

TEATRO REGIO

STAGIONE D'OPERA 2000-2001



00019

Luigi Manzotti e Romualdo Marengo

Excelsior

I LIBRETTI

TEATRO REGIO

STAGIONE D'OPERA 2000-2001



16 Ottobre - 16 Novembre 2000

Sly

di Ermanno Wolf-Ferrari

1 - 31 Dicembre 2000

Il barbiere di Siviglia

di Gioachino Rossini

20 Dicembre 2000 - 7 Gennaio 2001

Excelsior

di Romualdo Marenco

CORPO DI BALLO DEL TEATRO ALLA SCALA

23 Gennaio - 4 Febbraio 2001

Hamlet

di Ambroise Thomas

20 Febbraio - 4 Marzo 2001

Falstaff

di Giuseppe Verdi

13 - 18 Marzo 2001

Johannes-Passion

di Johann Sebastian Bach

ACADEMIA MONTIS REGALIS

10 - 29 Aprile 2001

Lohengrin

di Richard Wagner

8 - 15 Maggio 2001

La traviata

di Giuseppe Verdi

29 Maggio - 10 Giugno 2001

Der Zwerg

di Alexander von Zemlinsky

Pagliacci

di Ruggero Leoncavallo

15 - 17 Giugno 2001

Das Rheingold

di Richard Wagner

Esecuzione in forma di concerto

3 - 15 Luglio 2001

Kiss Me, Kate

di Cole Porter

ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO REGIO



FONDAZIONE TEATRO REGIO DI TORINO

Walter Vergnano
Sovrintendente

Claudio Desderi
Direttore artistico

Consiglio di amministrazione

Valentino Castellani
Sindaco della Città di Torino
Presidente

Alberto Conte
Vicepresidente

Francesco Devalle

Giuseppe Ferrero

Alberto Jona

Giuseppe Pichetto

Walter Vergnano *Sovrintendente*

Giovanni Zanetti
Consiglieri

Piero Robba
Segretario

Collegio dei revisori

Marco Bianchi
Presidente

Andrea Marengo
Luigi Puddu
Revisori

2000



ALBO DEI FONDATORI

STATO ITALIANO

REGIONE PIEMONTE

CITTÀ DI TORINO

PROVINCIA DI TORINO

COMPAGNIA DI SAN PAOLO

FONDAZIONE CRT

CAMERA DI COMMERCIO INDUSTRIA
ARTIGIANATO E AGRICOLTURA DI TORINO

ITALGAS

SAGAT - TURIN AIRPORT

SAI - SOCIETÀ ASSICURATRICE INDUSTRIALE SpA

AZIENDE METROPOLITANE
DEL COMUNE DI TORINO

Azienda Acque Metropolitane Torino SpA
Azienda Energetica Metropolitana Torino SpA
Azienda Multiservizi Igiene Ambientale Torino
SpA Torinese Trasporti Intercomunali

UNIONE INDUSTRIALE TORINO

con il sostegno di: AGM Italiana Srl, Autostrada Torino Milano SpA,
Bitron Industrie Srl, CSP SpA, Carrozzeria Bertone SpA, Cartiere
Burgo SpA, Cerved SpA, Collegio Costruttori Edili, Ergom Materie
Plastiche SpA, Fiat SpA, G. B. Carpano SpA, Italdesign Giugiaro
SpA, Luigi Lavazza SpA, Manifattura Tessile di Nole SpA, Martini &
Rossi SpA, Mattioli Gioielli, Newfren SpA, Picco & Martini Srl,
Pininfarina SpA, Saiag SpA, Seat Pagine Gialle SpA, SKF Industrie SpA

2000

Edizioni del Teatro Regio Torino

Pubblicazione a cura dell'Ufficio Stampa

Responsabile dei Servizi Stampa, Comunicazione e Marketing
Ugo Sandroni

Coordinamento scientifico e editoriale
Filippo Fonsatti

Consulenza scientifica per il balletto
Elisa Vaccarino

Progetto grafico
De Silva Associati, Torino

Collaborazione redazionale
N.d.R. - Servizi redazionali

Pubblicità
AP srl, Torino

Finito di stampare nel mese di novembre 2000
presso la tipografia Stargrafica - Grugliasco (Torino)
© Copyright, Teatro Regio Torino

TEATRO REGIO

STAGIONE D'OPERA 2000-2001



TEATRO
REGIO
TORINO

EXCELSIOR

azione coreografica,
storica, allegorica e fantastica
in sei parti e undici quadri

coreografia
di
Luigi Manzotti

musica
di
Romualdo Marengo

I LIBRETTI

TEATRO REGIO TORINO

CALENDARIO DELLE RAPPRESENTAZIONI

Mercoledì 20	Dicembre 2000	ore 20.30	Turno A
Venerdì 22		ore 20.30	Turno B
Sabato 23		ore 15	Turno C
Mercoledì 27		ore 20.30	Fuori abbonamento
Giovedì 28		ore 20.30	Fuori abbonamento
Sabato 30	Gennaio 2001	ore 15	Fuori abbonamento
Martedì 2		ore 20.30	Turno D
Mercoledì 3		ore 20.30	Turno E
Giovedì 4		ore 20.30	Turno Aziendale
Venerdì 5		ore 15	Turno Pomeridiano 2
Domenica 7		ore 15	Turno F

SOMMARIO

L'«EXCELSIOR» DI LUIGI MANZOTTI
di Flavia Pappacena

pagina 9

SPETTACOLI ELETTRICI
di Peppino Ortoleva

pagina 23

TUTU, TRUCCHI E TECNOLOGIE
di Elisa Vaccarino

pagina 31

GRAN RIVISTA «EXCELSIOR»
di Eraldo Data

pagina 39

INCERTE FORTUNE DI UN GENIO MINORE
di Enrico M. Ferrando

pagina 47

SE IL BUON GIORNO SI VEDE DA «SIEBA»
IL REGIO E IL BALLO AI TEMPI DI «EXCELSIOR»
di Valeria Pregliasco

pagina 59

L'ARGOMENTO
(*L'argument, Synopsis, Die Handlung*)

pagina 69

IL LIBRETTO

pagina 75

[illegible]

Anno I. Marzo 1881. — N. 3.

Enhanced Security

2.1-1742K12

Milano, - Via Pasquale, N. 14.

AVVERLENZE

Alle ottanta annate si viene in dono, all'orchestra d'istru-
mento **TRE COMPOSIZIONI MUSICALI**, oltre ad un'ingenua e per-
petua in rilievo le dispende dell'annata, — Tutti que-
sti si verranno grati la dispende di dicembre 1904.
Prima delle istruzioni alla copertina Cent. 20 per ogni libro
o piano di linea.



8

L'«EXCELSIOR» DI LUIGI MANZOTTI

di

Flavia Pappacena*

Vidi il monumento innalzato a Torino
in gloria del portentoso traforo del Cenisio
ed immaginai la presente composizione coreografica.

Il 7 gennaio 1882, a poco piú di due mesi dalla centotreesima rappresentazione scaligera¹, il gran ballo *Excelsior* veniva presentato al pubblico torinese con un sontuoso allestimento sul palcoscenico del Teatro Regio. La riproduzione, affidata al bravo coreografo Carlo Coppi, era interpretata da artisti di alto rango – Ernestina Operti, Egidio Rossi, Elena Cornalba ed Enrico Borri² – e si avvaleva di un corredo scenografico a parere di molti superiore a quello milanese per gli splendidi scenari di Riccardo Fontana³. In seguito a Torino si ebbero altre riproduzioni del gran ballo manzottiano, una delle quali, quella del 1884 al Regio, fece scalpore per la presenza di Enrico Cecchetti⁴ che tornava, ormai famoso, nella città che una decina di anni prima lo aveva lanciato come primo ballerino assoluto aprendogli le porte dell'Olimpo scaligero.

Quelli del Regio e del San Carlo di Napoli furono i primi di una serie interminabile di allestimenti in Italia e in tutto il mondo (si veda l'Appendice). Senza soffermarci sugli straordinari successi riscossi dal ballo in Europa – Austria, Francia, Spagna, Inghilterra, Germania, Ungheria, Polonia, Russia –, che rasentarono spesso manifestazioni di fanatismo, ricordiamo l'esteso consenso espresso dal pubblico nell'America del Nord e del Sud, dove le tourné italiane che si susseguirono numerose alla fine dell'Ottocento favorirono una penetrazione della didattica coreutica italiana nel nuovo mondo. Negli anni Ottanta piú di una volta un 'esercito' di ballerine approdò con il piroscafo Italia sulle coste sudamericane per esibirsi in numerose città dove il ballo, atteso con grande trepidazione, ebbe sempre un successo strepitoso. Ma mai quanto nel Nord America dove a partire dal 1883, tra New York, Boston, San Francisco e molti altri centri il ballo fu portato in scena centinaia e centinaia di volte, diventando una moda, un simbolo. Un successo di tale portata non si spiega solo con un'operazione studiata abilmente per sortire un forte impatto, come è stato spesso sottolineato re-

centemente, ma, evidentemente, con un prodotto di grande originalità e anche di qualità, altrimenti giornali come la «Gazzetta Musicale di Milano», l'«Asmodeo», «Il Teatro Illustrato», o pubblicazioni straniere come *Les Annales du Théâtre et de la Musique*⁵ non avrebbero indirizzato al coreografo appellativi quali «potente genio», «innovatore», «principe della coreografia» o non avrebbero espresso giudizi tanto concreti e mirati sia sul piano contenutistico che su quello tecnico.

A Manzotti si riconobbe in particolare il merito di aver tradotto concetti elevati e astratti in termini semplici e facilmente comprensibili e di aver impiegato, con sobrietà e misura, tecniche e artifici scenici conciliando impostazione e metodi della vecchia tradizione con le nuove linee della moderna coreografia italiana. Della costruzione fu apprezzata in particolare la perfetta coesione di tutti gli elementi scenici, studiati e coordinati dallo stesso coreografo sulla base di un progetto organico e unitario, e la perfetta funzionalità della musica, «cucita» con meticolosità su ogni passaggio del ballo da Romualdo Marengo rigidamente istruito all'uopo dal coreografo.

A leggere i giornali, quello che compariva agli occhi dello spettatore all'alzarsi della tela era uno spettacolo sgargiante in cui in meno di un'ora e mezza si susseguivano con grande rapidità ben 11 quadri – numero straordinariamente elevato rispetto alla media degli altri balli – in un avvicinarsi senza tregua di novità, ingegnosi cambi di scena, originali effetti luminosi, apparizioni miracolose. Miracolosa era, a detta dei recensori – soprattutto stranieri –, anche la parte più strettamente tecnica della danza per il virtuosismo mozzafiato dei due primi ballerini – la Civiltà e lo Schiavo – e la disciplina «militare» del corpo di ballo che, formato da circa 450 elementi, creava ripetutamente spettacolari effetti «caleidoscopici» nei confronti dei quali molti recensori, tra cui uno francese di cui riportiamo il commento, espressero parole di grande ammirazione.

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 che 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 meravigliose⁶.

Si può così capire perché nel 1882 a Trieste la cinquantaduesima rappresentazione fu ancora accolta con «applausi furibondi» da 3000 [sic] spettatori arrampicati sulle gradinate con il seguente commento di un giornale locale:

Ballo fenomeno – ballo che distrugge, annienta tutti gli altri balli. [...] dove il reale si accoppia col fantastico nel modo più ingegnoso, dove i colori, le linee, i ballabili, perfino le scene mimiche si succedono con tale armonia, con tale bellezza da incatenare lo spettatore al suo posto, sbalordito, confuso, per un'ora e mezza, e rimandarlo poi più voglioso che mai di ritornare⁷.

Ispirato alla dicotomia Bene-Male e alla lotta tra la Luce e le Tenebre, il ballo era costruito sull'alternanza di ambientazioni e atmosfere fortemente contrastanti: a scene tetre e buie seguivano quadri sfavillanti, a una natura arida e desolata portatrice di dolore e morte facevano seguito sontuose architetture o pittoreschi paesaggi dalla vegetazione lussureggiante. Il tutto giocato su una scelta sapiente di pause, brusche interruzioni e un 'crescendo', abilmente studiati e coordinati per provocare trepidanti aspettative e forti emozioni.

Un'idea generale di come potesse essere lo spettacolo nella concezione originaria si può avere dalla splendida versione per marionette della Compagnia Colla che, rappresentata per la prima volta a Milano nel 1895, è stata mantenuta pressoché invariata fatta eccezione per alcuni aggiornamenti quali la trasformazione del quadro del Telegrafo in quadro dell'Elettricità – con tram elettrico, dirigibile, aereo – chiaramente ispirato a quello della grandiosa edizione scaligera della stagione Carnevale-Quaresima 1908-1909⁸ curata dal famoso costumista Caramba (Luigi Sapelli) con la collaborazione di Carlo De Beer (direttore dell'allestimento), del pittore Eugenio Frey e del coreografo Achille Coppini per la riproduzione coreografica. Questa nuova edizione scaligera fece grande scalpore per le geniali innovazioni attuate su costumi e scene, e per l'utilizzazione di tecniche sperimentali di proiezione luminosa e cinematografica, tanto da essere utilizzata nel 1913 dal regista Luca Comerio per una versione cinematografica⁹. Tramite il film *Excelsior* il ballo manzottiano ebbe un significativo rilancio, anche se questa volta nelle sale cinematografiche¹⁰.

Del film, ritenuto irrimediabilmente perduto, negli archivi della Cineteca Nazionale è stato recentemente ritrovato un frammento che, restaurato e integrato del sonoro con il contributo del Consiglio Nazionale delle Ricerche, Comitato Beni Culturali, è stato pubblicato a cura della Scuola Nazionale di Cinema - Cineteca Nazionale e della rivista «Chorégraphie» a corredo di uno studio inedito delle trascrizioni manoscritte del ballo conservate presso il Museo Teatrale alla Scala¹¹. Si tratta di un frammento di soli 14 minuti – i primi due quadri, Oscurantismo e Luce –, tuttavia sufficiente per restituirci l'atmosfera e il profumo del grande ballo manzottiano.

Da queste immagini, sebbene leggermente appiattite per la mancanza di illuminazione scenica e da un viraggio¹² piuttosto marcato, emergono con chiarezza caratteri ed elementi fondanti del ballo che dimostrano con grande evidenza la profonda differenza tra la concezione originaria e la versione creata nel 1967 per il XXX Maggio Musicale Fiorentino: l'*Excelsior* che viene riprodotto oggi.

È stato più volte sottolineato come la nuova versione del Maggio Musicale fosse nata da un'interpretazione del tutto originale, moderna, del libretto di Luigi Manzotti e come la necessità di svecchiare il ballo per evitare di scade-
dere in una «gustosa mastodontica parodia» avesse indotto il gruppo di lavoro responsabile del nuovo allestimento – il regista Filippo Crivelli, il coreografo Ugo Dell'Ara, il musicista Fiorenzo Carpi e il costumista Giulio Coltellacci – ad apportare profonde modifiche quali l'abolizione di larga parte della mimica e una drastica riduzione dell'apparato scenografico, inoltre a sfumare le complesse implicazioni allegoriche e i toni retorici e celebrativi, a rivedere in termini 'moderni' la componente 'fantastica' e 'pittoresca' e, soprattutto, a ridisegnare i tre personaggi principali Luce, Oscurantismo e Civiltà. In breve, a trasformare la struttura del 'ballo grande' di tradizione italiana in un balletto di taglio e gusto moderni.

Di esempi per illustrare il cambio sostanziale di impostazione di scene e costumi se ne potrebbero riportare diversi: dai battellieri del fiume Weser (Quadro III) – abbigliati da Edel (1881) e Caramba (1908) con preziosi costumi settecenteschi – trasformati in moderni marinai, alle originarie scenografie lussureggianti e 'avvolgenti' ridotte a simbolici fondali con evocative immagini circondate ironicamente da nuvolette. Ma preferiamo lasciare all'iconografia, sicuramente più efficace, questo compito per soffermarci piuttosto sul ruolo attribuito da Manzotti ai tre personaggi principali – Luce, Oscurantismo, Civiltà – e agli elementi 'pittoresco' e 'fantastico' – componenti fondamentali del ballo romantico e tardo ottocentesco – perché lo spettatore possa cogliere con maggior concretezza le differenze di cui si è appena parlato.

Iniziamo dai tre protagonisti. Nella versione moderna sono tre figure danzanti dal segno decisamente tecnico: una figura forte e dinamica, quella della Luce, dai movimenti scattanti e dalla presenza incombente; un 'carattere' marcatamente caricaturale, quello dell'Oscurantismo, dalla gestualità enfatica e dai movimenti istericamente scomposti; uno stile accentuatamente leggiadro, quello della Civiltà, personaggio leggermente evanescente per una netta riduzione del ruolo. Nella versione originale, invece, i personaggi della Luce e dell'Oscurantismo sono intesi come esseri sovranaturali, e affi-

TEATRO ADRIANO

alle ore **17.30 e 21**

(Impresa della Rappresentanza Generale della "Musicalnotes" RINZI ed. Zini & C.)

alle ore **17,30** e **21**

LE DUE RAPPRESENTAZIONI

EXCELSIOR

Microteorie cinematografica in 6 parti del geniale Ballo di MANZOTTI e MARENCO (Regista di CASARDA)

PERSONAGGI

FANTASY

04/04 - 12/04 - Tensho

WRAL

Wafa Alessandro
 Pagan Nicola
 Giorgio, Bruno
 Alessandro dei Santi
 Vincenzo, Battistini loro figli
 Laura, una sorella
 Emily
 Giuseppe, Stefano
 S. M. Battistini
 Vincenzo (ex Marchese)

Analisis (an Berdarsah)

Capo ministro (du Bardonecche)

King's message to the
Representative of October

MASHROUN
 STEVEN ARAB
 STEVE ARABIAN
 FAYE WEISS MASHROUN
 MR WEISS
 BASHARA MASHROUN
 ANNA DE LOUR
 ANNA DE LOUR
 MR MASHROUN
 MR MASHROUN
 MR MASHROUN

INTERPRETI PRINCIPALI

[illegible]

1000 Ballerine 1000

Prima della proiezione la signora ADELE CARAVAGLIA dirà un Prologo espressamente scritto da LUCIO D'AMBRA.

La proiezione sarà eseguita a grande cronosira con pareti elettroniche.

60 Professori d'orchestra **60**
Direttore: M.o Cav. G. SCOPA



Signorina E. TAULABCE (Prima Mima) — Prima Ballerina Signorina V. GALIMBERTI

Il più clamoroso SUCCESSO CINEMATOGRAFICO del Mondo

PERFETTO SINCRONISMO



DANTE CARATTERISTICHE NELL PALAZZO DEL TELEGRAMO

Venerdì 1. Maggio, FESTA DEL LAVORO, Matinée alle ore 15, oltre i due soliti spettacoli. Ingresso GRATIS ai bambini accompagnati

PREZZI NORMALI

Palchi I ordine	L. 5
" II "	" 4
" III "	" 3
Poltrone	L. 1. —
Galleria	" 0.50

(tutto oltre Fiume)

Ingresso: Lira UNA

¹ Il biglietto d'ingresso dà diritto a occupare posti a sedere in anteatrio e nelle gradinate di piano.

LOGGIONE

Contesimi

50

dati a mimi-attori, in contrasto con quello della Civiltà che, simbolo del progresso della Scienza e della Tecnica – anche della danza italiana! – è affidato a una ‘prima ballerina assoluta’ dalla tecnica prodigiosa. La Luce, ‘essere superiore’, tramite tra l’uomo e il Cielo, è dotata di una bellezza statuarica e di una corporatura imponente, ed è caratterizzata da un portamento regale, scandito da gesti lenti, ampi, volitivi. La sua presenza in scena è limitata ad apparizioni brevi, miracolose, improvvise (entra da botole, dal sottopalco, da porte segrete) dispensatrici di pace e giustizia. Il personaggio dell’Oscurantismo, genio del Male, ‘Signore delle Tenebre’ è una figura altrettanto potente. ‘Impressionante’, ‘terribile’, si esprime con una gestualità mimica da attore tragico alternando pose statuarie e gesti solenni, da dominatore, con atteggiamenti ambigui e ‘spaventosi’ come il male di cui è portatore. La Civiltà di Manzotti è un personaggio particolarmente complesso. In quanto simbolo del progresso, è il perno di tutte le scene a carattere celebrativo, ovvero dei quadri danzati (II, VI, VIII, X), in cui muta sembianze, costume e tecnica coerentemente con il significato che viene di volta in volta ad assumere. Nel quadro della Luce, come simbolo di scienza e conoscenza, ha impressi sul corsetto i numeri e le lettere dell’alfabeto; nel quadro del Telegrafo, come l’folgore, genio dell’Elettricità, danza con una velocità fulminea; nel quadro ambientato sulle sponde del Nilo (Suez) è la Civiltà Cosmopolita, che induce alla pace (ha scritto la parola *pax* sul corsetto) i rappresentanti di quattro continenti. Nell’ultimo quadro della Concordia delle Nazioni è il simbolo della Nazione in pace: numerosi sono i richiami alla divisa militare tra i quali le bandiere di quattro diversi paesi sul corsetto e la bandiera italiana al posto della corta gonna.

Passiamo ora ad analizzare la versione originale del Quadro II (La Luce) e dell’VIII (Il Canale di Suez), due dei quadri più significativi del ballo per il forte carattere celebrativo e per quel sottile gioco di pause e ‘crescendo’ per il quale, come si è detto, Manzotti divenne famoso. Aiutandosi con gli esempi iconografici riportati nel testo, lo spettatore potrà cogliere le differenze con la ‘versione moderna’.

La Luce. Dall’atmosfera scura, tetra del Quadro I dell’Oscurantismo, ecco all’improvviso apparire una maestosa architettura ‘avvolgente’ – il tempio, la reggia della Luce – dove tra pilastri sontuosi, leoni dorati, insegne appese in alto con le scritte *Vapore*, *Telegrafo*, *Suez*, *Cenisio*, 314 figure allegoriche con costumi di ispirazione classica disseminate sui lati e sul fondo a diverse altezze, munite di stendardi, oggetti luccicanti, scudi, circondano la Luce che troneggia, immobile, con una fiaccola accesa affiancata dalla Ci-

viltà su una piattaforma simboleggiante la 'curva del mondo'. Un *tableau vivant* alla maniera tradizionale, per il ringraziamento al Cielo e per il solenne giuramento di fedeltà delle allegorie alla Luce. Lunga pausa. Luce e Civiltà escono. Il *tableau vivant* si scioglie; otto fanciulle (allegorie della Fama) si dispongono con compostezza e grazia nel centro per effettuare il Passo a otto, una danza leggiadra e ordinata che introduce l'ingresso trionfale della Civiltà. Questa, uscendo a sorpresa da un angolo posteriore del palcoscenico, esegue una diagonale di salti molto slanciati e, giunta al proscenio, si ferma all'improvviso. In un brano musicale 'grazioso e gentile' rivolge composti ed aggraziati saluti agli astanti accompagnandoli con espressioni di gioia e soddisfazione; quindi si porta elegantemente al centro per prepararsi alla variazione. Variazione e uscita. Segue il gran ballabile del Risorgimento in cui, in un ordine preciso stigmatizzato con grande chiarezza dalla musica, si susseguono disegni complessi sviluppati in profondità e in alto simulanti, con particolari effetti ottici e movimenti a vista dei praticabili, movimenti di carillon, getti di fontane, ecc. E qui ci fermiamo lasciando alle fotografie e ai disegni il seguito.

Il Canale di Suez. Un velo che simula una tempesta di sabbia del Simun, il terribile vento del deserto, scorre davanti alla scena coprendo ladroni armati di fucili, spade e pistole, e mercanti giovani e vecchi che muoiono miseramente. Invocata provocatoriamente dall'Oscurantismo trionfante, la Luce appare, e con un gesto imperioso, mostra al genio delle Tenebre i prodigi del Progresso: una ridente località sulle sponde del canale di Suez. I due genî escono. Gradatamente il palcoscenico si popola di numerosi personaggi abbigliati con costumi variopinti, convenuti da diverse parti della Terra per la grande festa in onore di Ferdinand Marie Lesseps, autore del progetto del taglio dell'istmo di Suez. Seguono diverse danze che portano gradatamente a un *tableau* finale: un momento di raccoglimento per onorare la 'figura eroica' dell'ingegnere francese. La prima danza simboleggia l'unione e la pace tra diverse razze e popoli, ha come protagonista la Civiltà Cosmopolita che danza in duetti scherzosi e amichevoli con i rappresentanti di quattro continenti - Cinese, Turco, Inglese, Messicano - adeguando di volta in volta i passi al carattere del partner. Segue un intrattenimento locale. Un'avvenente Mora indiana, dalla lunga capigliatura corvina sciolta sulle spalle, danza su un tappeto orientale circondata da un suonatore indiano e 16 moretti, eseguendo sensuali ancheggiamenti e ripetuti rovesciamenti del busto indietro. L'atmosfera si fa altamente drammatica. Un complesso adagio allegorico eseguito da cinque personaggi (adagio d'azione) - Mercante,

Schiavo, Luce, Oscurantismo, Civiltà – conduce alla vittoria della Civiltà sulla barbarie. Lo Schiavo africano, finalmente libero, dà pieno sfogo alla sua forza vitale con salti strabilianti e giri vorticosi, quindi, in un passo a due con la Civiltà, consacra la sua integrazione nella società civile. Giunge il momento dei grandi festeggiamenti (ballabile egiziano). Da dietro una vistosa tenda a righe bianche e blu di forma piramidale esce gradatamente una moltitudine di personaggi: abissine, arabe, greche, assire, poi giocolieri con nacchere e moretti con cocchi. Tra salti acrobatici e danze di sapore orientale, lunghi nastri colorati vengono srotolati per formare grandi figure a ventaglio, a pettine, ecc. in un 'crescendo' di suoni e danze. Brusca interruzione. Si abbassa la luce. È il momento dell'Omaggio all'ingegnere francese: 24 insegne con medaglie trasparenti con impresso il ritratto di Ferdinand Lesseps e 24 lanterne turche illuminate si dispongono in due semicerchi paralleli indietro sul declivio creando un effetto 'fantastico' in presenza delle delegazioni di tutti i paesi della Terra.

Una solenne celebrazione dell'ingegno umano messo al servizio della civiltà e della pace tra i popoli, un simbolo delle portentose conquiste del progresso quale il grandioso Monumento torinese che, come un trofeo, emerge inaspettatamente dal sottopalco (Quadro X) «in gloria del portentoso traforo del Cenisio» dedicato dalla città di Torino alla nuova Nazione italiana¹³.

