

d danza<sup>e</sup>  
ricerca  
Laboratorio di studi, scritture, visioni



anno XI, dicembre 2019

Dipartimento delle Arti  
Alma Mater Studiorum-Università di Bologna

Danza e ricerca

**ISSN 2036-1599**

<https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/n11-2019>

**Editore:** Dipartimento delle Arti, Alma Mater Studiorum–Università di Bologna

**Direttori scientifici:** Elena Cervellati (Alma Mater Studiorum-Università di Bologna), Elena Randi (Università di Padova)

**Comitato scientifico:** Anna Aksenova (GITIS, Mosca), Silvia Carandini (Sapienza Università di Roma), Eugenia Casini Ropa (Alma Mater Studiorum-Università di Bologna), Vito Di Bernardi (Sapienza Università di Roma), Susanne Franco (Università Ca' Foscari Venezia), Stephanie Jordan (University of Roehampton, London), Tiziana Leucci (Centre National de la Recherche Scientifique, Paris), Concetta Lo Iacono (Università di Roma Tre), Rossella Mazzaglia (Università di Messina), Marina Nordera (Université de Nice Sophia Antipolis), Édén Peretta (Universidade Federal de Ouro Preto), Alessandro Pontremoli (Università di Torino), Silvana Sinisi (Università di Salerno)

**Redazione:** Marco Argentina, Stefania Onesti, Giulia Taddeo, Carmelo Antonio Zapparrata

**Progetto e elaborazione grafica:** Carlo Fava, Édén Peretta

## Sommario

	Pagina
<b>Editoriale</b>	5
Un ringraziamento a Eugenia Casini Ropa e qualche proposito per il futuro di «Danza e ricerca»	
<b>STUDI</b>	
<b>Gaetano Grossatesta: coreografo-impresario al Real Teatro di San Carlo durante il Regno Borbonico</b>	9
di Daniela Campana	
<b>Un distillato di poetica: la «danza parlante» di Gasparo Angiolini nei libretti italiani</b>	49
di Stefania Onesti	
<b>Les images du feu dans l'écriture de la danse: regards croisés d'écrivains et de danseurs au début du XX<sup>ème</sup> siècle</b>	75
di Lucas Serol	
<b>The archeology of <i>Street Dance</i> by Lucinda Childs</b>	93
di Julie Perrin	
<b>Dopo i <i>Neues Stücke</i> del 2015. Dialoghi tra creazione e repertorio: Dimitris Papaioannou e Alan Lucien Øyen coreografi per il Tanztheater Wuppertal Pina Bausch</b>	111
di Gaia Clotilde Chernetich	
<b>Quand la danse contemporaine s'adresse au "jeune public": quelles particularités développe la création <i>jeune public</i> en Belgique francophone?</b>	131
di Julie Feltz	
<b>Racisme et danse: mouvement de construction des corps d'exception</b>	151
di Amandine Dumont	
<b>VISIONI</b>	
<b>Fare spazio. Conversazione con Simona Bertozzi</b>	171
di Michele Pascarella	

## **BIBLIOGRAFIE**

- Scaffale bibliografico 2014-2019** **191**  
di Stefania Onesti

## **RECENSIONI**

- Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime (1669-1791)*, sous la direction de Sylvie Bouissou, Pascal Denécheau et France Marchal-Ninosque, Classiques Garnier, Paris 2019- **205**  
di Elena Randi
- Stefania Onesti (a cura di), *I passi della danza. Indagini sulla creazione coreica*, Edizioni di Pagina, Bari 2019 **207**  
di Carmelo Antonio Zapparrata

- ERRATA** **209**

Stefania Onesti

## Un distillato di poetica: la «danza parlante» di Gasparo Angiolini nei libretti italiani

Fiorentino di nascita, Gasparo Angiolini<sup>1</sup> inizia a studiare danza col padre<sup>2</sup>. Dopo gli esordi come ballerino tra Venezia, Padova e Spoleto, e successivamente compositore di balli a Lucca e Roma, si trasferisce a Vienna per completare la sua formazione sotto la direzione di Franz Anton Hilverding. È il 1754. Rientrerà in Italia quasi vent'anni dopo da artista ormai affermato. Nella capitale asburgica, infatti, rimane fino al 1766 (l'unica apparizione in Italia è al Regio di Torino per il carnevale 1757)<sup>3</sup> lavorando a contatto con Christoph W. Gluck e Ranieri de' Calzabigi in più di un'occasione<sup>4</sup>. Subito

---

1. Nel corso delle ricerche su Angiolini, ho riscontrato, tanto nelle fonti quanto negli studi, diverse grafie per il nome e, talvolta, anche per il cognome. 'Gaspero' in Ingrid Brainard, *International Dictionary of Ballet*, St. James Press, Detroit 1983, pp. 31-34; 'Gaspare' in molti studi novecenteschi fra cui la monografia di Lorenzo Tozzi, *Il balletto pantomimo del Settecento. Gaspare Angiolini*, Japadre, L'Aquila 1972. Le voci più complete risultano essere quelle del *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, cartaceo e online, curate da Gerhard Croll (Gerhard Croll, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie, Macmillan, London, 2001, 29 voll., ad vocem Angiolini Gaspero, vol. I, pp. 425-426) e da Bruce Alan Brown (Bruce Alan Brown, in *Grove Music Online*, ad vocem Angiolini, [Domenico Maria] Gasparo, online: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/abstract/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000929> [u.v. 7/04/2019]). In entrambi i casi gli autori riportano le diverse grafie del nome tra parentesi quadre. Croll cura la stessa voce anche in *International Encyclopedia of Dance*, Oxford University Press, New York-Oxford 1998, 6 voll., ad vocem, vol. I, pp. 87-89. Il nome di battesimo era Domenico Maria Angiolo Gasparini. In questo contesto ho scelto di adottare la grafia più frequente, 'Gasparo Angiolini', che è anche quella adottata da Gino Tani in *Enciclopedia dello spettacolo*, Unedi-Unione Editoriale, Roma 1975<sup>2</sup>, 10 voll., ad vocem Gasparo Angiolini, vol. I, coll. 620-628. Angiolini nasce a Firenze il 9 febbraio 1731 da Francesco Angiolini e Maria Maddalena Terzi.

2. Winter scrive a proposito di Francesco Angiolini «who seems to have been "a man of the theatre"», aggiungendo che non sono giunte altre notizie sulla sua infanzia e formazione fino alla comparsa nell'elenco di ballerini del San Moisé nel 1748 (cfr. Marian Hannah Winter, *The Pre-Romantic Ballet*, Pitman, London 1974, p. 132); Tozzi aggiunge che il padre discendeva da una famiglia di artisti (cfr. Lorenzo Tozzi, *Il balletto pantomimo del Settecento. Gaspare Angiolini*, cit., p. 157).

3. Cfr. Pietro Metastasio, *Antigono. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di Torino nel carnevale del 1757*, presso gli Zappata e Avondo Impress. e Libr. della Società de' Signori Cavalieri, Torino [1756], pp. VII-VIII e Apostolo Zeno, *Lucio Vero. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di Torino nel carnevale del 1757*, presso gli Zappata e Avondo Impress. e Libr. della Società de' Signori Cavalieri, Torino [1756], pp. VII-VIII.

4. Cfr. su questo almeno Bruce Alan Brown, *Gluck and the French Theatre in Vienna*, Clarendon Press, Oxford 1991, ma anche Anna Laura Bellina, *Ranieri Calzabigi: teoria e prassi melodrammatica tra Parigi e Vienna*, in «Lettere italiane», vol. XXXVI, n. 1, 1984, pp. 25-36 e José Sasportes, *Durazzo e la danza*, in *Creature di Prometeo. Il ballo teatrale. Dal divertimento al dramma*, a cura di Giovanni Morelli, Olshcki, Firenze 1996, pp. 177-189.

dopo, seguendo le orme di Hilverding, si trasferisce a San Pietroburgo, alla corte imperiale, dove opera fino al 1772. Tornerà in Russia altre due volte, tra il 1776 e il 1778 e, infine, dal 1783 al 1786, quando viene richiamato per ricoprire la carica di *maître de danse* nella scuola di San Pietroburgo. Le produzioni italiane si concentrano, dunque, nei tre periodi corrispondenti ai soggiorni del coreografo nella penisola<sup>5</sup> subito dopo il primo ingaggio russo e fra gli altri due.

La prima fase è certamente la più densa e pregnante<sup>6</sup>. Tra il 1773 e il 1775 Angiolini è impegnato in numerosi allestimenti oltre che nella *querelle* con Jean-Georges Noverre. Questi primi anni italiani sono caratterizzati, soprattutto, dalla ripresa dei suoi titoli più famosi, la *Didone* e *Semiramide*<sup>7</sup> in primo luogo, ma anche *L'arte vinta dalla natura* e *L'orfano della Cina*, accanto a produzioni inedite in cui inizia a sperimentare nuove tematiche, come col *Disertore francese*, tratto dal *Deserteur* di Sedaine<sup>8</sup>. Potremmo invece definire il secondo periodo, tra il 1780 e il 1782, di sperimentazione e innovazione, secondo un'indicazione data da Angiolini stesso in uno dei suoi avvisi. Infine gli ultimi anni sono, forse, i meno noti. Da un lato, si applicano in modo più sicuro i suoi assunti di poetica nelle *pièces* create a Milano, Torino e Venezia tra il 1789 e il 1791. Nei libretti di questi lavori gli annunci al pubblico sono radi e gli echi delle polemiche del periodo precedente sembrano essersi spenti, almeno

5. Abbiamo scelto di tralasciare le stagioni che precedono gli anni viennesi. Riteniamo, infatti, che la vera maturazione della poetica del *ballet d'action* angioliniana si compia proprio a partire dal contatto con Hilverding e con il *milieu* artistico della capitale asburgica.

6. Su Gasparo Angiolini cfr. almeno Lorenzo Tozzi, *Il balletto pantomimo del Settecento. Gaspare Angiolini*, cit., sebbene datata, è ancora l'unica monografia sul coreografo fiorentino. Fra i contributi di anni a noi più recenti cfr. Caterina Pagnini, *Il balletto "riformato": Gasparo Angiolini e la codificazione della danza teatrale moderna*, in *Danza e teatro. Storie, poetiche, pratiche e prospettive di ricerca. Atti del convegno di studi dedicato a Silvana Sinisi ed Eugenia Casini Ropa (Università di Bologna, 24-25 settembre 2009)*, Bonanno, Roma 2011, pp. 43-50; Stefania Onesti, "L'arte di parlare danzando". *Gasparo Angiolini e la Dissertazione sui balli pantomimi degli antichi*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 0, ottobre 2009, pp. 1-34, online: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/1638/1012> (u.v. 7/04/2019); Stefania Onesti, *Gasparo Angiolini. Appunti e riflessioni fra prassi scenica e modalità compositive: tre versioni della Semiramide*, in Id. (a cura di), *I passi della danza. Indagini sulla creazione coreica*, Pagina, Bari 2019, pp. 13-35; Arianna Beatrice Fabbriatore, *Gasparo Angiolini et la réforme morale de la danse italienne*, in «European Drama and Performance Studies», numéro monographique *Danse et morale, une approche généalogique*, sous la direction de Marie Glon et Juan Ignacio Vallejos, n. 8, 2017, pp. 143-161; Arianna Beatrice Fabbriatore, *Elementi di drammaturgia pantomima: il Ballo della Didone e la riforma italiana della danza*, in «Rivista di letteratura teatrale», vol. VIII, 2015, pp. 39-58. Rimandiamo alla bibliografia in fondo all'articolo per gli altri riferimenti sul coreografo fiorentino e sulle sue produzioni. Cfr. invece la tabella in appendice al presente articolo per i dettagli riguardanti le produzioni italiane (teatro, anno e stagione di riferimento).

7. Sul confronto fra le diverse versioni della *Semiramide* rimandiamo a Stefania Onesti, *Gasparo Angiolini. Appunti e riflessioni fra prassi scenica e modalità compositive: tre versioni della Semiramide*, cit., pp. 13-35.

