbolo della scienza e della conoscenza), diventava la Folgore, simbolo dell’elettricità (VI quadro), quindi la Cosmopolita (VII quadro), simbolo della Concordia (sul corsetto ha impressa la parola *Pax*), un severo e potente giudice nell’Abolizione della schiavitù (VIII quadro), e infine una vivace tamburina simbolo della nazione nel quadro finale Civiltà-Progresso-Concordia. Alla prima ballerina, interprete di un personaggio allegorico, faceva contrasto la “prima ballerina italiana” (oggi diremmo di carattere), nelle vesti della fidanzata del battelliere Valentino e della Mora indiana, dalla interpretazione tanto umana e realistica, calda e appassionata, quanto era convenzionale quella della Civiltà nelle astratte variazioni virtuose.

Sulla linea del “ballo grande” riformato da Giuseppe Rota, Manzotti concepì la creazione coreografica come un progetto organico sviluppato su diversi codici linguistici, in cui la danza, utilizzata in tutte le sue modalità tecniche ed espressive – mimica,



la CIVILTÀ

1^a ballerina - D'intendersi coll'artista



Alfredo Edel. Figurini per il ballo Excelsior (Milano, Museo Teatrale alla Scala).
A sinistra e sopra: Civiltà.
A destra: La Fama.

accademico, carattere, marcia-quadriglia – interagiva con le altre componenti sceniche contribuendo a formare un tessuto omogeneo.⁹ L'illuminazione scenica, la costruzione dello spazio, le luci e i suoni provenienti dall'interno della scena erano quindi usati con una precisa funzione drammatica e combinati con gli elementi coreutici con un ritmo incisivo, danzante, carico di energia, mirato a suscitare forti emozioni.

Si veda ad esempio l'uso della luce. Simbolo del "volere del cielo", essa più di una volta irrompe all'improvviso suscitando l'impressione del miracolo, del prodigio: nel quadro dell'Oscurantismo un "potente raggio di luce" accompagnato da una "soave melodia" colpisce la Luce liberandola dai ceppi del genio delle Tenebre; nel quadro di Volta un chiarore abbagliante illumina all'improvviso la scena nel momento in cui, per intervento della Luce, scocca la scintilla. La luce è inoltre impiegata per indurre al raccoglimento (nella scena dell'"Omaggio a Lesseps" 24 lanterne cinesi illuminano nella penombra altrettante effigi dell'ingegnere francese).¹⁰ La Luce è anche il simbolo della vita e della sapienza: all'"alzata della tela" sul "Soggiorno del genio e della scienza" (II quadro) la Luce tiene alta con la mano destra (la parte del bene) una fiaccola accesa abbracciando simbolicamente la Civiltà sulla curva del mondo (praticabile), mentre i genii (le diverse allegorie) fanno solenne giuramento di obbedienza. Tutt'intorno, in un'atmosfera irreale, fantastica, un'infinità di oggetti splendidi (insegne a specchio, trombe di ottone, stendardi e monili luccicanti, leoni brillanti) fanno vibrare lo spazio con un moto ascendente, sorretti da centinaia di personaggi disseminati in una maestosa architettura barocca simboleggiante la reggia della Luce. In questo quadro, e più precisamente nel Ballabile del Risorgimento, Manzotti utilizzando una originale tecnica compositiva creò effetti ottici che i contemporanei definirono caleidoscopici per l'incalzante successione di disegni simmetrici gravitanti intorno a un perno (quadrati, cerchi, triangoli, mulinelli ecc.), o policoreografici per l'uso di diversi strumenti e livelli tecnici (ballerine, secondi ballerini, giovani allieve, tramagnini, comparse, figuranti e ogni genere di attrezzi). Tale dinamismo ebbe sempre su pubblico e critica un effetto esplosivo. All'indomani della prima all'Eden di Parigi, nel 1883, sul «Figaro» si lesse:

L'artista che ha regolato i passi è un sapiente pittore, egli ha il pregio di variare i gruppi e d'ottenere d'ammirabili effetti con gli avvicinamenti e coi contrasti. [...] egli compone dei mosaici viventi, dei quadri a trasformazione, servendosi di ciascuna danzatrice come di un cubo di vetro veneziano. [...] La danza ch'egli domanda alla sua piccola armata, non consiste solamente nel gioco delle gambe; egli utilizza anche i movimenti del busto, della testa e delle braccia. Egli ha delle invenzioni da strategista, delle manovre imprevedute che sono meravigliose.¹¹