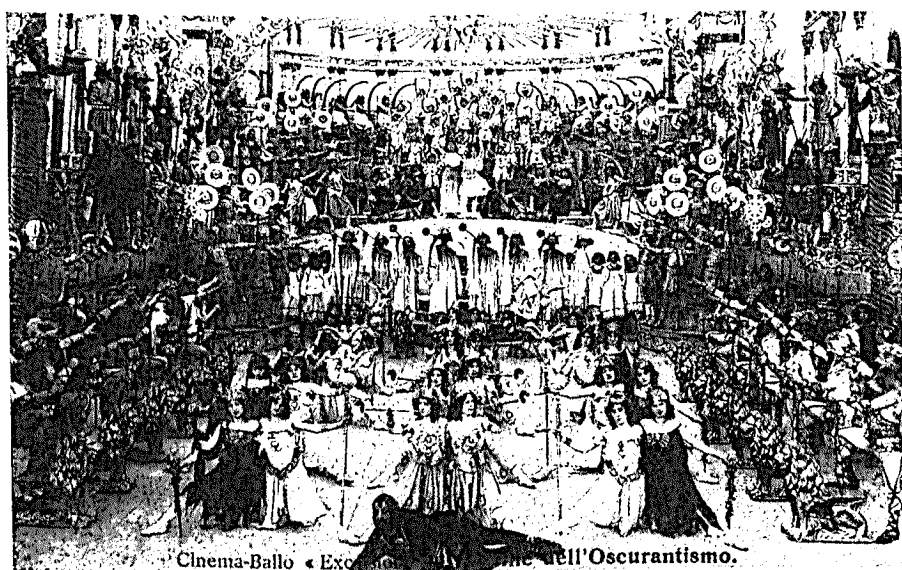


* Flavia Pappacena, laureata in Lettere (Storia dell'arte), si è diplomata all'Accademia Nazionale di Danza presso la quale insegna dal 1974 Teoria della danza. Da oltre un ventennio svolge attività di ricerca nell'ambito della storia della tecnica, della coreografia e dei sistemi di notazione della danza del XVIII, XIX e XX secolo su cui ha prodotto numerose pubblicazioni. Dal 1984 dirige la sezione danza della Collana «Biblioteca delle Arti» della casa editrice Gremese, nel 1993 ha fondato la rivista di ricerca in danza «Chorégraphie» che tuttora dirige. Autrice di tre testi didattici *Tecnica della danza classica: La Coordinazione, L'Impostazione e Il Ritmo* (Gremese,

Roma 1985, 1986, 1988), ha curato la pubblicazione di studi originali sulla Scuola italiana tra cui il *Manuale completo di danza classica, metodo Enrico Cecchetti* di Grazioso Cecchetti (2 voll., Gremese, Roma 1995-1997) ed *Excelsior. Documenti e saggi* (1998), una co-produzione tra la rivista «Chorégraphie» e la Scuola Nazionale di Cinema - Cineteca Nazionale.

1 Andato in scena l'11 gennaio 1881, nella stagione Carnevale-Quaresima, il ballo fu replicato nella stagione di Primavera e poi di Autunno rispettivamente con 38, 25, 39 rappresentazioni.
2 Rispettivamente nel ruolo di Luce, Oscurantismo, Civiltà, Valentino-Schiavo.

- 3 Il ballo ebbe un ottimo riscontro di pubblico e ben 45 recite.
- 4 Il cast era formato dalla famosa Giovannina Limido, nel ruolo della Civiltà, e la moglie di Cecchetti, Giuseppina De Maria, interprete sia del personaggio di Fanny nel quadro del Primo battello a vapore (III), sia di quello della Mora indiana nel quadro del Canale di Suez (VIII).
- 5 Edouard Noel e Edmond Stoullig, *Les Annales du Théâtre et de la Musique, 1883-1894*, G. Charpentier et Cie Editeurs, Paris 1884, p. 300.
- 6 Dai Giornali. *L'«Excelsior» e la stampa francese*, in «Gazzetta dei Teatri», 18 gennaio 1883, n. 3, pp. 7-8.
- 7 *Corrispondenze*, in «Asmodeo», a. XI, nn. 39-40, 11 novembre 1882, p. 8.
- 8 La prima del ballo ebbe luogo il 30 dicembre 1908.
- 9 Per le edizioni successive, gli adattamenti tardi - quello milanese di Caramba e Renato Simoni del 1916, quello di Giovanni Pratesi del 1931 al San Carlo - e per le rivisitazioni degli anni Cinquanta-Sessanta - quella del 1952 di Attilia Radice nel film *Altri tempi* di Alessandro Blasetti e quella del 1965 di Susanna Egri per *Spettacolo a Milano* - si rimanda al volume *Excelsior. Documenti e saggi*, a cura di Flavia Pappacena, «Chorégraphie», Scuola Nazionale di Cinema - Cineteca Nazionale, Di Giacomo, Roma 1998, pp. 7-8 e 55-58. Per la cronologia generale delle rappresentazioni del ballo in Italia e all'estero si vedano nello stesso testo le pp. 36-40 a cura di Claudia Celi e le pp. 73-74 a cura di Flavia Pappacena (si veda, in questo programma di sala, l'Appendice).
- 10 Anche se, purtroppo, con un cast di gran lunga inferiore a quello degli allestimenti ottocenteschi.
- 11 Cfr. *Excelsior. Documenti e saggi* cit., con saggi di Claudia Celi, Maria Amata Calò, Elena Grillo, Mario Musumeci, Flavia Pappacena.
- 12 Colorazione della pellicola ottenuta con la tecnica di imbibizione.
- 13 Eliminato nella versione del Maggio Musicale.



Film *Excelsior* (1913), Quadro II, Il Tempio della Luce, soggiorno della scienza e della conoscenza. Cartolina illustrata, 1914. Archivio Flavia Pappacena. *Tableau* di apertura. Sulla curva del mondo, Civiltà (a destra) e Luce (a sinistra) simbolicamente abbracciate. Dal centro verso l'esterno: le allegorie della Fama (con le trombe), della Concordia (abito bianco), dell'Invenzione (costume scuro), i leoni dorati e i simboli della Forza. Sullo sfondo, i Trombettieri della fama. In alto, in semicerchio, con l'arpa, le Cantatrici di gloria.

APPENDICE*

Le principali rappresentazioni dell'«Excelsior» in Italia e all'estero negli anni Ottanta del XIX secolo.

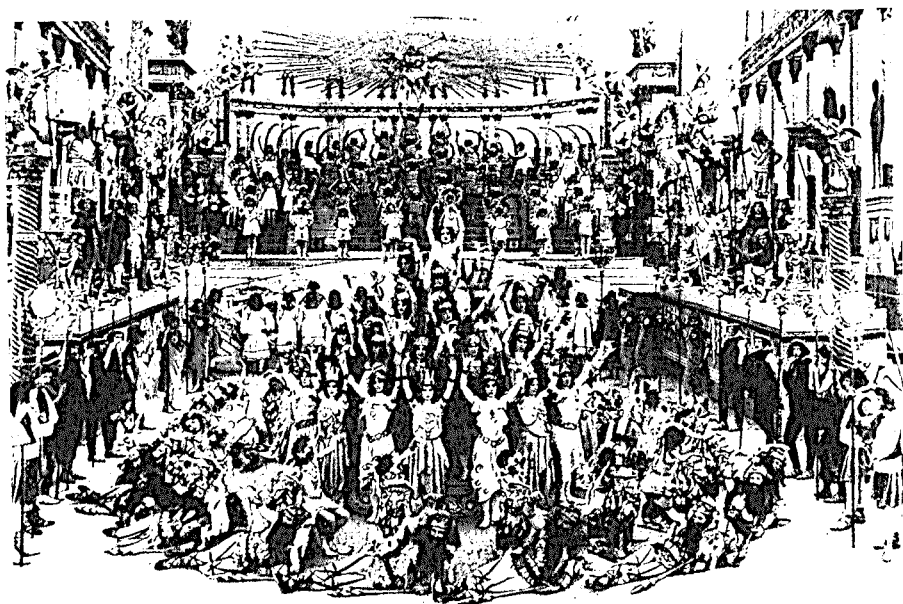
(I dati riportati nelle colonne riguardano nell'ordine: l'anno di rappresentazione, la città, il teatro e il coreografo-riproduttore).

1881	Milano	Scala	Luigi Manzotti
1882	Napoli	San Carlo	Luigi Manzotti
	Torino	Regio	Carlo Coppi
	Firenze	Politeama Vittorio Emanuele II	Carlo Coppi
	Trieste	Politeama Rossetti	Carlo Coppi
1883	Parigi	Eden	Luigi Manzotti
	Milano	Scala	Luigi Manzotti
	Roma	Apollo	Carlo Coppi
	Palermo	Politeama	Achille Coppini
	Madrid	Zarzuela	Carlo Coppi
	Valenza		
	Bologna	Comunale	Carlo Coppi
	New York	Niblo's Garden	Ettore Coppini
	Varsavia		
	Berlino	Vittoria	Achille Coppini
	Buenos Aires		Raffaele Grassi
	Rio de Janeiro		Raffaele Grassi
1884	Genova	Carlo Felice	Raffaele Grassi
	Torino	Regio	Carlo Coppi
	Napoli	San Carlo	Achille Coppini

	Firenze	Politeama Vittorio Emanuele II	Carlo Coppi
	Padova	Verdi	Carlo Coppi
	San Francisco	California Theatre	Ettore Coppini?
	Roma	Costanzi	Carlo Coppi
	Parigi	Eden	
1885	Milano	Dal Verme	Coppi-Manzotti
	Londra	Her Majesty's	Carlo Coppi
	Trieste	Comunale	Achille Coppini
	Vienna	Imperiale	José Mendez
	Anversa	Reale	Achille Coppini
	Praga	Nazionale Boemo	Enrico Borri
1886	Venezia	Fenice	Raffaele, Rinaldo Rossi
	Napoli	San Carlo	
	Fermo	Comunale	Cesare Smeraldi
	Praga	Nazionale Boemo	Enrico Borri
	Vienna	Imperiale	José Mendez?
	Berlino	Vittoria	
	Rio de Janeiro	Don Pedro II	Cesare Marzagora
	Montevideo	Solis	Cesare Marzagora
	Genova	Politeama Rossetti	Achille Coppini
1887	Milano	Dal Verme	
	Vienna	Imperiale	José Mendez?
	Varsavia	Imperiale	
	Pisa	Nuovo	Rinaldo Rossi
	Roma	Costanzi	Carlo Coppi
	Lecce	Politeama	Carlo Coppi
	Brescia	Grande	Rinaldo Rossi
	Budapest	Reale dell'Opera	Cesare Smeraldi

	Pietroburgo	Arcadia	Enrico Cecchetti
	Pietroburgo	Livadia	Giorgio Saracco
	Livorno	Goldoni	Carlo Coppi
	Catania	Bellini	Carlo Coppi?
	Bruxelles		
	Berlino	Vittoria	
1888	Milano	Scala	Achille Coppini
	Kiev	Setoff	Lentchewski
	Torino	Regio	Carlo Coppi
	Reggio Emilia	Municipale	Carlo Coppi
	Bologna	Comunale	Carlo Coppi
	Ginevra		
	Barcellona		
	Valenza		
	Mosca		
	Marsiglia		
	Bruxelles		
	Odessa	Municipale	Lentchewski
	Palermo	Politeama	Achille Coppini
1889	Genova	Carlo Felice	Raffaele Rossi
	Reggio Emilia	Carlo Felice	Carlo Coppi
	Milano	Dal Verme	A. Coppini, E. Biancifiori
	Parigi	Eden	Carlo Coppi
	Bruxelles		
	Vienna		
	Sinigaglia		Carlo Coppi

* Tratto da *Excelsior. Documenti e saggi* cit., pp. 73-74.



Film *Excelsior* (1913), Quadro II, La Luce. Ballabile del Risorgimento, figura del 'bouquet'. Da «Corriere del Teatro», 30 settembre 1913.

SPETTACOLI ELETTRICI

di

Peppino Ortoleva*

I.

Nelle testimonianze orali di chi vide a fine Ottocento «ilballocccelsior» – tutto una parola, per chi c'era allora – o di chi ne ha sentito parlare, il nesso è chiaro. *Excelsior*, o le meraviglie dell'elettricità.

È anche per questo che, negli anni a venire della nascita del cinema, *Excelsior* sarebbe diventato nome tipico di sala unitamente a *Splendor*, *Fulgor*, o (perentoriamente) *Edison*: tutti richiami per il vocabolario del tempo all'avvento della luce incandescente di cui il cinema era considerato, un po' semplicemente, figlio diretto.

Ma diamo un'occhiata alla cronologia: l'azione di Manzotti esordisce nel marzo 1881. La lampadina a incandescenza di Edison, punto di partenza del processo di elettrificazione prima delle case poi delle città poi del pianeta è stata sì inventata, ma il sistema Edison, che prevede la creazione di centrali elettriche per erogare la nuova fonte di energia a quelli che oggi vengono chiamati un po' leziosamente 'punti luce', non esiste ancora. La prima centrale, quella di Pearl Street a New York, verrà infatti inaugurata all'inizio dell'estate. L'*Exposition Internationale d'Electricité* di Parigi, vero battesimo pubblico del sistema Edison e dell'invenzione quasi-gemella, il telefono di Edison, aprirà le porte il 10 agosto di quell'anno. Per avere davvero la luce elettrica Milano, che pure sarà una delle primissime città europee a disporne, dovrà aspettare ancora un paio d'anni.

Dobbiamo allora parlare di una profezia, di un'opera di fantasia che anticipa sia pure di poco la realtà? Il programma di sala non conferma. L'elettricità compare sí, nell'azione coreografica, eccetera, ma solo in due quadri della parte terza, quella dedicata a Volta e quella, immediatamente successiva, dedicata alla diffusione del telegrafo, con relativo balletto dei fattorini. L'elettricità intesa come luce non compare per nulla, quella preesistente del telegrafo occupa uno spazio ristretto. Ma è proprio alle meraviglie nate dalla lampadina – nella memoria dei singoli spettatori, di chi li ascoltò raccontare, ma in fondo di tutti – che il balletto sembrò dedicato per intero o quasi.

Dobbiamo allora parlare di uno scherzo della memoria, di una sovrapposizione dovuta soltanto alla vicinanza cronologica degli eventi, o magari al ca-

rattere così fortemente simbolico della rappresentazione, se col passare del tempo venne naturale reinterpretare le coreografie alla luce delle nuove esperienze? Chi si è occupato, anche marginalmente, di testimonianze orali sa che non ci si può accontentare di spiegazioni così semplici. Nella memoria, come secondo Freud nel sogno, ci sono spostamenti e condensazioni (tutti e due sono all'opera in questo caso) ma non sono mai casuali.

In realtà, i fili che legano il ballo *Excelsior* a quel processo di elettrificazione – che è stato uno dei fatti storici più importanti ma meno compresi (anche perché apparentemente ovvi) di quello che è ormai il secolo scorso – sono reali e insieme sottili.

II.

Il vero tema dell'azione scenica non è una singola invenzione, e non è neppure come spesso si dice semplicisticamente 'il progresso'; è un 'grande racconto' all'epoca largamente conosciuto e diffuso, oggi quasi dimenticato: quello dei 'martiri della scienza' e delle vite eroiche degli inventori. *Les Martyres de la science* è appunto il titolo di un volume, opera di Gaston Tisandier, apparso in prima edizione a Parigi nel 1872 e da allora oggetto di innumerevoli ristampe. Sarebbe stato tradotto poi in italiano 28 anni dopo, ma possiamo star certi che Manzotti lo abbia letto magari in francese come tanti del suo ceto sapevano fare all'epoca, o abbia letto l'analogo o coevo *Vite degli inventori* di Samuel Smiles, o altri libri analoghi che negli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento fiorivano nelle librerie.

Dal punto di vista delle convenzioni narrative, quei testi rientravano in un genere letterario tra i più antichi e consolidati della tradizione occidentale: la ricostruzione narrativo-episodica della vita degli uomini illustri, basata sull'accostamento e l'accumulo di racconti aneddotici in genere fortemente stereotipi, dotati ciascuno di un proprio significato esemplare. Una versione laica degli *Atti degli apostoli*, o se si vuole una versione modernista dei *Reali di Francia*, leggibile anche da persone di cultura limitata; un racconto della scienza e della tecnica che poteva interessare proprio per la sua struttura anche chi non aveva strumenti per capire scoperte e invenzioni in sé; una versione 'vera' delle avventure del capitano Nemo o di Saturnino Farandola. La chiave narrativa di *Excelsior* è sostanzialmente la stessa: la costruzione di un Pantheon laico dagli accenti fortemente nazionalistici ma insieme aperto a facili richiami alla fratellanza universale, nel quale dare all'avanzata della scienza i toni e l'enfasi di un grande racconto di origine religiosa.



Film *Excelsior* (1913). Quadro III. Il Primo battello a vapore. Mazurka di Postiglioni e Contadinelle. Da «Corriere del Teatro», 30 settembre 1913.

Un Pantheon laico non necessariamente anticlericale, ma spesso usato anche in senso polemicamente laicistico in particolare in ambienti massonici: l'identificazione dell'oscurantismo con l'Inquisizione all'inizio di *Excelsior* non lascia dubbi in proposito.

La singolare ventura di Manzotti, però, fu di allestire il suo balletto in un momento di passaggio. Mentre parlava di telegrafo, nasceva il telefono, mentre celebrava il vapore, si faceva strada l'elettricità. Era arretrato, e questa poteva essere una sciagura; invece fu una fortuna, perché grazie proprio al carattere tutto simbolico dell'«azione», definita appunto come «allegorica» oltre che coreografica, poté apparire profetico. Quando, negli anni immediatamente successivi, la seconda rivoluzione industriale si impose non solo nell'economia ma nell'immaginazione dei paesi sviluppati, *Excelsior* fu totalmente reinterpreted: il mito di fondo restava lo stesso, i protagonisti cambiavano, non sulla scena ma negli occhi stessi degli spettatori e nella loro memoria. Ai grandi defunti come Volta, Papin, o i ferrovieri morti nella costruzione della galleria del Fréjus (effigiati in un monumento laico che prefigura i futuri monumenti ai caduti della grande guerra, richiamato esplicitamente da Manzotti nel prologo al volume *Excelsior*) si sostituivano nell'immaginazione collettiva altri grandi, viventi e spesso ancora giovani.

Cinque anni dopo la prima di *Excelsior* sarebbe apparso a Parigi un altro libro di ben maggiore valore letterario, oggi oggetto di varie riscoperte e di notevole curiosità, *L'Ève future* di Villiers de l'Isle-Adam: in questo testo chiave della letteratura fantastica, tra la fantascienza e le storie di fantasmi, il protagonista era proprio Edison, trasformato decisamente in eroe letterario. «Il protagonista di questa leggenda, benché sia tuttora vivo l'uomo che ha saputo ispirarla, non appartiene forse alla letteratura umana?», diceva spavalidamente l'autore nell'introduzione.

L'Edison di Villiers de l'Isle-Adam era un personaggio nuovo, protagonista delle cronache giornalistiche contemporanee al romanzo, ma nel raccontarlo il romanziere non si distaccava dai modelli del Pantheon laico caro a Tisandier e Manzotti. Il suo Edison, nella realtà figlio di una solida famiglia di agricoltori, viene rappresentato come nato poverissimo, e prossimo a morire di fame prima di arrivare alla gloria.

L'«azione coreografica» che si svolgeva sulla scena continuava a essere «storica» come la definiva Manzotti; ma era ovvio per chi la guardava sostituire Volta con Edison e la luce del progresso con la luce più direttamente visibile che nei trent'anni successivi si sarebbe diffusa nelle case e nelle strade.

III.

C'è anche un altro filo che congiunge, nell'immaginazione del tempo come nella memoria degli spettatori e dei posteri, il Ballo di Manzotti con lo sviluppo stupefacente della nuova forma di energia.

«È una grande Sheherazade, l'elettricità» diceva Edison nell'*Ève future*: a sottolineare la portata non solo pratica ma anche fantastica dell'innovazione. Per almeno un paio di decenni, la luce a incandescenza sarebbe rimasta per una parte consistente degli abitanti delle grandi città occidentali più un'idea, e un'aspettativa, che una normale presenza quotidiana. L'elettricità era quindi soprattutto racconto, spettacolo, proiezione; un po' come negli anni Novanta del Novecento è avvenuto per quel complesso di tecnologie attuate e di altre solo pensate che viene connotato dall'aggettivo 'virtuale': presenti più nei romanzi, nei film, nelle sale giochi, che non in qualunque applicazione concreta.

È anche a causa di questo iato tra l'aspettativa e le concrete esperienze, che in quel periodo l'elettricità sembrò avere più una vita teatrale e letteraria che un uso pratico. Una Sheherazade che riempiva di anticipazioni del 'mondo futuro' i romanzi (oltre a Villiers de l'Isle-Adam pensiamo al dittico della *Vie électrique*, allora popolarissimo, di Albert Robida), le fiere (i risvolti spettacolari degli esperimenti di laboratorio diedero luogo ad autentici spettacoli da baraccone, come sarebbe accaduto a partire dal 1899 con i raggi X di Roentgen), i teatri: uno dei più strani e anche geniali tra i grandi inventori, quel serbo-americano Niklas Tesla a cui si deve tra l'altro la corrente alternata, si guadagnò per alcuni anni da vivere con spettacoli in cui si presentava avvolto dalle luci di una lampada ad arco.

Fu l'epoca, come ha ricordato di recente Carolyn Marvin, in cui nelle grandi città d'America e dell'Europa occidentale comparve una nuova forma di intrattenimento: gli spettacoli elettrici che emozionavano pubblici anche grandissimi (folle oceaniche si sarebbe detto dopo non molto) con la proiezione di fasci luminosi colorati, a volte evocanti immagini reali, a volte puramente decorativi, arricchiti negli anni successivi da suoni amplificati, e a volte intrecciati con altre forme di intrattenimento oggi dimenticate ma allora popolarissime, come i *tableaux vivants*, coi quali del resto l'*Excelsior* condivideva il gusto allegorico e una parte rilevante del patrimonio figurativo.

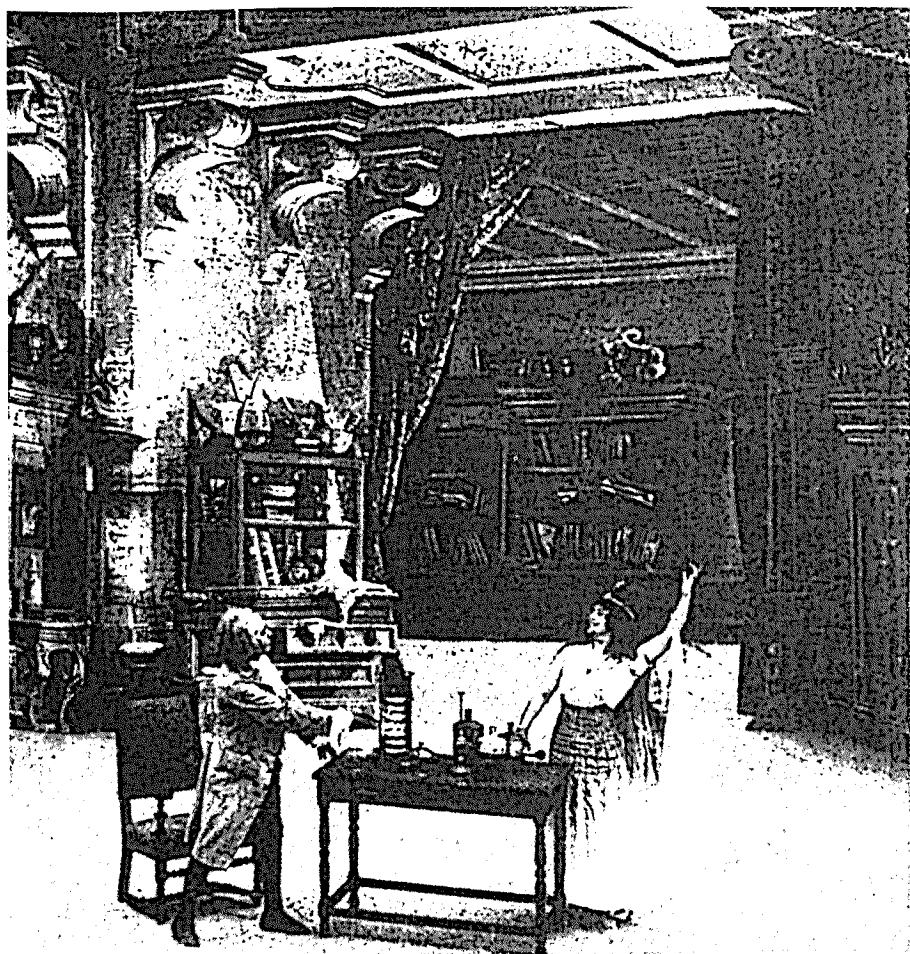
Se guardiamo il film di Luca Comerio del 1913, vediamo con chiarezza che, col tempo, all'idea originaria di Manzotti si era venuto sovrapponendo un altro universo fantastico, quello appunto degli spettacoli elettrici, cattu-

ratori della meraviglia attraverso effetti affini per un verso a quelli dei prestidigitatori, per un altro agli spettacoli elettrici. Non rappresentata direttamente sulla scena se non in modo relativamente marginale, la 'grande Sheherazade' connotava in realtà le esecuzioni dell'azione scenica fin dal decennio successivo alla prima. E lo spettacolo poteva apparire, anche in questo, profetico. O senza tempo: che è poi forse il vero segreto della sua eccezionale durata nel tempo.



* Peppino Ortoleva (Napoli, 1948) ha pubblicato oltre un centinaio di lavori scientifici - libri, saggi su riviste, pubblica-

zioni in volumi collettivi - su media, storia, società. Insegna Comunicazioni di massa all'Università di Siena.



Film *Excelsior* (1913), Quadro V, Il Genio dell'Elettricismo, Studio di Alessandro Volta, al centro lo scienziato e la Luce. Cartolina postale, 1914. Archivio Flavia Pappacena.



Film *Excelsior* (1913), Il nuovo Quadro dell'Elettricità (Quadro VI) dell'edizione scaligera 1908-1909, che sostituisce quello originale del 1881 dedicato al Telegrafo. Da sinistra: il Telegrafo, la Scintilla, il Telefono. Fototeca della Scuola Nazionale di Cinema - Cineteca Nazionale.

TUTU, TRUCCHI E TECNOLOGIE

di

Elisa Vaccarino*

Le tecnologie, sempre e in ogni epoca, hanno segnato di sé l'innovazione teatrale, suggerendo quegli espedienti scenici che potessero tradurre in concreta pratica e insieme in materia di brillante creatività artistica lo spirito del tempo e l'ispirazione potente dell'attualità, della presenza in tempo reale al proprio vissuto. Basta pensare al primo balletto romantico che impose l'immagine della ballerina, la stessa immagine che è giunta fino a noi, *La Sylphide* di Filippo Taglioni per la figlia Maria, creatura alata che vede la luce nel 1832 all'Opéra di Parigi, mettendo in campo il tutu e le punte, attrezzature sartoriali – per così dire – che di lì in poi evolveranno senza soste man mano che nuovi materiali consentiranno di passare dal tulle e dal raso alla plastica e ai metalli superleggeri.

Queste invenzioni, cioè le punte e il tutu di cui sopra, modificano radicalmente, nella prima metà dell'Ottocento, posture, stile, estetica e poetica del balletto, determinando quel gusto per la danza aerea che si è infuso poi in *Giselle*, nel *Lago dei cigni*, negli atti bianchi dei titoli di grande repertorio, e ancora nelle *Sylphides* al plurale, o *Chopiniana* di Mikhail Fokine, novecentesca evocazione del sogno di staccarsi dalla terra e dalla sua prosaicità, per trasferirsi nel regno senza tempo della poesia.