8. Angiolini dichiara di cimentarsi nel nuovo genere della tragedia borghese. Ecco cosa scrive a questo riguardo nell'avviso del ballo: «Questo sarebbe il luogo di fare una dissertazione nelle forme sulle bellezze del nuovo genere di tragedia, che ha per oggetto le azioni dei semplici privati, chiamato dai francesi *tragedie* [sic] *bourgeoise* [...]. Questo genere semplice, e naturale, è suscettibile di tutte le bellezze dolci dell'arti libere, e solo esclude le bellezze eroiche degne del grave coturno; egli ci sveglia e porta seco quel patetico naturale figlio dell'umanità uguale a ognuno come uomo e come privato. L'effetto maraviglioso che hanno prodotto, e che tutt'ora producono il Padre di famiglia, l'Eugenia, il Berverlej. Il *Disertore* ec. servono di prova convincente delle bellezze di questo genere combattuto perché nuovo». Gasparo Angiolini, *Il Disertore francese. Ballo pantomimo rappresentato in Venezia nel nobilissimo teatro di San Benedetto per la fiera dell'Ascensione dell'anno 1773*, in Pietro Metastasio, *Antigono. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo teatro di San Benedetto nella fiera dell'Ascensione dell'anno 1773*, appresso Modesto Fenzo, Venezia 1773, pp. 17-30: pp. 20-21. Il programma si trova rilegato in fondo al libretto dell'opera con una numerazione di pagine autonoma. Per i riferimenti agli allestimenti dei balli (anno, stagione, teatro) e alle fonti d'ispirazione per i loro soggetti, vedi la tabella in appendice all'articolo.

sulla carta. Dall'altro lato, si apre la parentesi politica che lo vede attivo protagonista della Repubblica Cisalpina. Nel 1797 Angiolini viene nominato membro della Società di Pubblica Istruzione in virtù delle sue competenze nell'ambito dello spettacolo e scrive una dissertazione sulla riorganizzazione dei teatri nazionali. Di quest'ultimo ciclo, tuttavia, non rimane molto se non la notizia di alcuni soggetti di balli di ispirazione giacobina che non videro mai le scene<sup>9</sup>.

Il suo pensiero si forma soprattutto a partire dallo stimolante soggiorno viennese, esprimendosi attraverso gli avvisi e gli scritti teorici pubblicati in occasione degli spettacoli *Le festin de pierre*, altrimenti detto *Don Juan* (1761)<sup>10</sup>, *Citera assediata*<sup>11</sup> e *Sémiramis* (1765)<sup>12</sup>, ma trova una maturazione più piena e profonda negli anni Settanta, al rientro in Italia. Nel 1773, infatti, pubblica le *Lettere di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi*<sup>13</sup>. Qui il coreografo sente la necessità di ritornare su alcuni degli snodi principali della *Dissertation sur les ballets pantomimes des anciens, pour servir de programme au ballet pantomime tragique de Sémiramis* datata 1765, «perché in quel tempo [il 1765] la lettura m'avea più insegnato che l'esperienza»<sup>14</sup>, e di contestare alcune idee di Noverre innescando la polemica con l'artista francese e una serie di *pamphlets* e contro-risposte che infuocano

9. Cfr. su questo Renato Soriga, *L'idea nazionale italiana dal secolo XVIII all'unificazione*, scritti raccolti e ordinati da Silio Manfredi, Società Tipografica modenese, Modena 1941, pp. 31-50. Il terzo capitolo è interamente dedicato a Gasparo Angiolini. In particolare, alle pp. 40-41 Soriga menziona gli scenari dei balli giacobini di Angiolini di cui però nel testo non si riscontrano riferimenti più precisi. Cfr. anche le memorie scritte nel periodo di deportazione alle bocche di Cattaro e conservate presso la Biblioteca Nazionale Braidense: Gasparo Angiolini, *Ingenua confessione d'un onesto cisalpino detenuto in Sant'Antonio a Milano 1799*, e *Ragionamento sopra l'ingiusta sua prigionia e l'esilio a Cattaro scritto nel mese di maggio 1802*, Biblioteca Nazionale Braidense, Cod. Morbio (n. 44).

10. Gasparo Angiolini, *Le festin de pierre. Ballet pantomime composé par Mr. Angiolini maître de ballet du théâtre pres de la cour à Vienne, et représenté pour la première fois sur ce théâtre le Octobre 1761*, chez Jean-Thomas de Trattner, libraire et imprimeur de la cour, Vienne 1765. L'edizione del libretto di Angiolini è disponibile anche in *facsimile* in Christoph Willibald Gluck, *Sämtliche Werke*, begründet von Rudolf Gerber, herausgegeben von Gerhard Croll, Bärenreiter, Kassel 1995, vol. VII, *I libretti*, pp. 171-175. Le pagine del libretto non sono tutte numerate.

11. Gasparo Angiolini, *Citera assediata. Opera comica messa in musica dal sig. cavalier Gluck l'anno 1757. Ridotta in pantomimo dal sig. Gasparo Angiolini compositore de' balli al teatro presso la corte in Vienna, e rappresentata per la prima volta sopra questo teatro li 15 settembre 1762*, nella stamperia di Ghelen, [Vienna 1762].

12. Ricordiamo che in occasione di questo balletto viene pubblicato sia il vero e proprio libretto dello spettacolo contenente il programma, che la *Dissertation sur les ballets pantomimes des anciens, pour servir de programme au ballet pantomime tragique de Sémiramis*, che contiene anche il piano del ballo della *Semiramide*, ma si presenta come uno scritto teorico a tutti gli effetti. Cfr. Gasparo Angiolini, *Sémiramis. Tragédie en ballet pantomime compose par le sr. Gaspar Angiolini à l'occasion du mariage de leurs majesties Joseph II d'Autriche et Marie-Joséph de Bavière*, chez Jean-Thomas de Trattner, imprimeur de la cour, Vienne 1765, ora in Christoph Willibald Gluck, *Sämtliche Werke*, cit., pp. 181-183 e Gasparo Angiolini, *Dissertation sur les Ballets Pantomimes des Anciens, pour servir de programme au ballet pantomime tragique de Sémiramis*, Chez Jean-Thomas de Trattner, Imprimeur de la Cour, Vienne 1765. La prima edizione della *Dissertation*, pubblicata a Vienna nel 1765, si trova in Christoph Willibald Gluck, *Sämtliche Werke*, cit., pp. 185-200. Nel 1956 Walter Toscanini cura un'edizione di questo testo editandolo in ristampa anastatica: Walter Toscanini, *Les ballets pantomimes des anciens*, Dalle Nogare e Armetti, Milano 1956. La copia originale del libretto è conservata presso la New York Public Library, Performing Arts Research Collection, Cia Fornaroli Collection, call number \*MGT-Res. Di questo volume sono stati stampati cinquecento esemplari. Chi scrive ha studiato e tradotto l'esemplare numero 89 conservato presso l'Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti" del Gabinetto G.P. Viesses di Firenze, fondo Luigi Dallapiccola, collocazione FDa 601. Citiamo da quest'ultimo testo le cui pagine non sono numerate e verranno pertanto indicate con l'abbreviazione c. o cc.

13. Gasparo Angiolini, *Lettere di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi*, Gio. Batista Bianchi, Milano 1773.

14. *Ivi*, p. 16.

l'ambiente letterario milanese<sup>15</sup>. Nel 1775 vedono la luce le *Riflessioni di Gasparo Angiolini sopra l'uso dei programmi nei balli pantomimi*<sup>16</sup>.

Può essere utile guardare al pensiero angioliniano focalizzando l'attenzione sulle idee esposte negli avvisi dei libretti più che, come altri hanno già fatto, sulle pubblicazioni esplicitamente teoriche e più corpose (ossia sulla *Dissertation sur les ballets pantomimes des anciens*<sup>17</sup>, sulle *Lettere di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre* e sulle *Riflessioni sopra l'uso dei programmi*) allo scopo di verificare come le concezioni esposte nei lavori di natura più espressamente speculativa trovino applicazione pratica<sup>18</sup>. Nei testi stampati per la messa in scena, infatti, Angiolini deve trattare di uno specifico spettacolo e dunque a volte si prende la briga di spiegare in che modo un certo principio teorico rifluisca nel *plot* e nella coreografia di quel determinato evento scenico. Dagli avvisi, in altri termini, possiamo talora scoprire come una visione mentale “prenda corpo”, come si traduca in termini ballettistici. Ciò non significa, va da sé, che escludiamo totalmente dal presente articolo le teorie in senso più stretto: esse, anzi, ci servono come termine di partenza. In un certo senso, compiamo un viaggio a rovescio rispetto a quello descritto da Angiolini: «I precetti son figli delle opere: e fino a tanto che queste non le sapremo scrivere, i balli pantomimi, o sia, la danza imitativa della bella natura, non occuperà giammai quel posto che le conviene, non sarà giammai perfetta, né sarà cosa certa, né arte sicura»<sup>19</sup>.

Uno dei principi centrali esposti nelle fonti di natura più speculativa è la necessità di fare del teatro, e quindi anche della danza che tratta determinati soggetti, una «scuola di virtù»<sup>20</sup>. L'intento morale-educativo della *pièce* coreutica serve, anche, ad elevare il ballo pantomimo e a renderlo capace di entrare in relazione con i generi considerati più alti<sup>21</sup> e con i loro autori, primo fra tutti Voltaire, ma

15. La maggior parte di questi è contenuta in Carmela Lombardi (a cura di), *Il ballo pantomimo. Lettere, saggi e libelli sulla danza (1773-1785)*, Paravia, Torino 1998, ma cfr. anche Arianna Beatrice Fabbriatore, *La Querelle des Pantomimes. Danse, culture et société dans l'Europe des Lumières*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2017, in particolare i capitoli V e VI, pp. 255-336, e i testi in appendice alle pp. 343-430.

16. Gasparo Angiolini, *Riflessioni di Gasparo Angiolini sopra l'uso dei programmi nei balli pantomimi*, [s.e.], Londra 1775, ora in Carmela Lombardi (a cura di), *Il ballo pantomimo. Lettere, saggi e libelli sulla danza (1773-1785)*, cit., pp. 117-124.

17. Come abbiamo ricordato sopra, pur contenendo il programma della *Sémiramis*, la *Dissertation* si presenta come uno scritto teorico a tutti gli effetti. Cfr. *infra* nota 12.

18. Per quanto riguarda l'utilizzo del libretto come fonte all'interno di questo scritto rimandiamo a Stefania Onesti, *Di passi, di storie e di passioni. Teorie e pratiche del ballo pantomimo nel secondo Settecento italiano*, Accademia University Press, Torino 2016, pp. 3-27 e Stefania Onesti, *Libretti e programmi, avvisi e argomenti. Alcune note sul libretto di ballo nel secondo Settecento italiano*, in Id. (a cura di), *Il gesto tra messinscena e critica. Studi sulla danza e sul teatro di società nel secondo Settecento italiano*, Esedra, Padova 2019 (in corso di stampa), pp. 9-36. Sul libretto di ballo in generale cfr. almeno Patrizia Veroli, *Il libretto di ballo. Riflessioni storiche e teoriche in omaggio ad Alberto Testa*, Piretti, Bologna 2017; Flavia Pappacena, *Dal libretto di balletto alle note per la messa in scena*, in «Acting Archive Review», anno III, n. 6, novembre 2013, pp. 1-25; Edward Nye, «Choreography» is Narrative. *The Programmes of Eighteenth-Century Ballet d'Action*, in «Dance Research», vol. XXVI, n. 1, April 2008, pp. 42-59.

19. Gasparo Angiolini, *Lettere di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre*, cit., p. 23.

20. «École de vertu». Gasparo Angiolini, *Sémiramide. Ballo tragico pantomimo rappresentato in Venezia nel nobilissimo teatro di San Benedetto per la fiera dell'Ascensione dell'anno 1773 inventato e composto dal signor Gasparo Angiolini*, in Pietro Metastasio, *Antigono*, cit., pp. 1-16: p. 4. Il programma del ballo si trova rilegato in fondo al libretto dell'opera e comprende anche il libretto del *Disertore francese*. La numerazione delle pagine non segue dall'opera precedente ma è autonoma.

21. Su questo punto Fabbriatore sottolinea che nel Settecento: «Le spectacle théâtral [...] devient non seulement



indubbiamente anche con gli altri esponenti dell'Illuminismo, come Rousseau<sup>22</sup>. L'esigenza dichiarata da Angiolini è la stessa che, a suo dire, avrebbe animato Hilverding: bandire «il comico indecente» dal teatro «acciocché l'onesta gente potesse venirvi senza arrossire»<sup>23</sup>. Vediamo come.