Universali furono la gloria e la fortuna di questo ballo. Si può dire che nessun teatro un po' importante del mondo abbia rinunciato a riprodurlo sulle proprie scene.¹²

Dopo il 1882, in cui fu allestito in diverse città italiane (Napoli, Torino, Firenze) e a Trieste, il ballo fu portato in scena una serie interminabile di volte in Italia e soprattutto all'estero. Nella sola Milano fu rappresentato quasi ininterrottamente per oltre un decennio, alla Scala ('83, '87-88, '94), al Dal Verme ('84-85, '88-89), e nella versione per marionette di Luciano e Rinaldo Zane (1884) e di Carlo II Colla (1895). Il circuito

estero toccò con una programmazione capillare tutta l'Europa da occidente (Francia, Spagna, Inghilterra) all'Europa centrale e orientale (Vienna, Varsavia, Praga, Budapest, San Pietroburgo, Mosca, Odessa) – e fu esportato anche in Sud America e nell'America del Nord raccogliendo sempre un enorme successo. A questo proposito ebbero una grande eco di stampa le 300 repliche dell'Eden di Parigi nell'83 (che fruttarono 2 milioni e 100 mila franchi), quelle quasi equivalenti del Victoria di Berlino dell'87, le ovazioni del pubblico all'Imperiale di Vienna dove il ballo fu tenuto in cartello ininterrottamente per due anni dall'85 all'87, e anche le 100 repliche al Niblo's Garden di New York, dove il pubblico, sebbene abituato da circa un ventennio alla grandiosità delle "riviste" di Imre Kiralfy, restò comunque abbagliato dall'originalità della composizione coreografica e strabiliato dall'inaspettato virtuosismo dei primi ballerini.

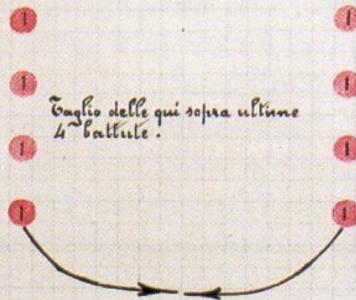
Sia nei teatri minori che nelle grandi capitali, il ballo fu allestito con il massimo rigore e interpretato da artisti famosi e professionisti esperti. Le prime ballerine erano nella quasi totalità dei casi di provenienza scaligera¹³ – Giovannina Limido, Virginia Zucchi, Maria Giuri, Emma Bessone, per far qualche nome – tutte dotate di una tecnica precisa e complessa (basata su forza di punte, leggerezza di salto e incisività di batteria, grande velocità) e di uno stile inappuntabile. I primi ballerini, provenienti invece da uno studio privato,¹⁴ sebbene inferiori sul piano dello stile – risultato di una contaminazione della tecnica accademica con lo stile grottesco di antica tradizione italiana – nell'Abolizione della schiavitù gareggiavano con le partner lasciando esterrefatto il pubblico per l'impeto degli slanci e i "giri vorticosi". Alcune interpretazioni dello Schiavo (di Vittorio De Vincenti, Giovanni Cammarano, Nicola Guerra e del celeberrimo Enrico Cecchetti) fecero addirittura epoca.

La "precisione matematica" che aveva caratterizzato la tecnica italiana della seconda metà del secolo fu il marchio anche delle riproduzioni. Tutelato dalla recente (1882) normativa sul diritto d'autore,¹⁵ Manzotti aveva imposto una perfetta aderenza all'originale, fornendo un testo ufficiale in cui erano riportati, mediante un particolare sistema di notazione, passi, variazioni, testi dei dialoghi mimici, e anche la suddivisione musicale, le istruzioni sull'attrezzatura, sulle luci, sul vestiario, e persino le modalità di riduzione del corpo di ballo per l'allestimento in teatri di dimensioni minori. Fortunatamente, di tali quaderni sono sopravvissuti tre esemplari, copie dell'originale, ora conservati al Museo Teatrale alla Scala – di Giovanni Cammarano, Eugenio Casati, Enrico Cecchetti – che, insieme alla riproduzione di Enrico Biancifiori per il film di Luca Comerio del 1913,¹⁶ costituiscono la più importante fonte di documentazione sulla struttura del ballo.