Nella *Sylphide* di Taglioni, balletto dunque fondante e fertile di ricadute epocali, anche la tecnologia di palcoscenico aveva un ruolo di straordinaria importanza, per via dell'intervento delle 'macchine' nel dipanarsi onirico-magico della vicenda. Il dottor Véron, direttore dell'Opéra, descrisse nel 1855 nel suo *Mémoires d'un bourgeois de Paris* i patemi d'animo che gli procurarono fin dalla sera della prima i tiri e le funi con cui le eterree compagne alate della fanciulla dei boschi svolazzavano attraverso il palcoscenico:

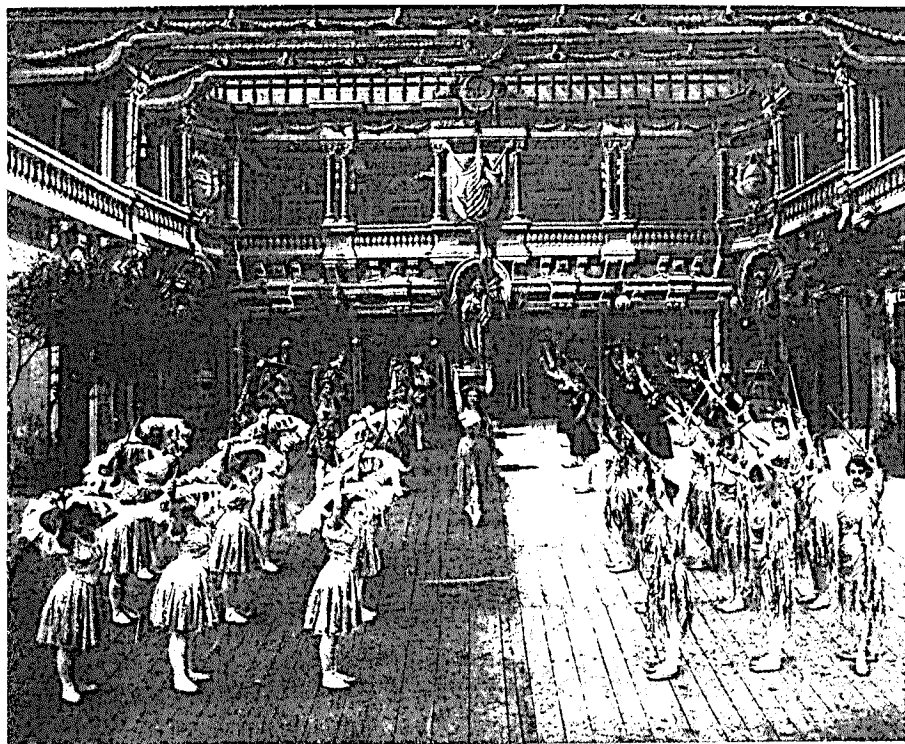
Non potei dormire affatto la notte precedente la rappresentazione. Nei voli aerei tutti i 'premier sujet' erano sostituiti da figuranti, e benché avessi ispezionato di persona tutti i portamoschettoni, gli anelli e i corsetti con cui le silfidi erano sospese a numerosi fili di ferro, benché avessi assistito a tutte le prove preliminari fatte con pesi ben più pesanti di quelli delle nostre giovani danzatrici, tremavo al pensiero che qualche incidente esponesse a dei pericoli le dodici o quindici figuranti che volavano in aria. Fu garantita loro un'indennità di

dieci franchi: così quasi tutto il corpo di ballo, donne e bambini, pieni di coraggio e di audacia, sollecitavano il favore di essere appesi. Neanche una delle rappresentazioni della *Sylphide* ebbe mai luogo senza che al mattino, non fidandomi di nessuno, non assistessi io stesso alla prova di questi voli e all'ispezione delle apparecchiature che rendevano impossibile ogni incidente. Grazie a questa sorveglianza, durante tutta la mia amministrazione, non è accaduto nulla di minimamente spiacevole nell'allestimento di quest'opera.

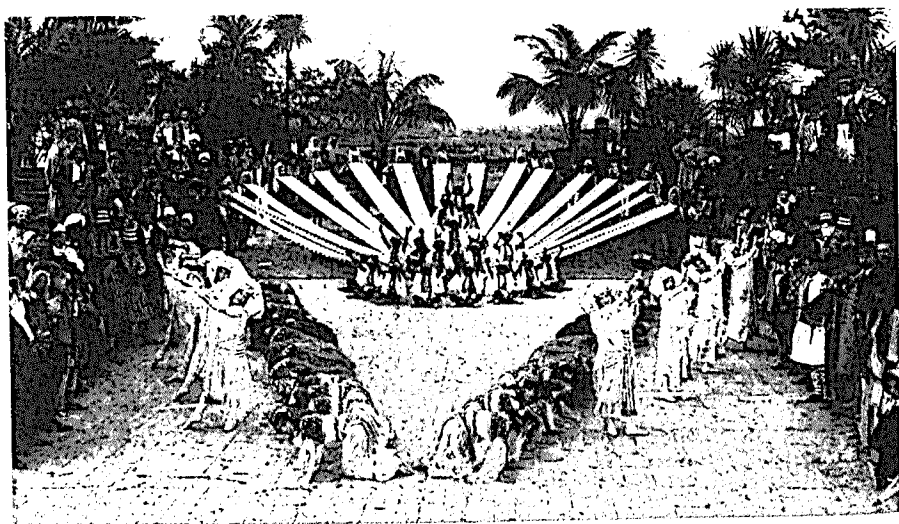
Se *La Sylphide* si valeva dunque delle tecnologie descritte sopra per dare corpo, anzi 'incorporeità', alla visione romantica della donna e dell'amore, sempre al di là della realtà, irraggiungibile e fatale, alla fine dell'Ottocento, con l'*Excelsior* di Manzotti e Marengo, che debutta trionfalmente nel 1881 alla Scala di Milano, la scienza e la tecnica non solo 'servono' fedelmente le ragioni poetiche del balletto – in questo caso del 'ballo grande all'italiana' – ma diventano argomento del balletto stesso, tematica, contenuto ideologico, passaporto per il secolo che è alle porte. Nel Novecento, quando Ugo Del'Ara, coreografo, e Filippo Crivelli, regista, rimettono mano in punta di ironia all'*Excelsior*, i trucchi teatrali che scelgono per raccontarlo di nuovo al pubblico di un secolo che sarà investito, alla fine, dalla rivoluzione elettronica, sono di certo non troppo dissimili da quelli dell'edizione originale e seguenti. Nel 1967 si era alla vigilia di un ciclone di cambiamenti nei costumi e nei consumi, e anche agli albori dell'invasività dei computer e delle telecomunicazioni. Fu, dunque, un'intuizione acuta quella dei ricostruttori-reinventori dell'*Excelsior*, accingersi all'impresa proprio allora, un'impresa dettata sia dalla passione per rievocare con gran piacere, rasentando con sollucchero il kitsch, quel momento storico sì lontano, ma premonitore di un futuro a lunga scadenza, sia dal presentimento di una nuova, impellente centralità del tema 'tecnologia versus società', come si sarebbe visto di lì a non molto.

Con le armi 'leggere' del balletto, con il sorriso del teatro musicale più garbato, si riapriva un capitolo destinato a diventare centrale nella vita di ogni spettatore. E questa riedizione fortunata, che dal Maggio Musicale Fiorentino approdò poi in tanti teatri italiani e soprattutto tornò alla Scala, dove era stata partorita dal duo Manzotti-Marengo, faceva uso di macchinerie semplici ed efficaci, che Anacleto Chiodi, per lunghi anni responsabile di scena sul glorioso palcoscenico dove l'*Excelsior* raccolse allora su allora, descrive con affetto e con gusto.

Per la scena del battello a vapore, si usano ancora oggi – dice – barche montate su ruote, spinte o tirate da corde; oppure questi stessi movimenti si possono realizzare anche con motori elettrici, come si vede molto bene, ad esempio, nella *Bella addormentata* di Rudolf Nu-



Film *Excelsior* (1913), Il nuovo Quadro dell'Elettricità (Quadro VI) dell'edizione scaligera 1908-1909, che sostituisce quello originale del 1881 dedicato al Telegrafo. Da sinistra a destra, in primo piano: Luce Elettrica e Scintille, in secondo piano: Telegrafo e Telefono. Da «Corriere del Teatro», 30 settembre 1913.



Film *Excelsior* (1913), Quadro VIII, Il Canale di Suez, Ballabile egiziano, la disposizione a ventaglio delle sciarpe colorate. Cartolina postale, 1914. Archivio Flavia Pappacena.

reyev. Per il crollo dell'ultimo diaframma del Cenisio, episodio che suscita tuttora ad ogni recita immancabili applausi, la paretina di pietre sul fondo è fatta di sassi in multiprene e polistirolo (ieri certo in cartapesta), incastrati con baionette nascoste, che devono essere tolte di colpo; eliminando i cunei sottostanti, si ottiene il famoso crollo, che prelude all'abbraccio tra ingegneri e operai italiani e francesi. Stesso accorgimento, anche se in piccolo, con una ribaltina in miniatura, per la versione dell'*Excelsior* che le marionette Colla non si stancano di proporre, raccogliendo i più longevi consensi.

Continuando nella lista dei 'trucchi', il frontale illuminato, con la scritta *Excelsior*, e le luci dei treni, dei piroscafi, dei ponti sospesi, si creano con lampadine del tipo di quelle che decorano le strade durante le processioni; e i tutu delle ballerine che si accendono sono equipaggiati con lampadine a pila, attivate da un piccolo interruttore posto sul fianco sinistro. Insomma, tutto o quasi viene fatto come una volta.

È da notare che tra il vecchio *Excelsior* e il nuovo erano passati intanto i Futuristi, i quali, innamorati della scienza e della tecnica, apprezzavano le danze con i voli di Loie Fuller – (Fullersberg 1862 - Parigi 1928), danzatrice americana che brevettò in Francia i suoi avanzatissimi allestimenti illuminotecnici polieromi, a cui aveva cominciato a lavorare già a fine Ottocento –, ideavano eventi rivoluzionari come *Feu d'artifice* (Roma, 1917), teatrino senza ballerini, di forme, colori, luci, opera di Balla su musica di Stravinskij, si identificavano con voluttà guerresca e rombante nella danza dell'aviatrice, donna-motore, della milanesissima Giannina Censi, alle soglie degli anni Trenta.

E se, per tutto il Novecento, non si farà altro che perfezionare il disegno delle luci, con esiti di straordinaria eleganza, con spettacoli magistrali come quelli di Bob Wilson o di Carolyn Carlson, proprio alla fine del secolo scorso si è tornati a fare della – stavolta – 'neo-tecnologia' il punto forte, il partner d'elezione di una inedita modalità di concepire il corpo e lo spettacolo. Basta pensare a *Biped* di Merce Cunningham, ospite del Teatro Regio nella scorsa stagione, con i suoi ballerini virtuali, come doppio di quelli reali, in grado di danzare insieme a questi ultimi una danza tutta in trasparenza, abbigliati in costumi 'squama di pesce' iridescenti, creati anch'essi con 'neo-materiali'. Ancora una volta – e siamo al terzo millennio – si fanno i conti con la centralità del mezzo come veicolo del messaggio, che oggi non è più un racconto, come ai tempi dell'*Excelsior*, ma uno stato delle cose, un pensiero sull'essere-esistere nel mondo come umani corporei-incorporei, qui e ora, il che ci riporta dritti, passo passo, ai tutu di tulle e a quelli di lampadine, progenitori dei costumi, tutti cavi e sensori, delle interfacce tra uomini-telecamere e computer, attori di infiniti nuovi *Excelsior* che verranno nel nostro futuro più prossimo.

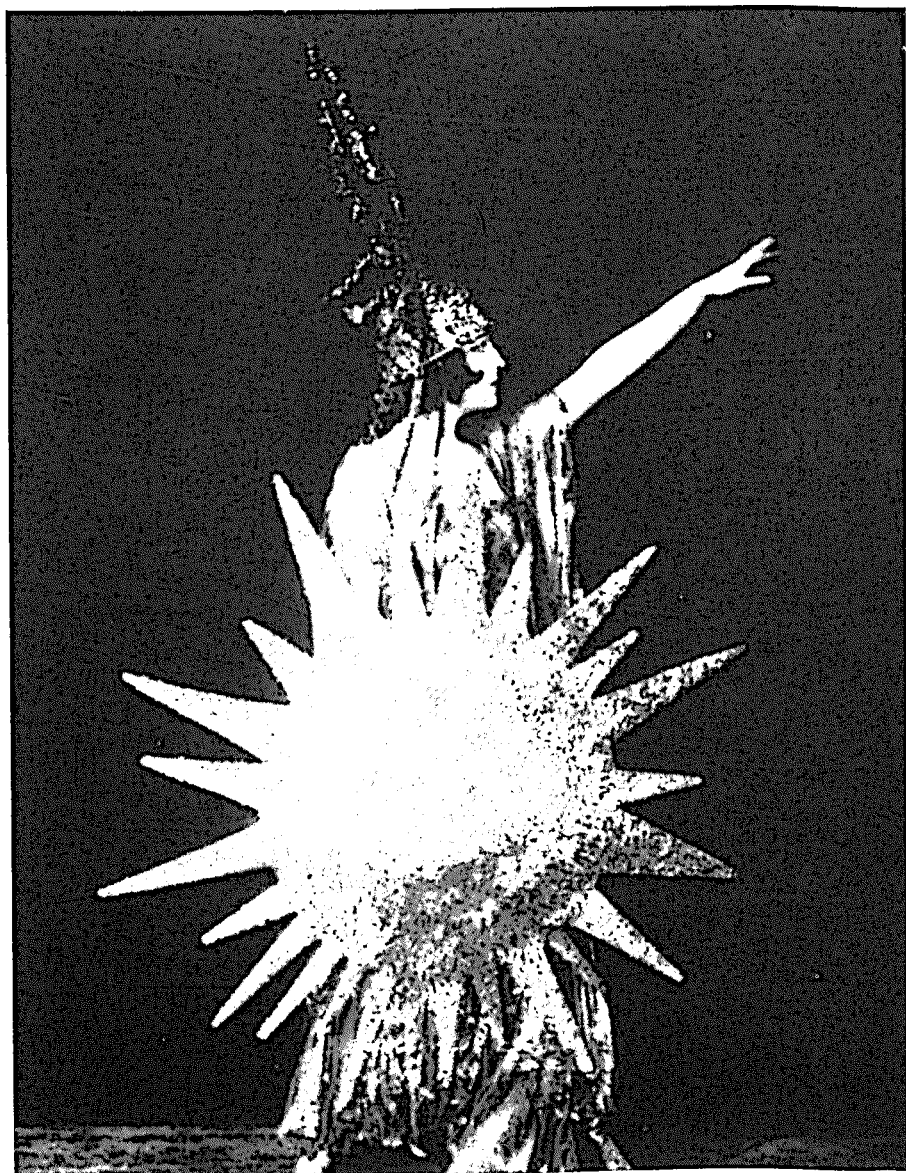


* Elisa Vaccarino, storico e saggista di danza, è critico del quotidiano «Il Giorno»; collabora alle riviste «Ballet International / Tanz Aktuell», «Balletto Oggi / Balletto 2000» e «Il Giornale della Musica». Insegna Storia della danza alla Scuola

della Scala e per il Museo d'Arte Moderna di Trento e Rovereto è responsabile della mediateca e delle iniziative del Centro Internazionale della Danza. È consulente per la danza di RaiSat e critico di balletto per RadioTre Rai.



Film *Excelsior* (1913), Quadro IX, L'ultima mina. Ingegneri italiani al lavoro prima dello scoppio dell'ultima mina. Da «Corriere del Teatro», 30 novembre 1913.



Gladys Loftus in una delle memorabili «Ziegfeld Follies» – sfarzosi spettacoli di rivista creati da Florenz Ziegfeld – interpreta la Luce del Sole (1925).

GRAN RIVISTA «EXCELSIOR»

di

Erinaldo Data*

In soli cinque minuti Alessandro Blasetti riesce a concentrare *Excelsior*, da Volta al Moncenisio dal Progresso in catene al Trionfo finale. Inizia così *Altri tempi*, film a episodi del 1952, che racconta il passaggio dalla fine Ottocento al primo Novecento attraverso brevi narrazioni, bozzetti e canzoni, tra una critica bonaria alle abitudini e ai gusti estetici del passato e il rimpianto di un periodo ancora fiducioso nel progresso scientifico e sociale. L'aspetto più interessante di questa versione cinematografica è il tono 'da rivista', seguendo un genere che da una trentina d'anni raccoglieva pubblico e successi. L'ottimismo conciliatore e la spensieratezza di questo divertimento teatrale del sabato sera si coniugano efficacemente con i temi di *Excelsior* e rivelano i caratteri anticipatori del balletto ottocentesco. Le favolose scenografie e gli spettacolari quadri d'insieme, con la partecipazione di un gran numero di comparse, la nutrita presenza femminile nei ruoli principali, le parti narrative risolte in pantomima, tutti elementi che contribuirono al successo del balletto al suo debutto si ritrovano, pur senza una filiazione diretta, nella rivista e a tratti già nei suoi predecessori: il varietà, l'avanspettacolo e il café-chantant. Attraverso le due versioni cinematografiche di *Excelsior* (prima di quella di Blasetti c'era stata quella di Luca Comerio) si possono rintracciare le trasformazioni di quegli elementi e la loro efficacia per un genere di spettacolo che, dipendendo dall'accoglienza del pubblico, è in continuo movimento, di idee e di persone, sempre pronto a raccogliere o a rifiutare a seconda degli applausi e degli incassi.

La rievocazione di Blasetti, stranamente ambientata nel Teatro Comunale di Pavia, è interpretata dal balletto dell'Opera di Roma, all'epoca diretto da Attilia Radice. Le diverse origini degli interpreti principali lasciano immaginare un mondo che non è molto lontano da quello del teatro di rivista. Mentre l'Oscurantismo è un mimo professionista, Carlo Mazzone, l'Italia è proprio la Miss Italia di due anni prima. Esemplare è la carriera di Alba Arnova, nome d'arte di Alba Fossati, interprete del Progresso. Diventata prima ballerina al Teatro Colón di Buenos Aires nel 1947, si trasferisce in Italia dove prosegue come attrice. Dopo vari film di successo, tra cui la versione di *Aida* con Sophia Loren, passerà alle riviste televisive. Le sue doti interpretative ri-

saltano nell'episodio successivo a *Ballo Excelsior* dove è in coppia con Andrea Cecchi per raccontare di un adulterio non consumato ed è elogiata dalla critica dell'epoca per una recitazione 'tutta istinto', secondo le parole di Corrado Alvaro. Proprio l'ampiezza dei mezzi espressivi degli interpreti caratterizza uno degli esperimenti della storia della rivista. Sotto il marchio *Za-Bum* nel corso di diverse stagioni un gruppo di attori teatrali si mette a cantare e ottiene immediata popolarità. Da *Le lucciole della città* a *Broadway*, in questi spettacoli si succedono Vittorio De Sica, Umberto Melnati e Milly, all'epoca diva della rivista. Anche Blasetti ha un'esperienza teatrale, iniziata nel 1934 al Maggio Musicale Fiorentino con lo spettacolo *18BL*.

La serrata scansione del racconto nella riduzione filmata separa la pantomima collocata nella prima parte (il Progresso in catene, l'Oscurantismo trionfante, i minatori del Moncenisio, Alessandro Volta) dalla danza (arrivo della Luce, i telegrammi e il quadro finale) con un narratore che commenta con divertita enfasi: «Mentre tempestosi nubi si addensano sulle cime delle Alpi, sprofondati nelle viscere della montagna i minatori italiani, al servizio della Civiltà, scavano il portentoso traforo che deve unire l'Italia alla Francia». Con la stessa disinvoltura in *Excelsior* si passa dalla Germania a New York, da Como all'Egitto. La rapida successione delle scene è uno dei cardini della rivista. Fin dai tempi del *café-chantant*, dove si passava da un fantasista a una eccentrica e alle debuttanti erano riservati i primi numeri, la varietà e originalità delle situazioni è stata sfruttata per mantenere l'attenzione e il favore del pubblico.

La serietà dei temi trattati nel balletto non lascia spazio alla comicità. Ma il personaggio dell'Oscurantismo presenta dei lati comici nelle sue ripetute sfide al Progresso che immancabilmente vince. In un contesto più leggero le battaglie diventano battibecchi e i due il comico e la soubrette, da Totò, prima con Isa Bluette poi con Anna Magnani, a Carlo Dapporto e Wanda Osiris. I loro scontri ritmano lo spettacolo. Nella rivista nessuno dei due conquista la vittoria, anzi è proprio la parità delle forze a sostenere lo spettacolo, ma la soubrette ha tutto il mondo ai suoi piedi, con la complicità di scenografi e costumisti. Fin dai tempi dei fratelli Schwarz e poi, con rinnovata vitalità, nel secondo dopoguerra la rivista ha puntato sui grandi effetti scenografici e su quello che Morando Morandini definisce 'lo stile assiro-babilonense'. Al centro, luminoso oggetto del desiderio, è collocata la diva. Nessuna meglio di Wanda Osiris riesce a sfruttare la scenografia per costruire un mito, come racconta lei stessa: «Avevo cominciato a scendere le scale, una ventina di gradini non di più. La prima comparve in *Tutte donne*, nel 1939, ed era una scala doppia: sulla pri-

Martedì 14 Gennaio
GRAN CINEMA
TEATRO ITALIA
DEBUTTO



Accattivante locandina milanese degli anni Venti che pubblicizza uno spettacolo di rivista.

ma stavano le ballerine nude, poi questa ruotava e andava sotto il palcoscenico, mentre saliva dal fondo la mia scala, e io ero in cima che cominciavo a scendere, in una guaina di paillettes blu e argento. In seguito disgraziatamente il numero dei gradini aumentò, fecero la scala del Vittoriale, per me, fecero la scalinata di Piazza di Spagna. Ultimamente dovevo salirci con l'ascensore». La stessa cura che Alfredo Edel aveva messo nel disegnare i costumi di *Excelsior* serve ai costumisti della rivista per coprire o scoprire le ballerine e le dive, secondo una testimonianza di Folco: «È luogo comune che i costumi di rivista siano fatti di lustrini e piume, moltissimi altri materiali possono raggiungere ottimi effetti. Io ne ho adoperati di tutti i generi, dalla paglia alla plastica, dalla gomma al metallo, a questo proposito ricordo che una volta, per uno spettacolo a Las Vegas, ho usato con successo i grembiagli di maglia metallica che adoperano i macellai dei Mercati Generali di Parigi per evitare di ferirsi quando dividono i quarti dei bovini appoggiando i grossi pezzi di carne allo stomaco». La rivista entra in crisi anche per il lievitare dei costi, che dipendono largamente dalle spese per scenografie e costumi, oltre che dai cachet degli interpreti. Nei primi anni Cinquanta per mettere in scena una rivista media si spendono dai trenta ai quaranta milioni. Anche in questo *Excelsior* è stato anticipatore.

Lo sfarzo da kolossal è reso efficacemente nella versione cinematografica di Comerio. La camera fissa registra il balletto riproponendo le scalinate affollate e le imponenti scenografie. Il film cerca di porsi come alternativa a *Cabiria* ed è presentato a Roma il 28 aprile 1914 a pochi giorni dal trionfo del film di Pastrone, ma è un flop clamoroso. Comunque, la monumentalità del cinema italiano serve da suggestione all'americano D. W. Griffith, che realizza nel 1916 *Intolerance*, dove si avvale della collaborazione per le danze babilonesi di Ruth St. Denis. In quegli stessi anni a New York inizia la sua carriera un produttore di musical famoso per gli eccessi, si tratta di Florenz Ziegfeld. *Follies* si chiamano i suoi spettacoli, che raggiungono costi favolosi, tanto da mandarlo in rovina dopo la crisi del 1929. Anche Ziegfeld era innamorato delle scale, che gli permettevano di dispiegare sul palcoscenico un grande numero di splendide donne. In uno dei suoi quadri viventi, popolati da ballerine-indossatrici che facevano sfilare gli elaborati costumi, riaffiora l'idea del progresso scientifico. Nell'edizione del 1925 rappresenta il trionfo della luce con abiti che ricordano i vari tipi di illuminazione e una ballerina porta alti in testa i filamenti della lampadina. Il modello di Ziegfeld in Italia è riproposto prima dai fratelli Schwarz poi da Macario, che per la costruzione di uno spettacolo racconta: «Prima facevo i quadri per le 'donnine' e in

più mi mettevo io: non è che facevo lo spettacolo per me poi mettevo i balletti». Nel cinema si ritrova questa idea della decorazione umana dello spazio prima in Busby Berkeley poi in Max Ophüls. Berkeley unisce i corpi delle ballerine per ottenere figurazioni astratte. Ophüls raggiunge in *Lola Montès*, biografia della celebre ballerina, la saturazione dello spazio attraverso gli ingressi dei personaggi da ogni lato dell'inquadratura.

Il patriottismo di *Excelsior* rimane nella rivista, pur mescolandosi con la satira, ed è ben rappresentato da Michele Galdieri. Prolifico autore di riviste, sceneggiatore e paroliere scrive per Totò (sua è la scenetta del vagone letto) e la Magnani, per Wanda Osiris, per Rascel e per molti altri. Dalle allusioni del titolo *L'Italia senza sole*, del 1925, passa a *Disse una volta un biglietto da mille*, del 1939, fino a *La piazza*, del 1952, sempre conservando il favore del pubblico borghese in questa mescolanza di patria e gambe, Trieste e seni sussultanti. Il teatro leggero del Novecento ha le sue origini negli ultimi decenni dell'Ottocento, quando nascono nuovi luoghi d'intrattenimento e la canzone comincia a emergere come spettacolo popolare. Così prima di *Excelsior*, nel 1867, debutta quella che è considerata la prima rivista, *Se sa minga*, uno spettacolo dialettale di Carlo Gomez, seguito l'anno successivo da *El sogn de Milan*. Poi ci sono le operette viennesi, francesi, Gilbert e Sullivan in Inghilterra. A Napoli nel 1876 riprendono le feste canore a Piedigrotta, con canzoni create per l'occasione. Si aprono i primi café-chantant, costretti all'inizio a chiamare gli artisti dall'estero per mancanza di talenti nazionali. Le prime cantanti italiane sono spinte ad adottare nomi stranieri per rimanere alla moda. Napoli, Roma e Milano si affermano come le principali sedi del varietà prima e della rivista poi. A Milano nascono alcuni tra i principali successi della rivista, da *Turlupincide* a *Za-Bum*. Le ultime suggestioni vengono dagli autori della ripresa moderna del balletto. Filippo Crivelli, il regista, che ha diretto Milly in *Milanin Milanon* e in quasi tutti i suoi recital. La soubrette di *Za-Bum* e di *Broadway* è stata a lungo in America e, tornata in Italia, viene riconsacrata da Strehler in *L'opera da tre soldi* e diventa una delle interpreti della tradizione milanese, della nuova canzone impegnata che stava nascendo in quegli anni e del lontano repertorio della rivista. La voce arrochita e la grande esperienza sul palcoscenico le danno il distacco per riproporre frammenti luccicanti della prima parte della carriera e far riscoprire la grazia di quelle canzonette frivole. Mentre Fiorenzo Carpi, che adatta la musica di Marengo, oltre al sodalizio artistico con Strehler, è uno degli autori coinvolti nella nascita della rivista impegnata, quella di Dario Fo e Franca Rame. Alcune delle sue canzoni, tra cui la celebre *Ma mi*, sono state interpretate proprio da Milly.



* Ernaldo Data è stato collaboratore dell'Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza e del Festival «Da Sodoma a Hollywood». Ha partecipato alle ri-

prese di alcuni film italiani e stranieri, lavorando con Schiller, Straub-Huillet e Gaglianone. Attualmente lavora per Rai-Sat come programmatista.



CONCERTO DELLE VARIETÀ ROMA

Programma
Venerdì 5 Aprile 1895

Parte prima

1. Orchestra.
2. Orchestra.
3. Milla Merville - cantante italiana.
4. Mitzi Carlson.
5. Amelia Ferrando.
6. Lydie Oll.

Parte seconda

7. Orchestra.
8. Brothers Kroneman - Eccentrici cinesi.
9. Mitzi Carlson.
10. ★ Les Dantes ★ - Duettisti Francesi.

Parte terza.

11. Orchestra.
12. Black ed Adra.
13. Lydie Oll.
14. Milla Merville - cantante italiana.
15. Galopp.

Maestro Direttore d'Orchestra: Alberto Cavanna.