Nell'avviso della *Semiramide* data a Venezia nel 1773, Angiolini cita la *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne* che precede l'opera omonima voltairiana laddove l'enciclopedista dichiara: «La vera tragedia è la scuola della virtù e la sola differenza che corre tra il teatro purificato e i libri di morale risiede nel fatto che, nella tragedia, l'istruzione si trova tutta in azione»<sup>24</sup>. I lavori teatrali rappresentano difetti e pregi dei diversi caratteri umani in azione e per questo sarebbero particolarmente efficaci nell'istruire il pubblico, simulando le conseguenze di comportamenti o sentimenti considerati deprecabili. Angiolini afferma: «Non sono i dieci, i venti, né i trenta versi sentenziosi che formano il vero bello di una tragedia, ma bensì un'azione completa che rilevando la virtù metta in orrore il vizio. Se a questo scopo può pervenire l'arte pantomima, la mia intrapresa non sarà visionaria»<sup>25</sup>. Fa eco a questo riferimento un passaggio delle *Lettere* in cui viene offerto un utile chiarimento: «Per tragico io non intendo un ammasso di scene che in varie guise tutte tendono a degli ammazzamenti, ma bensì un'azione semplice, che gradatamente conduce al patetico fino al terribile, che mi sveglia l'orrore senza presentarmelo, che finisce col vizio punito e la virtù in trionfo»<sup>26</sup>.

Anche nell'*Orfano della Cina* traspare un certo intento etico, come leggiamo nell'avviso che accompagna questo ballo nella versione del 1781: «Le passioni delicate, ma forti, che vi si trattano, il lieto fine, e la virtù in trionfo, dopo essere passata per ogni via pericolosa, sono certamente oggetti degni degli animi dei veneziani»<sup>27</sup>. Così come nell'*Alzira* il coreografo afferma che «la morale più pura, ed il

---

l'expression d'une identité nationale, mais le signe visible de son honneur et de sa morale à l'étranger. Si la danse théâtrale est un symptôme du caractère de la nation, l'immoralité de ses spectacles pouvait entamer sa réputation» (Arianna Beatrice Fabbriatore, *Gasparo Angiolini et la réforme morale de la danse italienne*, cit., pp. 148-149).

22. Nei testi teorici sono diverse le citazioni degli enciclopedisti: le *Lettere* sono puntellate di riferimenti a Voltaire già a partire dall'*incipit* in cui si cita la prefazione all'*Edipo* (cfr. Gasparo Angiolini, *Lettere di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre*, cit., p. 2, ma anche le pp. 19, 34, 87); Rousseau viene chiamato in causa per giustificare e difendere l'avversione del coreografo per i «personaggi fantastici», mitologici, quali venti, diavoli, ninfe ecc. (cfr. *ivi*, p. 88).

23. *Ivi*, p. 11, ma cfr. anche le pp. 11-15, dove vengono esposti i passaggi della riforma operata da Hilverding nella danza.

24. «La véritable tragédie est l'école de la vertu & la seule différence qui soit entre le théâtre puré & les livres de morale c'est que l'instruction se trouve dans la tragédie toute en action». Gasparo Angiolini, *Semiramide. Ballo tragico pantomimo rappresentato in Venezia nel nobilissimo teatro di San Benedetto per la fiera dell'Ascensione dell'anno 1773 inventato e composto dal signor Gasparo Angiolini*, cit., pp. 4-5 e Voltaire, *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne*, in Id., *La tragédie de Semiramis par M. de Voltaire et quelques autres pièce de littérature du même auteur qui n'ont point encore paru*, chez P.G. Le Mercier, imprimeur-libraire, rue St. Jacques au livre d'or et chez Michel Lambert libraire, Paris 1749, pp. 3-30: p. 30. Salvo diversamente indicato le traduzioni da lingua straniera si devono allo scrivente.

25. Gasparo Angiolini, *Semiramide. Ballo tragico pantomimo rappresentato in Venezia nel nobilissimo teatro di San Benedetto per la fiera dell'Ascensione dell'anno 1773*, cit., p. 5.

26. Gasparo Angiolini, *Lettere di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre*, cit., p. 18, in nota (le note vengono contrassegnate da un asterisco e non hanno un esponente numerico. La nota a cui ci riferiamo è l'unica della pagina).

27. Gasparo Angiolini, *Ristretto dei due balli pantomimi da rappresentarsi nel nobilissimo teatro di San Benedetto di Venezia, l'anno 1781 nella fiera dell'Ascensione I. L'Orfano della Cina. Ballo tragico in cinque atti. II. Lauretta. Ballo eroicomico in tre atti*, in Gaetano Roccaforte, *Il Cajo Mario. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo teatro di S. Benedetto nella fiera dell'Ascensione dell'anno 1781*, presso Modesto Fenzo, Venezia 1781, pp. 21-55: p. 24.

patetico sublime della religione trionfano delle più violente passioni»<sup>28</sup>.

Dando uno sguardo d'insieme ai lavori tragici, notiamo come Angiolini sembri voler "educare" il pubblico ad un costume che vede l'esaltazione di comportamenti retti e onesti. Tale proposito si realizza attraverso le figure femminili presenti in questo tipo di produzioni. Semiramide, Cleopatra, Didone e Fedra, per esempio, sono protagoniste di situazioni in cui la seduzione e il desiderio di potere le conducono alla rovina, talvolta insieme ai loro compagni. Eroine in negativo, le loro colpe vengono tutte espiate con la morte. Nel caso dei personaggi positivi di Idamea, Rosmonda, Despina e Alzira, invece, l'elemento tragico consiste nell'essere vittime di oppressori o protagoniste di amori virtuosi contrastati da perfidi tiranni, i quali o si lasciano commuovere dalla loro integrità morale – è il caso di Idamea nell'*Orfano della Cina* o di Alzira in *Alzira o gli americani* – o muoiono alla fine del ballo, consentendo agli amanti il lieto fine, come in *La Rosmonda* e in *Despina e Ricciardetto*.

L'intenzione educativa, tuttavia, viene perseguita anche attraverso generi più leggeri, come nei balli *Sargine* e *Lorezzo*.

Fra le nere e tragiche novelle di Mr. D'Arnaud, ve ne sono due ridenti e pellegrine, che conducono al bello per vie fiorite, senza atrocità, senza delitti, usando anche di sagacità per arrivare al vero, al giusto, e alla virtù. Sono queste intitolate l'una Sargine, e l'altra Lorezzo. La prima sviluppa un incognito valore, la seconda l'amore e il sentimento<sup>29</sup>.

Nel caso di *Sargine*, l'amore definito virtuoso per Soffia D'Apremont sprona il protagonista, giovane «indolente e indifferente alle istruzioni de' maestri, alle paterne sollecitazioni»<sup>30</sup>, a distinguersi come cavaliere riconquistando la stima del re e l'affetto del padre.

Lorezzo, invece, da umile contadino si scopre primogenito del sovrano, ma a causa dei sentimenti che lo legano alla fidanzata è disposto a rinunciare a potere e ricchezze. La rettitudine dei protagonisti, tuttavia, porta ad un felice epilogo: le nozze dei due innamorati e la riconciliazione della famiglia reale.

Il richiamo alla pantomima degli antichi è un tema cruciale dal punto di vista teorico: il *ballet d'action* deve affermare e costruire la sua identità attraverso una tradizione letteraria alta. Per questo l'analogia con la *saltatio* di Pilade e Batillo è costantemente sottolineata, in primo luogo, nel *Don Juan*, definito appunto un «ballo pantomimo nel gusto degli antichi»<sup>31</sup>; in seconda istanza, trova una

28. Gasparo Angiolini, *Alzira o Gli americani. Ballo tragico pantomimo inventato e composto dal Sig. Gaspero Angiolini maestro pensionario delle due corti imperiali di Vienna e Pietroburgo*, [Gio. Batista Bianchi, Milano 1781], p. 3. I balli contenuti all'interno di questo libretto – *Alzira* e *Il diavolo a quattro ossia La doppia metamorfosi* – vengono rappresentati all'interno della prima opera di carnevale alla Scala nel 1782 (prima rappresentazione 26 dicembre 1781). Cfr. Pietro Metastasio, *L'Olimpiade. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro grande alla Scala di Milano, il carnevale dell'anno 1782*, appresso Gio. Batista Bianchi Stampatore, Milano [1781], alle pp. 13-15 si trova l'indicazione dei titoli dei balli, delle scene e della compagnia.

29. [Gasparo Angiolini], *Argomenti del ballo eroico di Sargine e del ballo eroi-comico di Lorezzo*, in Pietro Metastasio, *L'Olimpiade. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di Torino nel carnevale del 1790*, presso Onorato de' Rossi, Libraj della Società de' signori cavalieri, Torino [1789 o 1790], pp. 48-51: p. 49.

30. *Ibidem*.

31. Gasparo Angiolini, *Le festin de pierre*, cit., p. 2 (edizione *facsimile*, p. 171) ma cfr. le prime tre paginette in cui Angiolini parla per la prima volta della *saltatione* degli antichi.

trattazione più ampia nella *Dissertation sur les ballets pantomimes des anciens* del 1765 e, infine, viene toccata anche nelle *Lettere a Monsieur Noverre*. Il nocciolo della questione è legittimare la danza a rappresentare, attraverso il movimento, soggetti tragici e personaggi storici. La tesi che Angiolini porta avanti è la seguente: gli antichi mimi conoscevano il modo di rimaneggiare qualsiasi tipo di storia in modo tale da renderla esprimibile attraverso la gestualità ed inoltre possedevano una formidabile sapienza cinetica; oggi l'esperto di questo linguaggio può e deve riscoprire quell'arte per riportarla in auge<sup>32</sup>.

Il tema compare anche nei libretti, sia pure in maniera meno preponderante ed in riferimento soprattutto ai testi che accompagnano alcune delle produzioni del 1773: *Semiramide*<sup>33</sup>, *Il disertore francese* e *Solimano II*. In occasione di quest'ultimo, ad esempio, Angiolini scrive:

Io mi sono prefisso di rappresentare [...] la *Commedia ballata* nella sua semplicità, adorna di se stessa, ed ingentilita dalla danza, dalla musica, dalla pittura, e dalla pompa degli abiti e delle scene, così d'imitare, benché rozzamente, quella venustà con cui si fatti lavori comparirono nel teatro greco e romano<sup>34</sup>.

Il fatto che il rimando al teatro classico e ai suoi mimi sparisca dai libretti, supporta la tesi secondo cui tale collegamento è un'esigenza legata alla nobilitazione del genere coreutico e alla necessità di inserirlo all'interno di un'eminente tradizione letteraria, più che alla reale ricerca di un linguaggio perduto<sup>35</sup>. Secondo Ismene Lada Richards, infatti, la *saltatio* viene rimodellata sulla sensibilità estetica moderna, trasformandosi «da genere perduto a fulcro di un nuovo stile di drammaturgia scenica»<sup>36</sup>. La Richards parla, non a caso, di *reinvenzione* e non di ricreazione della pantomima antica. Studio-si come Edward Nye invitano, per questo, a considerare il *ballet d'action* come un campo aperto di sperimentazione e ibridazione che varia secondo il tempo, il luogo e, naturalmente, il coreografo<sup>37</sup>.

32. Cfr. su questo Gasparo Angiolini, *Dissertation sur les Ballets Pantomimes des Anciens, pour servir de programme au ballet pantomime tragique de Semiramis*, cit., cc. 3r-10v (trad. it. in Stefania Onesti, "L'arte di parlare danzando". Gasparo Angiolini e la Dissertazione sui balli pantomimi degli antichi, cit., d'ora in poi indicata semplicemente come trad. it. seguita dal numero di pagina).

33. Quando Angiolini riprende la *Semiramide* in Italia, vengono pubblicati altri due libretti a stampa. Il primo per la produzione del 1773 al San Benedetto di Venezia (cfr. *infra* nota 24) contenente un programma lungo in cinque atti; il secondo nel 1774 per la produzione milanese di questo ballo cfr. Gasparo Angiolini, *Avviso della Semiramide. Primo ballo tragico pantomimo*, in Vittorio Amedeo Cigna Santi, *Andromeda. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio-Ducal teatro di Milano nel carnevale dell'anno 1774*, nella stamperia di Giovanni Montani, Milano [1773 o 1774], [pp. 9-10]. In quest'ultimo caso il coreografo non ritiene più necessario fornire ai lettori un programma dettagliato e si limita a redigere un breve avviso.

34. Gasparo Angiolini, *Avviso del compositore de' balli*, in Carlo Francesco Badini, *Le pazzie d'Orlando. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel Regio-Ducal teatro di Milano, l'autunno dell'anno 1773*, presso Gio. Batista Bianchi regio stampatore, Milano [1773], [pp. 53-58: pp. 55-56].

