

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA

- 39 -

DIPARTIMENTO DI LINGUE, LETTERATURE E STUDI INTERCULTURALI

Università degli Studi di Firenze

Coordinamento editoriale

Fabrizia Baldissera, Fiorenzo Fantaccini, Ilaria Moschini
Donatella Pallotti, Ernestina Pellegrini, Beatrice Töttössy

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA

Collana Open Access del Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali

Direttore

Beatrice Töttössy

Comitato scientifico internazionale

(<http://www.fupress.com/comitatoscienfico/biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/23>)

Enza Biagini (Professore Emerito), Nicholas Brownlees, Martha Canfield, Richard Allen Cave (Emeritus Professor, Royal Holloway, University of London), Piero Ceccucci, Massimo Ciaravolo (Università Ca' Foscari Venezia), John Denton, Anna Dolfi, Mario Domenichelli (Professore Emerito), Maria Teresa Fancelli (Professore Emerito), Massimo Fanfani, Paul Geyer (Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn), Ingrid Hennemann, Sergej Akimovich Kibal'nik (Institute of Russian Literature [the Pushkin House], Russian Academy of Sciences; Saint-Petersburg State University), Ferenc Kiefer (Research Institute for Linguistics of the Hungarian Academy of Sciences; Academia Europaea), Michela Landi, Murathan Mungan (scrittore), Stefania Pavan, Peter Por (CNRS Parigi), Gaetano Prampolini, Paola Pugliatti, Miguel Rojas Mix (Centro Extremeño de Estudios y Cooperación Iberoamericanos), Giampaolo Salvi (Eötvös Loránd University, Budapest), Ayşe Saraçgil, Rita Svandrlik, Angela Tarantino (Università degli Studi di Roma 'La Sapienza'), Maria Vittoria Tonietti, Letizia Vezzosi, Marina Warner (Birkbeck College, University of London; Academia Europaea; scrittrice), Laura Wright (University of Cambridge), Levent Yilmaz (Bilgi Üniversitesi, Istanbul), Clas Zilliacus (Emeritus Professor, Åbo Akademi of Turku). *Laddove non è indicato l'Ateneo d'appartenenza è da intendersi l'Università di Firenze.*

Le proposte di pubblicazione vanno trasmesse all'indirizzo istituzionale dei membri del Coordinamento editoriale e all'indirizzo di funzione del direttore della Collana (<laboa@lils.uni.fi.it>).

Laboratorio editoriale Open Access

(<https://www.lils.uni.fi.it/vp-82-laboratorio-editoriale-open-access-ricerca-formazione-e-produzione.html>)

Università degli Studi di Firenze, Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali
Via Santa Reparata 93, 50129 Firenze

Contatti

<laboa@lils.uni.fi.it> (+39.333.5897725, direttore)
<arianna.antonielli@unifi.it> (+39.055.2756664, caporedattore)
<donatella.tamagno@unifi.it> (+39.055.2756603, redattore)

LA DOUBLE SÉANCE

La musique sur la scène théâtrale et littéraire

La musica sulla scena teatrale e letteraria

sous la direction de / a cura di

Michela Landi

ont contribué à ce volume / con i contributi di

S. Arfouilloux, M. Cailliez, M. Finck, P. Frantz,

B. Innocenti, S. Lelièvre, M. Lombardi, S. Lombardi-François,

F. Morrison, J.-J. Nattiez, C. Pagnini, F. Rubellin, M.-H. Rybicki,

A. Schoysman, C. Steinegger, P. Taïeb, V. Vivès

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

2017

La double séance : la musique sur la scène théâtrale et littéraire /
La musica sulla scena teatrale e letteraria / sous la direction de /
a cura di Michela Landi ; ont contribué à ce volume / con scritti di
S. Arfouilloux, M. Cailliez, M. Finck, P. Frantz, B. Innocenti,
S. Lelièvre, M. Lombardi, S. Lombardi-François, F. Morrison,
J.-J. Nattiez, C. Pagnini, F. Rubellin, M.-H. Rybicki, A. Schoysman,
C. Steinegger, P. Taieb, V. Vivès – Firenze : Firenze University
Press, 2017
(Biblioteca di Studi di Filologia Moderna ; 39)

<http://digital.casalini.it/9788864536651>

ISBN (online) 978-88-6453-665-1

ISSN (online) 2420-8361

I prodotti editoriali di Biblioteca di Studi di Filologia Moderna: Collana, Riviste e Laboratorio vengono promossi dal Coordinamento editoriale del Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali dell'Università degli Studi di Firenze e pubblicati, con il contributo del Dipartimento, ai sensi dell'accordo di collaborazione stipulato con la Firenze University Press l'8 maggio 2006 e successivamente aggiornato (Protocollo d'intesa e Convenzione, 10 febbraio 2009 e 19 febbraio 2015). Il Laboratorio (<<http://www.lils.uni.fi.it/vp-82-laboratorio-editoriale-open-access-ricerca-formazione-e-produzione.html>>, <laboa@lils.uni.fi.it>) promuove lo sviluppo dell'editoria open access, svolge ricerca interdisciplinare nel campo, adotta le applicazioni alla didattica e all'orientamento professionale degli studenti e dottorandi dell'area umanistica, fornisce servizi alla ricerca, formazione e progettazione. Per conto del Coordinamento, il Laboratorio editoriale Open Access provvede al processo del doppio referaggio anonimo e agli aspetti giuridico-editoriali, cura i workflow redazionali e l'editing, collabora alla diffusione.

Editing e composizione: LabOA con Arianna Antonielli (caporedattore), i redattori Alberto Baldi e Martina Romanelli, i tirocinanti Elena Anastasi, Giulia Ballotti, Carolina Scanzi.

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández, Pagina Maestra snc.

Certificazione scientifica delle Opere

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line della casa editrice (www.fupress.com).

Consiglio editoriale Firenze University Press

A. Dolfi (Presidente), M. Boddi, A. Bucelli, R. Casalbuoni, M. Garzaniti, M.C. Grisolia, P. Guarnieri, R. Lanfredini, A. Lenzi, P. Lo Nostro, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Maraini, R. Minuti, P. Nanni, G. Nigro, A. Perulli, M.C. Torricelli.

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribution – Non Commercial – No Derivatives 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0: <<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>>).

