

Daniela Campana

Gaetano Grossatesta: coreografo-impresario al Real Teatro di San Carlo durante il Regno Borbonico

Premessa

L'interesse per la figura di Gaetano Grossatesta da parte degli studiosi nasce intorno alla metà degli anni Ottanta del Novecento, in seguito al ritrovamento del manoscritto *Balletti In Occasione delle felicissime Nozze di Sua Eccellenza La Signora Loredana Duodo con Sua Eccellenza il Signor Antonio Grimani Composti da Gaetano Grossatesta Maestro di Ballo in Venezia e dallo stesso Presentati all'Eccellentissimo Sposo*¹, uno dei rari esempi italiani di coreografia scritta in notazione Beauchamp-Feuillet². Sono diversi i ricercatori che con differenti punti di osservazione hanno analizzato o scritto sul componimento del coreografo, anche se finora solo Gloria Giordano ha rivolto la sua attenzione alla vita di Gaetano Grossatesta attraverso la pubblicazione di due articoli e un'edizione critica del sopracitato manoscritto³.

Se i due testi pubblicati dalla studiosa all'inizio del nuovo millennio offrono una visione totale della

1. Il componimento, realizzato in occasione delle nozze dei giovani Loredana Duodo e Antonio Grimani, avvenute il 6 maggio 1726, è stato trascritto da Sebastiano Gobbis – coreografo a Venezia, «il cui stile rispecchia le regole della notazione francese con particolare cura per i dettagli quali i vari *glissés*, *demi-jetés*, posizione del *plié*, pause e segni di rotazione». Deda Cristina Colonna, *Questioni di stile: Gaetano Grossatesta e Il pas de gaillarde sull'asse Parigi-Venezia*, in Alessandro Pontremoli (a cura di), *Virtute et arte del danzare: contributi di storia della danza in onore di Barbara Sparti*, Aracne, Roma 2011, p. 152; Gaetano Grossatesta, *Balletti In occasione delle felicissime Nozze di Sua Eccellenza La Signora Loredana Duodo con Sua Eccellenza il Signor Antonio Grimani Composti da Gaetano Grossatesta Maestro di Ballo in Venezia e dallo stesso Presentati all'Eccellentissimo Sposo*, a cura di Gloria Giordano, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2005.

2. Un sistema di scrittura della danza inventato dal maestro francese Pierre Beauchamps ma dato alle stampe dal suo allievo Raul-Auger Feuillet. Cfr. Raoul Auger Feuillet, *Chorégraphie, ou l'Art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*, Michel Brunet, Paris 1700.

3. Gloria Giordano, *Gaetano Grossatesta, an Eighteenth-Century Italian Choreographer and Impresario. Part One: The Dancer-Choreographer in Northern Italy*, in «Dance Chronicle», vol. 23, n.1, 2000, pp. 1-28; Gloria Giordano, *Gaetano Grossatesta, an Eighteenth-Century Italian Choreographer and Impresario. Part Two: The Choreographer-Impresario in Naples. A Chronology of the Ballets of Gaetano Grossatesta*, in «Dance Chronicle», vol. 23, n. 2, 2000, pp. 133-160.

biografia del coreografo, è nostra intenzione approfondire gli anni di vita partenopea di Grossatesta, evidenziando quanto tale figura sia stata necessaria e preziosa per la realtà teatrale e coreutica napoletana, nei decenni centrali del secolo dei Lumi.

Personalità eclettica, in grado di adattarsi alle più svariate situazioni culturali e politiche – nato a Modena il 22 febbraio 1695⁴ – esordisce come inventore e direttore dei balli negli anni Venti del Settecento, lavorando al servizio della famiglia Grimani (una delle casate più potenti di Venezia), proprietaria di due importanti sale teatrali della Serenissima: il Teatro San Giovanni Grisostomo e il Teatro San Samuele.