35. Cfr. su questo Marina Nordera, *Fortuna de La Danza nel Settecento*, in Luciano, *La danza*, a cura di Simone Beta, traduzione di Marina Nordera, Marsilio, Venezia 1992, pp. 143-156 e Ismene Lada Richards, *Dead but not Extinct: on Reinventing Pantomime Dancing in Eighteenth-century England and France*, in Fiona Macintosh (edited by), *The Ancient Dancer in the Modern World. Responses to Greek and Roman Dance*, OUP, Oxford 2010, pp. 19-38.

36. «From a lost genre to the lynchpin of a new-style stage-dramaturgy». Ismene Lada Richards, *Dead but not Extinct: on Reinventing Pantomime Dancing in Eighteenth-century England and France*, cit., pp. 34-35.

37. Cfr. Edward Nye, *Mime, Music and Drama on the Eighteenth-Century Stage. The Ballet d'Action*, CUP, Cambridge 2011, p. 61, ma cfr. tutto il secondo capitolo (pp. 38-61).

L'altro grande tema che emerge dall'analisi dei programmi e degli avvisi è il contrasto dei sentimenti. Una costante che attraversa tutte le produzioni angioliniane e che, in molti casi, risulta il vero motore dell'azione. Nei testi teorici emerge come la principale caratteristica del nuovo spettacolo coreutico sia quella di rappresentare le emozioni umane: vero danzatore è chi riesce a vivere e dunque a trasmettere gli affetti<sup>38</sup>. La danza pantomima, infatti, è

quella danza che abbraccia le passioni e tutte le idee degli uomini; quella che esige una profonda conoscenza di musica e l'altra, più difficile ancora, del cuore umano, [...]; quella che abbraccia gli usi, i costumi, i vizi ridicoli ed i caratteri di tutti gli uomini in ogni possibile situazione; quella che non può sostenersi senza il vero, il grande, il poetico, senza gli affetti e gli oggetti straordinari, oltre una forte immaginazione ed il contrasto di tutti i rapporti<sup>39</sup>.

Nei libretti, attraverso la scelta accurata di soggetti e personaggi, vediamo all'opera tutte queste concezioni appena esposte.

Nella *Lauretta*, ad esempio, leggiamo che «per accrescere maggior contrasto negli affetti, e nelle passioni»<sup>40</sup>, viene aggiunto, rispetto alla fonte di ispirazione originaria, un personaggio: la madre della protagonista. Tale innesto ha in effetti lo scopo di creare maggiore tensione all'interno della vicenda, che ruota attorno al conflitto fra l'amore di Lauretta per un giovane nobile e i suoi doveri filiali. Il cuore di quest'ultima, infatti, viene conquistato da un conte che, approfittando di un suo momento di debolezza, la rapisce e la trattiene a sé con la promessa di una vita agiata. La fanciulla, di umili origini, improvvisamente ricca e colma di attenzioni, si lascia sopraffare dalla vanità finché, grazie all'aiuto di un marchese, i genitori non la ritrovano e inducono i due amanti a più miti consigli. Lauretta e il conte Luzi si sposano e una danza allegra celebra il lieto fine. Aggiungendo il personaggio di Agata, Angiolini amplifica il dramma. Nel primo atto, infatti, ella completa e arricchisce la vita familiare di Lauretta, sottolineando l'affetto e la dedizione dei genitori verso la figlia. Elemento che rende il comportamento della ragazza ancora più "deludente". Quando Lauretta si ritrova nella dimora del conte, infatti, non si preoccupa per la famiglia che non ha più sue notizie, né di convivere con Luzi fuori dal matrimonio assecondando una passione illecita secondo le convenzioni dell'epoca: «Luzi e Lauretta vestita elegantemente ad altro non pensano che a comprovarsi la viva loro passione»<sup>41</sup>. Nell'ultimo atto l'aggiunta del personaggio di Agata contribuisce ad aumentare la tensione in un crescendo emotivo che serve a far prendere consapevolezza ai due protagonisti dell'avventatezza delle loro azioni. Dapprima

---

38. Cfr. Gasparo Angiolini, *Dissertation sur les Ballets Pantomimes des Anciens, pour servir de programme au ballet pantomime tragique de Sémiramis*, c. 25r/v (trad. it. p. 30). Riportiamo il passaggio ritenuto significativo: «Le danseur pantomime puisse exprimer toutes les passions, & tous les mouvements de l'ame [sic]. Il faut qu'il soit lui-même fortement affecté de tout ce qu'il veut représenter, qu'il éprouve enfin & qu'il fasse sentir aux spectateurs ces frémissements intérieurs, qui sont le langage avec lequel l'horreur, la pitié, la terreur parlent au-dedans de nous».

39. Gasparo Angiolini, *Lettere di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre*, cit., pp. 78-79.

40. Gasparo Angiolini, *Ristretto dei due balli pantomimi da rappresentarsi nel nobilissimo teatro di San Benedetto di Venezia, l'anno 1781 nella fiera dell'Ascensione I. L'Orfano della China. Ballo tragico in cinque atti. II. Lauretta. Ballo eroicomico in tre atti*, cit., p. 44.

41. *Ivi*, p. 48.

sopraggiunge il padre, poi «la madre, e poco dopo il Marchese. Quindi tutti insieme condannando il Conte e compiangendo l'addolorata Lauretta tanto umiliano Luzi, che forzato dall'onore [...] si determina a sposarla»<sup>42</sup>.

La contrapposizione fra i diversi sentimenti che possono muovere l'animo umano risulta ancora più evidente nelle *pièces* tragiche. *La morte di Cleopatra* prende le mosse dall'epilogo della storia. Antonio è ormai sconfitto, entrambi i protagonisti sentono la fine vicina. Lungo i cinque atti del ballo Angiolini raffigura le passioni antitetiche che agitano il condottiero romano: egli ha tradito la patria per assecondare la passione verso la regina egiziana. Antonio è pieno di rabbia, ma anche di vergogna. Accusa Cleopatra, arriva quasi ad uccidere i suoi figli, subito dopo cerca di proteggerli, e alla fine cede ai tormenti e si uccide. Del resto, come dichiarato nell'avviso, anche qui lo scopo sembra quello di dimostrare come le emozioni fuori dal controllo del raziocinio portino sempre e comunque alla rovina: «La famosa battaglia d'Azio, che assoggettò al fortunato Ottavio soprannomato di poi Augusto tutta la terra conosciuta [...], deve riguardarsi per Antonio come il più fatale esempio del delirio d'un'amorosa passione»<sup>43</sup>.

Anche il soggetto dell'*Attila* viene scelto per la varietà di situazioni e il «contrasto dei caratteri»:

L'oscurità dei tempi e la negligenza degli storici rendono poco interessante la dettagliata serie dei fatti dei quali abbonda questo soggetto, ma la bellezza ed il contrasto dei caratteri e l'interesse delle situazioni si travvedono tuttora e bastano a produrre per avventura i più grandi effetti, quando riesca al compositore di non perderli di vista, e di applicarli utilmente non tanto alle regole della precisione storica, quanto a quelle della poetica della verosimiglianza<sup>44</sup>.

Il talento del coreografo – sembra affermare qui Angiolini – si misura sulla sua capacità di mescolare realtà storica e finzione letteraria per arrivare a raccontare la vicenda secondo il proprio filtro personale, lasciandosi guidare dal criterio della verosimiglianza: «Un breve epilogo dell'azione nell'accennarne la traccia servirà a dimostrare come e dove si sia dovuto supplire col verisimile alla verità, dove questa campeggi nuda, e dove siasi procurato di adornarla colle grazie della finzione poetica»<sup>45</sup>.

Questo avviso introduce alla questione dell'argomento. Angiolini auspica infatti che il compositore sappia essere creativo ed originale, selezionando con intelligenza la porzione di soggetto da trasporre in danza.

Il *ballet d'action* può rappresentare qualsiasi tipo di vicenda, come si ribadisce in più occasioni nei testi teorici, a patto che chi si occupa della creazione sappia adattare il *plot* al linguaggio pantomimico. La strada da percorrere non è quella di aderire ciecamente ad un principio e di applicarlo ovunque senza

42. *Ivi*, p. 49.

43. Gasparo Angiolini, *La morte di Cleopatra. Ballo tragico pantomimo inventato da Gasparo Angiolini maestro pensionario delle due Corti Imperiali di Vienna e Pietroburgo*, nelle stampe di Gio. Batista Bianchi, Milano [1780], p. 5, ma vedi le pp. 7-13 per il programma.

44. Gasparo Angiolini, *Attila. Ballo tragico-pantomimo inventato da Gasparo Angiolini maestro pensionario delle due corti imperiali di Vienna e Pietroburgo*, nelle stampe di Gio. Batista Bianchi, Milano [1781], pp. 5-6.

45. *Ivi*, p. 6.

criterio, ma di considerare ogni volta il modo migliore di procedere secondo la storia che si intende trattare e, naturalmente, valutando se questa sia adeguata o meno alla danza. I lavori letterari o teatrali che forniscono l'ispirazione a tali *pièces* vanno sempre adattati al *medium* prescelto e non "tradotti" in modo pedissequo, come ribadito nel *Disertore francese*: «Questo ballo è ricavato dalla Commedia *Le Deserteur*; non però ricavato da timido copista, ma con quella libertà poetica che sa appropriarsi senza copiare le idee altrui»<sup>46</sup>.

Il coreografo, inoltre, ha pieno diritto di intervento sulla fonte d'ispirazione, come leggiamo nel libretto del *Solimano II*. Dopo aver dichiarato i suoi testi di riferimento – Marmontel e Favart – Angiolini prosegue:

Se in alcuni luoghi avviene ch'egli [il ballo] si discosti dal dettaglio de' suoi originali, ciò è per adattare il soggetto stesso all'arte pantomima, la quale avendo le sue particolari bellezze non è suscettibile di quelle che proprie sono delle arti sue sorelle. Chiunque avrà letto i sopraccennati lavori vedrà quanto io mi sia studiato di conservare anche nel pantomimo la varietà de' caratteri e quella leggiadria che forma il bello di un soggetto ormai ammirato da tutta l'Europa<sup>47</sup>.

O ancora nel 1789, in occasione delle *Nozze de' Sanniti*: «Da queste fonti si è preso l'argomento del presente ballo, aggiungendo e omettendo ciò che è sembrato meglio convenire alla scena senza scostarsi dalle regole del teatro»<sup>48</sup>.

Tutto ciò è perfettamente in linea con quanto già esposto nella *Dissertation*, laddove l'autore dichiara che quella del gesto è «un'arte che abbrevia meravigliosamente i discorsi»<sup>49</sup> e che, come un vetro convesso, «riunisce tutti i raggi in un sol punto»<sup>50</sup>. Proprio in virtù di questa sua sinteticità, il coreografo si trova a dover operare in modo diverso dal teatro in versi o dall'opera in musica, generi, questi ultimi, in cui è la parola a dominare e non l'azione coreutico-pantomimica.

Ancora nel riallestimento dell'*Orfano della Cina* nel 1781 asserisce: «Ogni idea diventa nuova nelle mani di chi non copia, e l'arte per chi la possiede, la facilita la rileva, l'abbellisce»<sup>51</sup>. Nelle *Lettere*, qualche anno prima, aveva affermato: «Convien che il compositore di questi balli sappia rilevare a proposito il debole e il forte che il libro, gli attori e i ballerini somministrano, e far uso di tutte le bellezze dell'arti a tempo e a luogo»<sup>52</sup>.

46. Gasparo Angiolini, *Il Disertore francese*, cit., p. 19.

47. Gasparo Angiolini, *Avviso del compositore de' balli*, cit., [p. 53].

48. Gasparo Angiolini, *Balli da rappresentarsi nel teatro grande alla Scala per la second'opera di carnevale 1789 composti dal sig. Gasparo Angiolini, maestro pensionario delle due corti imperiali di Vienna e di Pietroburgo*, per Giambattista Bianchi Regio stampatore, Milano [1788 o 1789], p. 5.

49. Cfr. Gasparo Angiolini, *Dissertation sur les ballets pantomimes des anciens, pour servir de programme au ballet pantomime tragique de Séminamis*, cit., c. 13r (trad. it. p. 24).