Le rigide istruzioni manzottiane non furono comunque sufficienti a preservare il ballo da alcune modifiche. All'estero, dall'83 in poi, diverse ragioni – culturali, commerciali e anche politiche – resero infatti indispensabili adeguamenti e ritocchi, i quali, peraltro, senza incidere sulla struttura, finirono col guadagnare al ballo quella commerciabilità che gli permise di resistere tanto a lungo sul mercato. La sostituzione della bandiera italiana nel quadro della Concordia (indosso alla Civiltà) con quella del paese ospitante, fu la prima accortezza del Manzotti allertato dalle difficoltà incontrate nel 1882 a Trieste, a quel tempo ancora austriaca. Un intervento classico fu la sostituzione di inno e sfondi con l'equivalente locale. A titolo esemplificativo – o di curiosità – ricordiamo che a Vienna, oltre alla sostituzione del Ceniso con il traforo dell'Arlberg, l'inno austriaco fu accompagnato con alcune battute del canto popolare *O tu, mia Austria*,

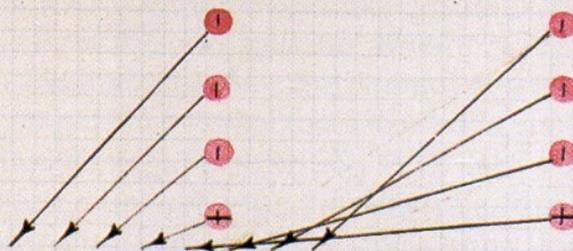
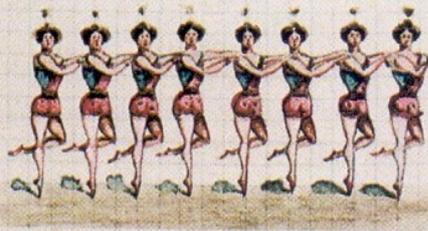
La Tana Passo a Otto Prime 16 battute

Ballerine di 1^a Quattiglia. In 4 battute fanno: Un giro indietro sul posto, alzando le braccia; badobosé-a-sté avanti-e-sté, badobosé-in-giro-e-battitura in dietro, da una gamba o l'altra, in altre 4 battute fanno: controtempo (traversandosi) assemble e quartina volata da una gamba o l'altra. Altre 4 battute ripetono le prime 4 battute. In altre 4 battute fanno il taglio giù sotto segnato con badobosé e portamento di braccia formando una linea.



Altre 16 battute

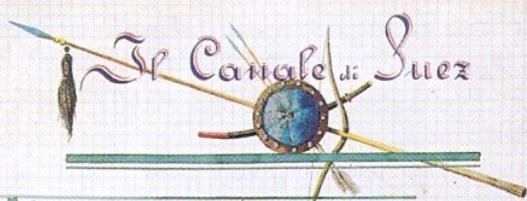
In 4 battute fanno tre tempi marcati, 6-tempi-salti-sulle-punte (nel 6.^o tempo cacciare la gamba alla quarta avanti) e in due tempi fanno un badobosé-sotto-e-sopra retrocedente. Si ripete per altre due volte. In altre 4 battute si piazzano come al principio del passo a otto, sorpresi con un piccolo badobosé.