A giorni nuovi DEBUTTI importanti

Buffet-Ristorante

Locandina romana di un «Concerto delle Varietà», spettacolo di rivista del 1895. Lo spettacolo prevede musiche, balli, attrazioni internazionali - «eccentrici cinesi» e «duettisti francesi» - e, naturalmente, «buffet-ristorante».



Romualdo Marengo (1841-1907), cittadino di Novi Ligure, in una foto di fine Ottocento.

INCERTE FORTUNE DI UN GENIO MINORE

di

Enrico M. Ferrando*

«À Növe, èe pü lucu u soun-na èe viuléin». A Novi, il piú stupido suona il violino. Chissà se l'amabile detto con cui i novesi sottolineano la propria superiorità sugli abitanti delle contrade vicine esisteva prima della nascita di Romualdo Marengo. Che grazie al violino arrivò – unico in quella terra in realtà priva di tradizioni musicali – a consegnare il proprio nome ai libri di storia della musica.

Il settimo degli otto figli di Giacomo Marengo, servo dell'Amministrazione Comunale, e di Maria Mottiero, tessitrice, vide la luce a Novi Ligure la sera del 1° marzo 1841, e fu battezzato due giorni dopo con i nomi di Romualdo Gio Batta. Le cronache riportano che nello stesso giorno fu battezzato anche il figlio di Bernardo Papa, l'organista della chiesa Collegiata. Giacomo Marengo morì il 7 febbraio 1844, appena quarantenne, e meno di un mese dopo, a 73 anni, moriva anche Francesco Marengo, sergente di polizia, nonno di Romualdo. La povera Maria Mottiero veniva così a trovarsi sola, con otto orfani da mantenere filando la seta in casa. Le cronache vorrebbero la vedova del messo comunale impegnata anche come «sarta delle attrici liriche». Come tutti i centri della penisola di una qualche importanza anche Novi (che contava allora 9000 abitanti) vantava un teatro lirico: voluto da una società di 37 palchettisti e intitolato al re Carlo Alberto, l'edificio sorge sulla via Nicolò Girardengo, nel centro della cittadina. Con i suoi 42 palchi in tre ordini, le due logge, la ricca decorazione, il teatro sarebbe stato, secondo i cultori di memorie novesi, un gioiello di acustica e una replica in piccolo delle eleganti linee del Carlo Felice di Genova. Il Carlo Alberto ospitava spettacoli lirici solo per la stagione d'autunno (la vita dei teatri italiani si articolava nelle quattro 'stagioni' di carnevale, primavera, estate e autunno, nel corso di ciascuna delle quali due-tre opere venivano replicate anche fino a venti volte) che cominciava all'inizio di ottobre per terminare ai primi di dicembre, culminando il 25 novembre con i festeggiamenti per Santa Caterina, patrona della città. Romualdo, dunque, avrebbe avuto modo sin da piccolo di respirare la polvere del palcoscenico: al seguito della mamma, che la sera delle rappresentazioni portava con sé, dietro le quinte, i figli piú piccoli.

Le notizie documentate sull'infanzia del musicista, in effetti, sono assai scarse. Una tradizione orale lo vuole garzone di un barbiere con la bottega affacciata sulla via Girardengo. È certo comunque che la sua carriera scolastica fu assai modesta: frequentò infatti solo un paio di classi elementari. Tuttavia la mamma lo iscrisse alla scuola gratuita di violino istituita dal Comune – in casa Marengo la musica era coltivata tradizionalmente per diletto: di una sorella di Romualdo, Luigia, è testimoniato un certo talento per il canto, il fratello minore Tomaso si dedicava al violoncello, e un altro fratello, Francesco, suonava il trombone nella banda cittadina. Il dodicenne Romualdo entrò anche lui nella banda, come suonatore di triangolo, e l'anno successivo l'amministrazione del Teatro Carlo Alberto gli consentì di partecipare – senza compensi – alle esecuzioni della stagione autunnale, in qualità di violinista. La cosa, in sé, sembrerebbe più che altro testimoniare la pochezza delle esecuzioni d'opera in un piccolo centro della provincia italiana di metà Ottocento. Ma è comunque evidente che il ragazzino possedeva un eccezionale talento naturale, in particolare nell'imparare la tecnica degli strumenti più disparati: nella banda sembra abbia suonato tromba, clarinetto, flauto e flicorno, aggiungendo più tardi, all'elenco degli strumenti che suonava con irrisoria facilità, il fagotto ricevuto in dono da un amico.

A soli quindici anni Gio Batta (così era chiamato in famiglia) poteva già pensare di mantenersi come musicista. E fece l'unica cosa che si può fare, a Novi, quando si aspira a una carriera musicale. Se ne andò. A Genova trovò scritture come secondo fagotto al Teatro Doria e come timpanista al Teatro Apollo – suonando nel contempo anche per la banda cittadina – per approdare finalmente al Carlo Felice come secondo violino. Nel 1862 esordì come autore presentando al Teatro Doria il balletto *Garibaldi a Marsala e la Presa di Palermo*. Ma per un musicista italiano di quell'epoca il punto d'arrivo era l'opera: così Marengo scrisse un *Lorenzino de' Medici* che ebbe un cortese rifiuto – accompagnato da elogi di circostanza – dalla Commissione Musicale del Carlo Felice, mentre Giuseppe Verdi, al quale era stato sottoposto, gli fece rispondere che «se avesse dovuto leggere tutti gli spartiti che gli si presentavano non avrebbe avuto tempo a scriverne tanti dei suoi».

In questo esordio sta lo schema che dominerà la sua carriera futura: apprezzato autore di musica per il balletto, Marengo non avrà mai il successo come operista, il solo che in Italia, a quell'epoca, avrebbe consacrato definitivamente la carriera di un compositore. Rimarrà il fortunato *outsider* autore di un successo epocale, ma le circostanze non gli consentiranno di emergere davvero dai ranghi dei compositori di secondo piano.

Il rifiuto del Carlo Felice fece maturare in Marengo la determinazione di cambiare ambiente: la spinta definitiva venne da un alterco con il direttore d'orchestra Serafino De Ferrari, in seguito al quale il novese diede le dimissioni dall'orchestra. Dopo qualche tempo si trasferì a Milano, per percorrere un itinerario simile a quello già sperimentato a Genova: impiego come violino di spalla al Teatro della Cannobiana, direzione dei balli al Teatro Fossati, e, nel 1868, prima collaborazione con il famoso coreografo Ferdinando Pratesi, del quale mise in musica l'azione coreografica *Armida*, per esordire infine alla Scala, l'anno successivo, con il ballo (del Pallerini) *Amore ed Arte*. Nel 1870 consolidò la propria reputazione di autore di musica per il balletto: *Bianca di Nevers*, ancora per il Pratesi, fu recensita positivamente dall'arcigno Filippo Filippi. Nel 1873 compose *I sette Peccati capitali* (ancora per il Pallerini), e venne chiamato a ricoprire l'incarico di primo violino e direttore dei balli alla Scala. La condizione di visibilità e di prestigio così acquisita consentì al musicista poco più che trentenne di dare finalmente alle scene il *Lorenzino*. Purtroppo, subito dopo un poco significativo successo a Lodi il 1° dicembre 1874, il lavoro avrebbe subito una stroncatura senza appello al Dal Verme di Milano. Seguirono due anni di riflessione, durante i quali l'ex orfanello si dedicò seriamente a formarsi una cultura letteraria. A questo periodo risale l'incontro con Luigi Manzotti, grazie al quale la sua carriera avrebbe fatto un ulteriore salto di qualità. Manzotti desiderava che componesse la musica per la sua azione coreografica *Sieba, o la spada di Votan*. La scelta di Marengo era però osteggiata da Tito Ricordi, tanto che Manzotti, per far accettare all'onnipotente editore la musica del novese, dovette presentargliene lo spartito nascondendolo sotto lo pseudonimo di Giovanni Mothier. *Sieba* fu presentata al Teatro Regio di Torino nel 1878, con scene e costumi di Alfredo Edel, il futuro scenografo e costumista di *Excelsior*. Ancora una volta il grande successo del balletto offrì a Marengo una *chance* operistica. L'editore Sonzogno gli affidò *I Moncada*, nata come azione coreografica e rimaneggiata da E. Fulgonio come libretto d'opera. Il risultato fu fiacco e l'opera, presentata al Dal Verme il 16 ottobre 1880, deluse irrimediabilmente (nello stesso anno, intanto, Marengo aveva composto un altro ballo – *Delial* – su azione del Pallerini).

Ancora una volta a un solenne fiasco operistico avrebbe fatto seguito un'affermazione nel campo del ballo. E questa volta il successo fu quello grosso, quello che consegnò il nome del compositore alla storia della musica: *Excelsior* – per antonomasia il ballo dell'età umbertina – assicurò al compositore un'ampia fama internazionale. Nel 1881 – abbinato a opere liriche come *Ruy Blas*

di Marchetti, *Semiramide* di Rossini, *Don Giovanni* di Mozart – *Excelsior* ebbe 103 repliche alla Scala (altre 103 rappresentazioni si avranno, complessivamente, nelle riprese del 1883, 1888, e 1894: alla Scala sarà ancora rappresentato nel 1909, 1910 e 1916). Sarà quindi scelto per inaugurare, a Parigi, il nuovo Teatro Eden (che, contrariamente a quanto è stato scritto, non fu costruito appositamente per rappresentare *Excelsior*) e nel 1885 venne trionfalmente presentato a Londra. Negli anni successivi Marengo proseguì nella sua brillante routine di autore di balli (*Dai-Natha*, su azione del Merzagora, pubblicato da Ricordi, *L'Astro degli Afghan*, 'ballo fantastico' su azione del solito Pratesi, e *Metempsychosis*, 'azione allegorica, biblica e fantastica' dell'Armandi, rappresentati rispettivamente, nel 1882, 1883 e 1884) e scrisse un'operetta su libretto di Ernest Bloum e Raoul Toch , *Le Diable au corps*, commissionata agli dai Bouffes-Parisiens – senza dubbio sull'onda del successo internazionale di *Excelsior* – per la stagione 1884. Marengo dovette essere incapace di staccarsi dagli schemi creativi che avevano determinato il successo dei suoi balli, se i critici Edouard Noel e Edmond Stoullig descrissero il lavoro come «irritante e zoppicante», un «inseguirsi di valzer, di polche e di galop»: un'altra delusione da un palcoscenico d'opera anche se il periodico novese «La Societ » annunciava che «il nostro concittadino Marengo, l'autore dell'*Excelsior*, ha test  aggiunto una gemma alla sua splendida corona musicale, riportando a Parigi uno splendido successo di una sua operetta dal titolo *Le Diable au corps*». Non troppo tempo dovette passare perch  Marengo potesse assaporare un nuovo successo. Nel 1886 vede la luce la seconda parte della trilogia di M & M (Manzotti e Marengo), il 'poema coreografico' *Amor*, in due atti e otto quadri, esaltazione del sublime concetto dall'Amore in una successione di quadri di ispirazione storica. Serata memorabile, alla Scala, il 17 febbraio: messinscena sontuosa con 72 ballerine, 32 ballerini, 64 'tramagnini' (mimi specializzati in numeri che richiedevano grande forza atletica, dal nome dei fratelli Tramagnini di Bologna), 48 allieve, 48 corifee, 350 comparse, 12 cavalli, 2 buoi e un elefante. Ancora ambientazione storica per il ballo di Raffaele Grassi *Teodora* (1889), mentre la moda dell'oriente che caratterizza tanti lavori sulla scena italiana a cavallo tra Otto e Novecento ispira *Day-sin* (1891) di Pratesi e *Hayd e o La luce dell'oriente* (1894) di Luigi Polozzi.

Si arriva cos  al 1896. Nell'anno delle prime Olimpiadi moderne, Marengo (oltre all'atto unico *Le strategie d'amore*), scrive il grandioso ballo *Sport*, l'ultimo pannello del trittico manzottiano. Due azioni mimiche (*La figlia di*

Boby e Dolores) scritte per la coreografia di Pratesi coronano la grande annata marenchiana: l'ultima felice per il maestro. L'autore dell'*Excelsior*, per ragioni non chiarite dalle cronache, venne infatti repentinamente a trovarsi nelle ristrettezze economiche che lo avrebbero assillato per il resto dei suoi giorni. «La Società», il 22 ottobre 1898, riferiva che il maestro era giunto alla risoluzione di cercare miglior fortuna in Svizzera: la città di Milano organizzò al Dal Verme uno spettacolo di saluto a beneficio del maestro che fruttò la somma di lire 4000, alla quale, per parte sua, «La Società» aggiungeva sinceri auguri di buona fortuna al musicista in partenza per Lugano. Là Marengo visse impartendo lezioni di pianoforte e di violino e dedicandosi sempre meno assiduamente alla composizione: un altro ballo, *Eureka*, per la coreografia del Rosi, andrà in scena nel 1901, seguito da *Bacco e Gambrinus*, per il Pratesi, rappresentato alla Scala il 14 gennaio 1904. *Il diavolo in corpo* (rimaneggiamento in italiano dell'operetta francese del maestro) andò in scena a Roma nel gennaio 1905 – con grande successo, secondo il resoconto poco attendibile di «La Società» – e il mese successivo un ballo, *Luce*, fu presentato alla Scala con la coreografia di Pratesi: l'ultimo lavoro significativo di Marengo. Alle difficoltà economiche si aggiunse nell'agosto 1906 una grave malattia: il musicista si sarebbe spento in una casa di cura di Milano la sera del 9 ottobre 1907.

Nel cassetto del maestro rimaneva il manoscritto di *Federico Struensee*, drammone a forti tinte ambientato nella Danimarca del XVIII secolo, a cui Marengo, autore anche del libretto, aveva posto mano dopo il successo di *Amor*. Come riferisce «La Società», «Lo *Struensee* doveva essere rappresentato al Teatro Regio di Torino per cura dell'impresa Cesari. All'ultimo momento però, per opposizione della ditta Ricordi, che aveva un'altra opera nuova da far rappresentare, il Marengo fu costretto a ritirare il suo lavoro»¹. Non ci è dato di sapere, allo stato attuale delle nostre conoscenze, quale fosse il motivo dei cattivi rapporti tra Marengo e il grande editore milanese, che, a quell'epoca, aveva abilmente sviluppato una posizione di potere quasi monopolistico sulla vita operistica italiana: è comunque comprensibile – si ricordi la vicenda della nascita di *Sieba* – che Marengo avesse maturato, nei confronti delle grandi case musicali, un atteggiamento ai limiti della paranoia, giungendo ad attribuire loro un ruolo negativo sulla vita musicale italiana di fine secolo in generale, e – leggendo tra le righe – sulla non soddisfacente evoluzione della sua carriera in particolare. In uno scritto datato 1890 dava sfogo così alla propria amarezza:



Il Teatro Carlo Alberto di Novi Ligure in una incisione ottocentesca, riprodotta in «Novinostra», 1991, n. 3.

Chi comanda fa legge. Un editore compra uno spartito, magari in anticipazione, anche con un contratto che gli permette di non sborsare un soldo finché lo spartito non frutti [...]. Quando lo spartito è suo ne fa quello che vuole, non v'è legge che impedisca. Se gli occorre che non venga a turbargli calcoli o capriccio, la sua prima mira è di non stamparlo onde non corra all'occhio e all'orecchio di chi si preoccupa degli assassinati indegnamente. L'offre a qualche Impresa – se l'offre – ma con quel riguardo necessario a lasciar cadere l'offerta, e a poco a poco ottiene che non se ne parli più.

Vecchie e nuove Imprese, Commissioni passate e presenti potrebbero attestare di aver quasi sempre dovuto sottostare alla volontà dell'editore sulla messa in scena, dall'orchestra al palcoscenico, onde sottostare in qualche modo alle esigenze della stagione, e di aver dovuto abbandonare l'idea dell'opera nuova del giovane maestro data o non data a *gratis*².

Federico Struensee fu rappresentata postuma a Novi Ligure per iniziativa di un comitato di notabili appositamente formato per celebrare l'anniversario della scomparsa dell'illustre concittadino. L'opera andò in scena il 7 novembre 1908 al Teatro Carlo Alberto, in un allestimento che le cronache descrissero come sfarzoso. L'esecuzione di quel lavoro, scritto trent'anni prima secondo schemi formali e moduli stilistici già sorpassati, riscosse da parte dei critici dei giornali nazionali un successo di stima. Tuttavia quella tardiva celebrazione non rappresentò per Marengo una sia pur postuma legittimazione come autore d'opera. Il suo nome sarebbe oggi confinato alle pagine di pochi repertori specialistici se non fosse legato a quello di Luigi Manzotti. Il loro *Excelsior* rimase sulle scene fino alla prima guerra mondiale, quando il mutare dell'estetica e del gusto affossarono il Gran Ballo della tradizione italiana, e i suoi trionfi sopravvissero nella memoria fino a essere rinverdi, in quest'ultimo trentennio, dall'allestimento Dell'Ara-Crivelli-Coltellacci.

Una riabilitazione delle qualità del compositore di Novi? Sì e no. La musica di *Excelsior* che si ascolta nella celebrata produzione nata al Maggio Musicale Fiorentino si basa infatti su una 'revisione musicale' – di Fiorenzo Carpi, con la collaborazione di Bruno Nicolai – che è consistita nella radicale ristrumentazione del lavoro e in un rimaneggiamento del finale originale, sostituito con una ripresa del Galop (Quadro II - La Luce). Spiega Giovanni Cavazzoni che «Quando Filippo Crivelli [...] affidò a Carpi il compito di rivedere la parte musicale, questi si trovò davanti a un materiale musicale (di proprietà della Casa Sonzogno) in condizioni tali da rendere difficile la ripresa del balletto. Per questo motivo, stante lo scarso interesse degli editori a trarre dal manoscritto in loro possesso un'edizione a stampa della partitura, si pensò di procedere a una ristrumentazione da cima a fondo [...] avendo come punto di partenza lo spartito per canto e pianoforte di Michele Saladino, pubblicato da Ricordi all'epoca della prima rappresentazio-

ne»³. Non è chiara la relazione tra le cattive condizioni dei materiali di Casa Sonzogno (che in seguito ne ha realizzato un'edizione a stampa) e la decisione di rifare radicalmente la strumentazione, anche in considerazione del fatto che è nota l'esistenza di una bella copia manoscritta di *Excelsior*, appartenuta all'autore e oggi conservata presso la Biblioteca Civica di Novi Ligure. E anche l'argomentazione per cui si sarebbe reso necessario alleggerire l'esecuzione dalla presenza di una banda di palcoscenico (elemento peraltro normale in moltissime opere dell'Ottocento) sembra almeno in parte contraddetta dall'amplificazione dell'organico in buca d'orchestra (con i legni 'a tre', le quattro trombe, le numerose percussioni, il pianoforte). In effetti l'intervento di Carpi è andato ben al di là dei limiti di una revisione del testo musicale, sconfinando in quella che la disciplina del diritto d'autore definisce una 'elaborazione creativa' della musica di Marengo. Ora, senza volerla mettere in discussione dal punto di vista della qualità del risultato, l'operazione di Carpi – che nelle parole di Gavazzeni «aderisce a quel discorso di rivisitazione affettuosa, a quello sguardo benevolo e ironico che è la cifra dello spettacolo di Filippo Crivelli [orientata da] un umorismo sottile e garbato, che non deformasse il carattere originale del lavoro per ricreare le sensazioni che la fantasmagoria dell'*Excelsior* provocava fra i nostri bis- e trisavoli»⁴, appare almeno discutibile nei principi. Si consideri intanto che – anche per il deliberato anacronismo che caratterizza la strumentazione di Carpi/Nicolai – la musica di Marengo finisce per esserci restituita in una prospettiva storico-stilistica deformata, tanto da potersi percepire come un *pastiche* novecentesco. Sottolinea ancora Gavazzeni che «un altro modello a cui si è ispirato Carpi sono i walzer e le polche caratteristiche dei fratelli Strauss [...]». La sottile operazione di revisione condotta da Carpi sottolineava con discrezione come la musica di Marengo non avesse certo quella luminosa chiarezza straussiana che ricordava a Brahms il tocco di Mozart»⁵. Ora, a nessuno – neppure nel 1967, e tantomeno oggi, in epoca di imperanti filologismi esecutivi – verrebbe in mente di approvare la ristrutturazione di un'opera, diciamo, di Mercadante, con la motivazione che non è all'altezza della tradizione sinfonica classica: a quante opere del giovane Verdi, poi, sarebbe facile rimproverare «sonorità bandistiche con raddoppi e controcanti affidati agli ottoni a tutto peso, in un trionfo pompiistico e strapaesano di dinamiche fortissime»⁶? L'operazione a suo tempo compiuta da Carpi sembra avere avuto, tra i propri presupposti, un'implicita negazione della dignità d'arte della musica di Marengo. È certamente vero, come scrive Gavazzeni, che «tra l'estroso musicista di Novi e i due

geni della danza viennese c'è la stessa differenza che correva fra la giovane monarchia sabauda e la secolare tradizione asburgica, fra il 'piccolo Bismarck', Crispi, e l'originale Cancelliere di ferro, fra il paese del melodramma e la tradizione strumentale di Mozart e Schubert». L'ex suonatore di triangolo della banda di Novi lo sapeva benissimo. Lo sapeva con la consapevolezza del provinciale inurbato che rivendica la dignità della propria origine: «Se oggi la musica deve seguire il progresso, non la intralciamo di spine, non dimentichiamo che l'estro italiano è sempre italiano e cioè schivo da quelle ricercatezze proprie allo straniero»⁷.

Se si considera che Marengo è il principale autore nella tradizione del ballo italiano, e che la musica di *Excelsior* era lodata da Filippo Filippi – uno tra i maggiori critici dell'epoca – per la sua funzionalità al progetto del coreografo (la qualità più importante per una musica di quel genere, vorremmo sottolineare), l'attesa di una riproposta di *Excelsior* che rispetti l'unità linguistica e stilistica della partitura originale è giustificata da qualcosa di più di una legittima curiosità**.



* Enrico Maria Ferrando è nato a Novi Ligure. Non sa suonare il violino, ma ha compiuto gli studi di Composizione presso il Conservatorio di Torino e di Didattica della musica presso il Conservatorio di Alessandria. Ha collaborato come compositore e come musicologo con case editrici (Carrara, Ricordi, Garzanti, Edizioni Paoline, Il Mulino, Paravia, Utet) e con istituzioni musicali (Unione Musicale, Rai, Settembre Musica, Teatro Regio di Torino, Teatro Carlo Felice di Genova). Docente di Elementi di Composizione presso il Conservatorio di Novara, dal 1992 collabora con il Teatro Regio in qualità di responsabile dell'Archivio musicale.

** A tutt'oggi l'unico studio di rilievo sull'autore di *Excelsior* è *Romualdo Marengo e la vita novese dell'Ottocento*, pubblicato nel 1957, in occasione del cinquantesimo anniversario della morte del musicista, a cura delle Edizioni

Il popolo di Novi. L'autore, il prof. Serafino Cavazza, non era un musicologo, ma un appassionato studioso della storia locale, che in quella occasione ha prodotto una vivace ricostruzione biografica: tanto più ammirevole, per l'accuratezza documentaria, laddove si consideri la dimensione pionieristica della musicologia italiana di quel periodo. Salvo ove specificamente indicato, il suo lavoro è la fonte principale di questo breve profilo: alla memoria del prof. Cavazza va il nostro affettuoso omaggio.

Rivolgiamo inoltre un ringraziamento al personale della Biblioteca Civica di Novi Ligure, e in particolare alla direttrice dott.ssa Patrizia Orsini, per la loro squisita disponibilità.

- 1 Citato in Daniele Calcagno, *Romualdo Marengo e il «Federico Strucensée» - un'opera dimenticata del secondo Ottocento*, in «Novinostra», 1991, n. 3, p. 4.

- 2 Citato in Daniele Calcagno, *Romualdo Marengo sulla situazione musicale del suo tempo*, in «Novinostra», 1991, n. 4, p. 79.
- 3 Giovanni Gavazzoni, *Da Manzotti & Marengo a Crivelli & Carpi*, pp. 105-106, in *Excelsior*, Edizioni del Teatro alla Scala, Milano 1999.
- 4 *Ibidem*, p. 106.
- 5 *Ibidem*, p. 109.
- 6 *Ibidem*, p. 110.
- 7 Citato in Daniele Calcagno, *Un corrosivo inedito di Romualdo Marengo sulla situazione musicale del secondo Ottocento*, in «Novinostra», 1992, n. 1, p. 71.



Novi Ligure, la via del passeggio. Foto degli inizi del Novecento, riprodotta in *Novi raccontata per immagini*, a cura di Michelangelo Mori, Società Storica del Novese, edizioni di «Novinostra», 1991.

LUIGI MANZOTTI

EXCELSIOR

AZIONE COREOGRAFICA, STORICA, ALLEGORICA, FANTASTICA

in 6 parti ed 11 quadri

MUSICA DI

ROMUALDO MARENCO

TEATRO ALLA SCALA

Stagione 1880-81

IMPRESA FRATELLI CORTI



Frontespizio del libretto di *Excelsior*, rappresentato in prima assoluta al Teatro alla Scala di Milano, 11 gennaio 1881.

SE IL BUON GIORNO SI VEDE DA «SIEBA»
IL REGIO E IL BALLO AI TEMPI DI «EXCELSIOR»

di
Valeria Pregliasco*

Excelsior nacque a Milano, la premiata ditta M & M no. Anzi, per Casa Ricordi il felicissimo matrimonio fra il coreografo Luigi Manzotti e il compositore Romualdo Marenco non s'aveva da fare. Quando infatti Manzotti, invitato dal mitico impresario Giovanni Depanis a comporre un ballo espressamente per il Regio di Torino, aveva proposto il nome del musicista novese, si era visto opporre numerose obiezioni da parte di Ricordi. Aggirato l'ostacolo grazie alla temporanea trasformazione del Marenco in un piú gradito, ancorché immaginario, maestro Giovanni Mothier, la voce dell'editore non tardò a tuonare nuovamente, questa volta contro le barbare, ma radicate, consuetudini dell'epoca.

Il pubblico del Regio era da sempre abituato a corposi spettacoli in cui l'opera veniva regolarmente appaiata al ballo. L'idea di rinunciare al tradizionale abbinamento appariva bizzarra e irragionevole («Per una sera può correre; per due è difficile; per tre è impossibile», aveva sentenziato la stampa cittadina nel 1873)¹, così come assurda e inaccettabile era, per Verdi² e di conseguenza per Ricordi, l'insana e diffusa abitudine di rappresentare il ballo fra un atto e l'altro dell'opera, se non addirittura di sopprimere intere parti di quest'ultima per compiacere i devoti a Tersicore ed evitare che la serata si protrasse troppo a lungo.

Sieba o La spada di Wodan, primo frutto del sodalizio Manzotti-Marenco, era una poderosa «azione coreografica in 7 atti e 9 quadri» che, per una disgraziata serie d'imprevisti, finì col trovarsi abbinata nientemeno che all'edizione in cinque atti con ballabili del *Don Carlos* verdiano. Che alla maggior parte del pubblico torinese sfuggissero i motivi alla base della virtuosa intransigenza di Ricordi, subito ribattezzata *L'inclemenza di Tito* dai giornali satirici subalpini, è ben testimoniato da un ineffabile commento apparso nella «Gazzetta Piemontese» del 7 gennaio 1878: «La rappresentazione comincerà alle ore 7, non avendo voluto l'editore Ricordi permettere che si desse il ballo a metà del *Don Carlos* oppure che si dessero soli tre atti dell'opera stessa. Questa è magnifica: bisognerà attendere fino alle 11 per vedere il ballo *Sieba* che è atteso con tanta ansietà³! Quanta generosità, signor Ricordi! Almeno per la prima sera si poteva essere piú compia-

centi!». Le cronache¹ riferiscono che in realtà il maestro Simondi² dette «il desiato segnale» alle «10 e qualche minuto», giacché l'inizio della lunga serata era stato ulteriormente anticipato di un'altra mezz'ora e una tempesta «improvvisa indisposizione» della ballerina di rango italiano aveva giustificato la legittima soppressione della *Peregrina* e permesso di guadagnare una ventina di minuti.