50. Cfr. *ivi*, c. 19r (trad. it. p. 27).

51. Gasparo Angiolini, *Ristretto dei due balli pantomimi da rappresentarsi nel nobilissimo teatro di San Benedetto di Venezia l'anno 1781 nella fiera dell'Ascensione I. L'Orfano della Cina. Ballo tragico in cinque atti. II. Lauretta. Ballo eroicomico in tre atti*, cit., p. 23.

52. Gasparo Angiolini, *Lettere di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre*, cit., p. 47. Cfr. anche le pp. 21 (nota) e 104, dove il fiorentino si scaglia contro i «copisti».

In occasione della rappresentazione della *Semiramide* italiana del 1773 Angiolini scrive che è compito del «vero talento» far progredire l'arte, forzarne le regole per dettarne di nuove più confacenti al genere prescelto.

Il vero talento, talento curioso, impaziente, e sempre concentrato nel cerchio delle notizie acquistate, suppone sempre qualche cosa in più di quello che si sa; agitato da quel suo vivo desiderio si tormenta, intraprende, e s'ingrandisce, e finalmente rompendo i limiti del pregiudizio si slancia fuori de' termini conosciuti<sup>53</sup>.

Ma non è esattamente così. Se a guidare le valutazioni degli artisti deve essere «il raziocinio», vanno rispettate anche «le regole delle arti»<sup>54</sup>, scrive nell'avviso dei lavori dati al San Benedetto nel 1782. Accanto infatti all'estro, all'originalità, alla spregiudicatezza, tutte doti necessarie per crescere e progredire nella composizione coreografica, è assolutamente necessario il rispetto dei precetti, come ribadisce in un passaggio delle *Lettere*: «La sfrenata e sregolata libertà ancor più mi dispiace per le dissonanze che l'accompagnano, per la mostruosa combinazione degli oggetti, per la continua sproporzione delle parti e del tutto, d'onde sempre più ne risulta la mia profonda venerazione per l'arte e le regole»<sup>55</sup>.

Le norme a cui si riferisce Angiolini sono le unità di tempo, luogo e azione<sup>56</sup>. Su questo punto pratica e teoria si intersecano in una serie continua di rimandi. Tale questione viene, infatti, toccata sia nei testi che accompagnano i balli viennesi, che nella trattazione italiana del 1773, per essere ribadita costantemente nei libretti. La posizione di Angiolini a questo proposito è assai nota e si pone in assoluto contrasto con quella sostenuta da Noverre. Rivolgendosi al suo antagonista asserisce: «Le regole a' grandi ingegni sono le guide amiche che li conducono: senza di queste, voi lo sapete, ogni talento si smarrisce»<sup>57</sup>. In sostanza il soggetto da tradurre in danza deve essere unico e semplice e le unità vanno rispettate, esattamente come dimostra nella composizione della *Semiramide*: «Si vede che questo ballo forma un'azione completa; ch'essa è viva, interessante e si sviluppa fino alla sua fine senza essere ritardata da episodi che non farebbero altro che raffreddarla»<sup>58</sup>.

Ulteriore esempio ne è il *Disertore francese*. Nella commedia di Sedaine, da cui è tratto il soggetto, il protagonista abbandona illecitamente il proprio reggimento perché vittima di un brutto scherzo da parte della promessa sposa. Alexis viene condannato a morte ma salvato *in extremis* dalla fidanzata

53. Gasparo Angiolini, *Semiramide*, cit., pp. 3-4.

54. Gasparo Angiolini, *Avviso*, in Antonio Papi, *Artemisia. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo teatro di S. Benedetto l'Ascensione dell'anno 1782*, appresso Modesto Fenzo, Venezia 1782, p. 25.

55. Gasparo Angiolini, *Lettere di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre*, cit., p. 104.

56. Le unità aristoteliche risultano fondamentali per i riformatori del ballo pantomimo. Esse sono infatti un requisito necessario per ricondurre la danza all'interno del novero delle arti rappresentative. Angiolini ne parla ampiamente all'interno dei suoi scritti. In particolare su questo punto cfr. *ivi*, pp. 25-26. Rivolgendosi a Noverre, Angiolini afferma che le unità sono la «base fondamentale d'ogni bella teatrale produzione [...]». Tutte le belle arti, quando rappresentano un'azione, hanno siccome le stesse bellezze, e le stesse espressioni, così le stesse regole, e le stesse obbligazioni».

57. *Ivi*, p. 57.

58. «On voit que ce ballet forme une action complete; qu'elle est vive, intéressante, & marche toujours à la fin, sans être retardée par des épisodes, qui ne feroient que la refroidir». Gasparo Angiolini, *Dissertation sur les ballets pantomimes des anciens, pour servir de programme au ballet pantomime tragique de Sémiramis*, cit., c. 18r (trad. it. p. 27).

che, nel frattempo, si era recata dal re a spiegare l'accaduto e a chiedere la grazia per il giovane. Nel ballo Angiolini semplifica la vicenda, omettendo un drammatico confronto tra padre e figlio e tutto l'antefatto dello scherzo, evidentemente troppo complesso da rappresentare senza la parola: Durimello in procinto di sposarsi viene scoperto disertore e condannato a morte. Clarice interviene e ottiene la grazia. Durimello per riscattarsi decide di rientrare nel reggimento che aveva abbandonato e di arruolarsi per una nuova battaglia. L'azione si svolge nel giro di una giornata in una città della Germania e si dipana in cinque atti.

Anche nel *Solimano II* Angiolini torna sull'argomento delle unità. Il mio ballo – dichiara – porta in scena

una azione completa con un principio un mezzo e un fine, coll'unità di tempo, di luogo e d'azione, tal quale la prescrivono i maestri dell'arte poetica. Io mi sono prefisso di rappresentare, per quanto hanno potuto le mie deboli forze, la commedia ballata nella sua semplicità, adorna di se stessa, ed ingentilita dalla danza, dalla musica, dalla pittura, e dalla pompa degli abiti e delle scene<sup>59</sup>.

*Attila* si svolge tutto in un giorno: quello cruciale della presa di Aquileia. Nell'*Alzira* dichiara, proprio in nome dell'unità d'azione, di aver mantenuto l'episodio principale della tragedia di Voltaire: quello da cui traspare meglio il tema del perdono. La stessa cosa accade nella *Semiramide*.

Angiolini lavora alla composizione di scenari sempre nuovi nel corso di tutta la carriera, a partire dalla convinzione che il coreografo può affinare la propria arte al punto di riuscire a trasformare in danza qualsiasi tipo di storia purché sia stata scorciata e adattata adeguatamente<sup>60</sup>. Nel 1782, prima dell'ultima partenza per la Russia, il coreografo propone ai lettori una sorta di bilancio della sua attività:

Nelle scorse stagioni il mio principale studio ha dovuto consistere nella varietà dei soggetti; il tragico, l'eroico, il pastorale, il comico, il nazionale, il fantastico hanno vicendevolmente servito di tema alle mie composizioni; in questa maniera ho procurato, e mi sono anche lusingato talora d'aver evitato il fatale scoglio delle arti, la monotonia e, la sua compagna inseparabile, la noia; ora poi che si tratta dell'ultima volta che io ho l'onore di esporre su queste scene i miei lavori [...] mi sono creduto di dover raddoppiare, se è possibile d'attenzione e d'esattezza nel travaglio. [...] Nessuno de' miei lavori è stato da me più maturato di questi due balli riguardo al piano, e alla condotta, né più diligentemente travagliato nel dettaglio<sup>61</sup>.

Le produzioni a cui Angiolini si riferisce sono *Teseo in Creta* e *La vendetta spiritosa*. Trova qui conferma una poetica che, se da un lato ha la sua formulazione tra gli anni Sessanta e Settanta del Settecento, dall'altro si alimenta costantemente, per tutto il periodo successivo, dell'esperienza della pratica teatrale, confrontandosi e misurandosi sempre con nuovi temi e soggetti.

59. Gasparo Angiolini, *Avviso del compositore de' balli*, cit., [pp. 55-56].

60. Luciano di Samosata molti secoli prima elenca tutti i miti e le storie che un pantomimo dovrebbe conoscere e a cui si può ispirare. Cfr. Luciano, *La danza*, cit., pp. 79-89. A questo elenco Angiolini dichiara di ispirarsi nella *Dissertation*.

61. Gasparo Angiolini, *Breve ragionamento sopra i balli da rappresentarsi nel teatro grande alla Scala di Milano l'autunno dell'anno 1782. Inventati da Gasparo Angiolini maestro pensionario delle due corti imperiali di Vienna e Pietroburgo*, appresso Gio. Batista Bianchi Regio stampatore, Milano [1782], le pagine non sono numerate.



Per dimostrare le potenzialità del linguaggio pantomimo e suggellare attraverso la scena le proprie convinzioni, Angiolini decide di cimentarsi in *pièces* interamente frutto della sua immaginazione. Nella *Vendetta spiritosa* afferma: «Lo scopo principale che io ho avuto in vista nella composizione di questo ballo, si è il provare col fatto, che l'arte pantomima, siccome tutte le altre, è capace di creare, e farsi proprio un soggetto, e spiegarlo perfettamente da se, senza alcun aiuto straniero»<sup>62</sup>. Sebbene non siano originali in sé i temi che animano questo lavoro (amori e gelosie fra pastori), è la modalità compositiva che il fiorentino si augura possa riuscire innovativa<sup>63</sup>.

Attraverso i libretti non può non emergere uno dei punti più caldi della *querelle* con Noverre: l'uso dei programmi. Questo argomento viene trattato per la prima volta nelle *Lettere*. La stampa di descrizioni dettagliate, che riportano persino stralci di dialogo fra i protagonisti *à la manière de* Noverre, – spiega Angiolini – umilia e sminuisce l'arte pantomima «poiché suppone che questa non possa arrivare a rendere intelligibili gli oggetti che ella presenta per li soli mezzi propri di lei»<sup>64</sup>. La spiegazione minuziosa rovina l'effetto della rappresentazione sugli spettatori, anticipando tutta la trama per iscritto e, infine, «avvilisce e disonora lo stesso autore del ballo, riducendolo alla barbarie di que' pittori che ne' secoli ignoranti mettevano in bocca o al piè delle loro figure quegli scritti dinotanti il nome, l'azione o i sentimenti de' personaggi rappresentati nel quadro»<sup>65</sup>. Compito di questi testi è esclusivamente di tracciare la linea compositiva scelta dal coreografo, la struttura del lavoro e l'aderenza alle regole<sup>66</sup>.

Nelle *Riflessioni sopra l'uso dei programmi*, Angiolini dedica ancora più spazio a questi concetti, chiarendo che l'unico mezzo attraverso cui la pantomima deve «farsi intendere» è il gesto. Compito dell'artista è di raffinare il proprio studio e talento in modo da poterlo combinare nelle giuste situazioni e con la corretta applicazione. Ogni arte imitatrice – musica, pittura o scultura fra quelle citate da Angiolini – ha «i propri suoi mezzi» per comunicare, ma nessuna utilizza dei programmi.

L'arte pantomima può adunque spiegare, come tutte le arti imitatrici, ciò ch'ella vuole quando ciò ch'ella vuole sia rappresentativo e spiegabile co' gesti della natura, congiunti alle situazioni che possono essere infinite nella mente del compositore erudito e giudizioso. Non ha dunque bisogno di soccorsi esterni per ispiegarsi<sup>67</sup>.

La chiave sta proprio qui. È il compositore del ballo in virtù dei suoi studi e del suo giudizio a combinare e utilizzare il gesto pantomimo in maniera intelligente, senza forzarlo in trame o soggetti poco adatti. Nei libretti questo passaggio è molto chiaro: se la *pièce* pantomima è ben costruita e se la storia scelta è trattata con ingegno, non c'è necessità di scritti esplicativi dell'azione: «Quando il soggetto è cognito, se il ballo non s'intende, è il compositore che ne ha tutta la colpa, ed il programma

62. *Ivi*, [p. 7].

63. Cfr. *ibidem*.

64. Gasparo Angiolini, *Lettere di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre*, cit., p. 38.

65. *Ibidem*.

66. *Ivi*, pp. 38-39.

67. Gasparo Angiolini, *Riflessioni di Gasparo Angiolini sopra l'uso dei programmi nei balli pantomimi*, cit., p. 118.

altro non contiene in sostanza che la sua condanna»<sup>68</sup>. Analoghe affermazioni accompagnano *Il re alla caccia*<sup>69</sup>, *Il suffi o lo schiavo*, *Il diavolo a quattro ossia la doppia metamorfosi*<sup>70</sup> e la *Semiramide* del 1774, dove leggiamo: «Il darne un minuto programma sarebbe un abusare dell'intelligenza del pubblico, e degradare un'arte, la quale dalla chiarezza e semplicità de' mezzi che adopera, desume il suo maggior pregio»<sup>71</sup>.