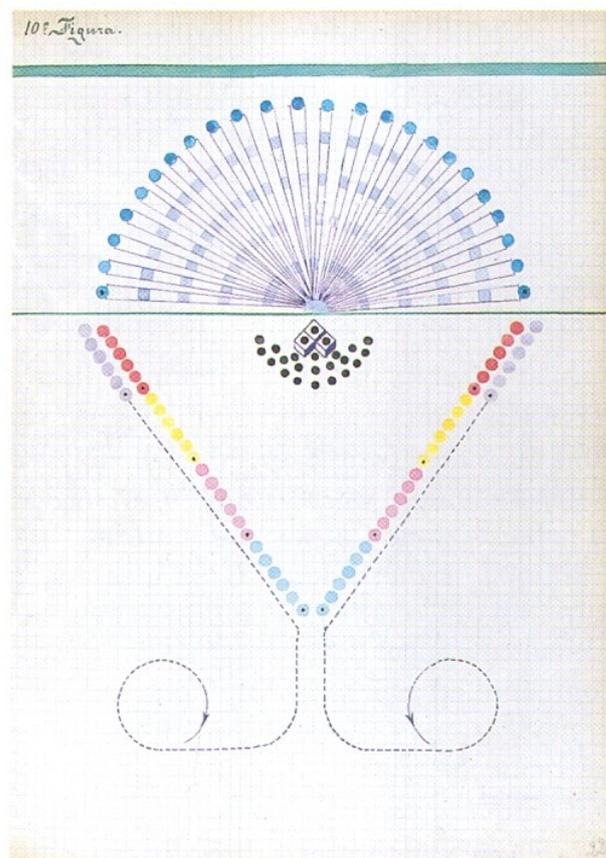
Altre 16 battute

In 12 battute fanno lo stesso come al principio del passo a otto, nelle altre 4 battute, con ambuante, si portano sulla destra in una linea come l'incisione a colori (vedi sopra) per prepararsi per galoppetto finale, Solamente sono voltate all'opposto.

Il Canale di Suez



●	Chinese	2 ^a Uomo	} Danzanti
●	Turco	2 ^a Uomo	
●	Messicano	2 ^a Uomo	
●	Inglese	2 ^a Uomo	
●	Isola Indiana	Ballettina Italiana	
●	Signore di Gambuto Indiano	Uomo o 2 ^a Ballettino (Figura all'ultima)	
●	Botelli	Bambine	
Comparse diverse, Variazioni.			
●	Viaggianti Francesi	2	} Figurante
●	Viaggianti Americani	2	
●	Viaggianti Tedeschi	2	
●	Viaggianti Italiani	2	
●	Viaggianti Spagnoli	2	
●	Viaggianti Olandesi	2	
●	Viaggianti Turchi	2	
●	Ufficiali del Cairo	8	
●	Messicani	4	
●	Spas di Tunisi	4	
●	Scotzi	4	
●	Ammiragli	2	
●	Ufficiali di Marina	2	
●	Deotini	2	
●	Viaggianti Inglesi	2	
●	Chinesi	2	
●	Viaggiatrici Francese	2	
●	Viaggiatrici Inglese	2	
●	Viaggiatrici Indiana	4	
●	Chinese	2	
●	Chinesi Ragazzi	4	
●	Giapponese	2	
●	Donne di Lima	2	
●	Donne di Spagna	2	
●	Arabi. Servi di scena		
●	Bandiera		



«Souvenir Excelsior Del Cav. Luigi Manzotti Musica di Romualdo Marengo». *Album con la disposizione coreografica del ballo Excelsior. Gli schemi, le illustrazioni e le riproduzioni di alcune scene sono di G. Cammarano (Milano, Museo Teatrale alla Scala).*
 A sinistra: Passo a otto del Quadro "La Luce".
 Sopra: "Il Canale di Suez".
 A destra: "Suez". Ballabile egiziano, prima figura delle sciarpe.

dov'io son nato; a Parigi nell'83 la danza e la bandiera prussiana furono "surrogate" con danze e motivo ungheresi, e nell'89 la Marsigliese echeggiava sullo sfondo di Notre Dame e della Tour Eiffel; mentre a Londra, nel 1905, il ponte di Charing Cross e le case del Parlamento conferivano un tono familiare all'ultimo progresso della civiltà.¹⁷

L'Excelsior è forse il solo ballo degno di esistere e di resistere non solo per l'intreccio della mimica e per la bontà della musica, ma per la possibilità di essere aggiornato ad ogni nuovo periodo del progresso e della civiltà.¹⁸