Pur essendo attivo nelle maggiori città del Nord Italia – testimoni i suoi numerosi incontri, ingaggi, viaggi ed esperienze che tracciano una mappatura biografica e artistica articolata e avvincente – è però a Napoli, dove lavora dalla metà degli anni Quaranta fino agli anni Settanta del XVIII secolo, che Gaetano Grossatesta raggiunge un momento significativo per la sua carriera: qui è direttore di balli inseriti all'interno di almeno settanta opere in musica, viene nominato maestro di ballo delle giovani principesse reali alla Corte borbonica e, infine, lavora in veste di impresario del Real Teatro di San Carlo, dando vita ad una delle gestioni più durature nella storia del teatro lirico⁵. A Napoli, inoltre, il coreografo si impegna ad avviare (pur non essendo un riformatore in prima persona) un processo di “modernizzazione” del ballo, non soltanto mediante una pratica scenica personalissima e variegata ma anche grazie a meticolose decisioni imprenditoriali, volte al miglioramento dell'apparato coreutico della sala napoletana.

Per tale motivo, lo studio della biografia e dell'attività partenopea di Grossatesta è stato condotto sia sulla base di fonti bibliografiche note, sia utilizzando libretti e documenti di archivio. Tra questi, si è rivelata fondamentale una fonte inedita, rappresentata dal contratto che il coreografo-impresario firma con la Corte il 17 marzo 1760⁶. Tale documento, unitamente all'ultima convenzione stipulata tra la Corte e Grossatesta, rogata dal Notaio Ranucci il 9 dicembre 1766, è risultato fondamentale per l'individuazione di un *focus* sul suo lavoro di amministratore teatrale.

Per l'approfondimento del lavoro di direttore e inventore dei balli sono stati esaminati numerosi

4. Gloria Giordano, *Le fonti coreografiche del primo Settecento italiano. «Segni» di un'arte meccanica o codice per interpretare le passioni?*, in Silvia Carandini (a cura di), *Le passioni in scena. Corpi eloquenti dell'anima nel teatro del XVII e XVIII secolo*, Bulzoni, Roma 2009, p. 267.

5. Particolare interessante sulla vita napoletana di Grossatesta è la sua partecipazione alla Massoneria partenopea (sviluppatasi proprio nella seconda metà del XVIII secolo). Difatti, il coreografo-impresario appare nelle liste dei partecipanti alle tre Logge più importanti della massoneria napoletana (la loggia di Louis Larnage, la loggia “speculativa” del Principe di San Severo e quella di Francisco Zelaya): «Presso il casino di campagna di Vincenzo Quattromani, sito sopra la Salute, il Gentiluomo Domenico Vernier teneva, nel 1751, loggia “con il suo caro Testagrossa, D. Andrea e Quattromani”. Tale “officina” era, senza alcun dubbio la loggia speculativa di Raimondo de' Sangro, principe di San Severo». Ruggiero De Castiglione, *La Massoneria nelle Due Sicilie e i “fratelli” meridionali del '700 (Città di Napoli)*, vol. 2, Gangemi Editore, Roma 2014, p. 53.

6. Il contratto è stato rinvenuto tra gli atti del Notaio Giovanni Geronimo de Roma, conservati presso l'Archivio di Stato di Napoli. Archivio di Stato di Napoli (da questo momento ASN), Archivi dei Notai del XVIII secolo, N. de Roma Giovanni Geronimo, Prot. 768/32.

libretti, grazie ai quali si è tentato di risalire alle modalità lavorative del coreografo sulla scena, provando anche a rintracciare i possibili punti di contatto tra le sue composizioni coreutiche e il cosiddetto “proto-balletto d’azione”⁷.

Infine, lo studio inserisce anche la cronologia delle rappresentazioni napoletane di Grossatesta (sia in riferimento agli anni trascorsi da direttore dei balli che da impresario), in una versione aggiornata rispetto a quella riportata da Gloria Giordano, integrata da circa trenta titoli⁸.