Prediligendo soggetti noti – di Marmontel<sup>72</sup> e di Voltaire *in primis*, o comunque tragedie e commedie conosciute nel Settecento –, Angiolini facilita il suo compito nella composizione e quello del pubblico nella comprensione dell'opera. L'azione unica e semplice deve avere per fine ultimo quello di arrivare al cuore dello spettatore senza l'ausilio di alcun testo: «Sono già alcuni anni che stampai un ragionamento sopra l'inutilità de' programmi ne' balli pantomimi. Se i presenti balli si intenderanno senza il soccorso del programma serviranno di prova convincente al mio ragionamento; altrimenti avrò due volte torto»<sup>73</sup>.

Effettivamente egli rimane abbastanza fedele a questo principio. Sono numerosi i lavori della cui azione non possediamo una descrizione dettagliata quanto piuttosto, proprio come auspica nella teoria, un avviso che consenta allo spettatore di sapere di cosa tratta il ballo ed eventualmente le modifiche operate rispetto alla fonte originaria. Oltre a quelli già menzionati, *Solimano II* e *Didone* del 1773, *Lauretta* del 1781, *Sargine* e *Lorezzo* del 1790, *Tito o la partenza di Berenice* del 1791. A proposito di quest'ultimo il recensore della «Gazzetta urbana veneta» ribadisce:

Quando si è scelto un soggetto noto, e l'azione viene presentata con chiarezza, e con quella muta eloquenza, che forma il distintivo carattere de' gran compositori de' balli, i programmi son inutili. L'Angiolini ce lo ha dimostrato ancora, e ci promettiamo della sua singolare capacità quel diletto che nasce dall'intendere senza fatica una grand'azione espressa co' gesti<sup>74</sup>.

Tuttavia in molti altri casi Angiolini fornisce ugualmente un compendio dell'azione, probabilmente per venire incontro alle abitudini del pubblico, nel caso di produzioni particolarmente lunghe, o in occasione di spettacoli considerati il “manifesto” della sua poetica. Abbiamo un'esposizione dettagliata per la *Semiramide* del 1773 e per *Il disertore francese* dello stesso anno, per *La morte di Cleopatra*

68. Gasparo Angiolini, *Avviso*, in Giovanni Bertati, *Zon-Zon principe di Kibin-Kin-Ka. Dramma giocoso da rappresentarsi nel Regio-Ducal teatro di Milano l'autunno dell'anno 1773*, presso Gio. Batista Bianchi, Milano [1773], [pp. 69-70: p. 70].

69. Gasparo Angiolini, *Descrizione del ballo*, in Giannambrogio Migliavacca, *Solimano. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo teatro di S. Benedetto il carnevale dell'anno 1773*, appresso Modesto Fenzo, Venezia [1772 o 1773], p. 24. «Non diamo, secondo l'uso, il compendio dell'azione, perché ogniuno, oltre la lettura à [sic] veduto, ed è approvato da' comici francesi, la rappresentazione de *La partie de Chasse de Henri IV* ove si trova inclusa tutta questa azione, oltre che di ella è così semplice, che non à bisogno di alcuna spiegazione».

70. [Gasparo Angiolini], *Idea del secondo ballo intitolato Il diavolo a quattro ossia la doppia metamorfosi*, in Antonio Papi, *Artemisia*, cit., p. 27.

71. Gasparo Angiolini, *Avviso della Semiramide. Primo ballo tragico pantomimo*, cit., [p. 10].

72. Cfr. su questo José Sasportes, *Marmontel musa dei balli a Venezia*, in Maria Teresa Muraro (a cura di), *L'opera tra Venezia e Parigi*, Olshki, Firenze 1988, pp. 91-104.

73. [Gasparo Angiolini], *Idea del secondo ballo intitolato Il diavolo a quattro ossia la doppia metamorfosi*, cit., p. 27.

74. «Gazzetta Urbana Veneta», n. 103, sabato 25 novembre 1790, p. 826.

del 1780, per *Attila* del 1781 e per *Alzira* del 1782, tutti lavori tragici in cinque atti. Tuttavia, sempre nelle *Riflessioni*, il coreografo ribadisce che la redazione del testo gli è servita «perché siccome i balli non rimangono, non essendo per anche introdotta la coreografia, restasse almeno l'esempio della perfezione maggiore a cui ho cercato di condurre la danza pantomima col trasportare in essa le tragedie e commedie più commendabili così antiche come moderne»<sup>75</sup>. Lasciare una traccia e tramandare la propria memoria sembra dunque preoccupare Angiolini, consapevole della fugacità dell'arte coreutica e della sua difficoltà a descriverla e, quindi, conservarla<sup>76</sup>.

Ultimo punto toccato dagli avvisi dei libretti e particolarmente importante nella poetica di Angiolini riguarda la musica. Essa gioca un ruolo fondamentale nella comprensione dell'azione e svolge anche una funzione di sostegno alla narrazione. Angiolini ne parla sin dal programma del *Festin de pierre*: «La musica è essenziale alle pantomime: è lei che parla, noi non facciamo che i gesti»<sup>77</sup>. Nella *Citera assediata* ribadisce che la conoscenza in questo ambito è fondamentale per la riuscita del ballo:

Il sublime della musica è di commuovere gl'affetti, e di svegliarci le passioni a qualunque grado. [...]. Mai la moderna musica produrrà gli effetti che produceva l'antica, se il compositore non saprà approfittarsi destramente di qualunque strumento [...]. È lo strumento, e non la nota che produce l'effetto. La melodia, la modulazione ed i variati moti devon concorrervi, ma senza la giusta e variata applicazione degli'istrumenti mai non si spera un particolare effetto<sup>78</sup>.

Anche nella *Dissertation* quest'arte viene presentata come un complemento basilare del *ballet d'action*<sup>79</sup>, mentre nelle *Lettere* si afferma definitivamente l'idea che debba essere il coreografo ad incaricarsi della sua composizione:

Se la danza va sempre unita colla musica, come non corre dubbio; se la musica è alla danza quello che sono le parole alla musica, a quello che voi dite [si sta rivolgendo a Noverre]; e se la danza senza la musica non è più espressiva che il canto senza le parole come si può mai fare a combinare con quella perfezione indispensabile a uno scelto lavoro queste due arti, quando una sola persona nella sua testa non le riunisce<sup>80</sup>?

In perfetta coerenza con quanto esposto sulla carta, Angiolini, una volta lasciata Vienna per San Pietroburgo, si dedica personalmente alla creazione delle partiture, istituendo una pratica innovativa rispetto ai suoi contemporanei. In seguito, nelle produzioni italiane ribadisce le sue convinzioni. Il compositore di balli competente in materia musicale, infatti, è in grado di sottolineare e definire al

75. Gasparo Angiolini, *Riflessioni di Gasparo Angiolini sopra l'uso dei programmi*, cit., p. 120.

76. Cfr. su questo Elena Cervellati, *Impronte sulla carta. Epifanie e scartafacci per dire Marie Taglioni (Bologna, 1842)*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», anno X, n. 10, 2018, pp. 37-53, online: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/8851> (u.v. 7/04/2019).

77. «La musique est essentielle aux pantomimes: c'est elle qui parle, nous ne faisons que les gestes». Gasparo Angiolini, *Le festin de pierre*, cit., [p. 8r], (edizione facsimile, p. 174).

78. Gasparo Angiolini, *Citera assediata*, cit., p. 4.

79. Gasparo Angiolini, *Dissertation sur les Ballets Pantomimes des Anciens, pour servir de programme au ballet pantomime tragique de Sémiramis*, cit., c. 26v.

80. Cfr. Gasparo Angiolini, *Lettere di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre*, cit., pp. 88-89, ma cfr. anche p. 64 e pp. 50-53.

meglio i caratteri dei personaggi, valutando come integrare l'arte dei suoni all'azione coreutica. Così ci pare Angiolini operi nella creazione del *Solimano*:

Nel comporre la musica la mia maggior cura è stata d'indurvi la leggerezza, e varietà propria dei differenti caratteri, e consonante alla totalità dell'argomento. Un'aria sola non mia vi ho determinatamente introdotto, nella considerazione che essendo questa sommamente applaudita dal pubblico, è un delicato dovere di un artista attento rinunciare in certe situazioni all'amor proprio, per secondare la soddisfazione del sempre rispettabile pubblico. Quindi ho lasciato l'aria tal quale, applicandola però alla danza parlante. La novità adunque, con cui mi sono persuaso d'accrescere il piacere de' spettatori, tutta consiste nell'applicazione<sup>81</sup>.

Riscontriamo un'operazione simile nel *Diavolo a quattro*. Essendo tratto da un'opéra-comique (il libretto è di Sedaine), Angiolini decide di conservare alcune arie originali per aiutare il pubblico nella comprensione e perché sono adatte ad essere usate nella danza<sup>82</sup>. Nell'avviso della *Contadina in corte* leggiamo che

nel comporvi, com'è suo costume, anche la musica, egli ha posto ogni sua cura in renderla espressiva, secondo le qualità del soggetto, e adatta alle differenti situazioni degli attori, e sempre formante quell'*armonico, variato tutt'insieme* dilettevole all'orecchie musiche, e gustato intimamente dagl'intelligenti dell'arte<sup>83</sup>.

Del resto nelle *Lettere* Angiolini sottolinea come la vera difficoltà, in questo ambito, consista proprio «nell'appropriato, cioè nella distribuzione delle parti relative ad ogni pezzo in particolare e nella distribuzione del tutto insieme»<sup>84</sup>.

In conclusione, l'*excursus* appena compiuto attraverso le produzioni coreiche di Angiolini sottolinea l'organicità del suo pensiero. Quanto esposto negli anni "giovanili", trova conferme e sviluppo nella pratica della scena. Il rispetto delle unità di tempo, luogo e azione, l'istanza del teatro tragico, ma non solo, come scuola di virtù, il contrasto dei sentimenti come perno dell'azione coreico-pantomima, l'uso dei programmi e l'importanza della musica all'interno del nuovo genere spettacolare sono tutte istanze che trovano riscontro tanto nella teoria quanto nella pratica, dimostrando la coerenza del pensiero angioliniano. Il confronto tra i testi più propriamente teorici e quelli presenti all'interno dei libretti ci ha permesso di ampliare e arricchire la sua visione poetica, offrendoci un quadro più completo della sua attività.

81. Gasparo Angiolini, *Avviso del compositore de' balli*, cit., [pp. 55-56].

82. Cfr. Gasparo Angiolini, *Il diavolo a quattro ossia La doppia metamorfosi. Ballo comico pantomimo*, in Id., *Alzira o Gli Americani*, cit., p. 16. Sull'uso della musica nel *ballet d'action* cfr. Edward Nye, *Mime, music and Drama on the Eighteenth-Century Stage*, cit., pp. 185-207; Rosa Cafiero, *Ballo teatrale e musica coreutica*, in Francesco Cotticelli – Paolo Giovanni Maione, *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, Turchini Edizioni, Napoli 2009, vol. II, pp. 707-732. Segnaliamo inoltre il saggio tuttora ricco di stimolanti riflessioni di Rossana Dalmonte, "Une écriture corporelle": la musica e la danza, in Ezio Raimondi (a cura di), *Il sogno del coreodramma. Salvatore Viganò, poeta muto*, Il Mulino, Bologna 1984, pp. 145-239.

83. [Gasparo Angiolini], *Avviso del secondo ballo*, in Luigi Barnardo Savoni, *Il Tolomeo. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio-Ducal teatro di Milano nel carnevale dell'anno 1774*, nella stamperia di Giovanni Montani, Milano [1773 o 1774], [pp. 5-6: p. 6].

84. Gasparo Angiolini, *Lettere di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre*, cit., p. 92.

## Appendice

Per avere una panoramica delle produzioni italiane di Gasparo Angiolini e collocarle geograficamente, abbiamo redatto una tabella che raccoglie i balli dati nella penisola nei seguenti periodi: 1773-1775, 1780-1782, 1789-1791. Il lettore potrà fare riferimento a questo schema per avere un'idea del repertorio del coreografo fiorentino, maggiori riferimenti temporali circa i balli citati nel presente articolo, nonché le indicazioni sui soggetti da cui sono tratti.