CC 2017 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
via Cittadella, 7, 50144, Firenze, Italy
www.fupress.com

TABLE

INDICE

NOTE À L'ÉDITION / NOTA ALL'EDIZIONE	7
REMERCIEMENTS / RINGRAZIAMENTI	9
«L'HÉSITATION D'HAMLET»: PRESTIGES LYRIQUES, SIMULACRES SCÉNIQUES. INTRODUCTION <i>Michela Landi</i>	11
RYTHME, RIME ET MUSIQUE, DES ARTS DE RHÉTORIQUE AUX ARTS POÉTIQUES (XV ^e -XVI ^e SIÈCLES) <i>Anne Schoysman</i>	45
«DES SŒURS SANS JALOUSIE»: DANZA, MUSICA E POESIA NELLE RIFLESSIONI DEI RIFORMATORI DEL BALLO PANTOMIMO, GASPARO ANGIOLINI E JEAN-GEORGES NOVERRE <i>Caterina Pagnini</i>	59
MUSIQUE ET DISCOURS SUR LA MUSIQUE DANS LE RÉPERTOIRE DES MARIONNETTES FORAINES SOUS L'ANCIEN RÉGIME <i>Françoise Rubellin</i>	73
ÉMOTION ET DISTANCE: QUELQUES RÉFLEXIONS SUR LES SCÈNES DE MUSIQUE DU <i>BARBIER DE SÉVILLE</i> ET DU <i>MARIAGE DE FIGARO</i> DE BEAUMARCHAIS <i>Pierre Frantz</i>	85
L'ÉDITION DE <i>LUCRÈCE BORGIA</i> DE VICTOR HUGO, TEXTE ET MUSIQUE <i>Patrick Taïeb, Fernando Morrison</i>	97
LA DISSERTAZIONE DI GIUSEPPE FERRARIO SOPRA <i>L'INFLUENZA FISIOLOGICA E PATOLOGICA DEL SUONO, DEL CANTO E DELLA DECLAMAZIONE SULL'UOMO</i> (1825) <i>Barbara Innocenti</i>	155

GLI OPÉRAS-COMIQUES DI SCRIBE E AUBER, SIMBOLI DELLO 'SPIRITO FRANCESE': LA FORTUNA DI UN PREGIUDIZIO NELL'EUROPA DELL'OTTOCENTO	171
<i>Mathieu Cailliez</i>	
NICOLÒ PAGANINI, MUSICISTA PARADOSSALE	191
<i>Marie-Hélène Rybicki</i>	
DU CONCERT À SON COMPTE RENDU: ÉCRIRE LA MUSIQUE ET SON INTERPRÉTATION EN FRANCE DANS LES ANNÉES 1830-1835	205
<i>Stéphane Lelièvre</i>	
LA PARTITION DÉCHIRÉE	225
<i>Vincent Vivès</i>	
L'ANTISÉMITISME DE WAGNER: DES TEXTES À LA SCÈNE	239
<i>Jean-Jacques Nattiez</i>	
VARIAZIONI SUL TEMA: LA SECTION MUSICALE DELL'INSTITUT FRANÇAIS DE FLORENCE E IL JEAN-CHRISTOPHE DI ROMAIN ROLLAND	267
<i>Marco Lombardi</i>	
IL SURREALISMO, STORIA DI RUMORE E DI FURORE	283
<i>Sébastien Arfouilloux</i>	
PIERRE BOULEZ, ENTRE MUSIQUE ET LITTÉRATURE	297
<i>Catherine Steinegger</i>	
IL MOMENTO ESTATICO: IL MONTAGGIO COREO-MUSICALE IN ORPHEUS DI STRAVINSKIJ, BALANCHINE E NOGUCHI	313
<i>Silvia Lombardi-François</i>	
SCÈNES MUSICO-THÉÂTRALES ET ÉBAUCHES DE 'MYSTÈRES' DANS LES RÉCITS EN RÊVE D'YVES BONNEFOY	327
<i>Michèle Finck</i>	
INDEX DES NOMS DE PERSONNES / INDICE DEI NOMI	343
RÉFÉRENCES ICONOGRAPHIQUES / REFERENZE ICONOGRAFICHE	357
NOTICES BIO-BIBLIOGRAPHIQUES DES AUTEURS ET RÉSUMÉS EN ANGLAIS / CONTRIBUTORS AND ABSTRACTS	359

«DES SŒURS SANS JALOUSIE»:
DANZA, MUSICA E POESIA NELLE RIFLESSIONI DEI
RIFORMATORI DEL BALLO PANTOMIMO,
GASPARO ANGIOLINI E JEAN-GEORGES NOVERRE

Caterina Pagnini

Università degli Studi di Firenze (<caterina.pagnini@unifi.it>)

*Les Muses, filles du Ciel,
Sont des sœurs sans jalousie:
Elle vivent d'ambroisie,
Et non d'absinthe et de fiel.¹*

A partire dalla fine del Seicento, la riflessione sopra la necessità di una riforma coreutica tesa al recupero dell'unità ideale tra le tre arti (poesia, musica e danza) e individuata nella mirabile omogeneità della pantomima degli antichi, diventa argomento preponderante fra gli intellettuali e i professionisti del settore, incoraggiata dalle idee riformiste dell'illuminismo che si diffondono in tutta Europa². Il dibattito sull'imitazione della natura, sul quale si focalizzano la maggior parte delle riflessioni dei teorici in merito all'estetica e alla funzione intellettuale delle arti³, individua come terreno

¹Voltaire, *Lettres sur Œdipe (Lettre au Père Porée)*, in Id., *Chefs-d'œuvres dramatiques*, tome I, Masson et Yonet, Paris 1828, p. 149. La citazione di Voltaire fu scelta da Angiolini per aprire l'edizione milanese del 1773 delle sue lettere a Noverre (cf. Gasparo Angiolini, *Lettere di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi*, Bianchi, Milano 1773, p. 2).

²Il modello universalmente indicato da tutti i teorici è quello della pantomima romana di Pilade e Batillo e della danza codificata dal filosofo greco Luciano di Samosata, nel suo trattato in forma dialogica (circa 160 d.C.). L'opera, riscoperta nel Quattrocento e tradotta in latino con il titolo *De saltatione*, era nota agli illuministi attraverso la traduzione francese del 1655 a cura di Nicolas Perrot d'Ablancourt (*De la Danse. Dialogue de Craton et de Lycinus*, in *Lucien, de la traduction de N. Perrot Sr. D'Ablancourt* (1654), tome I, nouvelle édition revue et corrigée, Courbé, Paris 1655, pp. 550-577), fino a quando nel 1779 non venne edita a Firenze la traduzione italiana dello stampatore Gaspero Pecchioni (Luciano di Samosata, *Della danza. Dialogo di Luciano con annotazioni*, nella stamperia di Gaspero Pecchioni, Firenze 1779).