«Nel 'ballo grande' c'era posto per tutto e per tutti», ha scritto Gino Tani³, e «tra l'una e l'altra scena di massa, tra le vistose evoluzioni dei 'ballabili', c'era pur sempre luogo per l'assolo o il passo a due nel più puro stile accademico», ma dal resoconto⁴ della prima rappresentazione di *Sieba* si apprende che il pubblico fu colpito non tanto dalle prestazioni degli interpreti principali (Angelina Fioretti in testa) quanto dal 'colossale', il carattere tipico dei maggiori successi manzottiani che qui trovò definitiva consacrazione in un tripudio fantasmagorico di persone, animali, cose ed effetti speciali.

Lo stesso soggetto del ballo, all'epoca in cui i primi approcci a Wagner aprivano l'orizzonte poetico ai miti nordici, non stupì più di tanto: «L'idea della mitologia scandinava colla Walkiria, la spada di Wodan, il re di Thule, è per lo meno semi-nuova⁵, è trattata benino, ma è un po' confusa». A scatenare gli applausi furono piuttosto l'allestimento faraonico («Il ballo è messo con gran lusso e vi è tale una quantità di roba da sbalordirvi») e le grandi coreografie di massa, per descrivere il cui «effetto addirittura magico» il cronista ha qualche imbarazzo lessicale: «Il coreografo ha fatto certi *gruppi* e certe *evoluzioni* proprio radicali. Le ballerine danzavano con un gusto tutto scandinavo».

Insomma a leggere le cronache coeve il successo fu pieno e incondizionato, con Manzotti ripetutamente chiamato alla ribalta durante lo spettacolo e «una diecina di volte» al termine. Tuttavia da un'altra autorevole fonte⁶ si ricava un'impressione diversa: *Sieba* «piacque sebbene non come avrebbe potuto e dovuto; gli ultimi quadri trovarono il pubblico stanco della lunghezza dello spettacolo e distratto dalle notizie che circolavano in teatro sull'aggravarsi della malattia di Re Vittorio Emanuele II» (che infatti si spegnerà il 9 gennaio). A peggiorare l'esito, addirittura compromettendo la futura collaborazione fra Regio e Manzotti, ci si mise il cavallo di *Sieba*, che «nella marcia finale e proprio nel centro del palcoscenico» si fece cogliere dal panico e trascese «ad atti poco corretti. Accorsero i grandi dignitari di *Sieba* a spazzar via l'ingombro, ma il pubblico invece di ammirare scoppiò in una risata, e l'effetto del quadro andò sciupato». Fra sovrani moribondi e incontinenze equine Manzotti non fu gratificato di quell'apoteosi che forse si era aspettato: «impensierito dalla fredda accoglienza fatta dai Torinesi al suo

Sieba, troncò le trattative già avviate in merito ad una nuova azione coreografica da comporre per il Regio. *Sieba* riprodotto alla Scala di Milano nel Carnevale successivo vi riportò un grandissimo successo, di guisa che il Manzotti destinò alla Scala il nuovo ballo», cioè *Excelsior*.

Giunto a Torino nella stagione immediatamente successiva al trionfale esordio milanese, *Excelsior* andò in scena al Regio il 7 gennaio 1882 («alle 10 e 3/4», annotano puntigliosamente le cronache, dopo un men che mediocre *Macbeth*), e, con le sue 45 rappresentazioni in meno di tre mesi, «fu il colpo più clamoroso forse dell'intera storia del balletto al Regio»¹⁰. Nel corso delle repliche, Daniele Borioli, cui era stata affidata l'Impresa dopo Depanis, fu colto da delirio di grandezza e, con l'occhio costantemente rivolto alla cassetta, pensò bene di proporre l'immensa azione coreografica abbinata anche a *La Gioconda*, altro successo stagionale: uno scherzetto di quasi sette ore, con «centinaia di brave persone che per non perder nemmeno una nota del preludio dell'opera e per accaparrarsi un buon posto 'facevano porta' fin dalle cinque»¹¹ pomeridiane.

«La titanica lotta sostenuta dal *Progresso* contro il *Regresso*» che, sono parole di Manzotti, è al centro di *Excelsior*, trovò riflesso pratico nelle vicende interne del Regio, dove, in quell'inverno 1882, l'illuminazione a gas coabitava con le prime applicazioni dell'elettricità e addirittura con qualche residua sopravvivenza dell'obsoleta illuminazione a olio. In una vignetta apparsa nel *Fischietto* si vede infatti l'Oscurantismo, munito di una fumosa lampada a olio, fronteggiare lo sfolgorante globo elettrico impugnato dalla Luce, mentre la didascalia informa che «i tempi non essendo ancora maturi per il trionfo dell'illuminazione elettrica, si suppone che fra i due litiganti la lotta finirà col trionfo... della illuminazione a gaz». In attesa di celebrare anche al Regio la definitiva affermazione di Volta Alessandro, «genio dell'elettricismo», *Excelsior* registrò il previsto splendido successo: «la riproduzione a Torino dell'*Excelsior* è riuscita in modo che non si poteva aspettare migliore. Chi ha visto lo stesso ballo a Milano può aver notato qualche leggiera differenza nella riproduzione di alcuni ballabili, ma ci piace aggiungere che generalmente tali cambiamenti hanno migliorato l'effetto; appena quello dei fattorini telegrafici, causa forse il vestiario, ha avuto minore riuscita. Del resto per vivezza di colori, per bellezza di scene, per esecuzione, per ricchezza ed eleganza di vestuari, nulla lascia a desiderare, poco ha da invidiare e negli ultimi ballabili la riproduzione è forse in alcuni punti superiore»¹².

Dal canto suo Manlio Meris¹³ lodava la «veramente splendida messa in scena» e l'«irrepreensibile e lodevolissima» esecuzione di tutti gl'interpreti, apprezzava

va la musica di Marengo, che «dipingeva caratteristicamente i diversi episodi del ballo, è vivace e variata nelle danze, benché talvolta troppo rumorosa», rendeva omaggio a Manzotti, che aveva «saputo trarre da argomenti della natura più disparata l'occasione di presentare una successione di splendidi quadri, di grandiosi colpi di scena, di svariate ed eleganti danze» e si esaltava nel ricordo di un passato che riteneva *Excelsior* facesse parzialmente rivivere:

Mentre in non pochi balli odierni l'azione appare talvolta problematica e sembra non avere altro scopo che quello di dar occasione ai ballabili, nell'*Excelsior* invece i diversi episodi hanno vita propria, con mezzi semplicissimi ottengono grandi effetti, [...] e le danze costituiscono una sfarzosa appendice, una splendida conseguenza dell'azione.

Chi credesse tuttavia di ravvisare in ciò una novità, un genere mai tentato, andrebbe grandemente errato. In un'epoca non tanto remota, prima che Rota si fosse rivelato colle splendide sue combinazioni di colori, di quadri, di danze affatto nuove, nei gran balli che allora, con minor logica ma con maggior soddisfazione del pubblico, framezzavano lo spettacolo musicale, l'azione primeggiava ed occupava il posto d'onore. Senza togliere alle sacerdotesse di Tersicore i mezzi di far valere le loro seduzioni, le loro grazie, senza mai perder di vista le gambe si badava anche alle braccia, preoccupandosi cioè della parte mimica.

Leggendo i libretti di certi balli antichi, quali il *Naufragio della Medusa*, *Fedra*, *Kardinuto*¹⁴, si comprende come sotto qualche rapporto l'*Excelsior* si ravvicini a quel genere di balli.

È esattamente quel 'rapporto' (la parte mimica, con gli esecutori «che si sbracciavano in deliranti pantomime più o meno drammatiche o addirittura tragiche»)¹⁵ che la Filippo Crivelli & C. ha ridotto ai minimi termini, così come il 'colossale' è stato drasticamente ridimensionato tanto in palcoscenico quanto in orchestra, per non cadere nella facile tentazione della parodia dissacrante. Sono trascorsi trentatré anni dalla 'scandalosa' riesumazione di *Excelsior* al Maggio Musicale Fiorentino e il risultato di quell'operazione – culturale per i promotori, provocatoria per i detrattori, felicissima negli esiti – non ha perso di significato: la ri-creazione del gusto e del sentire di un'epoca lontana, quando alla Scala, al Regio e in cento altri teatri era facile entusiasarsi per le *magnifiche sorti e progressive* e credere alla favola bella della fratellanza universale. Salvo poi fare come Bava Beccaris, ma questa è un'altra storia.



* Valeria Pregliasco è laureata in Lettere e si occupa di storiografia musicale con particolare interesse per le vicende teatrali torinesi. Ha redatto le cronologie operistiche del Teatro Regio pubblicate

dalla Cassa di Risparmio di Torino (1988 e 1991) ed è stata fra gli autori di *Momenti di gloria. Il Teatro Regio di Torino 1940-1936* (Daniela Piazza Editore, Torino 1990); ha contribuito inol-

tre alla redazione del catalogo *L'arcano incanto* dedicato ai 250 anni del Regio (1991), ha curato la mostra «Il titanico oricalco» dedicata a Francesco Tamagno (1997) e collabora con l'Ufficio Stampa del Teatro Regio.

- 1 «Gazzetta di Torino», 12 gennaio 1873.
- 2 «L'arte ha ora altre esigenze, e se io ho messo per condizione nel contratto di non voler mutilazioni, od alterazioni nella rappresentazione de' miei spartiti l'ho fatto conoscendo gl'Impresari e le mille sconcezze che sono capaci di compiere per un mal inteso interesse o per l'avidità di pochi franchi» (*Carteggi verdiani*, a cura di Alessandro Luzio, Reale Accademia d'Italia, Roma 1935, vol. I, p. 170, n. 1): così un indignato Verdi si rivolgeva a Ricordi, colpevole di aver tollerato la soppressione di un atto di *Aida* al San Carlo di Napoli (febbraio 1874) per soddisfare gli estimatori del ballo *Partenope* di Pasquale Borri.
- 3 In effetti gli *habitués* del Regio riservavano al ballo un'attenzione solitamente negata all'opera, come testimonia chi fece in tempo a vivere in prima persona il trapasso dal teatro-salotto al teatro-tempio: «Nei palchetti le visite si avvicendavano gareggiando le signore a chi più ne ricevesse, e da quel pubblico elegante di dame scollate, di signori in marsina e di ufficiali in alta divisa sorgeva un ronzio fitto, insistente, interrotto sovente dallo squillo di una risata femminile o dallo strepito di un uscio sbattuto. [...] Durante il ballo, vedi bizzarro caso, era tutt'altra cosa. Gli abbonati, sbrigate le visite, rientravano nelle poltrone e nelle baracche e, non appena il sipario si alzava per l'azione coreografica, al brusio di poco innanzi sottentrava un silenzio che aveva del solenne. I polpacci e le piroette delle ballerine ottenevano ciò che le melodie dei maestri, le uogle dei can-
- 4 «Gazzetta Piemontese», 9 gennaio 1878.
- 5 Ad Alessandro Simondi, maestro accompagnatore presso la gloriosa Scuola di Ballo del Regio, era affidata la direzione dell'orchestra durante le azioni coreografiche, in un'epoca le cui convenienze teatrali impedivano, per una questione di 'dignità', a chi dirigeva l'opera di dedicarsi anche a musiche di meno nobili natali. La sua singolare figura di «dizionario ambulante dell'arte di Vestri», dotato di intuito pressoché infallibile in fatto di danzatori e coreografi, ma «incapace di dirigere la musica dei balli sulla partitura d'orchestra», vive nel ricordo affettuoso lasciato da Depanis (*I concerti popolari ed il Teatro Regio di Torino* cit., pp. 113-116).
- 6 G[ino] Ta[ni], *sub voce* «Manzotti Luigi», in *Enciclopedia dello Spettacolo*, Editrice Le Maschere, Roma 1954-1963, vol. VII, col. 81.
- 7 «Gazzetta Piemontese», 9 gennaio 1878.
- 8 Con tutta probabilità l'articolista si riferisce a *La dea del Walhalla* di Pasquale Borri, andato in scena alla Scala nel dicembre 1870.
- 9 Depanis, *I concerti popolari ed il Teatro Regio di Torino* cit., p. 172.
- 10 Alberto Basso (a cura di), *Storia del Teatro Regio di Torino*, vol. II, *Il teatro della città. Dal 1788 al 1936*, Cassa di Risparmio di Torino, Torino 1976, p. 400.
- 11 Depanis, *I concerti popolari ed il Teatro Regio di Torino* cit., vol. II (1915), pp. 146-147.
- 12 «Gazzetta Piemontese», 8 gennaio 1882. L'accenno al costume delle fattorine del telegrafo indurrebbe a pensare che la visione di un corpo di ballo femminile in

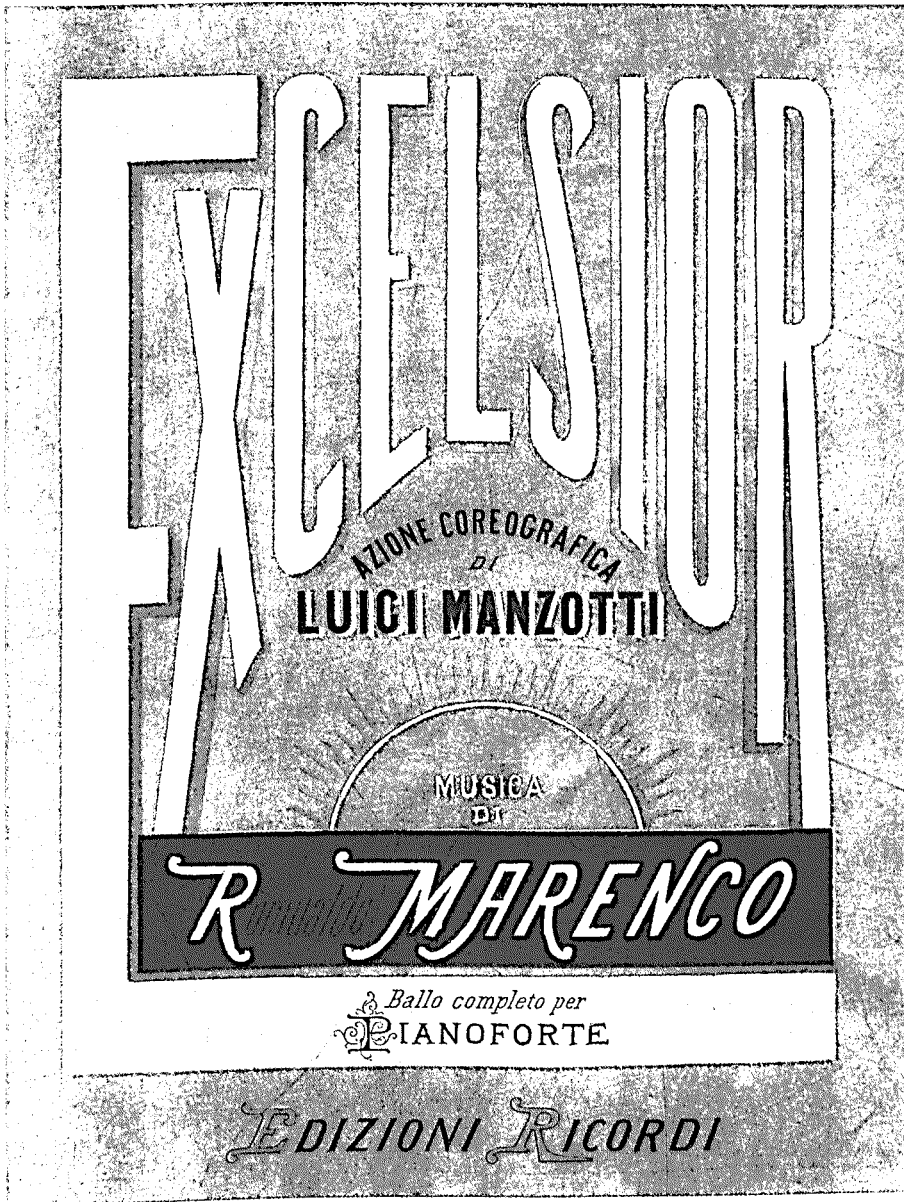
«calzoncini e uose di tela come i coscritti» avesse turbato il pudibondo senso estetico del pubblico.

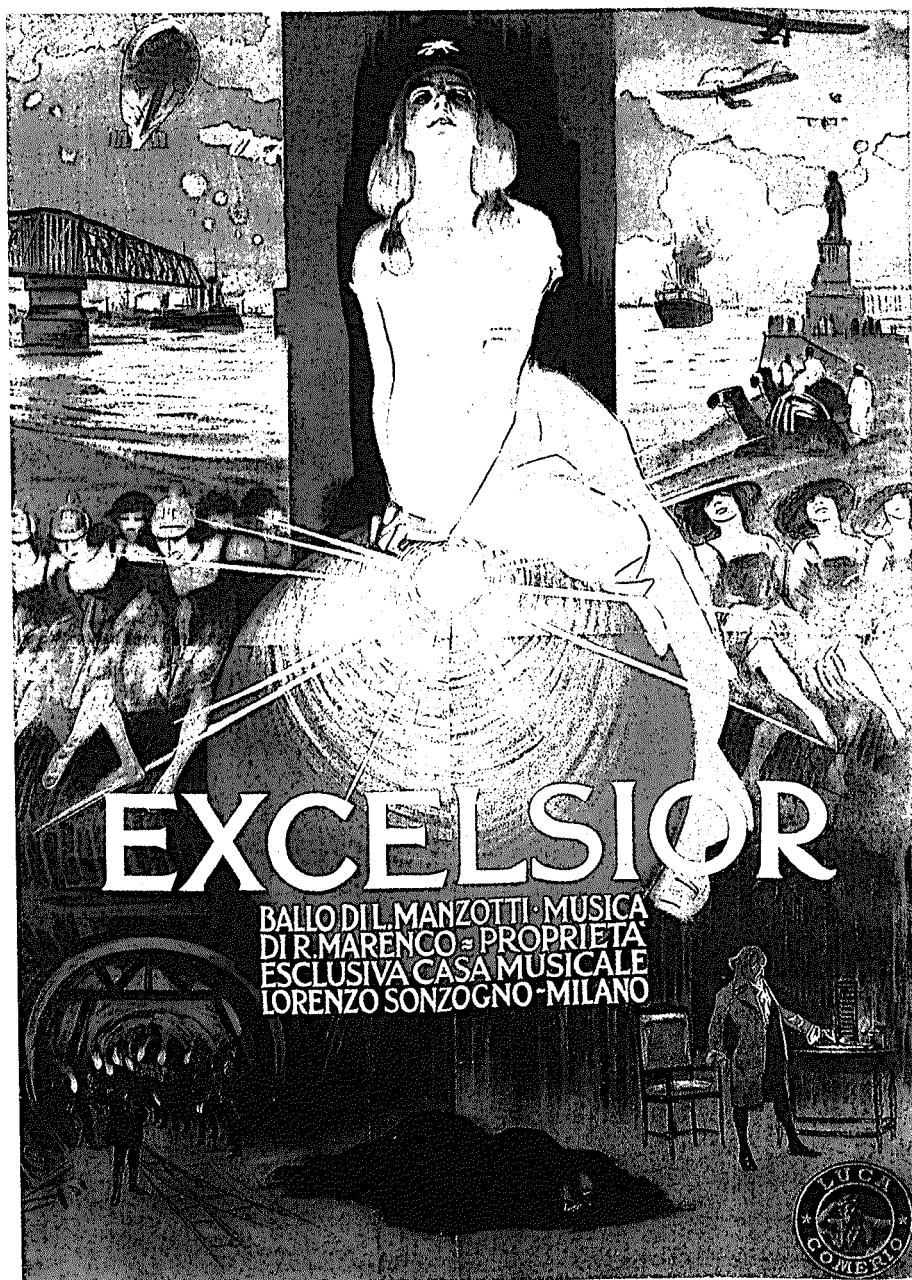
13 «Gazzetta del Popolo», 9 gennaio 1882.

14 Sono, in ordine d'apparizione cronologica al Regio – si veda Alberto Testa, *Cronologia dei balli. 1740-1936*, in Basso (a cura di), *Storia del Teatro Regio di Torino* cit., vol. V (1988), *Cronologie*

– *Fedra*, «ballo mitologico in 5 atti» di Giuseppe Villa (1842), *Kardinuto*, «azione fantastica in 5 quadri» di Antonio Monticini (1843) e *Il naufragio della Medusa*, «azione mimica in 5 atti con prologo» di Auguste Hus II (1847).

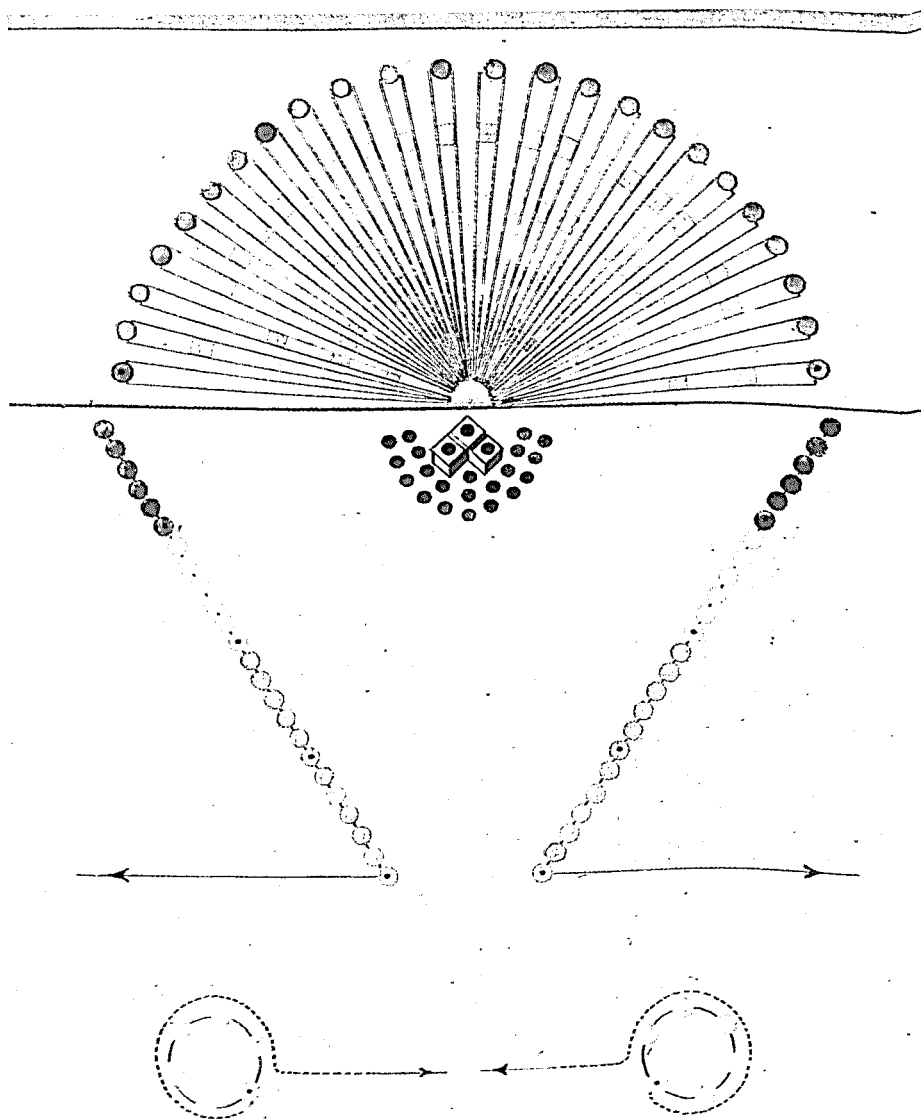
15 Filippo Crivelli, *Excelsior oggi*, in *Excelsior*, Ente Autonomo Teatro dell'Opera, Roma, Stagione 1976-1977, p. 323.







Giovanni Cammarano, *Souvenir Excelsior* del Cav. Luigi Manzotti. Musica di Romualdo Marenco (1883 circa). frontespizio dell'album contenente la trascrizione manoscritta della coreografia del ballo *Excelsior* dall'originale di Luigi Manzotti. Milano, Museo Teatrale alla Scala.



Giovanni Cammarano, *Souvenir Excelsior* cit., schema coreografico della figura 11 nell'«Omaggio a Lesseps» del Quadro VIII, Il Canale di Suez.



Giulio Coltellacci, bozzetto per il Quadro I, *L'Oscurantismo* (1967). Firenze, Archivio storico Fondazione Teatro del Maggio Musicale.



Tav. VII



Caramba, figurino per il costume della Luce (1908). Archivio Salvatore Russo.



Adele Besesti, prima ballerina, in due costumi della *Civiltà* nella ripresa di *Excelsior* al Teatro alla Scala di Milano, stagione di primavera del 1881. Milano, Museo Teatrale alla Scala.