Pertanto, se da un lato si è potuto tracciare una “filologia” coreutica del lavoro partenopeo di Gaetano Grossatesta (grazie alla ricostruzione della sua carriera napoletana attraverso l’utilizzo dei libretti), dall’altro si è tentato di determinare gli snodi essenziali del suo percorso amministrativo-gestionale al Real Teatro di San Carlo⁹, al fine di intraprendere una riflessione più ampia sulla storia della sala Reale e, soprattutto, del ballo teatrale a Napoli nei decenni centrali del Settecento¹⁰.

7. Cfr. Flavia Pappacena, *Per una Storia della danza. Danza italiana e/o francese? Ripensare il Settecento*, in «Acting Archives Review», anno V, n. 9, 2015, pp. 84-156.

8. Detta cronologia nasce dall’incrocio del testo *Teatro di San Carlo di Napoli. Cronologia degli spettacoli (1737-1799)*, curato da Paologiovanni Maione e Francesca Seller, con la cronologia realizzata da Gloria Giordano, pubblicata in *Balletti*. I titoli acquisiti attraverso le nuove ricerche sono: *L’Eumene* (30 maggio 1747), *Siroe* (5 novembre 1747), *Siface* (30 maggio 1748), *Zenobia* (1 maggio 1749), *Alessandro nelle Indie* (4 novembre 1749), *L’Olimpiade* (18 dicembre 1749), *Demofonte* (20 gennaio 1750), *L’Olimpiade* (1 maggio 1750), *Il Ciro riconosciuto* (4 novembre 1750), *Antigono* (18 dicembre 1750), *La Semiramide riconosciuta* (20 gennaio 1751), *L’Ipermestra* (18 dicembre 1751), *La Clemenza di Tito* (4 novembre 1752), *Vologeso Re de’ Parti* (18 dicembre 1752), *La Didone abbandonata* (20 gennaio 1753), *Alessandro nell’Indie* (20 gennaio 1754), *Arsace* (30 maggio 1754), *Adriano in Siria* (4 novembre 1754), *L’Issipile* (18 dicembre 1754), *Cajo Mario* (20 gennaio 1755), *Demetrio* (18 dicembre 1755), *Antigono* (4 novembre 1756), *La disfatta di Dario* (20 gennaio 1757), *Ezio* (10 luglio 1758), *Demofonte* (4 novembre 1758), *Siroe, Re di Persia* (26 dicembre 1758), *La clemenza di Tito* (20 gennaio 1759), *Antigono* (4 novembre 1762), *Demetrio* (26 dicembre 1762), *Armida* (1763). Cfr. Gaetano Grossatesta, *Balletti*, cit., pp. 89-106; Paologiovanni Maione - Francesca Seller (a cura di), *Teatro di San Carlo di Napoli. Cronologia degli spettacoli (1737-1799)*, vol. I, Edizioni Altrastampa, Napoli 2005.

9. Per una bibliografia sulla storia del Real Teatro di San Carlo nel Settecento: Danilo Costantini - Ausilia Magauidà, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli attraverso lo spoglio della «Gazzetta» (1675-1768)*, SMEZ, Roma 2009; Francesco Cotticelli - Paologiovanni Maione (a cura di), *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli: Il Settecento*, Edizioni Turchini, Napoli 2009; Benedetto Croce, *I teatri di Napoli. Sec. XV – XVIII*, Arturo Berisio Editore, Napoli 1968; Franco Carmelo Greco, *Teatro napoletano del ‘700. Intellettuali e città fra scrittura e pratica della scena: studi e testi*, Pironti, Napoli 1981; Isabella Innamorati, *Sperimentazione scenica e aristocrazia filodrammatica nel primo Settecento napoletano*, in «Biblioteca Teatrale», vol. 117/118, 2016, pp. 123-142; Paologiovanni Maione - Francesca Seller (a cura di), *Teatro di San Carlo di Napoli*, cit.; Franco Mancini (a cura di), *Il Teatro di San Carlo 1737-1987*, Electa, Napoli 1987; Carlo Marinelli Roscioni (a cura di), *Il Teatro di San Carlo*, Guida, Napoli 1987.