³Furono molti a gettar discredito sulla danza virtuosistica o *danse simple*, intesa come arte esteticamente fine a se stessa e quindi intellettualmente non rilevante per lo spirito umano e per la sua educazione, a favore della danza teatrale, quindi del ballo pantomimo (*ballet d'action*). Fra essi i più importanti furono Pierre-Jean Burette con la *Prima e seconda memoria per servire alla Istoria del Ballo degli Antichi* (Groppo, Venezia 1746); Louis de Cahusac ne *La danse ancienne et moderne, ou Traité historique de la danse* (Neaulme,

privilegiato proprio le discipline performative. La danza sembrava essere la più indicata, per sua natura, a incarnare l'ideale della verosimiglianza classica; in particolare il ballo pantomimo, come già evidenziato nelle sue molteplici potenzialità dalle prime sperimentazioni coreutiche di Franz Anton Hilverding a Vienna e in Russia⁴, sembrava rispondere perfettamente alla necessità di riprodurre una drammaturgia completa tramite il movimento del corpo e di esprimere le emozioni più intime attraverso una gestualità mimica, corporea e facciale, intimamente dettata dalle passioni. Passioni che potevano e dovevano scaturire, nell'interpretazione del danzatore e nella ricezione 'catartica' dello spettatore, dall'unione della gestualità mimico-drammaturgica (motore dell'azione al pari del recitativo operistico) con il virtuosismo coreutico. Tale momento di respiro e di espansione, come l'a-

La Haye 1754); Francesco Algarotti con il *Saggio sopra l'opera in musica* (in Id., *Discorsi sopra differenti soggetti*, Pasquali, Venezia 1755, pp. 1-112); Denis Diderot negli *Entretiens sur Le Fils naturel* (dans Id., *Le Fils naturel, ou Les Épreuves de la vertu*, Marc Michel Rey, Amsterdam 1757, pp. 141-299); Jean-François Marmontel con il suo articolo *La Déclamation théâtrale*, pubblicato nel 1754 sull'*Encyclopédie* di Diderot e d'Alembert. Sulle fonti letterarie e filosofiche che ispirarono la riforma della danza si vedano anche Carmela Lombardi (a cura di), *Il ballo pantomimo. Lettere, saggi e libelli sulla danza (1773-1785)*, Paravia, Torino 1998; Flavia Pappacena, *La danza classica. Le origini*, Laterza, Roma-Bari 2009, pp. 62-82; Ead., *Le "Lettres sur la danse" di Noverre. L'integrazione della danza tra le arti imitative*, «Acting Archives Essays», 9, 2011, pp. 3-6, <http://www.actingarchives.unior.it/Public/Articoli/5d82db42-fb72-45b0-b859-d8003688e287/Allegati/Flavia%20Pappacena_Le%20Lettres%20sur%20la%20danse%20di%20Noverre.pdf> (05/2017); Stefania Onesti, *Di passi, di storie e di passioni. Teorie e pratiche del ballo teatrale nel secondo Settecento italiano*, Accademia UP, Torino 2016.

⁴ Ballerino e coreografo austriaco (Vienna, 1710-1768), Hilverding è uno dei precursori della riflessione sul *ballet d'action*. Angiolini, suo allievo, rivendicherà la paternità della riforma della danza. Nella sua carriera come *Balletmeister* per i teatri imperiali austriaci e russi, Hilverding compone più di sessanta coreografie secondo i principi del balletto eroico; a partire dalle prime sperimentazioni (il *Britannicus* da Racine, *Alzire* da Voltaire e *Idoménée* da Crébillon), si ricordano *Orphée et Eurydice* (1752), *Don Quichotte de la Manche ou Les Noces de Gamache* (1753), *Pygmalion* (1756), *Le Turc Généreux* (1758), *La Victoire de Flore sur Borée* (1760), *Amour et Psyché* (1762), *Le Combat de l'Amour et de la Raison* (1763), *Les Amours d'Acis et de Galathée* (1764), *Der Triumph des Frühlings* (1766). Su Hilverding si vedano Robert Haas, *Die Wiener Ballett-pantomime im 18. Jahrhundert und Glucks Don Juan*, «Studien zur Musikwissenschaft», X, 10, 1923, pp. 6-36; Friderica Derra de Moroda, *Franz Anton Christoph Hilverding und das Ballet d'action*, «Österreichische Musikzeitschrift», IV, 23, 1968, pp. 189-196; Marian H. Winter, *The Pre-Romantic Ballet*, Pitman, London 1974; Sibylle Dahms, *Franz Hilverding*, in Selma Jeanne Cohen (founding editor), *International Encyclopedia of Dance*, vol. III, *Fire-Kehl* (1998), Oxford UP, Oxford-New York 2004, pp. 364-366. La prima biografia di Hilverding è ascrivibile proprio all'allievo Gasparo Angiolini che, nelle sue *Lettere*, decide di storicizzare la vita e l'opera del maestro nell'intento specifico di ascrivergli l'ideazione e la codificazione della riforma del ballo pantomimo, contro l'indebita appropriazione da parte del coreografo francese (cf. G. Angiolini, *Lettere [...]*, cit., pp. 8-15).

ria del dramma per musica, doveva essere sempre attentamente controllato in modo da risultare strettamente funzionale allo snodarsi della vicenda e alla costruzione psicologica dei personaggi:

Une danse est un poëme. Ce poëme devoit donc avoir sa représentation séparée. C'est une imitation par les mouvements qui suppose le concours du poëte, du peintre, du musicien et du pantomime. Elle a son sujet; ce sujet peut être distribué par actes et par scenes. La scene a son recitatif libre ou obligé et son ariette.⁵

La danza pantomima, così come teorizzata dai massimi pensatori del primo Settecento, poi successivamente sperimentata da Hilverding e portata alla sua definitiva codificazione da Gasparo Angiolini e Jean-Georges Noverre, rappresenta la traduzione perfetta dell'imitazione della natura, attraverso la raffigurazione delle azioni e delle passioni umane, nell'ideale classico della verosimiglianza aristotelica:

La danse en action a sur la danse simple, la supériorité qu'à un beau tableau d'histoire sur des découpures de fleurs. Un arrangement mécanique fait tout le mérite de la seconde. Le génie ordonne, distribue, compose la première. [...] Or, le talent supposé dans le danseur, la danse en action lui fournit autant de moyens d'expression qu'il y a de passions dans l'homme. Autant de tableaux qu'il y a dans la nature de manières d'être, autant d'occasions de les varier qu'il y a de façons différentes de sentir et d'exprimer. Un grand peintre a commencé par assurer sa main. L'Art du Dessein l'a réglée. Il a d'abord tracé quelque partie d'une figure, et successivement allant d'études en études, de progrès en progrès, il a dessiné la figure entière. C'est la danse simple. Son imagination s'est échauffée par les chef-d'œuvres qui l'ont frappée; son talent s'est développé par l'étude constante de la nature. Il saisit alors le pinceau. Les grands hommes renaissent, les événements mémorables se retracent, les couleurs parlent, la toile respire. C'est la danse en action.⁶

Proprio l'arte di Tersicore, mirabilmente riformata nel *ballet d'action*, può ricomporre agli occhi degli intellettuali la somma armonia della poesia, della musica e del gesto, che nel mondo antico avevano trovato la loro naturale compenetrazione, poi dissoltasi nei secoli con le reciproche prevaricazioni. Se per Algarotti la danza «deve essere una imitazione che si fa della natura e degli affetti dell'animo per via dei movimenti musicali del corpo»; movimenti che «ella ha da dipingere continuamente col gesto»⁷, Diderot rimpiange l'ideale dell'equilibrata complessità dei classici, disgregato nelle diverse declinazioni di una esasperata osservanza

⁵ D. Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, cit., p. 278.