Le fonti utilizzate per la redazione della tabella sono i libretti di ballo reperiti presso le seguenti biblioteche: Biblioteca Nazionale Braidense e Biblioteca Ambrosiana a Milano, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna, Biblioteca del Conservatorio Santa Cecilia a Roma, Biblioteca Marucelliana di Firenze, Centro Studi Teatro della Fondazione Giorgio Cini a Venezia. Ci siamo avvalsi, inoltre, delle numerose digitalizzazioni della Bayerische Staatsbibliothek di Monaco.

Abbiamo disposto i lavori del coreografo in ordine alfabetico secondo uno schema che al titolo fa seguire la data di rappresentazione con l'indicazione della stagione teatrale, abbreviata secondo le seguenti sigle: C = Carnevale; ASC = Fiera dell'Ascensione; P = Primavera; E = Estate; A = Autunno. Segue la collocazione nel primo, secondo o terzo *entr'acte* operistico, il luogo della messa in scena, la definizione del genere secondo quanto riportato nel libretto e, infine, la fonte da cui è stato tratto il soggetto. Per quel che riguarda quest'ultima voce abbiamo indicato l'opera di riferimento (novella, tragedia in versi, melodramma o altra opera letteraria) secondo quanto dichiarato dall'autore del libretto, segnalando l'anno della sua prima apparizione sulle scene o la prima edizione nel caso si tratti di un'opera letteraria, senza tener conto delle traduzioni e delle numerose trasposizioni coeve. Per esempio, nel caso dell'*Alzira* di Voltaire a cui Angiolini dichiara di ispirarsi, non abbiamo svolto ricerche specifiche sulle numerose traduzioni italiane apparse e messe in scena nel corso del Settecento. Nel caso in cui non venga data nessuna indicazione dall'autore, abbiamo inserito tra parentesi quadre un'ipotesi basata sul titolo del ballo o sull'argomento quando presente.

Tabella 1 – I balli pantomimi italiani 1773-1791: uno sguardo d'insieme

TITOLO DEL BALLO	ANNO/ STAGIONE	TIPO	TEATRO	GENERE	FONTE
<i>Alzira o gli americani</i>	1782 C	I ballo	Milano, Scala	Ballo pantomimo tragico	Voltaire, <i>Alzire ou Les Américains</i> , 1736
<i>L'amicizia alla prova</i>	1782 C	I ballo	Milano, Scala	Ballo pantomimo	Jean-François Marmontel, <i>L'Amitié à l'épreuve, Contes moreaux</i> , 1755-1759
<i>L'amore al cimento ossia il Sofì generoso</i>	1782 A	III ballo	Milano, Scala	Ballo eroicomico	[Storia persiana?]
<i>L'amore e l'azzardo</i>	1780 A	II ballo	Milano, Scala	Ballo anacreontico	—
<i>Amore e Psiche</i>	1789 P	unico	Milano, Scala	Ballo eroico pantomimo	[Mitologia]
<i>L'amore ingegnoso ossia gli studi interrotti</i>	1781 A	II ballo	Verona, Teatro Filarmonico	Ballo pantomimo	[Arcadia]
<i>Arianna nell'isola di Nasso</i>	1773 giugno	I ballo	Padova, Teatro Nuovo	Non indicato	[Mitologia]
<i>L'Arte vinta dalla natura</i>	1773 C	II ballo	Venezia, San Benedetto	Ballo anacreontico in un atto	—
<i>La caccia d'Enrico IV</i>	1773 E	II ballo	Milano, Regio Ducale	—	Jean-Michel Sedaine, <i>Le roi et le fermier</i> , 1762 Charles Collé, <i>La partie de chasse de Henri IV</i> , 1762 <sup>85</sup>

Continua nella pagina seguente

85. Segnaliamo che alle due opere comiche francesi segue la commedia di Goldoni, *Il re alla caccia*, rappresentata per la prima volta a Venezia nel 1763. Goldoni stesso nell'autore a chi legge dichiara la filiazione della sua partita di caccia dalle precedenti e dall'originale inglese, ovvero *The King and the Miller of Mansfield* di Robert Dodsley. Cfr. Carlo Goldoni, *Il re alla caccia. Dramma giocoso di Polisseno Fegeio da rappresentarsi nel teatro San Samuele l'autunno dell'anno 1763*, per Antonio Bassanese, Venezia 1763, p. 3. Angiolini non menziona Goldoni e tuttavia nelle riprese successive di questo ballo ripropone lo stesso titolo del commediografo italiano.

Tabella 1 – Continua dalla pagina precedente

TITOLO DEL BALLO	ANNO/ STAGIONE	TIPO	TEATRO	GENERE	FONTE
<i>Il re alla caccia</i> <sup>86</sup>	1773 C	I ballo	Venezia, San Benedetto	—	“
“	1773 A	I ballo	Milano, Regio Ducale	—	“
“	1790 C	II ballo	Torino, Regio	—	“
<i>La contadina in corte ossia il capriccio amoroso</i>	1774 C	II ballo	Milano, Regio Ducale	Ballo eroi-comico pantomimo	Carlo Goldoni, <i>Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno</i> , 1749; Charles Simon Favart, <i>Ninette à la cour</i> , 1753
<i>Despina e Ricciardetto</i>	1781 A	I ballo	Milano, Scala	Ballo tragico pantomimo	Niccolò Forteguerra, <i>Ricciardetto</i> , 1738 (Canto XIV)
<i>Il diavolo a quattro ossia la doppia metamorfosi</i>	1782 C	II ballo	Milano, Scala	Ballo pantomimo	Jean-Michel Sedaine, <i>Le diable à quatre ou La double métamorphose</i> , opéra-comique, 1756 <sup>87</sup>
“	1782 P	—	“	“	“
<i>Il disertore francese</i>	1773 ASC	II ballo	Venezia, San Benedetto	Ballo pantomimo	Jean-Michel Sedaine, <i>Le Déserteur. Opéra-comique en trois acte</i> , 1769
<i>Divertimento</i>	1780 A	III ballo	Milano, Scala	—	—
<i>Dorina e l'uomo selvatico</i>	1789 P	II ballo	Milano, Scala	Ballo pantomimo	—
<i>Fedra</i>	1789 C	I ballo	Milano, Scala	Ballo pantomimo Tragico	Mitologia

Continua nella pagina seguente

86. Si tratta della *Caccia d' Enrico IV* che prende il titolo diverso a partire dal carnevale 1773, per questo abbiamo ritenuto opportuno inserirlo qui sebbene la tabella rispetti un ordine alfabetico dei titoli.

87. Segnaliamo che il soggetto ebbe fortuna anche nell'Ottocento quando venne musicato da Adolphe Adam, su coreografie di Joseph Mazilier e Adolphe de Leuven.

Tabella 1 – *Continua dalla pagina precedente*

TITOLO DEL BALLO	ANNO/ STAGIONE	TIPO	TEATRO	GENERE	FONTE
<i>I geni riuniti</i>	1782 P	[I ballo]	Milano, Scala	Ballo pantomimo Eroico	Mitologia
<i>L'infedele scoperta</i>	1773 giugno	II ballo	Padova, Teatro Nuovo	—	—
<i>Lauretta</i>	1781 ASC	II ballo	Venezia, San Benedetto	Ballo pantomimo Eroicomico	Jean-François Marmontel, <i>Laurette, Contes moreaux</i> , 1755-1759
“	1781 A	II ballo e III ballo	Milano, Scala	“	“
“	1782 P	—	Milano, Scala	“	“
<i>Lorezzo</i>	1789 C	II ballo	Milano, Scala	Ballo pantomimo Eroicomico	François Thomas-Marie de Baculard D'Arnaud, <i>Lorezzo</i> , racconto, 1775
“	1790 C	II ballo	Torino, Regio	“	“
<i>La morte di Cleopatra</i>	1780 A	I ballo	Milano, Scala	Ballo pantomimo Tragico	Storia
<i>Le nozze dei Sanniti</i>	1789 C	I ballo	Milano, Scala	Ballo pantomimo	Jean-François Marmontel, <i>Les ma- riages de Samnites, Contes moraux</i> , 1755-1759
<i>L'orfano della Cina</i>	1775 P	I ballo	Pavia, Teatro Nuovo	Ballo pantomimo Tragico	Voltaire, <i>L'Orpheline de la Chine</i> , 1755
“	1781 ASC	I ballo	Venezia, San Benedetto	“	“
“	1790 C	I ballo	Torino, Regio	“	“

*Continua nella pagina seguente*



Tabella 1 – Continua dalla pagina precedente

TITOLO DEL BALLO	ANNO/ STAGIONE	TIPO	TEATRO	GENERE	FONTE
<i>La partenza d'Enea, o sia Didone abbandonata</i>	1773 C	I ballo	Venezia, San Benedetto	Ballo pantomimo Tragico	Virgilio, Eneide e Pietro Metastasio, <i>Didone abbandonata</i> , 1724
“	1773 A	II ballo	Milano, Regio Ducale	“	“
<i>Il ritorno d'Alessandro</i>	1780 P	I ballo	Verona, Teatro Filarmonico	Ballo pantomimo Eroico	Storia
<i>La Rosmonda</i>	1781 A	I ballo	Verona, Teatro Filarmonico	Ballo pantomimo Tragico	Storia
<i>Il sacrificio di Dircea</i>	1773 E	I ballo	Milano, Regio Ducale	Ballo pantomimo	—
“	1773 A	I ballo	“	“	—
<i>Sargine</i>	1790 C	II ballo	Torino, Regio	Ballo pantomimo Eroico	François Thomas-Marie de Baculard D'Arnaud, <i>Sargine</i> , racconto, 1772
<i>Scene episodiche</i>	1773 C	II ballo	Venezia, San Benedetto	—	—
<i>Semiramide</i>	1773 ASC	I ballo	Venezia, San Benedetto	Ballo tragico pantomimo	Voltaire, <i>Sémiramis</i> , 1748
“	1774 C	I ballo	Milano, Regio Ducale	“	“
<i>Sidney e Silli</i>	1775 P	II ballo	Pavia, Teatro Nuovo	Ballo pantomimo	—
<i>Solimano II</i>	1773 A	II ballo/I ballo	Milano, Regio Ducale	Ballo pantomimo	Jean-François Marmontel, <i>Soliman II</i> , <i>Contes moraux</i> , 1755-1759
“	1774 C	II ballo	Milano, Regio Ducale	“	“
“	1782 P	Non indi- cato	Milano, Scala	“	“

Continua nella pagina seguente

Tabella 1 – Continua dalla pagina precedente

TITOLO DEL BALLO	ANNO/ STAGIONE	TIPO	TEATRO	GENERE	FONTE
<i>Il Suffi o lo schiavo</i>	1782 ASC	I ballo	Venezia, San Benedetto	Ballo pantomimo	—
<i>Teseo in Creta</i>	1782 A	I ballo	Milano, Scala	Ballo pantomimo Eroico	Mitologia
<i>Tito o la partenza di Berenice</i>	1791 C	unico	Venezia, San Benedetto	Ballo pantomimo Eroico	Storia
<i>Il Trionfo d'amore</i>	1774 C	I ballo	Milano, Regio Ducale	Ballo eroico	Mitologia
<i>Il tutore sorpreso</i>	1790 C	III ballo	Torino, Regio	Ballo pantomimo	—
<i>La vendetta ingegnosa o la statua di Condillac</i>	1791 C	unico	Venezia, San Benedetto	Ballo pantomimo	[Arcadia]
<i>La vendetta spiritosa</i>	1782 A	II ballo	Milano, Scala	Ballo pantomimo Comi- co	[Arcadia]
<i>I vincitori de' giuochi olimpici</i>	1790 C	III ballo	Torino, Regio	—	[Mitologia]

## Bibliografia

### Scritti di Gasparo Angiolini

- *Dissertation sur les ballets Pantomimes des Anciens. Publié pour servir de Programme au Ballets Pantomime Tragique de Semiramis*, Vienna, Ghelen, 1765, ora in Christoph Willibald Gluck, *Sämtliche Werke*, begründet von Rudolf Gerber, herausgegeben von Gerard Croll, Bärenreiter, Kassel 1995, 7 voll., vol. VII, *I libretti*, pp. 185-200.
- *Dissertation sur les ballets Pantomimes des Anciens. Publié pour servir de Programme au Ballets Pantomime Tragique de Semiramis*, riproduzione in facsimile a cura di Walter Toscanini, Dalle Nogare e Armetti, Milano 1956.
- *Lettere di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi*, Gio. Batista Bianchi, Milano 1773.
- *Riflessioni di Gasparo Angiolini sopra l'uso dei programmi nei balli pantomimi*, Milano, Gio. Batista Bianchi, 1775, in Carmela Lombardi (a cura di), *Il Ballo Pantomimo. Lettere, saggi e libelli sulla danza (1773-1785)*, Paravia, Torino 1998, pp. 117-124.