10. Per una bibliografia sulla danza a Napoli nel Settecento: Roberta Albano, *Il Teatro di San Carlo*, in Roberta Albano - Nadia Scafidi - Rita Zambon, *La danza in Italia. La Scala, La Fenice, Il San Carlo*, Gremese, Roma 1998; Roberta Albano, *La danza al Real Teatro di San Carlo sotto Carlo di Borbone. Il primo decennio di Angelo Carasale e Domenico Barone di Liveri*, in Luca Cerullo (a cura di), *Carlo di Borbone. Un sovrano nel mosaico culturale dell’Europa*, Università degli studi di Napoli l’Orientale, Napoli 2017, pp. 83-118; Rosa Cafiero, *Ballo teatrale e musica coreutica*, in Francesco Cotticelli - Paologiovanni Maione (a cura di), *Storia della Musica e dello spettacolo a Napoli: Il Settecento*, cit., pp. 707-732; Carmela Lombardi, *Trattati di danza in Italia nel Settecento*, Istituto Italiano per gli Studi filosofici, Napoli 2001; Paologiovanni Maione - Francesca Seller, *Teatro di San Carlo di Napoli*, cit.; Franco Mancini (a cura di), *Il Teatro di San Carlo 1737-1987*, cit.; José Sasportes, *La danza*, in Carlo Marinelli Roscioni (a cura di), *Il Teatro di San Carlo*, cit., pp. 367-396.

Appunti di vita napoletana

Il 4 novembre 1745 viene inaugurata una nuova stagione del Real Teatro di San Carlo e nel libretto dell'opera *Tigrane*, in calce alle “note de' balli” figura il nome di Gaetano Grossatesta. Chiamato a Napoli per volontà del re Carlo di Borbone, si trasferisce in città insieme alla moglie Maria, prima ballerina sancarlina per diversi anni¹¹. È bene sottolineare, però, come la fama del coreografo, dieci anni prima del suo arrivo a Napoli, avesse già raggiunto tutta la Penisola. Infatti, il 12 ottobre 1735 il Marchese d'Arienzo Lelio Carafa, amministratore della Casa degli Incurabili (proprietaria del San Bartolomeo), nonché soprintendente dei Teatri pubblici, riceve delle disposizioni secondo cui, per la nuova stagione della sala teatrale, devono essere chiamati «i primi ballerini di Lombardia»¹²: tra questi è presente Gaetano Grossatesta.

La prima opera a cui il maestro prende parte a Napoli, come già detto, è *Tigrane*, seguita dai drammi *Lucio Vero* e *Ipermestra*. I libretti d'opera editi dalle stamperie napoletane di quegli anni, a differenza delle altre città italiane, erano dotati di indicazioni, benché sintetiche, attinenti ai balli. Pertanto, incrociandole con diverse fonti d'archivio in merito alle opere suddette, è stato possibile compiere una esile ricostruzione delle composizioni inventate dal coreografo-impresario durante la sua prima stagione napoletana.

Nel *Tigrane* erano presenti tre balli, i quali fungevano da intermezzi: *Ballo di Diana ed Endimione*, *Ballo di diverse nazioni e Vivandieri* e *Ballo di Vestali e Servienti del Tempio*. Questi erano danzati dai ballerini Maria Grossatesta, Andrea Alberti detto “il Tedeschino”, Gabriele Borghese, Anna Maria Casoli detta “la Massese”, Anna e Ludovico Ronzi, Anna Maria Ricci, Rosa Ruoppo, Francesco Cimino, Lucia Preziosa, Giuseppe Corrado, Gennaro Imbimbo e Pasquale Banci¹³. Dalle note dei drappi utilizzati per realizzare gli abiti dei ballerini sappiamo che per la Grossatesta e il Tedeschino erano previsti, per il primo e l'ultimo *entracte*, degli “abiti seri”¹⁴ mentre per il secondo ballo degli “abiti di mezzo