⁶ L. de Cahusac, *La danse ancienne et moderne* [...], tome IV, cit., pp. 139-141.

⁷ F. Algarotti, *Saggio sopra l'opera in musica*, cit., pp. 20-21.

dei dettagli, dell'esaltazione 'barocca' delle singole componenti, la quale fa perdere di vista la semplicità e l'efficacia di una struttura dedicata principalmente all'imitazione della natura:

Nous avons conservé des anciens l'emphase de la versification qui convenoit tant à des langues à qualité forte et à accent marqué, à des théâtres spacieux, à une déclamation notée et accompagnée d'instruments; et nous avons abandonné la simplicité de l'intrigue et du dialogue, et la vérité des tableaux.⁸

Alla metà del Settecento la danza era ancora in attesa di quell'«homme de génie»⁹ che avrebbe finalmente riportato sulle scene l'antica consonanza delle Muse, riconducendo la coreutica, nella perfetta imitazione gestuale ed espressiva, alla sua originaria preminenza fra le arti rappresentative; è per questo necessario, come già manifestato da Cahusac, il superamento della tecnica e del virtuosismo puramente estetico (*danse simple*), a favore della danza espressiva e rappresentativa, quella *danse en action* che si configura come una vera e propria creazione drammaturgica:

La danse est à la pantomime, comme la poésie est à la prose, ou plutôt comme la déclamation naturelle est au chant. C'est une pantomime mesurée. Je voudrais bien qu'on me dit ce que signifient toutes ces danses, telles que le menuet, la sarabande, où l'on suit un chemin tracé. Cet homme se déploie avec une grace infinie. Il ne fait aucun mouvement où je n'aperçoive de la facilité, de la douceur, et de la noblesse; mais qu'est-ce qu'il imite? Ce n'est pas là savoir chanter, c'est savoir solfier.¹⁰

Nel fermento intellettuale illuministico che in questi anni si concentra sulla riflessione coreutico-rappresentativa, si inseriscono la formulazione teorica e la produzione artistica del fiorentino Gasparo Angiolini (Firenze 1731 – Milano 1803), una delle figure più interessanti ed emblematiche del panorama spettacolare settecentesco e che per questo merita una doverosa rivisitazione storiografica. La sua lunga carriera come ballerino e coreografo si chiarisce alla luce dei suoi scritti teorici, veri e propri manifesti programmatici della grande innovazione coreutica del Settecento e fondamento della danza moderna; a lungo oscurata dalla impropria preminenza attribuita al collega Noverre¹¹, la biografia di Angiolini molto ci dice sul risolutivo apporto della sua produzione coreutica alla

⁸ D. Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, cit., pp. 176-177.

⁹ *Ibidem*, p. 277.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 277-278.

¹¹ Per la biografia di Gasparo Angiolini, qui sintetizzata e aggiornata con recenti acquisizioni, si veda Caterina Pagnini, *Gasparo Angiolini* (2009), in *Archivio Multimediale degli Attori Italiani*, FUP, Firenze, <<http://amati.fupress.net>> (05/2017).

codificazione della riforma della danza, auspicata negli ambienti dell'Illuminismo europeo, principalmente dagli intellettuali francesi e italiani¹².

Nato in una famiglia di artisti teatrali, è dal padre Francesco, ballerino e musicista autodidatta, che il giovanissimo Gasparo viene iniziato ai primi rudimenti della danza; i suoi insegnamenti, soprattutto la sua capacità poliedrica di agire in tutti i campi della pratica teatrale, dalla recitazione alla scrittura e alla danza, rappresentano per Angiolini un importante patrimonio artistico, che gli permetterà di esprimersi con eclettismo nella sua professione. Dal debutto sulle scene del teatro del Cocomero di Firenze nel 1748 come primo ballerino della compagnia di Carlo Paganini¹³, la carriera di Angiolini è infatti in continua ascesa, fino a quando nel 1754, appena ventenne, si reca a Stoccarda, dove ha l'occasione di perfezionarsi con Hilverding, impegnato in quegli anni nella sperimentazione del *ballet d'action heroïque*.

La svolta decisiva nella carriera di Angiolini avviene nel 1758 quando il maestro austriaco, in procinto di partire per la Russia, lo richiama a Vienna per proporlo alla prestigiosa carica di Intendente ai Teatri Imperiali, grazie anche all'appoggio del *Generalspektakeldirektor* Giacomo Durazzo, sovrintendente dei due teatri principali di Vienna, il Kärntnerthor e il Burgtheater.

¹² I principali studi su Gasparo Angiolini sono di fatto scarsi e di vecchia datazione. L'unica monografia a stampa sul coreografo fiorentino risale al 1972 (Lorenzo Tozzi, *Il balletto pantomimo nel Settecento. Gaspero Angiolini*, Japadre, L'Aquila 1972), oltre a Gino Tani, *Gasparo Angiolini*, in Silvio D'Amico (fondatore), *Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. I, A-Bar, Le Maschere, Roma 1954, coll. 620-628; Fernanda Mariani Borroni, *Gasparo Angiolini*, in Alberto Maria Ghisalberti (dir.), *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. III, *Ammirato-Arcoleo*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1961, pp. 289-292; *Gasparo Angiolini*, in Alberto Basso (dir.), *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, vol. II, *Le biografie*, tomo I, A-Bur, Utet, Torino 1985, pp. 105-106. Per la produzione teorica di Angiolini si vedano Laura Carones, *Noverre and Angiolini: Polemical Letters*, «Dance Research», V, 42, 1987, pp. 42-54 e Carmela Lombardi (a cura di), *Il ballo pantomimo [...]*, cit. Tra i più recenti lavori si segnalano: M.N. Massaro, *Il Ballo pantomimo al Teatro Nuovo di Padova (1751-1830)*, «Acta Musicologica», LVII, 2, 1985, pp. 215-275; Francesco Falcone, *The Italian Style and the Period*, «Dance Chronicle», XXIX, 3, 2006, pp. 317-340; Stefania Onesti, «L'arte di parlare danzando». *Gasparo Angiolini e la Dissertazione sui balli pantomimi degli antichi*, «Danza e Ricerca», 0, 2009, pp. 1-34, <<https://danzaericerca.unibo.it/article/view/1638/1012>> (05/2017); Caterina Pagnini, *Gasparo Angiolini*, cit.; Ead., *Il balletto 'riformato'. Gasparo Angiolini e la codificazione della danza teatrale moderna*, in Elena Cervellati, Susanne Franco (a cura di), *Danza e teatro. Storie, poetiche, pratiche e prospettive di ricerca*, Atti del convegno (Bologna, 25-26 settembre 2009), Bonanno, Acireale-Roma 2011, pp. 43-50.