Nell'edizione del 1894 – l'ultima allestita dallo stesso Manzotti – coreografo, pur non intendendo intaccare l'integrità del testo coreografico, si vide costretto a introdurre l'ultima gloria del progresso – il tram elettrico – offrendo così a suoi successori lo spunto, e implicitamente l'assenso, a ulteriori aggiornamenti. *L'Excelsior* messo in scena alla Scala nella stagione Carnevale-Quaresima 1908-09 a cura del noto scenografo e costumista Caramba – rimasto famoso per essere stato immortalato nel 1913 dal cinema nel già citato film di Comerio – fu infatti aggiornato alla nuova situazione politica europea e alle ultime conquiste della scienza e della tecnica. Anche scenografica. Con una vitalità prorompente ed esilaranti colpi di scena il nuovo *Excelsior* presentava la telegrafia aerea, la navigazione aeronautica e il telefono – inserito nell'ambito del nuovo quadro dell'Elettricità che andava a sostituire quello ormai datato del Telegrafo – utilizzando tutte le più moderne tecniche di illuminazione, comprese proiezioni luminose e cinematografiche, accensioni di oggetti nascosti in cappelli, abiti, attrezzi a mano ecc.

Un'impronta più politica che scientifica ebbe, invece, l'edizione scaligera di Renato Simoni e Caramba del 1916 – una rivisitazione in chiave bellica (più che altro una denuncia delle violenze e degli orrori perpetrati dai tedeschi nella prima guerra mondiale) – e ancora gli aggiornamenti di Armando Berruccini per il Costanzi nel 1919 (all'apoteosi di Trento e Trieste seguiva la «patriottica, appassionata aspirazione dell'Italia verso Fiume»).¹⁹ Ma ancor più quelli di Giovanni Pratesi per la nuova edizione del San Carlo andata in scena il 17 gennaio 1931, l'ultima delle numerose riprese del primo dopoguerra.²⁰ Se il ballo «si prestava agevolmente [...] ad una accorta, intelligente ed abile modernizzazione»,²¹ Pratesi, ristrutturandone la seconda metà, ne fece un vero e proprio inno al fascismo. Dopo l'invenzione di Volta, che introduceva con toni enfatici il quadro del Progresso portando in scena motonavi, metropolitane, ascensori e dirigibili, ecco apparire il quadro intitolato al "genio italico" di Guglielmo Marconi, inventore della radio, grazie alla quale veniva evitato un drammatico naufragio. In un crescendo seguivano la celebrazione del lavoro italiano e un quadro intitolato *Tricolore*, "allegoria danzante", che sfociava nell'apoteosi: l'Italia, troneggiante su un grande trofeo luminoso, era circondata dalle province italiane cui facevano corona, sullo sfondo, le nove città storiche simboleggiate dai celeberrimi monumenti, testimoni della "secolare gloria artistica italiana". Infine, una chiusura "emozionante", a sorpresa:

Le regioni ad un tratto si trasformano nel trionfo Agricolo, apparendo danzatrici che raffigurano il grano e i papaveri, altre che raffigurano le viti con i grappoli d'uva. Nel cielo volteggiano intanto i dodici aeroplani italiani guidati da Italo Balbo che hanno ora concluso la memoranda gesta transatlantica.²²

L'*Excelsior* di Ugo Dell'Ara

La scelta di Remigio Paone, allora sovrintendente del Maggio Musicale Fiorentino, di rimettere in scena il grande ballo italiano aveva un precedente significativo: due anni prima, nel '65, a Milano, una selezione di brani dell'*Excelsior* era stata coreografata da Susanna Egri per il grande spettacolo di inaugurazione di "Studio 3" della RAI-TV, *Spettacolo a Milano*, andato in onda la sera del 27 novembre con la regia di Gianfranco Bettetini e la collaborazione, tra gli altri, di Filippo Crivelli, autore del testo dello spettacolo, e Fiorenzo Carpi, direttore del complesso di musica leggera, due dei futuri responsabili dell'allestimento fiorentino. Per il XXX Maggio Musicale si trattava, comunque, di rimettere in scena l'intero ballo partendo dal libretto del Manzotti, un lavoro completamente nuovo, di cui furono incaricati per la coreografia Ugo Dell'Ara, per le scene e i costumi Giulio Coltellacci, e inoltre Fiorenzo Carpi e Filippo Crivelli, rispettivamente per la revisione musicale e per la regia.