11. Agli inizi degli anni Trenta del XVIII secolo, Grossatesta sposa la ballerina veneziana Maria Guizzetti, oggi ricordata solo grazie alla sua attività di danzatrice, documentata nei libretti relativi ai lavori del marito, a partire dal 1740, e da alcune testimonianze di uomini di teatro quali Michele Grimani, Bartolomeo Corsini, Antonio Vivaldi e Carlo Goldoni. Maria Guizzetti è citata più volte nel carteggio epistolare di Antonio Vivaldi con Luca Casimiro degli Albizzi. Presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia è conservata una sua caricatura in penna e inchiostro bruno di Anton Maria Zanetti. *Maria Grossatesta / Caricatura*, online: <http://archivi.cini.it/teatromelodramma> (u.v. 30/03/2019); Gaetano Grossatesta, *Balletti*, cit., p. 20.

12. Benedetto Croce, *I teatri di Napoli. Sec. XV - XVIII*, cit., p. 310.

13. I nomi dei ballerini sono desunti da alcune note amministrative della Corte borbonica degli anni 1745-1746, conservate presso l'Archivio Storico di Napoli. Qui, ad esempio, vi sono segnalati alcuni pagamenti a Gaetano Grossatesta (per la direzione dei balli) e ai ballerini sopra menzionati. Inoltre, sono presenti anche le note spese per gli affitti di casa di Gaetano e Maria Grossatesta e dei danzatori Annamaria e Ludovico Ronzi, Gabriele Borghese, Anna Casoli e Anna Maria Ricci: «A D. Giovanni Zingler [...] per fitto di una casa sita al Carminiello della strada di Nardò per abitazione del direttore dei balli e sua moglie». ASN, Regia Camera della Sommaria, Liquidazione dei Conti, Dipendenze della sommaria I, f. 465 III – f. 466.

14. “Abito serio” si riferisce ai costumi dei danzatori seri: questi utilizzavano la tecnica *terre à terre* tipica della *belle danse*, posizioni in *en dehors* (anche dette “posizioni vere”) e ballavano su tempi gravi. I movimenti delle braccia dei danzatori seri erano precisi ed eleganti ed assumono un valore decorativo. Il portamento dei ballerini seri era maestoso ed elegante. Al contrario, i danzatori grotteschi utilizzavano posizioni in rotazione verso l'interno (o “posizioni false”) e le cosiddette posizioni

carattere”¹⁵.

Come per il *Tigrane*, anche per l'opera *Lucio Vero* (rappresentata il 19 dicembre 1745) le fonti d'archivio rivelano notizie interessanti. Infatti, per il primo ballo – *Mascherata all'indiana* – Maria Grossatesta indossava un “abito serio”, invece Anna Maria Casoli, i fratelli Ronzi, Anna Maria Ricci, Gabriele Borghese e Andrea Alberti vestivano degli “abiti all'indiana”; per il secondo intermezzo, in cui vi erano due balli – *Ballo di arti Liberali* e *Ballo di Pigmaliione* – Pietro Boudin portava un “abito serio”, il Tedeschino aveva un “abito da Pittore”, mentre Anna e Ludovico Ronzi e Gabriele Borghese degli abiti per il “ballo dei filosofi”¹⁶. Infine, per la terza danza – *Baccanali di Zingheri, di buffoni di corte ed altri personaggi* – era previsto che tutti i danzatori indossassero “abiti di mezzo carattere” tranne i fratelli Ronzi e Anna Maria Ricci, i quali portavano “abiti da buffoni”¹⁷.

L'ultima opera della stagione, *Ipermestra* (20 gennaio 1746), includeva tre balli: un ballo di carattere, un ballo serio e un ballo grottesco. In questo caso, la prima danza, *Grande festino di Nazioni diverse*, era un cosiddetto ballo analogo, vale a dire che non serviva da intermezzo ma apriva l'opera ed era unito alla rappresentazione:

All'alzar della tela lo spettatore si trova di fronte una Gran Sala Reale in essa si vedrà un'orchestra e uomini di diverse Nazioni concorse alle nozze d'Ipermestra che formano il ballo¹⁸.