¹³ Cf. C. Pagnini, *Gli Infuocati di Firenze: un'Accademia tra i Medici e i Lorena (1664-1748)*, vol. I, Università degli Studi di Firenze, tesi di Dottorato in Storia dello Spettacolo, tutor Sara Mamone, 2007, pp. 200-201 ora pubblicato in Ead., *Il teatro del Cocomero a Firenze (1701-1748). Accademici impresari per due dinastie*, Le Lettere, Firenze 2017, pp. 143-144 e 212-213. Sugli esordi di Angiolini come primo ballerino cf. Ead., *Gasparo Angiolini*, cit.

Angiolini, nominato *Ballettmeister* di corte, entra così in contatto con Ranieri de' Calzabigi e Christoph Willibald Gluck, impegnati in quegli anni con la teorizzazione della riforma del melodramma; sono anni cruciali, che favoriscono la maturazione della poetica del coreografo fiorentino e portano a compimento la riflessione sulla riappropriazione in chiave coreutica dell'armonia classica delle arti. L'individuazione dei comuni intenti riformatori nelle riflessioni del circolo viennese porta Angiolini a spingersi oltre la sperimentazione del balletto eroico appreso dal maestro Hilverding, fino a concepire un'intera azione drammatica in pantomima, nella convinzione che solo nella danza, ispirata alla prassi coreutica degli antichi, si possa raggiungere il sublime attraverso la rappresentazione di una vicenda tragica, resa comprensibile al pubblico soltanto con i gesti e senza l'aiuto della parola. Dall'incontro dei tre artisti del cenacolo viennese nasce *Le festin de pierre* (Chez J.T. Trattner, Wien 1761), da cui prenderà vita il manifesto della riforma coreutica. Si tratta infatti del primo balletto interamente basato su un testo letterario, nel quale la danza diventa pura azione e interpretazione¹⁴. La *Prefazione* al libretto del *Festin de pierre*, materialmente firmata da Calzabigi ma di evidente ispirazione 'angioliniana'¹⁵, rappresenta la prima tappa della riflessione teorica del coreografo sul ballo pantomimo. Da qui in avanti Angiolini sarà costantemente impegnato verso la codificazione sempre più precisa e dettagliata della sua poetica riformatrice, attraverso una serie di dissertazioni e pubblicazioni in forma epistolare che vedranno la luce fra il 1761 e il 1775¹⁶.

¹⁴ Coreografia di Angiolini (che interpreta il ruolo del protagonista), libretto dello stesso in collaborazione con Ranieri de' Calzabigi (tratto da Molière e da Tirso de Molina), scene di Giovanni Maria Quaglio e musiche di Christoph Willibald Gluck. Per il *Festin de pierre* e la bibliografia critica si rimanda a C. Pagnini, *Il balletto 'riformato' [...]*, cit.

¹⁵ Il libretto del *Festin de pierre* è edito in Ranieri de' Calzabigi, *Scritti teatrali e letterari*, vol. I, a cura di Anna Laura Bellina, Salerno, Roma 1994, pp. 147-153. Per la collaborazione fra Angiolini e Gluck si rimanda a C. Pagnini, *Gasparo Angiolini*, cit., <http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/danse/angiolini_festin-de-pierre> (05/2017)

¹⁶ La *summa* della produzione teorica di Angiolini si concentra in questi dieci anni. A partire dalla *Prefazione* del *Festin de pierre* (1761) si hanno: la *Dissertation sur les ballets pantomimes des anciens, pour servir de programme au ballet pantomime tragique de Sémiramis, composé par M. Angiolini, maître des ballets du théâtre près de la cour à Vienne, et représenté pour la première fois sur ce théâtre le 31 janvier 1765, à l'occasion des fêtes pour le mariage de S.M. le roi des Romains* (Jean Thomas de Trattner, Vienne 1765); le *Lettere di Gasparo Angiolini a monsieur Noverre sopra i balli pantomimi*, cit.; le *Riflessioni sopra la pretesa risposta del signor Noverre all'Angiolini. Discussioni sulla danza pantomima*. Vedi *Lettere sulla danza di Mr. Noverre e del Sig. Angiolini (in Il ballo pantomimo: lettere, saggi e libelli sulla danza (1773-1785))* e le *Riflessioni sopra l'uso dei programmi nei balli pantomimi (ibidem)*. Cf. C. Pagnini, *Il balletto 'riformato'*, cit., *passim*.

Al periodo milanese 1772-1774¹⁷ risale la nota polemica epistolare con Jean-Georges Noverre, generata dall'edizione delle *Lettres sur la danse* e dalla prefazione al balletto del coreografo francese *Agamemnon vengé* (1772); la vivace *querelle* fra i due massimi esponenti del *ballet d'action* è fondamentale per restituire il pensiero teorico e la prassi coreutica di Angiolini, perfettamente sintetizzata nelle *Lettere di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi*¹⁸, primo atto della disputa fra Milano e Parigi. Riconoscendo l'importanza del lavoro del collega francese in direzione del rinnovamento della danza rappresentativa, Angiolini stabilisce i principi che stanno alla base del ballo pantomimo e che ne fanno l'incarnazione dell'antica armonia delle 'arti imitatrici':

L'arte difficilissima della danza pantomima, [che] con giustizia si deve annoverare fra le belle arti imitatrici, poiché come le altre sue sorelle non solo abbraccia e tratta gli usi, i costumi, e le passioni umane; ma se si riguarda nella sua estensione, abbellita dalle altre, corre con esse all'imitazione della bella e semplice natura.¹⁹

Il punto focale della polemica riguarda il rispetto delle unità aristoteliche di tempo, luogo e azione, che Angiolini considera irrinunciabili per la verosimiglianza della creazione coreutica, in quanto arte rappresentativa:

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 [...]. Ora se un ballo non è un Dramma, un ballo non è neppure un'azione, e se non è un'azione, che cosa sarà? [...] Non riconosciamo per ballo magistrale che quello in cui le tre unità sono osservate rigorosamente, cioè l'unità di un'azione in tutto il suo rigore, l'unità di luogo ristretta a un dato recinto, con le scene perfettamente adattate alle situazioni, né mai cambiate che nell'intervallo degli atti, e l'unità di tempo ristretto alle ventiquattr'ore, o coll'abuso fino alle trenta.²⁰

L'animata rivendicazione di Angiolini prende corpo in risposta alle affermazioni di Noverre, secondo il quale le regole della drammaturgia sono del tutto trascurabili, non vincolanti per il ballo, anzi a esso profondamente deleterie perché troppo restrittive e limitative alla varietà dell'impianto fantasioso e passionale tipico della danza; per essa egli tro-

¹⁷ Dopo l'esperienza a Vienna Angiolini sostituirà Hilverding nella conduzione dei teatri imperiali russi, dal 1763 al 1772; poi tornerà in Italia, attivo fra Milano e Venezia. Per la biografia aggiornata sul coreografo fiorentino si rimanda a C. Pagnini, *Gasparo Angiolini*, cit.