Era la fine degli anni Sessanta. Il ricordo dell'*Excelsior*, ormai sbiadito per la lunga assenza dalle scene (non lo si vedeva più da prima della seconda guerra mondiale), sopravviveva solo nei nostalgici ricordi di alcune interpreti dei primi decenni del secolo tra cui Bianca Gallizia, spumeggiante Civiltà al Lirico di Milano nel 1928 (prima, nell'11, vi aveva preso parte tra le bambine, e poi, quattordicenne, nel 1916, era stata uno dei geni della Fama), e Matilde Schwetz, seconda ballerina, suocera di Dell'Ara. I tempi erano mutati, era cambiato il gusto del pubblico e, soprattutto, l'orientamento della coreografia che, influenzata dall'esperienza millossiana, era protesa verso la sperimentazione di un nuovo linguaggio del corpo. Lavorare su una vera e propria ricostruzione sarebbe stato non solo impossibile, ma soprattutto inopportuno in quanto lo spettacolo, come afferma lo stesso Crivelli, avrebbe rischiato di scadere in «una gustosa mastodontica parodia». E, comunque, non erano quelli i tempi delle meticolose indagini sulle fonti e delle ricostruzioni filologiche. Almeno in Italia.

Dell'Ara accolse non senza qualche perplessità l'incarico: i tempi erano molto stretti – un solo mese –, il lavoro complesso sia sul piano coreografico che organizzativo. Documentatosi sul quaderno di Giovanni Cammarano (conservato al Museo Teatrale alla Scala) e avuti alcuni ragguagli da Matilde Schwetz, decise di prendere le distanze dall'impostazione coreografica del Manzotti e di dare una propria, originale lettura del testo manzottiano anche per lasciarsi la libertà, com'era nel suo stile, di comporre di getto seguendo l'ispirazione del momento – l'*élan*, come lo chiama egli stesso – e inoltre per concedersi alcune licenze interpretative.

Le modifiche furono molte e sostanziali. Ridotta al minimo la mimica e abbandonato il codice di segni dell'antica scuola italiana (peraltro ormai da tempo dimenticato da artisti e pubblico), traspose larga parte delle scene mimiche in danza, eliminando conseguentemente alcuni passaggi (ad esempio l'Adagio d'azione dell'Abolizione della schiavitù) e tutte le soluzioni sceniche, gli effetti spettacolari e i toni retorici e didascalici di stampo ottocentesco.²³ Ciò comportò una semplificazione dell'impianto scenico, una riduzione delle presenze (con l'eliminazione di tramagnini, comparse, figuranti ecc.) e una diversa organizzazione del corpo di ballo. Al linguaggio "policoreografico" manzottiano Dell'Ara contrappose uno stile "coreografico" moderno. Contrariamente al coreografo milanese che aveva impiegato un vocabolario tecnico essenziale e una

sintassi elementare sviluppando la coreografia su un elaborato gioco di disegni nello spazio con l'utilizzazione di diversi piani e strumenti, Dell'Ara focalizzò la coreografia sul movimento del corpo, riducendo e semplificando figure, traiettorie e moduli spaziali. Nelle combinazioni, ricche, articolate e costruite su vivaci contrappunti, usò un lessico complesso in cui riuscì a fondere elementi nuovi, originali, e citazioni di vecchia scuola, la scuola di Ettore Caorsi, delle sorelle Battaggi, di Faraboni, suoi maestri.²⁴ Ciò spiega diverse scelte come la riduzione delle quattro "quadriglie" (file) in un unico rango di alto livello tecnico, la creazione di parti solistiche²⁵ (ad esempio le soliste della Costanza, Concordia, Valore ecc., e la Folgore), l'inserimento di brevi *pas de deux*, e il grande spazio dato alle variazioni, soprattutto dei primi ruoli²⁶ allora interpretati da nomi illustri: Carla Fracci, Ludmilla Tchérina, Attilio Labis, Marga Nativo, Filippo Morucci, Sabine Leblanc, Olga Adabache e lo stesso Dell'Ara nel ruolo dell'Oscurantismo.