### Libretti

- Gasparo Angiolini, *Citera assediata. Opera comica messa in musica dal sig. cavalier Gluch l'anno 1757. Ridotta in pantomimo dal sig. Gaspero Angiolini compositore de' balli al teatro presso la corte in Vienna, e rappresentata per la prima volta sopra questo teatro li 15 settembre 1762*, nella stamperia di Ghelen, [Vienna 1762].
- Gasparo Angiolini, *Le festin de pierre. Ballet pantomime composé par Mr. Angiolini maître de ballet du théâtre pres de la cour à Vienne, et représenté pour la première fois sur ce théâtre le Octobre 1761*, chez Jean-Thomas de Trattner, libraire et imprimeur de la cour, Vienne 1765.
- Gasparo Angiolini, *Il Disertore francese. Ballo pantomimo rappresentato in Venezia nel nobilissimo teatro di San Benedetto per la fiera dell'Ascensione dell'anno 1773*, in Pietro Metastasio, *Antigono. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo teatro di San Benedetto nella fiera dell'Ascensione dell'anno 1773*, appresso Modesto Fenzo, in Venezia 1773, pp. 20-21.
- Gasparo Angiolini, *Avviso della Semiramide. Primo ballo tragico pantomimo*, in Vittorio Amedeo Cigna Santi, *Andromeda. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio-Ducal teatro di Milano nel carnevale dell'anno 1774*, nella stamperia di Giovanni Montani, Milano [1773 o 1774], pp. 9-10.
- Gasparo Angiolini, *La morte di Cleopatra. Ballo tragico pantomimo inventato da Gaspero Angiolini maestro pensionario delle due Corti Imperiali di Vienna e Pietroburgo*, nelle stampe di Gio. Batista Bianchi, Milano [1780].
- Gasparo Angiolini, *Alzira o Gli americani. Ballo tragico pantomimo inventato e composto dal Sig. Gaspero Angiolini maestro pensionario delle due corti imperiali di Vienna e Pietroburgo*, [Gio. Batista Bianchi, Milano 1781].
- Gasparo Angiolini, *Attila. Ballo tragico-pantomimo inventato da Gaspero Angiolini maestro pensionario delle due corti imperiali di Vienna e Pietroburgo*, nelle stampe di Gio. Batista Bianchi, Milano [1781].

- Gasparo Angiolini, *Ristretto dei due balli pantomimi da rappresentarsi nel nobilissimo teatro di San Benedetto di Venezia, l'anno 1781 nella fiera dell'Ascensione I. L'Orfano della China. Ballo tragico in cinque atti. II. Lauretta. Ballo eroicomico in tre atti*, in Gaetano Roccaforte, *Il Cajo Mario. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo teatro di S. Benedetto nella fiera dell'Ascensione dell'anno 1781*, presso Modesto Fenzo, Venezia 1781, pp. 21-55.
- Gasparo Angiolini, *Breve ragionamento sopra i balli da rappresentarsi nel teatro grande alla Scala di Milano l'autunno dell'anno 1782. Inventati da Gaspero Angiolini maestro pensionario delle due corti imperiali di Vienna e Pietroburgo*, appresso Gio. Batista Bianchi Regio stampatore, Milano [1782].
- Gasparo Angiolini, *Balli da rappresentarsi nel teatro grande alla Scala per la second'opera di carnevale 1789 composti dal sig. Gaspero Angiolini, maestro pensionario delle due corti imperiali di Vienna e di Pietroburgo*, per Giambattista Bianchi Regio stampatore, Milano [1788 o 1789].
- [Gasparo Angiolini], *Argomenti del ballo eroico di Sargine e del ballo eroi-comico di Lorezzo*, in Pietro Metastasio, *L'Olimpiade. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di Torino nel carnevale del 1790*, presso Onorato de' Rossi, Librajo della Società de' signori cavalieri, Torino [1789 o 1790], pp. 48-51.
- Pietro Metastasio, *Antigono. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di Torino nel carnevale del 1757*, presso gli Zappata e Avondo Impress. E Libr. della Società de' Signori Cavalieri, Torino [1756].
- Pietro Metastasio, *L'Olimpiade. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro grande alla Scala di Milano, il carnevale dell'anno 1782*, appresso Gio. Batista Bianchi Stampatore, Milano [1781].
- Voltaire, *La tragédie de Semiramis par M. de Voltaire et quelques autres pièce de littérature du même auteur qui n'ont point encore paru*, chez P.G. Le Mercier, imprimeur-libraire, rue St. Jacques au livre d'or et chez Michel Lambert libraire, Paris 1749.
- Apostolo Zeno, *Lucio Vero. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di Torino nel carnevale del 1757*, presso gli Zappata e Avondo Impress. E Libr. della Società de' Signori Cavalieri, Torino [1756].

## Studi

- Anna Laura Bellina, *Ranieri Calzabigi: teoria e prassi melodrammatica tra Parigi e Vienna*, in «Lettere italiane», vol. XXXVI, n. 1, 1984, pp. 25-36.
- Anna Laura Bellina, *I gesti parlanti ovvero il recitar danzando. Le Festin de pierre e Semiramis*, in *La figura e l'opera di Ranieri de' Calzabigi. Atti del convegno di studi (Livorno, 14-15 dicembre 1987)*, a cura di Federico Marri, Olschki, Firenze 1989, pp. 107-117.
- Bruce Alan Brown, *Gluck and the French Theatre in Vienna*, Clarendon Press, Oxford 1991.
- Rosa Cafiero, *Ballo teatrale e musica coreutica*, in Francesco Cotticelli – Paolo Giovanni Maione, *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, Turchini Edizioni, Napoli 2009, vol. II, pp. 707-732.
- Elena Cervellati, *Impronte sulla carta. Epifanie e scartafacci per dire Marie Taglioni (Bologna, 1842)*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», anno X, n. 10, 2018, pp. 37-53, online:

<https://danzaericerca.unibo.it/article/view/8851> (u.v. 7/04/2019).

- Rossana Dalmonte, “*Une écriture corporelle*”: la musica e la danza, in Ezio Raimondi (a cura di), *Il sogno del coreodramma*. Salvatore Viganò, poeta muto, Il Mulino, Bologna 1984, pp. 145-239.
- Arianna Beatrice Fabbricatore, *Elementi di drammaturgia pantomima: il Ballo della Didone e la riforma italiana della danza*, in «Rivista di letteratura teatrale», vol. VIII, 2015, pp. 39-58.
- Arianna Beatrice Fabbricatore, *Gasparo Angiolini et la réforme morale de la danse italienne*, in «European Drama and Performance Studies», numéro monographique *Danse et morale, une approche généalogique*, sous la direction de Marie Glon et Juan Ignacio Vallejos, n. 8, 2017, pp. 143-161.
- Arianna Beatrice Fabbricatore, *La Querelle des Pantomimes. Danse, culture et société dans l'Europe des Lumières*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2017.
- Ismene Lada Richards, *Dead but not Extinct: on Reinventing Pantomime Dancing in Eighteenth-century England and France*, in Fiona Macintosh (edited by), *The Ancient Dancer in the Modern World. Responses to Greek and Roman Dance*, OUP, Oxford 2010, pp. 19-38.
- Carmela Lombardi, *Il Ballo pantomimo. Lettere, saggi e libelli sulla danza (1773-1785)*, Paravia, Torino 1998.
- Luciano, *La danza*, a cura di Simone Beta, traduzione di Marina Nordera, Marsilio, Venezia 1992.
- Edward Nye, *Mime, Music and Drama on the Eighteenth-Century Stage. The Ballet d'Action*, CUP, Cambridge 2011.
- Stefania Onesti, “*L'arte di parlare danzando*”. Gasparo Angiolini e la Dissertazione sui balli pantomimi degli antichi, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 0, ottobre 2009, pp. 1-34, online: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/1638/1012> (u.v. 7/04/2019).
- Stefania Onesti, *Di passi, di storie e di passioni. Teorie e pratiche del ballo teatrale nel secondo Settecento italiano*, Accademia University Press, Torino 2016.
- Stefania Onesti, *Gasparo Angiolini. Appunti e riflessioni fra prassi scenica e modalità compositive: tre versioni della Semiramide*, in Id. (a cura di), *I passi della danza. Indagini sulla creazione coreica*, Pagina, Bari 2019, pp. 13-35.
- Stefania Onesti, *Libretti e programmi, avvisi e argomenti. Alcune note sul libretto di ballo nel secondo Settecento italiano*, in Id. (a cura di), *Il gesto tra messinscena e critica. Studi sulla danza e sul teatro di società nel secondo Settecento italiano*, Esedra, Padova 2019 (in corso di stampa).
- Caterina Pagnini, *Il balletto “riformato”: Gasparo Angiolini e la codificazione della danza teatrale moderna*, in *Danza e teatro. Storie, poetiche, pratiche e prospettive di ricerca. Atti del convegno di studi dedicato a Silvana Sinisi ed Eugenia Casini Ropa (Università di Bologna, 24-25 settembre 2009)*, Bonanno, Roma 2011, pp. 43-50.
- Caterina Pagnini, *Dalla pantomima classica al ballet d'action*, in «Mantichora», n. 7, 2017, pp. 158-169, online: <http://ww2.unime.it/mantichora/?p=795> (u.v. 21/10/2019).
- Flavia Pappacena, *La danza classica. Le origini*, Laterza, Bari 2009.
- José Sasportes, *Marmontel musa dei balli a Venezia*, in *L'opera tra Venezia e Parigi*, a cura di Maria Teresa

- Muraro, Olschki, Firenze 1988, pp. 91-104.
- José Sasportes, *Durazzo e la danza*, in *Creature di Prometeo. Il ballo teatrale. Dal divertimento al dramma*, a cura di Giovanni Morelli, Olschki, Firenze 1996, pp. 177-189.
  - José Sasportes, *Storia della danza italiana dalle origini ai giorni nostri*, EDT, Torino 2011.
  - Renato Soriga, *L'idea nazionale italiana dal secolo XVIII all'unificazione moderna*, a cura di Silio Manfredini, Società tipografica modenese, Modena 1941.
  - Alberto Testa, *Il binomio Gluck-Angiolini e la realizzazione del balletto Don Juan*, in «Chigiana. Rassegna annuale di studi musicologici», voll. XXIX-XXX, Nuova Serie, nn. 9-10, Olschki, Firenze 1975, pp. 535-547.
  - Lorenzo Tozzi, *Il balletto pantomimo del Settecento. Gaspare Angiolini*, Japadre, L'Aquila 1972.
  - Lorenzo Tozzi, *Attorno a Don Juan*, in «Chigiana. Rassegna annuale di studi musicologici», voll. XXIX-XXX, Nuova Serie, nn. 9-10, Olschki, Firenze 1975, pp. 549-564.
  - Lorenzo Tozzi, *La poetica angioliniana del balletto pantomimo nei programmi viennesi*, in «Chigiana. Rassegna annuale di studi musicologici», voll. XXIX-XXX, Nuova Serie, nn. 9-10, Olschki, Firenze 1975, pp. 487-499.
  - Lorenzo Tozzi, “*Semiramis*”, in «Chigiana. Rassegna annuale di studi musicologici», voll. XXIX-XXX, Nuova Serie, nn. 9-10, Olschki, Firenze 1975, pp. 565-570.
  - Lorenzo Tozzi, *Il Balletto nel Settecento: questioni generali*, in Alberto Basso (a cura di), *Musica in scena: storia dello spettacolo musicale*, UTET, Torino 1995-1997, 6 voll., vol. V, *L'arte della danza e del balletto*, pp. 39-62.
  - Lorenzo Tozzi, *L'evoluzione del ballo teatrale nel secolo XVIII*, in Alberto Basso (a cura di), *Musica in scena: storia dello spettacolo musicale*, UTET, Torino 1995-1997, 6 voll., vol. V, *L'arte della danza e del balletto*, pp. 63-88.
  - Patrizia Veroli, *Il libretto di ballo. Riflessioni storiche e teoriche in omaggio ad Alberto Testa*, Piretti, Bologna 2017.
  - Marian Hannah Winter, *The Pre-Romantic Ballet*, Pitman, London 1974.