¹⁸ G. Angiolini, *Lettere* [...], cit.

¹⁹ *Ibidem*, p. 4.

²⁰ *Ibidem*, pp. 26, 32-33 e 97.

va più consona la tematica del meraviglioso, pur ammettendo la necessità di uno scenario coerente, di una «unità di disegno»:

Voilà, comme vous voyez, les ballets subordonnés en quelque sorte aux règles de la poésie; cependant ils diffèrent des tragédies et comédies en ce qu'ils ne sont point assujettis à l'unité de lieu, à l'unité de temps et à l'unité d'action: mais ils exigent absolument une unité de dessein, afin que toutes les scènes se rapprochent et aboutissent au même but. Le Ballet est donc le frère du Poëme; il ne peut souffrir la contrainte des règles étroites du drame; ces entraves que le génie impose, qui retrecissent l'esprit, qui resserrent l'imagination, anéantiroient totalement la composition du ballet, et le priveroient de cette variété qui en est le charme.²¹

La replica di Angiolini riconduce questa pretesa deroga delle regole concessa al ballo a una falsa interpretazione del principio dell'unità di azione:

Cosa intendete voi per unità di disegno? [...] disegno in una azione teatrale, di cui è questione, non ha senso né significato. Che se poi volete che disegno significhi *invenzione, condotta di soggetto, disposizione delle parti, ordine generale della totalità*, allora la parola disegno vien posta in luogo dell'unità di azione.²²

Altro punto critico e argomento d'attrito fra Angiolini e Noverre è l'utilità dei programmi nei balletti, che il fiorentino nega decisamente, sulla strada aperta dal maestro Hilverding, per cui l'arte coreutica deve essere sufficiente a se stessa per tradurre col gesto e con l'espressività del movimento qualsiasi dramma teatrale, senza l'ausilio della penna o della voce. Nello stesso periodo anche il commento pungente di Ange Goudar raccomanda per il balletto la scelta di soggetti e vicende piuttosto semplici e già conosciuti al pubblico, in modo da non rendere necessaria la presenza di un programma scritto: prassi deplorabile, di fatto un'ammissione di insufficienza espressiva per la danza pantomima e 'orpello' inutile allo spettacolo, mero esercizio letterario indipendente dallo spettacolo e di nessun aiuto alla comprensione del balletto:

Le sujet d'un Ballet ne doit pas être trop compliqué. Dès qu'il faut que l'imagination coure après une intrigue dansante, elle se lasse. Cet art, quoi qu'on en dise, fut fait pour dissiper, jamais pour appliquer. Lorsqu'une pantomime est remplie d'épisodes et d'événements étrangers, elle devient une énigme. [...] Il est vrai que les maîtres de Ballets, qui mettent beaucoup d'intrigue dans leur dessein, et qui les remplissent d'événements étrangers, font imprimer de petits livres historiques, qui ne contiennent point d'histoire, pour instruire les spectateurs. [...] Pour moi, il me semble qu'on me dise, en me les présentant: Madame, je vous avertis d'avance que vous n'entendrez rien à cette pantomime; mais tenez voilà un petit livre, qui vous mettra au fait. Lisez-le

²¹ J.-G. Noverre, *Lettres sur la danse*, cit., pp. 124-125.

²² G. Angiolini, *Lettere* [...], cit., p. 98.

ce petit livre, que vous saurez de quoi il est question. Il vous apprendra à voir le ballet: sans lui il est impossible que votre imagination toute seule puisse démêler tant d'objets. C'est comme si un peintre, qui auroit fait un tableau, en me le montrant, me présentoit une paire de lunettes pour le voir.²³

Oltre a rimarcare l'umiliazione derivata alla danza dalla necessità di essere 'spiegata' da un libretto, Angiolini evidenzia anche la completa estraneità di esso alla natura rappresentativa del ballo, in particolare per la sua inadeguatezza a descriverne le qualità estetiche e i tratti puramente performativi:

L'uso introdotto di stampare il programma d'ogni danza pantomima che si introduce, e di pubblicarlo avanti la rappresentazione di quella, è un uso umiliante per l'arte: poiché suppone che questa non possa arrivare a rendere intelligibili gli oggetti che ella presenta per li soli mezzi propri di lei. In oltre questo Programma per una parte diminuisce l'impressione totale, che dovrebbe fare il ballo, prevenendone colla minuta esposizione di quello; e per l'altra non ce ne dà un'idea compiuta, non essendo possibile che questa esposizione contenga pure la centesima parte delle bellezze e delle difficoltà dell'opera. Si oppone ancora alla natura del ballo medesimo, poiché questo è fatto per essere rappresentato, non per essere letto.²⁴

Nella *querelle* con Noverre, Angiolini è supportato dalle riflessioni dei fratelli Verri, in particolare di Pietro, fervente ammiratore del coreografo fiorentino e grande appassionato degli spettacoli di ballo; nelle lettere scritte al fratello Alessandro, egli non tralascia di commentare l'uso improprio e improduttivo dei lunghi programmi preposti ai balletti noverriani: «Noverre pretende di eccitare delle idee che non è possibile di far nascere ed i suoi programmi sono il più sicuro documento della sua

²³ Pierre Ange Goudar, *Remarques sur la Musique Italienne et sur la Danse ou Lettres à Milord Pembroke dans Œuvres mêlées de Madame Sara Goudar, angloise, tome II, (1773), s.e., Amsterdam 1777, p. 51 e pp. 55-56. Le undici lettere di Goudar, pubblicate anonime o sotto il nome della moglie Sara (quelle sulla musica e sul ballo sono la prima e la seconda), furono edite anche in traduzione italiana con il titolo *Osservazioni sopra la musica e il ballo* (Gaetano Motta, Milano 1773). Cf. Kathleen Kuzmick Hansell, *Il ballo teatrale e l'opera italiana*, in Lorenzo Bianconi, Giorgio Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, vol. V, *La spettacolarità*, EDT, Torino 1988, pp. 224-227.*

²⁴ G. Angiolini, *Lettere [...]*, cit., p. 38. Cf. L. Carones, *Noverre and Angiolini [...]*, cit., pp. 49-50, e F. Pappacena, *Le "Lettres sur la danse" di Noverre. L'integrazione della danza tra le arti imitative*, cit., pp. 3-6. Noverre risponderà alle diverse accuse mosse nei suoi confronti sull'uso dei Programmi nella sua *Introduction au ballet des Horaces, ou Petite response aux grandes lettres du Sr. Angiolini* (s.e., Vienne 1774), dove difende l'uso dei programmi scritti nella considerazione della natura stessa dello spettacolo pantomimo, per riassumerne le omissioni e integrare i necessari tagli nella narrazione, oltre che chiarire le intenzioni interpretative del coreografo.

pazzia, perché vedi l'impossibilità di far comprendere quello che ei pure s'impegna a rappresentare»²⁵.