Con i tre "personaggi" – Luce, Oscurantismo, Civiltà – Dell'Ara ritornò in un certo senso su una linea di tradizione, creando, seppur in chiave moderna, tre "caratteri". Tre caratteri opposti. La linea, l'*allongé*, è il segno della Luce. Fatta eccezione per i gesti, stilizzati, di gioia, di maledizione e di «il cielo lo vuole» – citazioni antiche – ella si esprime con movimenti che sembrano quasi la materializzazione di raggi luminosi: puri, essenziali, lineari, vibranti, centrifughi. Al contrario, con linee morbide ed elastiche, e un variato gioco di chiaroscuri, è disegnata la Civiltà, quintessenza della finezza e della femminilità, cui Dell'Ara riservò una scelta ricchissima di difficoltà vecchie e nuove, vecchie nel carattere, nuove nella tecnica compositiva. Il terzo personaggio, l'Oscurantismo, sembra una citazione del "genere grottesco" della antica scuola italiana del Sette-Ottocento. Dal carattere ambiguo, il genio del Male si esprime con un linguaggio frammisto di gesti e passi che degenera, con un "crescendo", in scomposte espressioni di rabbia e isterismo o esplose in pericolose acrobazie. Come racconta lo stesso Dell'Ara, il personaggio dell'Oscurantismo era stato costruito su misura sulle sue capacità interpretative e tecniche che, a detta di quanti lo videro, erano straordinarie. Per l'ardito doppio giro sulla testa che Dell'Ara eseguiva cadendo da un salto in *grand écart* – rimasto famoso e mai eguagliato – l'autore si era fatto fare una calotta di feltro per impedire che i capelli si incastrassero tra le assi del palcoscenico. Come scrive Francesca Falcone riportando alcune memorie del coreografo, il virtuosismo spettacolare che caratterizzava il personaggio dell'Oscurantismo e quello dello Schiavo

[...] più che un mero espediente tecnico [...] era il tributo che egli [Dell'Ara] voleva rendere ai "carrozzoni" dei ballerini italiani e alle loro esibizioni circensi con le quali, grazie all'invenzione di passi sempre nuovi, essi si vedevano assicurata la fama.²⁷

Eliminate complesse allegorie ed effetti stupefacenti, lo spettacolo diventò una gioiosa, sgargiante festa in cui Dell'Ara inserì *ex novo* scenette, situazioni, personaggi, tratteggiandoli con arguzia, con un tocco leggero e, spesso, con fresca ironia. Ne sono significativi esempi la Coppietta attempata (genitori di Valentino) che accompagna goffamente la mazurka *Sulle rive del Weser* in un'atmosfera da *Fille mal gardée*; la curiosa commistione di fattorini, telegrafisti, *abat-jour* e fulmini che richiamano, seppur velatamente, le successive integrazioni apportate al quadro dei fattorini (originariamente in-

terpretato da 64 fattorini, ballerine *en travesti*); la prima apparizione, nel quadro della Luce, della Civiltà, che Dell'Ara tiene ferma a lungo sul praticabile, poi fa scendere come una ballerina di rivista,²⁸ quasi a voler rimarcare il divismo della prima ballerina italiana fine secolo.

Anche l'*Excelsior* di Dell'Ara ebbe un grande successo. Dopo l'allestimento fiorentino il ballo fu riprodotto in diversi teatri italiani con un numero molto elevato di repliche: alla Scala ('74, '75, '78, '79), all'Opera di Roma ('76 e '76-77), al San Carlo ('83, '96), all'Arena di Verona ('83) e all'Accademia Nazionale di Danza ('97) con gli allievi della scuola.

Ora, dopo quasi trent'anni, rivediamo il gran ballo sulla prestigiosa scena scaligera: spettacolo sgargiante, ma soprattutto un prezioso documento della coreografia italiana. Un capolavoro dei "suoi autori" e dei suoi interpreti, in particolare di Carla Fracci, che partendo da Civiltà è giunta alla sua sublimazione nella Luce.

¹ Il presente articolo è una sintesi del lavoro pubblicato dalla stessa autrice nel libro *Excelsior. Documenti e saggi*, «Chorégraphie», Scuola Nazionale di Cinema-Cineteca Nazionale, Roma, Di Giacomo, 1998.

² Interpreti principali nella stagione Carnevale-Quaresima erano Bice Vergani (Luce), Rosina Viale (Civiltà), Carlo Montanara (Oscurantismo) e Cesare Coppini (Valentino-Schiavo).

³ «Asmodeo», «Gazzetta dei Teatri», «Gazzetta Musicale di Milano», «Il Teatro Illustrato» e inoltre «L'Illustrazione Italiana». Si veda al proposito, in *Excelsior. Documenti e saggi*, cit., la bibliografia alle pp. 70-72.