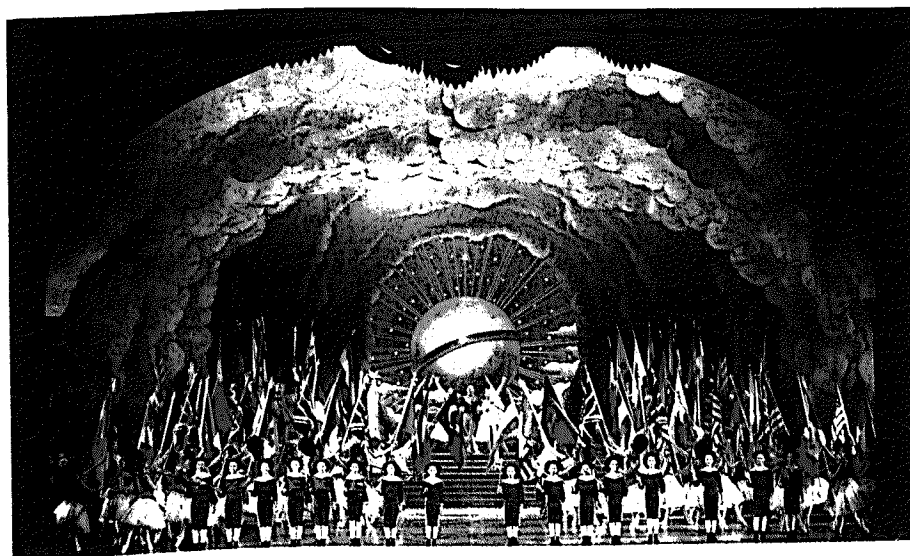
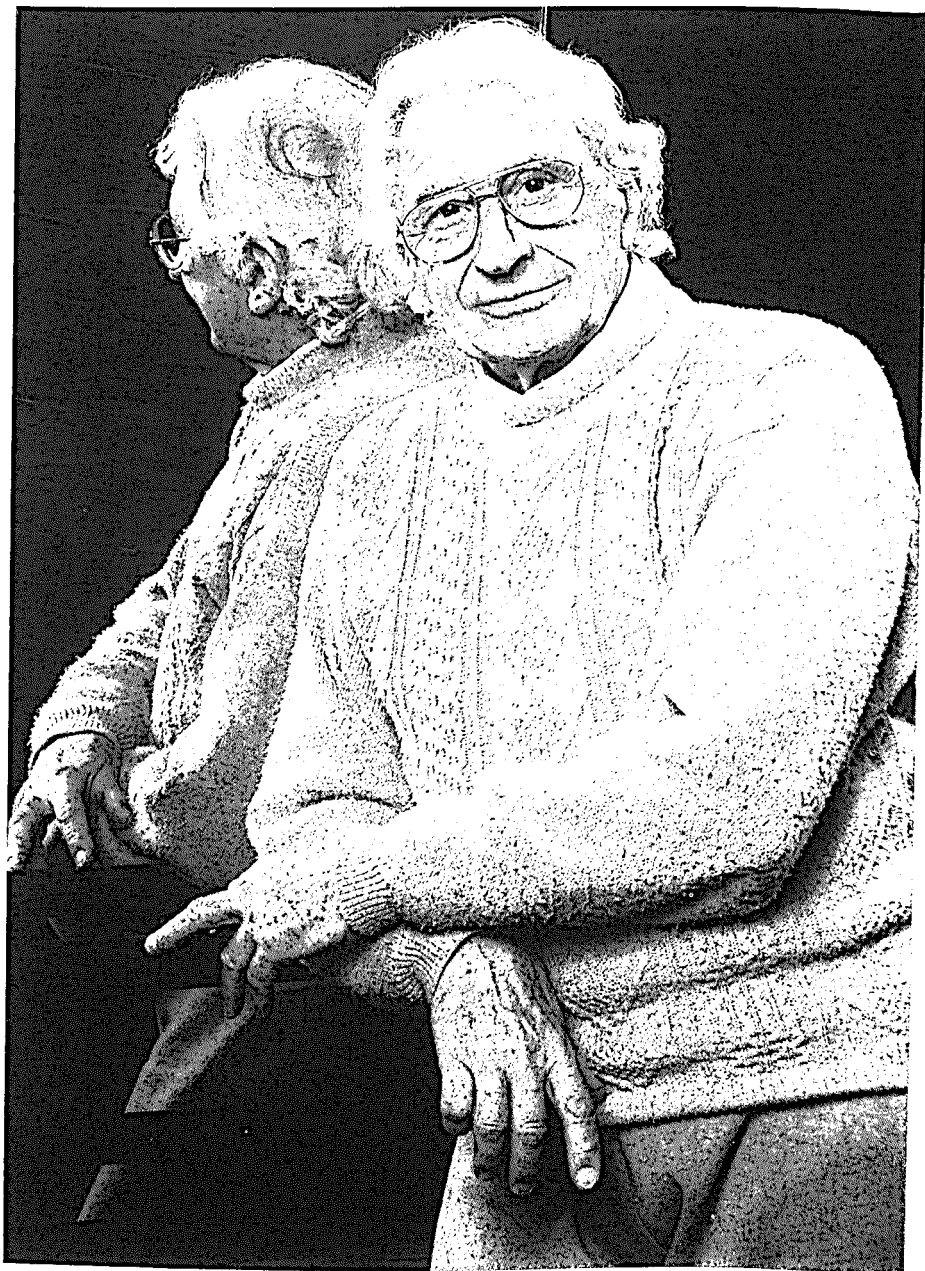
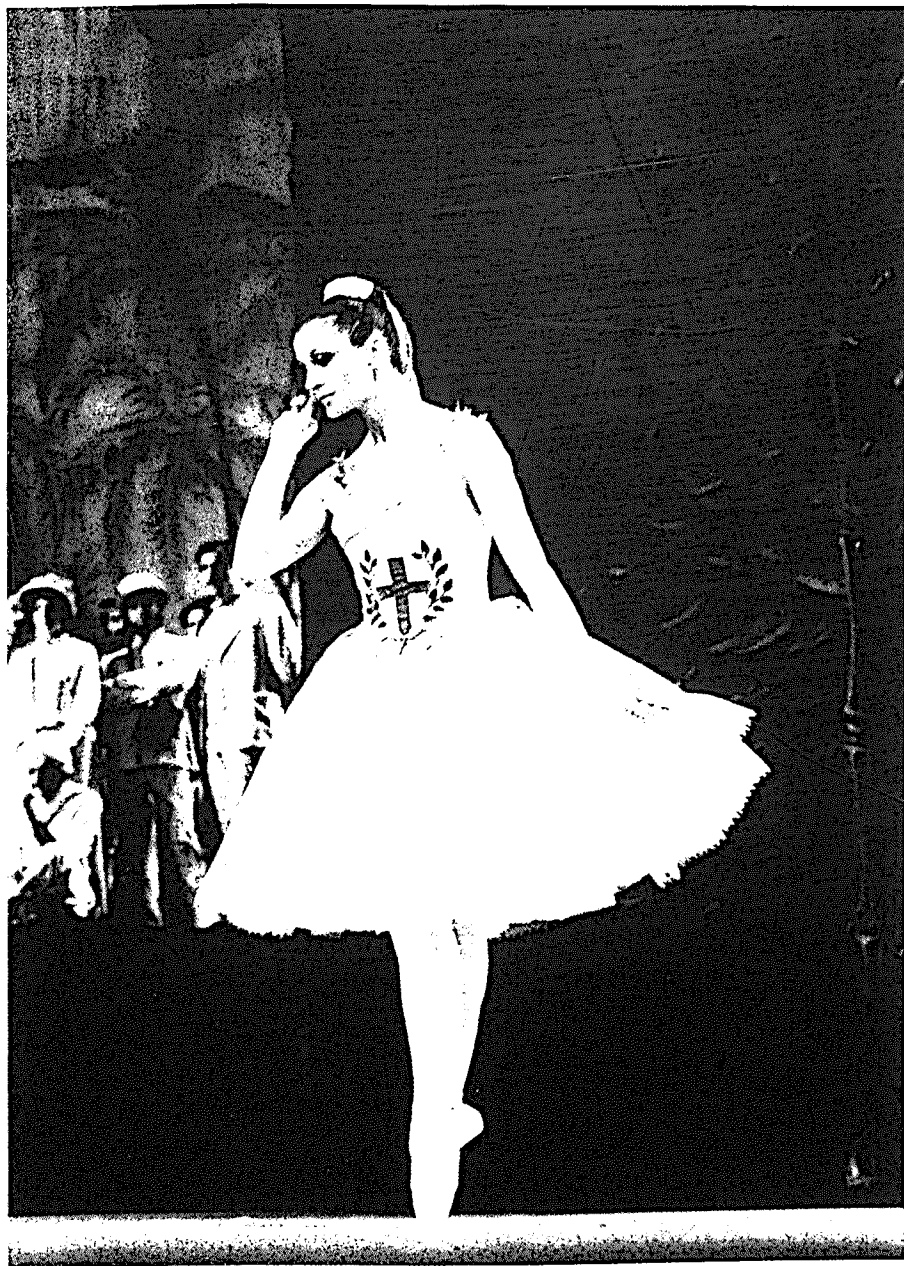


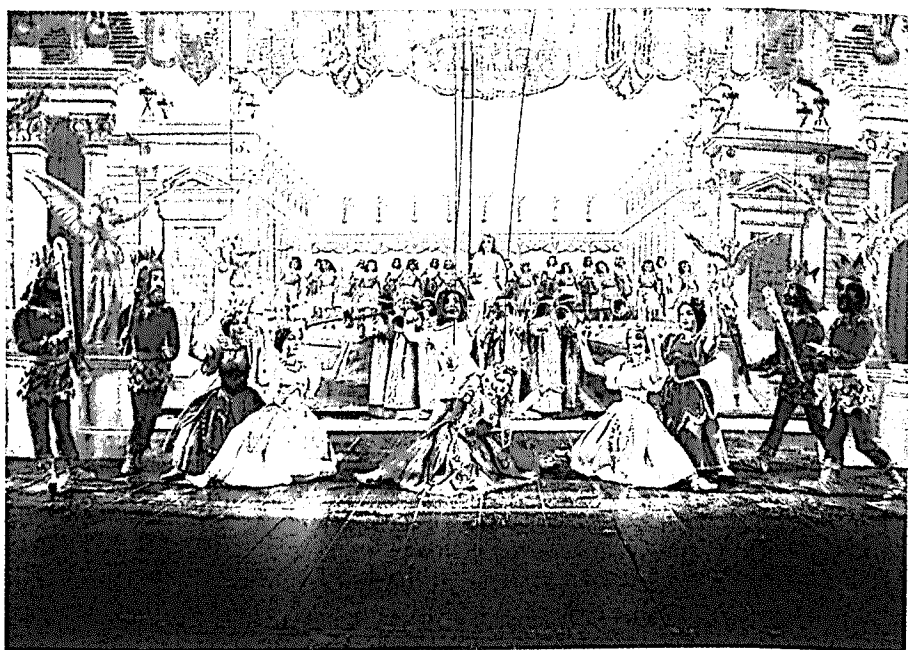
Foto di scena dell'edizione di *Excelsior* di Ugo Dell'Ara, Quadro XI, La Concordia delle Nazioni, Teatro alla Scala di Milano, 1999-2000.



Ugo Dell'Ara, il coreografo autore nel 1967 della nuova versione di *Excelsior* per il Maggio Musicale Fiorentino.



Carla Fracci, celebrata interprete al Teatro alla Scala di Milano della *Civiltà* (1977-1978) e poi della *Luce* (1999-2000) in *Excelesior*. In questa immagine, nel ruolo della *Civiltà*.



Quadro II, Il Trionfo della Luce, nella versione di *Excelsior* della Compagnia Marionettistica Carlo Colla e Figli, Milano, 1968-1969. La scenografia si ispira nettamente a quella di *Caramba* del 1908.



Quadro XI, L'Apotheosi, nella versione di *Excelsior* della Compagnia Marionettistica Carlo Colla e Figli. Milano, 1968-1969.



Frontespizio dello spartito di *Excelsior*, Ricordi, Milano s.d.

LE PRIME RAPPRESENTAZIONI DI «EXCELSIOR»

	<i>Milano</i> <i>Teatro alla Scala</i> <i>11 gennaio 1881</i>	<i>Torino</i> <i>Teatro Regio</i> <i>7 gennaio 1882</i>
Luce	Bice Vergani	Ernesta Operti
Tenebre	Carlo Montanara	Egidio Rossi
Civiltà	Rosina Viale	Elena Cornalba
Papin Dionisio	Carlo Coppi	Lorenzo Ferrero
Volta Alessandro	Angelo Cuccoli	Carlo Milanese Piazza
Giorgio, birraio	Cesare Razzani	Francesco Razzani
Kunegonda, sua moglie	Giuseppina Geninazzi	G. Destefanis
Valentino, battelliere, loro figlio	Cesare Coppini	Enrico Borri
Laura, sua sorella	Gilda May	Ludmilla Hauffman
Fanny, fidanzata di Valentino e figlia di Guglielmo	Giulia Hoffschüller	Ersilia Monti
Guglielmo, fittaiuolo	Luigi Radice	Giuseppe Piantanida
Fritz, battelliere	Achille Balbiani	Enrico Bellò Majorini
Un altro Battelliere	Cesare Vismara	G. Ferrero
Un Ingegnere (da Bardonecchia)	Carlo Coppi	Carlo Coppi
Altro Ingegnere (da Modane)	Cesare Razzani	Giuseppe Piantanida
Un Assistente (da Bardonecchia)	Angelo Cuccoli	Francesco Razzani
Altro Assistente (da Modane)	Cesare Vismara	Carlo Milanese Piazza
Un Capo Minatore (da Bardonecchia)	Achille Balbiani	Enrico Bellò Majorini
Altro Capo Minatore (da Modane)	Luigi Radice	Lorenzo Ferrero
Corpo di ballo	Teatro alla Scala	Teatro Regio
Direttore d'orchestra	Alceo Pantaleoni	Alessandro Simondi
Coreografia	Luigi Manzotti	Luigi Manzotti, riprodotta da Carlo Coppi
Scene	Alfredo Edel	Riccardo Fontana
Costumi	Alfredo Edel	Alfredo Edel

*Firenze,
Teatro Comunale
27 giugno 1967*

*Torino,
Teatro Regio
8 ottobre 1983*

Luce
Oscurantismo
Civiltà
Giorgio
Kunegonda
Valentino
Fanny
Volta Alessandro
La Folgore
Mora araba
Una Mora indiana
Un Mercante di schiavi
Lo Schiavo
Ingegnere Italiano
L'Uomo

Corpo di ballo

Direttore d'orchestra
Regia
Coreografia
Scene e costumi

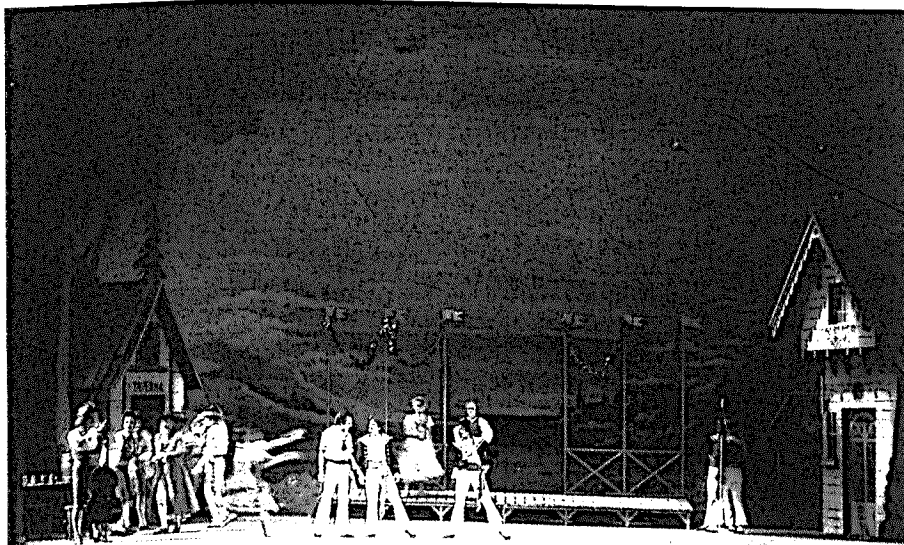
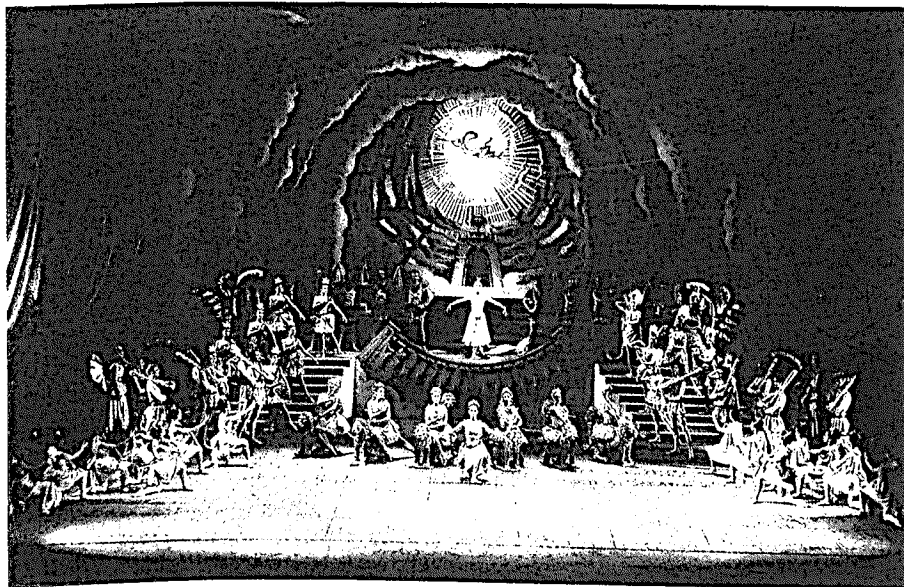
Ludmila Tcherina
Ugo Dell'Ara
Carla Fracci
Filippo Morucci
Olga Adabache
Attilio Labis
Marga Nativo
Filippo Morucci
Sabine Leblanc
Olga Adabache
Marga Nativo
Filippo Morucci
Attilio Labis
Filippo Morucci
Attilio Labis

Maggio Musicale
Fiorentino
Franco Mannino
Filippo Crivelli
Ugo Dell'Ara
Giulio Coltellacci

Tania Beryll
Ugo Dell'Ara
Gabriella Cohen
Minmo Cappiello
Anna Buonocore
Luigi Romeo
Marika Cutolo
Bruno Biglieri
Marilena Riccio
Silvana Mennitto
Rita Romanelli
Bruno Biglieri
Gabor Kevehazi
Attilio Ruoppoli
Gabor Kevehazi

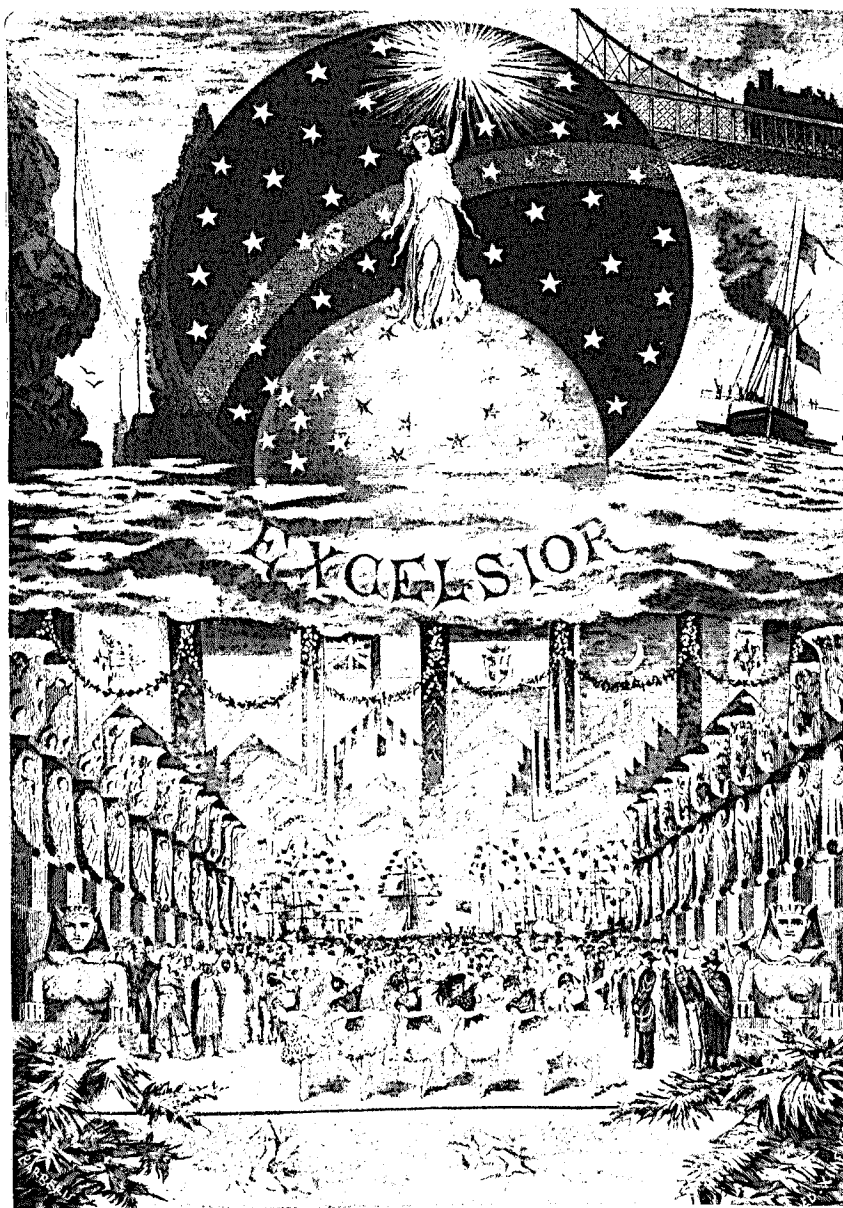
Teatro di San Carlo

Luciano Rosada
Filippo Crivelli
Ugo Dell'Ara
Giulio Coltellacci



In alto: foto di scena dell'edizione di *Excelsior* di Ugo Dell'Ara, Quadro II, La Luce, Teatro alla Scala di Milano, 1999-2000.

In basso: foto di scena dell'edizione di *Excelsior* di Ugo Dell'Ara, Quadro III, Il Primo battello a vapore, Teatro alla Scala di Milano, 1973-1974.



Excelsior, Quadro XI, Il Ballabile delle Nazioni. Da «L'Illustrazione Italiana», n. 7, 13 febbraio 1881. Si noti la struttura «avvolgente» della scenografia con le bandiere di tutti i Paesi della Terra pendenti dall'alto.

L'ARGOMENTO

EXCELSIOR

Il nero genio del regresso, l'Oscurantismo, tiene in catene la madrina del progresso, la Luce, che si libera però dai veli e dai vincoli e illumina di sé le nuove scoperte della scienza e della tecnica, rivelandone lo splendore in un succedersi di episodi che la vedono, ogni volta, trionfare del suo eterno nemico. Il primo è dedicato alle applicazioni dell'uso del vapore: in un villaggio sul fiume Weser, il battelliere Valentino e il suo rivale si sfidano, quando sopraggiunge un battello a vapore, guidato dallo stesso progettista, Papin. Istigati dall'Oscurantismo, i marinai del paese distruggono la barca e sopraffanno il guidatore, ma interviene la Luce che indica a tutti le conseguenze straordinarie di questa grande invenzione, mostrando New York, con uno sfondo sfolgorante di piroscafi, treni e luminarie.

L'azione si sposta poi al laboratorio di Alessandro Volta, a Como, abbattuto e perplesso sul funzionamento della sua pila; l'Oscurantismo lotta contro la soluzione del problema, ma la Luce abbaglia la mente dello scienziato ed ecco scoccare la magica scintilla; di qui si passa prontamente alle meraviglie del telegrafo, con accorrere di fattorini e ballerine-telegrammi squillanti.

Segue un inno alla fratellanza tra i popoli per il tramite di un omaggio alle nuove vie di comunicazione, dal canale di Suez al traforo del Cenisio.

Nell'episodio egizio, «Simun», una carovana si trova in pericolo durante una tempesta di sabbia nel deserto, viene aggredita dai predoni, ma ecco materializzarsi il miracolo, il passaggio di Suez verso la salvezza. La Civiltà, al centro di tutte le genti di ogni parte del mondo, che sventolano le loro bandiere, si afferma gloriosamente. Intanto, ecco che sta per concludersi la gigantesca opera del traforo italo-francese, dove l'Oscurantismo cerca di nuovo la sua rivincita rallentando la caduta dell'ultimo diaframma, ma la Luce genera quell'energia e quella volontà che determinano il successo dell'impresa, e gli operai e ingegneri dei due paesi possono finalmente abbracciarsi. È l'apoteosi universale del genio umano, a cui nulla potrà mai bloccare la strada verso il futuro.

L'ARGUMENT

EXCELSIOR

Le noir génie de la régression, l'Obscurantisme, garde la Lumière, marraine du progrès, enchaînée; mais elle se libère des voiles et des liens qui l'emprisonnent pour illuminer les nouvelles découvertes de la science et de la technique et en révéler la splendeur dans une succession d'épisodes qui la voient à chaque fois triompher de son éternel ennemi. Le premier est consacré aux différentes utilisations de la vapeur: dans un village au bord du fleuve Weser, le batelier Valentino et son rival sont en train de se défier lorsqu'arrive un bateau à vapeur, piloté par son inventeur en personne, Papin. Incités par l'Obscurantisme, les marins du pays détruisent le bateau et terrassent le pilote, mais la Lumière intervient et montre à tous les conséquences extraordinaires de cette grande invention, en faisant apparaître New York, sur un fond resplendissant de paquebots, de trains et d'illuminations.

L'action se déplace ensuite à Côme, au laboratoire d'Alessandro Volta, abattu et perplexe quant au fonctionnement de sa pile; l'Obscurantisme lutte contre la solution du problème, mais la Lumière envahit l'esprit du savant et voilà que jaillit l'étincelle magique. De là on passe rapidement aux merveilles du télégraphe, dans un pétilllement de télégraphistes et de ballerines-télégrammes qui accourent. Suit un hymne à la fraternité entre les peuples sous la forme d'un hommage aux nouvelles voies de communication, du canal de Suez au tunnel du Mont Cenis. Dans l'épisode égyptien, «Simun», une caravane se trouve en danger pendant une tempête de sable dans le désert, elle est attaquée par des pillards, mais voici que le miracle se matérialise: le passage de Suez vers le salut. La Civilisation, au milieu des peuples de toutes les parties du monde qui agitent leurs drapeaux, s'impose dans toute sa gloire. Cependant, l'œuvre gigantesque du tunnel qui relie l'Italie à la France est sur le point de se terminer; l'Obscurantisme cherche de nouveau une revanche en retardant la chute du dernier diaphragme, mais la Lumière génère l'énergie et la volonté qui déterminent le succès de l'entreprise, et les ouvriers et les ingénieurs des deux pays peuvent finalement s'embrasser. C'est l'apothéose universelle du génie humain, auquel rien ne pourra jamais barrer la route vers le futur.

(Traduction d'Irène Imbert Molina)

SYNOPSIS

EXCELSIOR

The black spirit of regression, Obscurantism, is holding Light, the godmother of progress, in chains. She manages to free herself of the veils and constraints, and illuminates the new scientific and technical discoveries, revealing their splendour in a succession of episodes in which, each time, she triumphs over her eternal enemy. The first is dedicated to the uses of steam: in a village on the Weser river, the boatman Valentino and his rival are challenging each other when a steamboat approaches, driven by its designer, Papin. Incited by Obscurantism, the seamen of the town destroy the boat and overpower the driver, but Light intervenes and points out to everyone the extraordinary consequences of this wonderful invention, displaying New York against a radiant backdrop of steamships, trains, and lights.

The action moves to the laboratory of Alessandro Volta in Como; he is discouraged and perplexed over the functioning of his pile; Obscurantism fights against the solution to the problem, but light dazzles the scientist's mind and the magic spark goes off. From here we pass quickly to the marvels of the telegraph, with the rushing about of shouting messengers and dancing telegrams.

A hymn to the brotherhood of man follows, expressed by means of exultation over new routes of communication, from the Suez Canal to the Cenisio tunnel. In «Simun», the Egyptian episode, a caravan finds itself in danger during a sand-storm in the desert, and is attacked by robbers, but a miracle materializes: the Suez passage towards safety. Civilization, uniting people of every part of the world as they wave their flags, is gloriously affirmed. In the meantime, the colossal undertaking of the Italian-French tunnel is about to be completed, but Obscurantism tries again to get his revenge by hindering the fall of the last partition. Light intercedes, generating enough energy and will to make the enterprise a success, and the workers and engineers of the two countries can finally embrace. It is the universal apotheosis of human genius, to which nothing can block the road to the future.