Nella stessa lettera, il Verri mette a fuoco anche un altro argomento centrale nella disputa fra i due coreografi, quello della relazione fra musica e danza; una questione che, affrontata da diversi punti di vista, aveva innescato fra i due riformatori una serie di importanti considerazioni che avrebbero avviato la danza pantomima verso la piena autonomia rappresentativa, fino al culmine del balletto espressivo romantico: «Angiolini è poeta, ha cuore, ha un giudizio [...], tanto più ch'egli è autore della musica, e anche da quel solo canto è uomo di merito»²⁶. Angiolini, di fatto, è un precursore dei tempi e Verri gli riconosce il grande merito, al tempo pressoché inedito, di essere egli stesso autore delle musiche di molti dei suoi balletti; sua è l'intuizione sulla figura del «compositore pantomimo», un creatore unico per musica e balletto, un coreografo che conosca perfettamente l'armonia e la sappia plasmare in modo adeguato al disegno coreutico:

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? [...] Musica, danza, perfetta cognizione dei gesti della natura e viva immaginazione indispensabilmente bisognano al compositore *pantomimo*.²⁷

In questo modo Angiolini contraddice e rovescia l'idea della musica e del compositore teorizzata da Noverre nelle sue *Lettres*, dove egli pretende che sia il musicista a dover conoscere la danza, affinché la sua creazione possa davvero servire l'espressività dei ballerini ed essere teatralmente efficace:

Un Compositeur de Musique devoit savoir la Danse ou du moins connoître les temps et la possibilité des mouvements qui sont propres à chaque genre, à chaque caractère et chaque passion, pour pouvoir ajuster des traits convenables à toutes les situations que le Danseur peut peindre successivement.²⁸

Angiolini replica puntualmente, asserendo l'assoluta necessità per il maestro dei balli di conoscere profondamente le regole della composizione, perché il suo mestiere risulti perfetto; la danza è per sua natura inscindibile dalla musica, che invece esiste autonomamente, per cui il compositore non è tenuto, per le sue competenze e la sua professione, a conoscere i principi della danza:

²⁵ Lettera di Pietro Verri a Alessandro Verri del 25 novembre 1780 in Giovanni Seregini (a cura di), *Carteggio di Pietro e di Alessandro Verri*, vol. XI, *Dal 1 gennaio 1780 al 26 maggio 1781*, Giuffré, Milano 1940, p. 193.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ G. Angiolini, *Lettere* [...], cit., p. 89.

²⁸ J.-G. Noverre, *Lettres*, cit., p. 163. Cf. anche G. Angiolini, *Lettere* [...], cit., p. 149.

Ma non sarebbe meglio che un compositore di balli pantomimi imparasse la musica e della musica la composizione? La danza non va mai disgiunta dalla musica, ma la musica si disgiunge con facilità dalla danza [...]. Il domanda- che un compositore di musica impari il ballo è un esigere dal medesimo uno studio estraneo alla sua professione; ma il pretendere che un composi- tore di balli pantomimi impari la composizione della musica è un suggerirgli quello che gli abbisogna, un volerlo perfetto nella sua carriera.²⁹

Lo scopo da perseguire sulle scene, quindi, è la restituzione dell'armo- nia classica fra musica e danza, arti sorelle e mai in competizione fra loro, strettamente dipendenti l'una dall'altra, nella mano dello stesso creatore:

Le Muse, come tutti sanno, insieme alle Grazie avevano nella Grecia uno stesso tempio; hanno tutte lo stesso oggetto e gli stessi principi, e con una sola ghirlanda di variati fiori vengono tutte e nove le Grazie stese incatenate [...]. Le arti, che fra loro hanno una dipendenza, una connessione necessa- ria, e più dell'altre la musica e la danza, si dovrebbero ritrovare sempre con- giunte nella stessa persona.³⁰

La pantomima 'misurata' di Angiolini tiene saldo il legame fra danza e musica, perché le esigenze mimico-espressive non rinneghino le acquisi- zioni accademiche della *danse simple* ma si integrino con precisa coscienza storica in una dimensione teatrale più moderna. Perfettamente amalga- mate nella creazione rappresentativa delle passioni umane, danza e mu- sica devono poter parlare all'intelletto e ai sensi, attraverso la sapiente combinazione dell'immaginazione e della ragione, «lapis e compasso»³¹ della creazione:

Un vero ballo pantomimo deve parlare alternativamente ora alla immagi- nazione, ora agli affetti, ora alla ragione [...], perché gli uomini amano i loro piaceri e l'arte della danza pantomima perfezionata ne dà in uno stesso tempo più che non se ne danno separatamente tutte le arti liberali.³²

²⁹ G. Angiolini, *Lettere*, cit., pp. 88-89.

³⁰ *Ibidem*, p. 90. Noverre aveva stabilito una precisa relazione gerarchica fra musica e danza, secondo la corrispondenza fra poesia e musica: «La Musique est à la Danse ce que les paroles sont à la musique; ce parallèle ne signifie autre chose, si ce n'est que la Musique dansante est ou devrait être le poème écrit qui fixe et détermine les mouvements et l'action du danseur; celui-ci doit donc le réciter et le rendre intelligible par l'énergie et la vérité de ses gestes, par l'expression vive et animée de sa physionomie conséquemment la Danse en action est l'organe qui doit rendre, et qui doit expliquer clairement les idées écrites de la Musique» (J.-G. Noverre, *Lettres*, cit., pp. 142-143). Su Noverre si veda Elena Randi, *Pittura vivente. Jean-Georges Noverre e il balletto d'action*, prefazione di Giovanni Calendoli, Corbo e Fiore, Venezia 1989.

³¹ G. Angiolini, *Lettere* [...], cit., p. 99.

³² *Ibidem*, pp. 99-100.