⁴ Virgilio, *Cronaca Milanese*, in «Asmodeo», 22 gennaio 1881, n. 5, p. 2.

⁵ Nel quaderno *Souvenir* di Giovanni Cammarano, p. 132.

⁶ I, Oscurantismo; III, esperimenti di Alessandro Volta; V, assalto dei predoni e distruzione del Simun, il vento del deserto; VII, scavo del tunnel del Cenisio.

⁷ II, Luce, soggiorno del Genio e della Scienza; VI, telegrafo a Washington; VIII, canale di Suez; XI, concordia delle nazioni.

⁸ *Teatri. Napoli*, in «Asmodeo», 31 gennaio 1882, n. 7-8, p. 14.

⁹ Da un'analoga pluralità derivava il concetto novveriano di profondità e chiaroscuro.

¹⁰ Autore del progetto del canale di Suez.

¹¹ La recensione fu pubblicata sulla «Gazzetta dei Teatri» del 18 gennaio 1883, n. 3, pp. 7-8: *Dai Giornali. L'Excelsior e la stampa francese*.

¹² Gino Monaldi, *Le Regine della danza nel secolo XIX*, Torino, Fratelli Bocca Editori, 1910, p. 221.

¹³ Formatesi con la grande Caterina Beretta, allieva di Augusto Huss, e con Margherita Wuthier, allieva di Carlo Blasis.

¹⁴ Dal 1868 la Scuola di ballo della Scala era diventata femminile. Cfr. a questo proposito Nadia Scafidi, *La Scuola di ballo del Teatro alla Scala: l'ordina-*

mento legislativo e didattico nel XIX secolo, in «Chorégraphie», a. 4, n. 7, pp. 51-72.

¹⁵ Sull'argomento si veda Concetta Lo Iacono, *Manzotti & Marengo. Il diritto di due autori*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», n. 3, luglio-settembre 1987, pp. 421-446.

¹⁶ I primi due quadri – Oscurantismo e Luce – del film *Excelsior* di Comerio, restaurati e integrati del sonoro, sono stati pubblicati in videocassetta Vhs in *Excelsior. Documenti e saggi*, cit.

¹⁷ Difficoltà di interpretazione del linguaggio gestuale dei mimi costrinsero in alcuni casi (Berlino e Praga) i coreografi a sostituire la mimica con la recitazione.

¹⁸ In «Il Messaggero», 26 ottobre 1919, cit. in Vittorio Frajese, *Dal Costanzi all'Opera*, Roma, Edizioni Capitolium, 1977, II vol., p. 118.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ L'*Excelsior* era stato ripreso al San Carlo nel 1922 con Ettore Mazzucchelli nel ruolo della Civiltà, al Lirico di Milano nel '28 con Bianca Gallizia prima ballerina.

²¹ In «Corriere di Napoli», 17 gennaio 1931, p. 2: *Palcoscenici: San Carlo. Questa sera: «Excelsior»*.

²² *Ibid.*

²³ Fu eliminato lo scorrimento del velo davanti alla scena del Simun che, simulando la tempesta di sabbia, seminava «morte e distruzione»; nello stesso quadro la violenta irruzione a cavallo dei predoni a colpi di pistola; il quadro del Monumento torinese al Cenisio ecc.

²⁴ Si vedano a tal proposito i diversi *renversés*.

²⁵ Nel testo originale non sono previste figure intermedie tra i primi ballerini e il corpo di ballo.

²⁶ Che nel caso della Civiltà e dello Schiavo vanno a sostituire l'Adagio d'azione a cinque dell'Abolizione della schiavitù.

²⁷ In Programma di sala dell'allestimento per l'Accademia Nazionale di Danza, p. 14.

²⁸ Nel testo manzottiano irrompe all'improvviso in una dinamica diagonale di *entrechats six de volée*.



*Sopra: Il quadro finale
del ballo Excelsior
nella versione
cinematografica
di Luca Comerio,
1913.*

*Da: Ida Maria Botto
(a cura di),
Il Teatro Carlo Felice
di Genova. Storia
e progetti,
catalogo della mostra,
Genova, 1985.*

*A sinistra: Il quadro
dell'Elettricità
dal film di Comerio,
1913.*