(Translation by Cheril Mengle)

DIE HANDLUNG

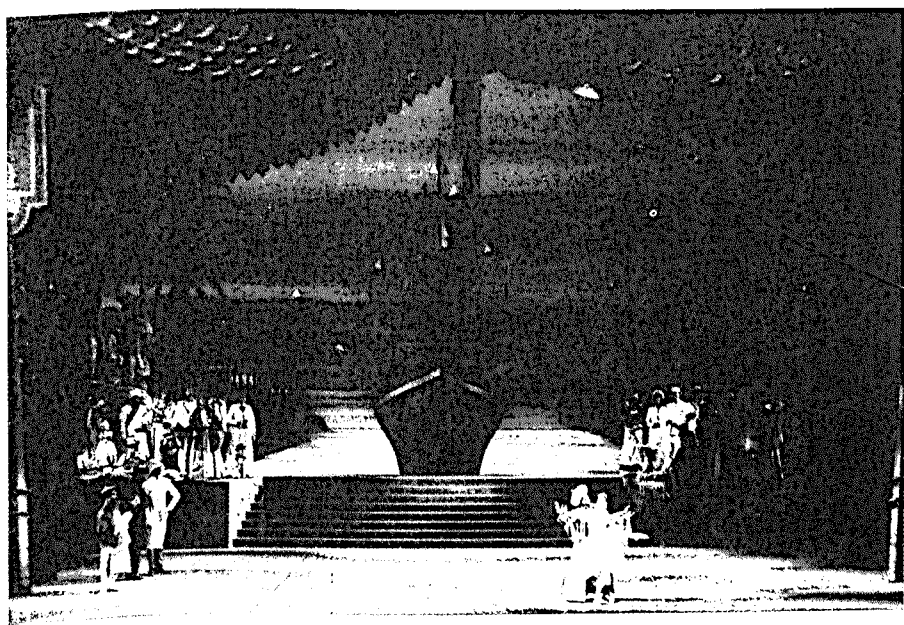
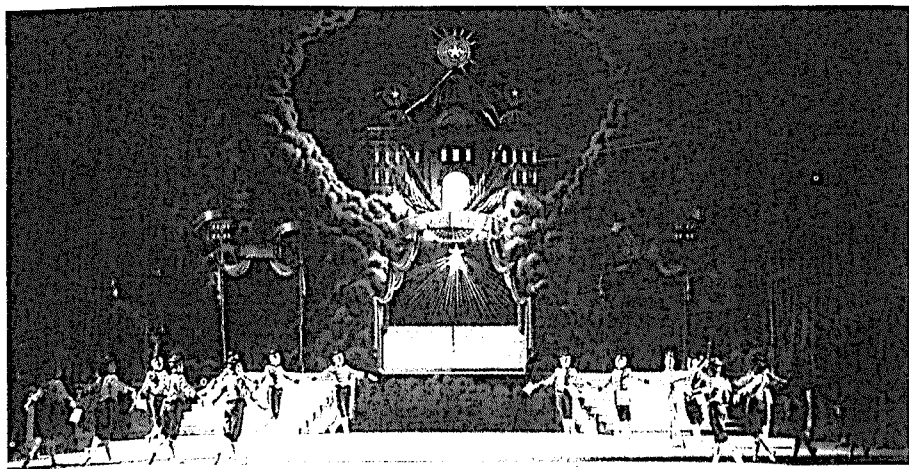
EXCELSIOR

Der dunkle Genius des Rückschritts, der Obskurantismus, hält die Patin des Fortschritts, das Licht, in Ketten gefangen. Sie befreit sich jedoch von Schleiern und Fesseln und erleuchtet aus sich heraus die neuen Entdeckungen der Wissenschaft und Technik, wobei sie ihren Glanz in einer Reihe von Episoden zeigt, in denen sie jedes Mal über ihren ewigen Feind triumphiert. Dieser beschäftigt sich mit der Nutzung von Dampf: in einem Ort an der Weser streiten sich der Schiffer Valentino und sein Rivale, als ein Dampfschiff eintrifft, von seinem Erfinder Papin gesteuert. Vom Obskurantismus aufgewiegelt, zerstören die Schiffer des Dorfes den Dampfer und überwältigen seinen Lenker. Da tritt das Licht dazwischen und führt allen die außergewöhnlichen Konsequenzen dieser großen Erfindung vor Augen: es erscheint New York mit seinem leuchtenden Hintergrund von Dampfschiffen, Eisenbahnen und seinem Lichtermeer.

Die Handlung setzt sich in der Werkstatt von Alessandro Volta in Como fort, der niedergeschlagen und ratlos über der Funktionsweise seiner elektrischen Stromquelle grübelt. Der Obskurantismus kämpft gegen die Lösung des Problems, aber das Licht erhellt den Geist des Wissenschaftlers und siehe, der magische Funke springt über; und schon geht es von hier über zu den Wundern des Telegraphen, wozu Telegrammboten und -tänzerinnen klingelnd herbeilaufen.

Es folgt eine Hymne auf die Brüderschaft der Völker in Form einer Huldigung der neuen Verbindungswege, vom Suezkanal bis zum Tunnel des Mont Cenis. In der ägyptischen Episode «Simun» gerät eine Karawane in Gefahr: sie wird während eines Sandsturms in der Wüste von Plünderern überfallen, doch da wird das Wunder Wirklichkeit, der Suezkanal bringt die Rettung. Bei den Völkern aus allen Erdteilen, die ihre Fahnen schwenken, steht die Zivilisation im Mittelpunkt und setzt sich ruhmvoll durch. Derweil steht das gigantische Bauwerk des italienisch-französischen Tunnels kurz vor dem Abschluß. Erneut sucht der Obskurantismus seine Revanche, indem er den Fall der letzten Trennwand verzögert, aber das Licht erzeugt die Energie und den Willen, die den Erfolg des Unternehmens ausmachen – und die Arbeiter und Ingenieure beider Länder können sich schließlich umarmen. Das ist die universale Apotheose des menschlichen Genius, dem nichts jemals die Straße in die Zukunft versperren können wird.

(Übersetzung von Annette Seimer)



In alto: foto di scena dell'edizione di *Excelsior* di Ugo Dell'Ara. Quadro VI, I Fattorini del Telegrafo. Teatro alla Scala, 1973-1974.

In basso: foto di scena dell'edizione di *Excelsior* di Ugo Dell'Ara. Quadro VIII, Il Canale di Suez. Maggio Musicale Fiorentino. Teatro Comunale di Firenze, 1967.

TEATRO REGIO

STAGIONE D'OPERA 2000.2001



TEATRO
REGIO
TORINO

EXCELSIOR

azione coreografica,
storica, allegorica e fantastica
in sei parti e undici quadri

coreografia
di
Luigi Manzotti

musica
di
Romualdo Marengo

I LIBRETTI



Luigi Manzotti e Romualdo Marengo, rispettivamente coreografo e compositore di *Excelsior*, in una incisione di fine Ottocento.

EXCELSIOR

ballo in sei parti e undici quadri

coreografia di
Luigi Manzotti

musica di
Romualdo Marengo

Personaggi fantastici

LUCE
TENEBRE
CIVILTÀ

Personaggi reali

PAPIN DIONISIO
VOLTA ALESSANDRO
GIORGIO, birraio
KUNEGONDA, sua moglie
VALENTINO, battelliere, loro figlio
LAURA, sua sorella
FANNY, fidanzata di Valentino e figlia di Guglielmo
GUGLIELMO, fittaiolo
FRITZ, battelliere
UN ALTRO BATTELLIERE
UN INGEGNERE (da Bardonecchia)
ALTRO INGEGNERE (da Modane)
UN ASSISTENTE (da Bardonecchia)
ALTRO ASSISTENTE (da Modane)
UN CAPO MINATORE (da Bardonecchia)
ALTRO CAPO MINATORE (da Modane)

*Geni della Civiltà, della Costanza - Invenzione - Concordia - Fama -
Prodigio - Forza - Gloria - Scienza - Agricoltura - Industria - Valore -
Unione - Cantatrici della Gloria - Battellieri del fiume Weser - Villici -
Suonatori - Postiglioni - Fattorini del telegrafo - Ingegneri - Assistenti -
Minatori - Lavoranti del Cenisio - Europei - Africani - Asiatici -
Americani - Marinari d'ogni nazione - Capitani marittimi -
Aspiranti - ecc., ecc.*

AL LETTORE*

Vidi il monumento innalzato a Torino in gloria del portentoso traforo del Cenisio ed immaginai la presente composizione coreografica.

È la titanica lotta sostenuta dal Progresso contro il Regresso ch'io presento all'intelligente pubblico milanese; è la grandezza della Civiltà che vince, abbatte, distrugge, pel bene dei popoli, l'antico potere dell'Oscurantismo che li teneva nelle tenebre del servaggio e dell'ignominia. Partendo dall'epoca della Inquisizione di Spagna arrivo al traforo del Cenisio, mostrando le scoperte portentose, le opre gigantesche del nostro secolo.

Ecco il mio Excelsior che sottopongo al giudizio del colto Pubblico Milanese.

LUIGI MANZOTTI

* Questa nota comparve nel programma di sala del Teatro alla Scala di Milano in occasione della prima rappresentazione assoluta di *Excelsior*, 11 gennaio 1881.

PARTE I
Quadro I

L'OSCURANTISMO

Notte sinistra e funebre; lugubre silenzio interrotto soltanto, ad intervalli, da un lontano canto, canto di melanconia e di tristezza accompagnato dai rintocchi misurati di una campana che invita a pregare per l'ultima ora degli infelici. Rottami e rovine ovunque, e roghi e caldaie gigantesche in lontananza.

Povera Spagna! La Inquisizione ha raggiunto il massimo grado della sua potenza; i lamenti delle vittime, che va mietendo inesorabilmente, forman per essa l'inno trionfale del terrorismo e della iniquità.

Il genio, la forza creatrice dell'intelletto, dono divino ed immortale, la verità inconcussa della scienza, l'impeto sublime che spinge l'uomo ad enumerare e spiegare i portenti del Creatore, son tutte ispirazioni ingoiate dal Cerbero dell'Oscurantismo, che dalle tre bocche sanguigne vomita superstizione, ignoranza, viltà.

Il Genio delle tenebre ne gioisce; egli tiene ai suoi piedi, avvinta da pesanti catene, una donna bella quanto il sorriso di Dio, ma abbattuta e languente.

— O tu, egli le dice, — tu che fosti Gloria, Progresso, Civiltà dell'orbe, guarda, guarda le conseguenze del mio gigantesco potere; a che valsero le tue grandi opre dei secoli trascorsi? A render forse l'uomo meno schiavo o meno superstizioso? No... io giunsi in tempo ed eterno regnerò. Nuovi tormenti e nuovi tormentati verranno e si succederanno come le cavallette del deserto, e tu, tu stessa generai fra i ceppi, e l'ora del tuo risorgimento non risuonerà giammai.

Ma la bella donna più non geme, il suo sguardo si rianima, a poco a poco; una misteriosa forza le infonde vita novella, già scintillano le sue pupille, sente che da sé sola può infrangere i ceppi che le stringono i polsi, il suo capo va irradiandosi di splendore abbagliante. La fiamma del genio si riaccende, è il Genio della Umanità, la Luce, il Progresso, direi quasi la sintesi del bene, della fratellanza dei popoli che ingigantisce agli occhi dell'Oscurantismo, dello spirito malefico delle tenebre.

Cadono infranti i ceppi ed una voce soave, ma profetica, dice:

— Spirito dell'annientamento! più non ti è dato gioire, l'opra tua demolitrice e malvagia ha ormai toccato il suo termine: curva al suolo lo sguardo, mentre io, spiccando il volo del Condor, m'innalzerò sulle ali della più ardente fantasia fino a Dio e numererò le sue glorie, i portenti suoi. Non ti sarà più dato spargere fra gli uomini il germe della discordia e dell'odio, giacché io li unirò in fraterno amplesso. Dall'uno all'altro polo parleranno i mortali da te conculcati ed a tanta distanza gli uni ascolteranno le parole degli altri, come tu ora ascolti le mie, che annichiliscono il tuo spirito tenebroso. Scoperte sublimi, opre gigantesche che meraviglieranno l'Universo, tu imparerai a conoscere, e tali scoperte, tali grandi opre formeranno la tua decisa rovina. Pròstrati dunque, iniquo, innanzi al Genio, innanzi alla Luce dell'uman genere.

— No, grida il Genio tenebroso, che se ne sta meravigliato e confuso, — no, io non pongo fede a codeste tue glorie avvenire, e s'anche s'avverassero saprò ben combatterle, annientarle ed immergerle nel sangue fumante delle vittime mie.

— Guarda, gli dice la donna, guarda e comprendi.

LIBRETTO

D'improvviso la scena si trasforma, la Luce e la Civiltà trovansi abbracciate sul globo terrestre, nella reggia sfolgorante dei Geni e l'Oscurantismo annichilito impreca sí, ma è vinto da tanto splendore, è soggiogato dalla forza del libero ingegno.

Quadro II

LA LUCE

Soggiorno del Genio e della Scienza.

In questo luogo, sfolgorante di ricchezza e di splendore, vedonsi le antiche grandezze artistiche di tutte le epoche ed a caratteri d'oro stanno scritte le scoperte, le ardite intraprese che formano il tesoro scientifico dell'epoca moderna, cioè: Vapore - Telegrafo - Suez - Cenisio.

Si vedranno i simboli della Scienza, della Forza, dell'Industria, Amore, Civiltà, Costanza, Unione, Concordia, Valore, Gloria, Invenzione, Belle Arti, Agricoltura, Commercio, ecc. È il trionfo di un'era novella, di un luminoso avvenire pei popoli; è l'esultanza dei geni illuminanti l'umanità.

PARTE II

Quadro III

II. PRIMO BATTELLLO A VAPORE

Ameno villaggio sulle sponde del fiume Weser, presso la città di Brema, a sinistra una taverna con alcune panchette, a destra l'albergo della Posta.

Tramonta il sole, è l'ora mesta e gentile, l'ora dell'addio che gli augelletti, le foglie, le acque ed i fiori danno all'astro radioso con dolce mormorio di amore e di speranza.

Le acque del Weser bagnano la bella sponda; odesi in lontananza un canto di navicellieri, ed a quel lieto canto si unisce, con grata armonia, un suono di istrumenti. Le voci giulive vanno man mano avvicinandosi. L'oste esce dalla taverna, seguito dalla ostessa.

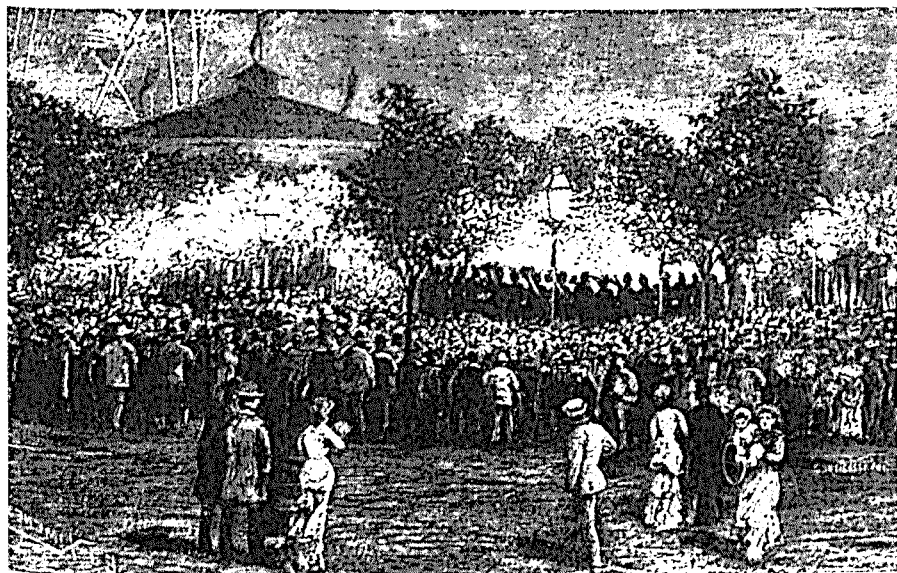
I felici coniugi guardano dalla riva un battello, che approda con bandiera sventolante.

— È nostro figlio, esclama la buona donna.

— Sí, — dice il marito giubilante, — sí, è nostro figlio; oh! quanto sarà felice la buona Fanny allorquando saprà che il nostro Valentino, il suo fidanzato, è vittorioso.

Fanny giunge anch'essa e divide l'esultanza dei genitori di Valentino. Vengono altri popolani, tutti vogliono festeggiare l'arrivo del battello vincitore alla regata, diretto dal giovane Valentino, il quale giunge trionfante insieme ai suoi compagni, tra le grida di evviva e di gioia. Niuno sa frenare l'esultanza e l'allegro giovinotto fa sventolare la bandiera entusiasticamente ed abbraccia tutti, ha una parola per tutti. I brindisi e l'allegria si succedono con quella schietta franchezza del popolano, che ha buon cuore.

Il vincitore e la sua fidanzata, invitati, danzano un passo caratteristico che termina fra l'ammirazione generale, e mentre il nome di Valentino corre di bocca in bocca, mentre tutti parlano della sua vittoria, ecco giungere un altro battello, dal quale scendono altri navicellieri.



In alto: Ximenes, *La ferrovia speciale dell'Esposizione di Milano*, da «L'Illustrazione Italiana», 1881.

In basso: Matania, *L'evento dell'illuminazione di Milano le sere del 7 e 11 maggio*, da «L'Illustrazione Italiana», 1881.

ma penserosi e sconsolati: essi hanno perduto il primo premio. Valentino lo ha vinto, né sanno, né possono persuadersi di essere stati sconfitti da un giovinotto imberbe.

Così sconsolati, vanno a sedersi in disparte, la gioia dei vincitori li irrita. Valentino cortesemente salutandoli li invita a bere, ma a tanta gentilezza rispondono con un sgarbatissimo rifiuto, che rimescola il sangue dell'ardito giovinotto. Lo spiacevole incidente, che minaccia turbare l'allegria di quella buona gente, è interrotto dall'arrivo di alcuni postiglioni e di vispe fanciulle, che danzano e bevono.

— Alla salute del vincitore, — grida il padre di Valentino alzando il bicchiere. Tutti lo imitano, tranne i vinti, il capo dei quali, mal reprimendo il suo pessimo umore, si avvicina a Valentino e gli dice:

— Giovanotto, tu hai ragione di cantar vittoria, giacché sei il primo che abbia avuto l'audacia di vincermi, ma bada che quell'orgoglioso canto non ti ritorni nella gola.

Valentino gli si avvicina e risponde:

— Giacché a te piace turbare la letizia mia e dei miei cari, t'impongo spiegarti e presto, m'intendi?

— Trattasi di cosa semplicissima, — ripiglia l'altro; — io ti sfido per domani... sarei soli a remare, sarai solo ad essere sconfitto.

— Camerata, accetto, — dice il leale giovinotto porgendogli la destra; ma proprio in quel momento scorge un uomo che, sdraiato presso la sponda e sostenendosi il volto con ambo le mani, li guarda entrambi sogghignando.

— Perché ridi tu?... — grida Valentino muovendo verso lo strano personaggio.

— Perché?... — risponde l'altro, sempre più ridendo, — perché mi fate pietà voi altri giovinotti, che confidate tanto nell'audacia vostra.

— La pietà me la farai tu allorché ti avrò affogato in quell'acqua, — esclama Valentino. L'altro battelliere si slancia, onde porre in esecuzione la minaccia del compagno, ma l'uomo dall'aspetto strano li trattiene e dice: — Via meno furia, siate ragionevoli ed ascoltate: voi altri credete d'essere invincibili e non sapete che s'anche la sorte volesse mettersi dalla parte d'uno di voi due, ormai la vittoria gli risulterebbe ridicola.

— E chi osa affermarlo?... — grida Valentino; ma l'incognito interrompe dicendo — Guarda, vedi tu quel battello che arriva?

Valentino guarda, resta meravigliato; un gruppo di curiosi va formandosi intorno ai tre personaggi; lo stupore aumenta sempre più, quel battello è qualcosa di strano, d'incomprensibile.

— Osservate bene, — ripiglia l'uomo misterioso; — quella è la satanica invenzione dello stregone Papin*. Quel battello fugge rapido quanto il baleno, perché aiutato dagli spiriti di Averno. Lo stregone tenta rovinare gli interessi di voi altri battellieri; i bei sogni del vostro avvenire. Annientate dunque l'infame.

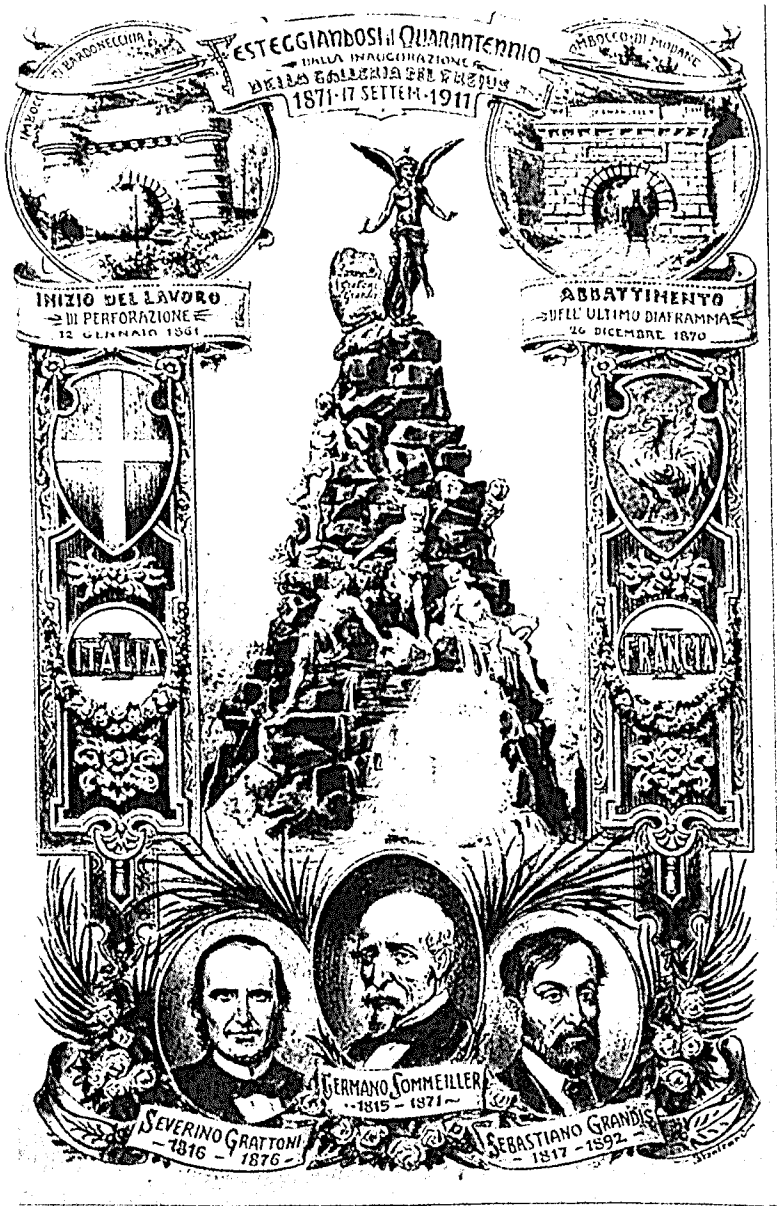
— Corriamo all'armi, o compagni, urla Valentino, precipitiamoci sul demone... uccidiamolo. Tutti corrono ad armarsi e ritornan quindi con pali, picche, rampini ed accette. Piangono i bambini, le donne cercano di metter pace. L'oscurantismo aizza sempre più la turba furente, ed il battellino si avvanza verso la riva, là ove l'infelice Papin crede trovare benedizioni e gloria ed ove trova invece imprecazioni, urli, bestemmie, scherno, distruzione.

— Dannazione e morte!... — urla Valentino mettendosi alla testa dei suoi; — cada l'empio negromante, si distrugga quel battello infernale, si uccida quell'uomo.

La portentosa invenzione di Papin si avvanza intanto battendo le acque chiare del fiume con i movimenti misurati delle sue ruote.

Valentino si slancia sulla riva e grida con voce minacciosa al Papin: — Arrestati.

— Che vuoi? — risponde quello.



Cartolina commemorativa del quarantennio del traforo del Fréjus (1871-1911), che riproduce il monumento torinese di piazza Statuto, di fronte al quale Luigi Manzotti ebbe l'idea del ballo *Excelsior* (raccolta privata).

- Voglio sapere ove vai tu.
- Io vengo, – gli risponde Papin, – ad accettare le benedizioni tue e quelle dei tuoi compagni... io vado alla gloria che m'aspetta.
- Iniquo, tu hai trovato morte e maledizione.

Papin, viste le ostili attitudini, tenta rimettere in moto la sua piccola macchina, onde fuggire, ma i battellieri, senza lasciargliene il tempo, si sono precipitati sul ponte del battello; Valentino ha già afferrato per la vita il mal capitato Papin e lo ha lasciato cadere nelle onde. L'Oscurantismo sta in disparte e gioisce vedendo la bella invenzione ridotta in frantumi, che galleggiano sull'acqua.

Tutto è finito pel povero Papin, che nuota come forsennato tentando guadagnare la riva; egli già sentesi mancare le forze... si vede irremissibilmente perduto.

I battellieri, sempre più istigati dallo incognito, inveiscono ancora contro lo sventurato, che ha innanzi agli occhi la disperazione e la morte; già stanno per finirlo, ma restan confusi, sorpresi; vedesi accanto al Papin una celeste visione, è la Luce che sorge dalle acque; è la Luce, alla cui veste si afferra lo sventurato inventore.

– Gioisci, ella gli dice, – vedi tu quell'iniquo che laggiù se ne sta tremante ed annichilito?... Egli fu che subornò i popolani, i quali distrussero l'opra tua, che a te costò lacrime e sudori: fa' cuore, o sventurato! tu morrai, sí, ma da me benedetto, benedetto dagli uomini: mira intanto lo sviluppo della tua grande invenzione.

Quadro IV

PRODICI DELLA INVENZIONE

New-York.

Non più placido fiume, bensì agitato mare, che si stende tra due promontori formanti una gola e congiunti mercé un ponte di ferro a cinghie, e, mentre sul ponte corre velocissima una locomotiva, un piroscalo, rapido e trionfante, spinto dal vapore s'interna nella gola.

A Fulton la gloria, mentre l'iniziativa fu dello sventurato Papin.

– Osserva, dice la Luce all'Oscurantismo, – ecco la grande opra mia, e non è tutto; sappi, o iniquo, che il genio non si domina, che la verità vola sublime, che il duello da te meco impegnato ti sarà fatale.

Papin muore ai piedi della Luce, il Genio tenebroso cade soggiogato.

PARTE III

Quadro V

IL GENIO DELL'ELETTRICISMO

Laboratorio di Volta a Como.

Un uomo nelle cui pupille si legge la potenza dell'ingegno, nella cui fronte tu vedi l'arditezza del pensiero, i solchi della meditazione e dello studio, il principio dominante del *Volere* è *potere*. Egli è Volta che giace abbattuto e pensoso accanto alla pila.

E lavora il prediletto figlio della scienza con quell'amore, con quella sicurezza, che è principio, dogma delle anime elette, ma egli non è felice ancora, manca qualche cosa alla meravigliosa scoperta, che a danno della superstizione deve cambiare del tutto la faccia al mondo. Volta porta ad un tratto ambo le mani al capo; un fremito nervoso lo assale, egli esclama: – Sì... sì, io riuscirò.

– No, risponde sogghignando il Genio tenebroso, che se ne sta nascosto fra le cortine di una finestra. Vola come aquila il tuo ingegno e cerca nelle alte regioni il bene della umanità, ma tu non vincerai –. Lo scienziato lavora, pensa... ma nulla egli ottiene che valga a confortarlo e già sentesi avvilito. S'apre una parete a lui d'accanto ed appare la Luce, che gli stende la destra sul capo in atto di benedizione.

Ad un tratto, come invaso da sovrumana potenza, egli scuote l'abbattimento che lo ha assalito, si avvicina alla pila, aggiunge qualcosa, afferra i due conduttori elettrici, li unisce, una scintilla illumina la scena!... oh gioia inesprimibile!... la pallida fronte dello scienziato è raggiante, egli cade inginocchiato e ringrazia Iddio. Si leva poscia e corre a partecipare ai suoi cari la portentosa scoperta.