Riferimenti bibliografici

Fonti

- Algarotti Francesco, *Saggio sopra l'opera in musica*, in Id., *Discorsi sopra differenti soggetti*, Pasquali, Venezia 1754, pp. 1-112. Ed. moderna a cura di Annalisa Bini, *Saggio sopra l'opera in musica. Le edizioni di Venezia (1755) e di Livorno (1763)*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 1989.
- Angiolini Gasparo, *Dissertation sur les ballets pantomimes des anciens, pour servir de programme au ballet pantomime tragique de Sémiramis, composé par M. Angiolini, maître des ballets du théâtre près de la cour à Vienne, et représenté pour la première fois sur ce théâtre le 31 janvier 1765, à l'occasion des fêtes pour le mariage de S.M. le roi des Romains*, Jean Thomas de Trattner, Vienna 1765.
- , *Lettere di Gasparo Angiolini a monsieur Noverre sopra i balli pantomimi*, Gio. Batista Bianchi, Milano 1773.
- , *Riflessioni sopra la pretesa risposta del signor Noverre all'Angiolini da Discussioni sulla danza pantomima (1774)*, in *Il ballo pantomimo: lettere, saggi e libelli sulla danza (1773-1785)*, a cura di Carmela Lombardi, Paravia, Torino 1998, pp. 105-115.
- , *Riflessioni sopra l'uso dei programmi nei balli pantomimi (1775)*, in *Il ballo pantomimo: lettere, saggi e libelli sulla danza (1773-1785)*, a cura di Carmela Lombardi, Paravia, Torino 1998, pp. 117-123.
- Burette Pierre, *Prima e seconda memoria per servire alla Istoria del Ballo degli Antichi*, Groppo, Venezia 1746.
- De Cahusac Louis, *La danse ancienne et moderne, ou Traité historique de la danse*, La Haye, Neaulme 1754.
- De' Calzabigi Ranieri, *Scritti teatrali e letterari*, vol. I, a cura di Anna Laura Bellina, Salerno, Roma 1994.
- Diderot Denis, *Entretiens sur Le Fils naturel*, in Id., *Le Fils naturel, ou Les Épreuves de la vertu*, Marc Michel Rey, Amsterdam 1757, pp. 141-299.
- Goudar Ange, *Lettres sur la danse et sur le ballet par M. Noverre maître des ballets de son Altesse sérénissime monseigneur le duc de Wurtemberg, ci-devant des théâtres de Paris, Lyon, Marseille, Londres, Delaroche, Lyon 1760*.
- , *Remarques sur la Musique Italienne et sur la Danse ou Lettre à Milord Pembroke, in Œuvres mêlées de Madame Sara Goudar, angloise, tome II, (1773), s.e., Amsterdam 1777*.
- Seregni Giovanni (a cura di), *Carteggio di Pietro e di Alessandro Verri*, vol. XI, *Dal 1 gennaio 1780 al 26 maggio 1781*, Cogliati-Giuffré, Milano 1940.
- Voltaire (pseud. di François-Marie Arouet), *Lettre au Père Porée (Charles Porée) du 7 janvier 1730 accompagnant Œdipe*, in Id., *Œuvres complètes, Correspondance*, tome XXXIII, texte établi par Louis Moland, Paris Garnier, 1883, pp. 198-200.

Saggi critici

- Carones Laura, *Noverre and Angiolini: Polemical Letters*, «Dance Research», V, 42, 1987, pp. 42-54.
- Dahms Sibylle, *Franz Hilverding*, in Selma Jeanne Cohen (founding editor), *International Encyclopedia of Dance*, vol. III, *Fire-Jehl* (1998), Oxford UP, Oxford-New York 2004.

- Derra de Moroda Friderica, *Franz Anton Christoph Hilverding und das Ballet d'action*, «Österreichische Musikzeitschrift», IV, 23, 1968, pp. 189-196.
- Falcone Francesco, *The Italian Style and the Period*, «Dance Chronicle», XXIX, 3, 2006, pp. 317-340.
- Gaspero Angiolini, in Alberto Basso (dir.), *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, vol. II, *Le biografie*, tomo I, A-Bur, UTET, Torino 1985, pp. 105-106.
- Haas Robert, *Die Wiener Ballett-pantomime im 18. Jahrhundert und Glucks Don Juan*, «Studien zur Musikwissenschaft», X, 10, 1923, pp. 6-36.
- Hansell Kathleen Kuzmick, *Il ballo teatrale e l'opera italiana*, in Lorenzo Bianconi, Giorgio Postelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, vol. V, *La spettacolarità*, EDT, Torino 1988, pp. 175-296.
- Lombardi Carmela (a cura di), *Il ballo pantomimo. Lettere, saggi e libelli sulla danza (1773-1785)*, Paravia, Torino 1998.
- Mariani Borroni Fernanda, *Gaspero Angiolini*, in Alberto Maria Ghisalberti (dir.), *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. III, *Ammirato-Arcoleo*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1961, pp. 289-292.
- Massaro Maria Nevilla, *Il Ballo pantomimo al Teatro Nuovo di Padova (1751-1830)*, «Acta Musicologica», LVII, 2, 1985, pp. 215-275.
- Onesti Stefania, «*L'arte di parlare danzando*». *Gasparo Angiolini e la Dissertazione sui balli pantomimi degli antichi*, «Danza e Ricerca», 0, 2009, pp. 1-34, <<https://danzaericerca.unibo.it/article/view/1638/1012>> (05/2017).
- , *Di passi, di storie e di passioni. Teorie e pratiche del ballo teatrale nel secondo Settecento italiano*, Accademia UP, Torino 2016.
- Pagnini Caterina, *Gli Infuocati di Firenze. Un'Accademia tra i Medici e i Lorena (1664-1748)*, Tesi di Dottorato in Storia dello Spettacolo, Università degli Studi di Firenze, Firenze 2007, 3 voll.
- , *Gasparo Angiolini*, in *Archivio Multimediale degli Attori Italiani*, FUP, Firenze 2009, <<http://amati.fupress.net>> (05/2017).
- , *Il balletto 'riformato': Gasparo Angiolini e la codificazione della danza teatrale moderna*, in Elena Cervellati, Susanna Franco (a cura di), *Danza e teatro. Storie, poetiche, pratiche e prospettive di ricerca*, Atti del Convegno (Bologna, 25-26 settembre 2009), Bonanno, Acireale-Roma 2011, pp. 43-50.
- , *Il teatro del Cocomero a Firenze (1701-1748). Accademici impresari per due dinastie*, Le Lettere, Firenze 2017.
- Pappacena Flavia, *La danza classica. Le origini*, Laterza, Roma-Bari 2009.
- , *Le "Lettres sur la danse" di Noverre. L'integrazione della danza tra le arti imitative*, «Acting Archives», 9, 2011, pp. 3-6, <http://www.actingarchives.unior.it/Public/Articoli/5d82db42-fb72-45b0-b859-d8003688e287/Allegati/Flavia%20Pappacena_Le%20Lettres%20sur%20la%20danse%20di%20Noverre.pdf> (05/2017).
- Perrot d'Ablancourt Nicolas, *De la Danse. Dialogue de Craton et de Lycinus*, in Id. (éd.), *Lucien, de la traduction de N. Perrot Sr. d'Ablancourt (1645)*, tome I, nouvelle édition revue et corrigée, Courbé, Paris 1655, pp. 550-577.
- Randi Elena, *Pittura vivente. Jean-Georges Noverre e il balletto d'action*, prefazione di Giovanni Calendoli, Corbo e Fiore, Venezia 1989.
- Tani Gino, *Gasparo Angiolini*, in Silvio D'Amico (fondatore), *Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. I, A-Bar, Le Maschere, Roma 1954, coll. 620-628.

Tozzi Lorenzo, *Il balletto pantomimo nel Settecento*. Gasparo Angiolini, Japadre, L'Aquila 1972.

Winter Marian Hanna, *The Pre-Romantic Ballet*, Pitman, London 1974.