Il Genio delle tenebre si slancia nel mezzo del laboratorio, corre verso la pila, afferra i due conduttori, di cui ignora la forza misteriosa, combatte colle scosse e le scintille elettriche, resta confuso, paralizzato, vuol distruggerla e vi si accinge con uno sforzo supremo, ma la Luce ricompare, fa scudo alla pila e con gesto maestoso addita gli effetti della portentosa scoperta. Odesi un tintinnio di campanelli elettrici, la scena si squarcia.

Quadro VI

EFFETTI DELLA ELETTRICITÀ

Piazza del telegrafo elettrico a Washington.

L'Oscurantismo trovasi come per incanto in una piazza di Washington, la piazza del telegrafo elettrico; egli resta esterrefatto.

– Combatti ancora, – dice la Luce che gli si trova accanto, – combatti dunque, se ti è dato, contro la potenza Divina. È ormai descritta la parabola della tua infamia, nulla vale contro colui che riaccese la scintilla del genio pel soccorso della Umanità, la quale tu rendesti un giorno schiava ed ignorante.

Esso la guarda, freme, vorrebbe inveire, quand'ecco una folla di fattorini del telegrafo alla cui testa sta la Civiltà invade la piazza. La Luce è esultante, l'Oscurantismo abbandona quel luogo imprecando e maledicendo.

PARTE IV

Quadro VII

II. SIMON

Deserto.

L'occhio si perde in uno sterminato orizzonte; veggonsi qua e là alcune collinette pietrose, alcuni monticelli di sabbia, ora isolati, ora formanti file ondegianti; altrove poche acacie

gommifere, selve di arbusti spinosi ed un po' d'erba interrompono la spaventosa uniformità del deserto. Il cielo è plumbeo. L'arido piano appare nella sua grande potenza sterminatrice. Vedesi in lontananza una carovana. I cammelli già sentono l'avvicinarsi del pericolo, il rapido dromedario corre spaventato. Uomini, donne e bambini in preda a spaventevole sgomento corrono alla rinfusa invocando un rifugio. È il Simun, il terribile Simun che s'avvicina sollevando l'immenso letto di sabbia infocata.

Un branco di ladroni del deserto profittando dell'imperversar della bufera e della confusione che regna nella carovana, passa rapidamente sui destrieri per recarsi a depredare i miseri sbrancati. Odesi il rumore dell'assalto ed i ladroni ritraversano la scena velocemente, seco traendo il loro bottino. Le disgraziate vittime tentano inseguirli, ma una enorme tromba di sabbia attraversa lo spazio, travolge nelle terribili sue spire uomini e bestiami come tanti fucelli di paglia e confusamente rovescia gli uni sugli altri.

Niuno più conosce ove si trovi, nulla più si distingue ad un passo di distanza; la sabbia produce una fitta tenebra, cielo e terra sembran congiunti insieme.

A questo sconvolgimento della natura la costernazione è generale, e sbattuti e malconci pregano gli sventurati attendendo l'ultima ora con monsumana rassegnazione.

L'oscurità va crescendo e cela vittime e deserto.

Durante la dolorosa scena, un uomo sfidando gl'infuriati elementi e la morte corre pel deserto, si arresta poscia, e sembra che benedica tanta rovina e tanta distruzione.

Egli trovasi nel suo regno – l'estermínio. – Luce, ove sei tu? – esclama. – Gloria ed amore dell'uman genere, squarcia, se ti è dato, queste fitte tenebre, questo lenzuolo di morte. A che valsero i tuoi vapori, i tuoi telegrafi?... Arresta l'imperversare della procella, arresta il Simun; indica colla tua scintilla, a questi figli tuoi diletteggianti, che periscono, un'altra via meno perigliosa che li meni alla lor meta senza sfidare l'incostanza del deserto.

E gioisce l'iniquo Genio, ma d'un tratto gli appare la Luce, che maestosa gli accenna un punto sull'orizzonte. Il Genio delle tenebre resta esterrefatto.

Quadro VIII

IL CANALE DI SUEZ

Ismailia.

Dell'orribile scena desolante e di morte più nulla resta. Tutto è scomparso. In luogo del deserto si scorge un largo canale, che corre tra due rive sabbiose, lasciando vedere al di là un bellissimo panorama.

È l'istmo di Suez.

La bella scena rappresenta Ismailia, che, assisa sulle rive del lago di Tinsah, ha meritato il nome di Venezia del deserto, per la sua gaiezza, il suo movimento, i suoi giardini ed i suoi piccoli palazzi.

Tutta la civiltà europea è riunita come per incanto in quel punto dell'istmo, prima affatto deserto. Tutto è movimento tutto si prepara a solenni trionfi.

Il neghittoso passato è ormai sconfitto, dimenticato. Su quelle acque vedonsi bastimenti di tutte le nazioni. Nulla havvi che non sia ornato a festa, è preparata una sfarzossissima illuminazione.

Vedonsi molte tende disposte caratteristicamente, ed archi trionfali e bandiere. Il tutto forma un insieme fantastico e sorprendente.

Uomini di tutte le parti del mondo, di tutti i colori sono frammisti gli uni agli altri.

I neri del Sudan, gli Abissini e gli altri popoli dipendenti dal Kedivé, vi sono rappresentati e danzano e giuocano caratteristicamente.

In quella bella confusione, in quel caos tutto è letizia; una limpida giornata di oriente lascia vedere in lontananza la catena dell'Attaha sul Mar Rosso e le grandi ondulazioni del deserto e le colline, e i monti dell'Arabia.

PARTE V

Quadro IX

L'ULTIMA MINA

Il traforo del Cenisio.

Affascinato, schiacciato, ma non ancora vinto dalle grandi scoperte, dalle opre miracolose, che quali ombre gigantesche egli vide passare innanzi alle sue pupille affascinate, il Genio delle tenebre cerca col confuso pensiero ove mai possa arrivare questa civiltà irradiata da luce divina, questa nuova èra, che osò distruggere il passato e temuto potere dell'Oscurantismo. Dopo il vapore ed il telegrafo noi lo vedemmo a Suez ed ora lo troviamo nelle viscere della terra, ove egli si aggira misteriosamente.

L'uomo, mercé la scienza, nella quale riposa fiducia indefinita, lavora ora per traforare il Monte Cenisio.

La perforatrice ha già fatto il suo ufficio e si è ritirata, l'ultima mina è pronta.

L'Oscurantismo guarda fremendo l'opra grandiosa, vede l'uomo che osa sfidare la natura e vincerla. Nulla, proprio nulla, ha potuto opporre ostacolo a quei moderni titani.

L'ultima mina è dunque preparata; ingegneri e lavoranti stanno con animo perplesso. Osservano ancora se tutto sia ben disposto e si sentono combattuti dalla speranza e dal timore.

L'opra gigantesca sta per compiersi.

Tutti i lavoranti si ritirano dietro ordine dell'ingegnere, la mina sta per iscoppiare, l'istante è decisivo.

Scoppiata la mina, i lavoranti accorrono, sbarazzano il suolo dalle macerie, ascoltano poscia attentamente, ma nulla si ode al di là.

Ciò è strano e scoraggiante, l'opra è vicina al suo termine, si dovrebbero sentire i colpi di piccone della parte opposta, indubbiamente lo dovrebbe permettere la poca spessezza della roccia, ma nulla, assolutamente nulla.

L'ingegnere è sgomentato, l'incertezza ed il dubbio invadono l'animo degli operai, che guardansi angosciati gli uni cogli altri.

Abbiam forse deviato? eglino esclamano.

— Sì, dice uno di essi; sì, noi abbiamo deviato; tant'opra, tanti sudori, tant'oro, tutto è perduto. L'ingegnere consulta ancora gli strumenti geodetici, tutto trova esatto, tutto scrupolosamente eseguito, dunque perché tale contrattempo? qual mai ne è la causa?

S'odono ad un tratto alcuni colpi al di là della roccia, la speranza ritorna nei cuori; quell'istante d'incertezza è indescrivibile. L'ingegnere ascolta attentamente quei colpi di piccone

che dovrebbero udire proprio dietro la roccia, che chiude l'ampio tunnel, partono invece dalla parte destra; è dunque certo che le direzioni dei lavori sono diverse e che al punto convenuto non s'incontreranno. Con la certezza dello sbaglio aumenta la costernazione. Una cupa lontana detonazione interrompe ogni riflessione; l'ingegnere corre verso la diruta parete, sembragli udire dei colpi di piccone, ascolta più attentamente, quei colpi diventano più sonori, egli porta ambo le mani al capo in atto di immenso giubilo, e chiamando tutti a sé d'intorno, esclama:

– No, noi non abbiamo deviato, l'eco c'ingannava, tra breve l'ultimo ostacolo scomparirà, noi abbracceremo i nostri fratelli d'oltr'alpe; coraggio, o figli dilette, l'ambita meta è raggiunta, l'opra colossale sarà tosto compiuta.

Ordina di attaccare a colpi di piccone il sottile diaframma che ostruisce ancora il tunnel; quel comando vien tosto eseguito con ansia febbrile: già odonsi i colpi ripetuti da ambo le parti, già vedesi qualche foro di comunicazione. I fratelli che lavorarono per la grande opra si parlano, si stringono la mano in segno di allegria e quel sottile diaframma cade alfine definitivamente.

Gli ingegneri ed i lavoranti si precipitano gli uni nelle braccia degli altri, mentre al saluto italiano che rende omaggio alla grande opra risponde quello di Francia.

La scena è commovente, chi non benedirebbe Iddio in tale istante di amore e di fratellanza, di fede e di gloria imperitura?

Quel tunnel è invaso da luminosi raggi, per l'ampio varco aperto corrono gli operai esultanti, preceduti dalla Luce. Tutto è trionfo.

Quadro X

OSCURANTISMO, LUCE E GLORIA

Il monumento innalzato in gloria del traforo del Cenisio o del Genio Umano s'erge maestoso nel mezzo della scena.

Il Genio delle tenebre è furibondo. Vana fu la lotta ch'egli volle impegnare; ora vedesi obbligato ad assistere alla gloria di quei grandi avvenimenti che si svolsero innanzi alle sue sinistre pupille. Egli vorrebbe fuggirsene, cacciarsi nelle viscere della terra... Ma la Luce, la sua terribile nemica, gli dice:

– Tu un giorno mi tenesti schiava... Ed allorquando i miei sospiri ti turbavano la quiete, tu mi guardavi sogghignando, additandomi la superstizione e lo squallore, la ignoranza e la colpa: pure io soffrìi, ma non tremai, pensai sperando, ma non maledissi. E tu tremi ora che sei certo della tua rovina e maledici alle opre stupende create pel sollievo dell'Umanità. L'Oscurantismo è in preda alla disperazione: ogni istante che passa lo avvicina all'ora fatale. – Tutto è per te compiuto, – gli dice la Luce, – mentre pel Genio della Civiltà molto resta da compiere; per te è la fine, pel Genio Umano l'Excelsior.

L'Oscurantismo porta ambo le mani ai capelli in atto di disperazione. La Luce gli fa un cenno imperioso, egli volge lo sguardo vitreo là dove gli è imposto guardare.

Attraverso la nebbia che ha invasa la scena, l'Oscurantismo vede tutti i popoli fraternamente riuniti; ad un altro cenno della Luce la terra si spalanca ai piedi dello spirito tenebroso e lo ingoia.

EXCELSIOR

PARTE VI
Quadro XI

APOTEOSI
CIVILTÀ, PROGRESSO, CONCORDIA

Grande scena finale.

Il velo sparisce, l'apoteosi del Genio Umano chiude la sequela dei gloriosi avvenimenti.
Gloria del presente, gloria maggiore dell'avvenire – Scienza, Progresso, Fratellanza, Amore.

* *Nota storica*

Dionisio Papin, inventore della prima macchina a vapore che adattò ad un piccolo battello nel 1707.
Passando il fiume Weser ebbe distrutta dai battellieri la sua invenzione, lasciando ai posteri l'iniziativa.



In alto e in basso: Dalsani (Giorgio Ansaldo), tavole illustrative del ballo *Excelsior* rappresentato al Teatro Regio di Torino, 1882. Da «La Luna», 1882, nn. 54-55 (raccolta privata).

TEATRO REGIO TORINO

COLLABORATORI ARTISTICI, TECNICI E AMMINISTRATIVI

AREA ARTISTICA

Direttore del coro
Vicedirettore artistico
Assistente musicale alla direzione artistica
e direttore dei complessi musicali in palcoscenico
Assistente alla direzione artistica per le attività di danza
Assistente alla direzione per i progetti culturali
Aiuto maestro del coro
Maestri collaboratori

Bruno Casoni
Roberto Bosio

Alessandro Galoppini
Tiziana Tosco
Filippo Fonsatti
Claudio Marino Moretti
Giannandrea Agnoletto
Fabrizio Altamura
Luca Brancaleone
Carlo Caputo
Giulio Laguzzi
Edoardo Papa
Gioachino Scomegna
Vittorio Borrelli
Riccardino Massa
Riccardo Fracchia
Enrico Maria Ferrando

Direttore di scena
Secondo direttore di scena
Vicedirettore di scena
Responsabile dell'archivio musicale

AREA TECNICA

Direttore tecnico e degli allestimenti scenici
Assistente al direttore degli allestimenti scenici
Coordinatori di progetto

Silvano Cova
Saverio Santoliquido
Enzo Busco
Valentina Donato
Andrea Anfossi
Mario Garbolino
Laura Viglione
Ferruccio Biancardi
Silvano De Forheger
Claudia Boasso
Franco Chiapino
Marcello Incardona

Direttore delle luci
Responsabile servizi tecnici di palcoscenico
Responsabile servizi di vestizione
Responsabile segreteria tecnica e della struttura di Strada Settimo
Conservatore degli allestimenti scenici
Responsabile laboratorio di scenografia
Responsabile laboratorio costruzioni
Responsabile magazzino allestimenti
Responsabile servizio impianti
Responsabile servizi prevenzione e protezione

Pier Giovanni Bormida
Bruno Scagliola

AREA ORGANIZZATIVA

Responsabile amministrativo
Responsabile servizi attività promozionali e pubbliche relazioni
Responsabile servizi stampa, comunicazione e marketing
Ufficio stampa
Responsabile ufficio produzione
Responsabile Segreteria di Presidenza e Sovrintendenza
Relazioni esterne
Attività scuola
Ragioneria
Personale e scritture
Approvvigionamenti
Patrimonio

Carlo Carrà
Piero Robba
Ugo Sandroni
Paola Giunti
Loredana Rozzo
Maria Vittoria Trio
Laura Carraro
Vincenza Bellina
Giuseppina Guzzoni
Donatella Felletti
Alessandra Bazoli
Franco Tomatis

L'ORCHESTRA DEL TEATRO REGIO

Violini primi

Raimondo Maticena•
Stefano Vagnarelli•
Marina Bertolo
Claudia Zanzotto
Elio Massimo Lercara
Roberto Lini
Carmen Lupoli
Enrico Luxardo
Alessio Murgia
Laura Quaglia
Daniele Soncin
Grazyna Teodorek
Mario Torni
Pierangelo Travasino
Paolo Vezzosi
Roberto Zoppi

Violini secondi

Pietro Balocco•
Marco Polidori•
Laura Andriani
Giuseppe Tripodi
Silvana Balocco
Paola Bettella
Maurizio Dore
Anna Rita Ercolini
Silvio Gasparella
Roberto Lirelli
Anselma Martellono
Luisa Mattalia
Paolo Mulazzi
Tomoka Osakabe*
Gianfranco Rossi
Monica Tasinato*
Mihai Vuluta*

Viola

Krystyna Porebska•
Armando Barilli•
Rita Bracci
Gustavo Fioravanti
Maria Elena Eusebiatti
Mirto Mantovan
Franco Mori
Roberto Musso
Néstor Panik
Claudio Vignetta
Jolanta Wrobel
Giuseppe Zoppi

Violoncelli

Relja Lukic•
Dario Destefano•*
Michele Scomegna
Davide Eusebiatti
Giulio Arpinati
Luciano Cugnasco
Pascal Dubois Pallastrelli
Ewa Janas
Gaël Seydoux
Gabor Simon

Contrabbassi

Davide Botto•
Davide Ghio•
Atos Canestrelli
Giulio Guarini
Michele Lipani
Corrado Pastore*
Stefano Schiavolin

Flauti e Ottavino

Federico Giarbella•
Elio Sosso•
Maria Siracusa
Robert Baiocco

Oboi e Corno inglese

Luigi Finetto•
Paolo Chimienti•
Giorgio Nespoli

Clarinetti

e Clarinetto basso
Luigi Picatto•
Alessandro Dorella•
Edgardo Garnero
Edmondo Tedesco

Fagotti e Controfagotto

Giampiero Ganau•
Matteo Rivi•
Alberto Brondello*
Alarico Lenti*
Sergio Pochettino

Corni

Ugo Favaro•
Natalino Ricciardo•*
Fabrizio Dindo*

Claudio Gazzola
Evandro Merisio
Eros Tondella

Trombe

Ivano Buat•
Sandro Angotti•
Silvano Magnani

Tromboni

Vincent Lepape•
Florian Rosini*
Enrico Avico
Marco Tempesta

Basso Tuba

Giuseppe Savazzi

Timpani

Carlo Cantone•

Batteria e

Strumenti a percussione

Ranieri Paluselli
Teresa Mantelli*
Fiorenzo Sordini*

Arpa

Patrizia Radici•*

• Prime parti
* Elementi aggiunti

IL CORO DEL TEATRO REGIO

Soprani

Nicoletta Baù
Anna Beretta
Anna Maria Bergo
Adriana Bono
Anna Maria Borri
Sabrina Boscarato
Serafina Cannillo
Patrizia Capello
Esther Chayes
Cristina Cogno
Cristiana Cordero
Eugenia Degregori
Alessandra Di Paolo
Sabrina Enrichi*
Rossana Gariboldi
Ornella Gerola
Manuela Giacomini
Laura Giorcelli*
Rita La Vecchia
Laura Lanfranchi
Chiara Lazzari
Silvia Mapelli
Giovanna Zerilli*

Mezzosoprani/Contralti

Cristiana Arri
Luciana Bertacchini*
Giorgia Bertagni*
Ivana Cravero*
Corallina Demaria
Maria Di Mauro*
Rita Dmitrieva
Alessandrova
Roberta Garelli
Chang Shiow Hwa

Elena Induni
Antonella Martin
Maria Rabbione
Raffaella Riello
Myriam Rossignol
Marina Sandberg
Teresa Uda
Tiziana Valvo

Tenori

Pierangelo Aimé
Marino Capettini*
Gian Luigi Cara
Antonio Coretti*
Diego Cossu
Davide Danielis*
Ernesto Alejandro
Escobar Nieto
Giancarlo Fabbri
Fabrizio Falli
Mauro Ginestrone
Roberto Guenno
Giuseppe Milano
Matteo Mugavero
Paolo Paghi*
Andrea Semeraro*
Gualberto Silvestri
Franco Traverso
Sandro Tonino*
Valerio Varetto
Oliviero Zanette

Baritoni

Flavio Feltrin
Umberto Ginanni
Alessandro Inzillo

Paolo Lovera
Franco Rizzo
Enrico Speroni
Marco Sportelli
Marco Tognozzi
Vincenzo Vigo

Bassi

Leonardo Baldi
Mauro Barra
Enrico Bava
Leo Paul Chiarot*
Ignazio De Simone
Riccardo Mattiotto
Ernesto Morillo*
Davide Motta Fré*
Paolo Stupenengo*

* Elementi aggiunti

Il Teatro Regio ringrazia il Comitato Provinciale di Torino della Croce Rossa Italiana per l'assistenza infermieristica durante gli spettacoli.

NELLA STESSA COLLANA

Don Giovanni di Wolfgang Amadeus Mozart, con un saggio di Paolo Gallarati, il libretto dell'opera, le rubriche* e in appendice *Le «Don Juan» de Mozart* di Charles Gounod. 192 pagine, 31 illustrazioni a colori, 12 in bianco e nero.

Il Trionfo del Tempo e del Disinganno di Georg Friedrich Händel, con un saggio di Carlida Steffan, il libretto dell'oratorio, le rubriche* e in appendice il catalogo delle composizioni drammatiche di Händel a cura di Gianni Legger. 114 pagine, 11 illustrazioni a colori, 8 in bianco e nero.

Le Comte Ory di Gioachino Rossini, con saggi di Emanuele Senici, Guido Paduano, Nicola Gallino, il libretto dell'opera con traduzione italiana a fronte, le rubriche*. 160 pagine, 27 illustrazioni a colori, 12 in bianco e nero.

La bisbetica domata, coreografia di John Cranko, con saggi di Franca Valeri, Franco Marenco, Domenico Rigotti, Horst Koegler, Ernaldo Data, Elisa Vaccarino, Sergio Trombetta. 80 pagine, 40 illustrazioni a colori.

Maria Stuarda di Gaetano Donizetti, con saggi di Luca Zoppelli, Paolo Cecchi, il libretto dell'opera, le rubriche* e in appendice l'atto terzo della *Maria Stuarda* di Friedrich Schiller. 128 pagine, 23 illustrazioni a colori, 16 in bianco e nero.

Cruel Garden balletto di Lindsay Kemp e Christopher Bruce, con saggi di Danilo Manera, Vittoria Doglio, Nicholas Dromgoole, Elisa Vaccarino, Vittoria Ottolenghi e in appendice liriche di Federico García Lorca. 96 pagine, 31 illustrazioni in bianco e nero.

La Voix humaine / The Medium di Francis Poulenc / Gian Carlo Menotti, con saggi di Virgilio Bernardoni, Nicola Campogrande, Jennifer Barnes, Lorenzo Ferrero, John Mauceri, i libretti con traduzione italiana a fronte e le rubriche*. Volume unico, 208 pagine, 16 illustrazioni a colori, 20 in bianco e nero.

La traviata di Giuseppe Verdi, con saggi di Michele Girardi, Denis Gaita, il libretto dell'opera, le rubriche* e in appendice *La signora dalle camelie* di Alexandre Dumas figlio (romanzo, capitolo X e *pièce*, atto I, scena X). 176 pagine, 23 illustrazioni a colori, 26 in bianco e nero.

Die lustige Witwe (La vedova allegra) di Franz Lehár, con saggi di Andrea Lanza e Hans F. Redlich, il libretto dell'opera con traduzione italiana a fronte e le rubriche*. 192 pagine, 28 illustrazioni a colori, 20 in bianco e nero.

Der fliegende Holländer (L'olandese volante) di Richard Wagner, con saggi di Giorgio Pestelli, Sergio Bestente, Arthur Groos, il libretto dell'opera con traduzione italiana a fronte e le rubriche*. 160 pagine, 22 illustrazioni a colori, 29 in bianco e nero.

The Rake's Progress (La carriera di un libertino) di Igor Stravinskij, con saggi di Marco Emanuele, Gianfranco Vinay, Marco Vallora, il libretto dell'opera con traduzione italiana a fronte e le rubriche*. 208 pagine, 28 illustrazioni a colori, 28 in bianco e nero.

Madama Butterfly di Giacomo Puccini, con saggi di Enrico M. Ferrando, Pier Giuseppe Gillio, il libretto dell'opera e le rubriche*. 176 pagine, 28 illustrazioni a colori, 21 in bianco e nero.

Merce Cunningham Dance Company, con saggi di Leonetta Bentivoglio, Carlo Boccadoro, Michele Porzio, Elisa Vaccarino. 72 pagine, 42 illustrazioni in bianco e nero.

Die Teufel von Loudun di Krzysztof Penderecki, con saggi di Angela Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi, Carmelo Di Gennaro, Enrico Girardi, il libretto dell'opera con traduzione italiana a fronte e le rubriche*. 200 pagine, 17 illustrazioni a colori, 21 in bianco e nero.

Lucia di Lammermoor di Gaetano Donizetti, con saggi di Giorgio Pagannone e Sergio Bestente, il libretto dell'opera, le rubriche* e in appendice il catalogo delle opere di Donizetti a cura di Gianni Legger. 144 pagine, 22 illustrazioni a colori, 20 in bianco e nero.

Assassinio nella cattedrale di Ildebrando Pizzetti, con saggi di Virgilio Bernardoni, Fiamma Nicolodi e Giovanni Cavazzani, il libretto dell'opera e le rubriche*. 112 pagine, 16 illustrazioni a colori, 21 in bianco e nero.

Fedora di Umberto Giordano, con saggi di Michele Girardi e Elisabetta Fava, il libretto dell'opera e le rubriche*. 160 pagine, 16 illustrazioni a colori, 24 in bianco e nero.

Rigoletto di Giuseppe Verdi, con saggi di Paolo Gallarati e Gilles de Van, il libretto dell'opera e le rubriche*. 152 pagine, 16 illustrazioni a colori, 37 in bianco e nero.

Wozzeck di Manfred Gurlitt, con saggi di Giangiorgio Satragni e Luciana Galliano, il libretto dell'opera con traduzione italiana a fronte e le rubriche*. 168 pagine, 16 illustrazioni a colori, 22 in bianco e nero.

L'italiana in Algeri di Gioachino Rossini, con saggi di Gianni Ruffin e Carlida Steffan, il libretto dell'opera e le rubriche*. 144 pagine, 22 illustrazioni a colori, 31 in bianco e nero.

Orfeo all'inferno di Jacques Offenbach, con saggi di Andrea Lanza, Guido Padovano, il libretto dell'opera e le rubriche* e in appendice il catalogo delle opere di Offenbach a cura di Gianni Legger. 176 pagine, 16 illustrazioni a colori, 28 in bianco e nero.

Orfeo all'inferno di Jacques Offenbach, con saggi di Andrea Lanza, Guido Padovano, il libretto dell'opera e le rubriche* e in appendice il catalogo delle opere di Offenbach a cura di Gianni Legger. 176 pagine, 16 illustrazioni a colori, 28 in bianco e nero.

Sly ovvero La leggenda del dormiente risvegliato di Ermanno Wolf-Ferrari, con saggi di Adriana Guarnieri Corazzol, Folco Portinari e Johannes Streicher, il libretto dell'opera e le rubriche* e in appendice il catalogo delle opere su soggetto e titolo dei drammi di William Shakespeare a cura di Gianni Legger. 232 pagine, 18 illustrazioni a colori, 38 in bianco e nero.

Il barbiere di Siviglia di Gioachino Rossini, con saggi di Emanuele Senici e Lionello Sozzi, il libretto dell'opera, le rubriche* e in appendice il catalogo alfabetico delle opere di Gioachino Rossini a cura di Gianni Legger. 184 pagine, 18 illustrazioni a colori, 35 in bianco e nero.

*Le rubriche sono a cura di: Sergio Bestente, Sergio Durante, Marco Emanuele, Enrico Maria Ferrando, Susanna Franchi, Giorgio Gualerzi e Giorgio Rampone, Giangiorgio Satragni ed Elisabetta Fava.

I volumi si possono acquistare a lire 15.000 presso la Biglietteria del Teatro Regio in piazza Castello 215 (tel. 011-8815241/242) nel seguente orario: da martedì a venerdì ore 10.30-18 e sabato ore 10.30-16 oppure con vaglia postale di lire 20.000 comprensive delle spese di spedizione a favore del Teatro Regio Torino.

COPIL OLLAGGIO

L. 15.000 (IVA inclusa)

€ 7,75

Johnnie Walker

TALISKER
travolge e avvolge
in un sorso.

BASTA UN SORSO PER CATTURARE LA DOPPIA ANIMA DI TALISKER:
PRIMA TRAVOLGE CON LE SUE IMPETUOSE TONALITÀ MARINE.
POI AVVOLGE IN QUIETE ONDE FUMOSE. TALISKER È IL
SINGLE MALT DI SCOZIA CON UNA DOPPIA NATURA.

Due nature nello stesso Single Malt.