I danzatori, infatti, nei panni degli “uomini di diverse nazioni” indossavano “abiti da ussari” (Maria Grossatesta e Boudin), “da calabresi” (Ronzi e Borghese) e “alla francese” (il Tedeschino aveva un abito da ufficiale dei granatieri)¹⁹. Il secondo, invece, *Ballo di Cacciatori e Ninfe*, rappresentava la storia di una Ninfa (Maria Grossatesta) assalita da un Satiro (Borghese) e liberata da due Cacciatori (Boudin e Tedeschino)²⁰. Nel terzo ballo, infine, danzano la coppia Borghese-Casoli in abiti da “Coviello” e il trio Grossatesta-Boudin-Tedeschino in “abiti all'inglese”²¹.

“spagnuole”. I grotteschi usavano una tecnica acrobatica e virtuosistica, in cui i salti e l'espressività pantomimica erano i punti di forza. Cfr. Stefania Onesti, *Di passi, di storie e di passioni. Teorie e pratiche del ballo teatrale nel secondo Settecento*, Accademia University Press, Torino 2016, pp. 113-114.

15. Anche in questo caso gli “abiti di mezzo carattere” si riferiscono ai costumi dei danzatori di mezzo carattere, i quali possiedono una tecnica veloce e brillante (soprattutto nel lavoro dei piedi e delle gambe). Allo stesso modo dello stile grottesco, nella tecnica utilizzata dai ballerini di *demi-caractère* è notevole la preponderanza dei salti, in particolar modo *cabrioles* ed *entrechats*. Ivi, p. 114; ASN, Regia Camera della Sommaria, Liquidazione dei Conti, Dipendenze della Sommaria, f. 466, foglio 241.

16. ASN, Regia Camera della Sommaria, Liquidazione dei Conti, Dipendenze della Sommaria, f. 466, foglio 243.

17. Nelle note dei drappi è specificato che furono realizzati due abiti per la Massese e Borghese, dopo l'andata in scena dell'opera *Lucio Vero*. Difatti, tra le cautele di pagamento delle maestranze che collaborarono alla realizzazione dell'opera, risulta il pagamento di ulteriori 10 carlini a Filippo Fedè (creatore degli ornamenti di testa dei ballerini) per «gli ornanti di un ballo mutato dal ballerino Borghese dopo andata in scena dell'opera», in data 21/01/1746. ASN, Regia Camera della Sommaria, Liquidazione dei Conti, Dipendenze della sommaria I, f. 466, foglio 62 e foglio 243.

18. Johann Adolf Hasse - Antonio Palella - Pietro Metastasio, *Ipermestra*, Cristoforo Ricciardo, Napoli 1746.

19. ASN, Regia Camera della Sommaria, Liquidazione dei Conti, Dipendenze della sommaria I, f. 464 - f. 466.

20. Johann Adolf Hasse - Antonio Palella - Pietro Metastasio, *Ipermestra*, cit.; ASN, Regia Camera della Sommaria, Liquidazione dei Conti, Dipendenze della sommaria I, f. 464.

21. ASN, Regia Camera della Sommaria, Liquidazione dei Conti, Dipendenze della sommaria I, f. 466; Cfr. Roberta

Dalle cedole di pagamento della stagione 1745-1746, risulta che i coniugi Grossatesta sono stati pagati 2650 ducati «per aver ballato nelle tre opere intitolate *Tigrane, Lucio Vero e Ipermestra* rappresentate nel R. Teatro di S. Carlo in detta stagione, e per loro conto il Ballerino Andrea Tedeschino»²². Mentre per la stagione del 1746-1747 ottengono solo 1401 ducati sia per l'invenzione e direzione dei balli di Gaetano Grossatesta che per la danza eseguita da Maria²³.

Tra il 1747 e il 1748, il coreografo prosegue la sua attività di direttore e inventore dei balli e compone le danze per almeno quattro opere andate in scena tra il maggio del 1747 e il maggio dell'anno successivo²⁴ (*Eumene, Siroe, Adriano in Siria e Merope*) e contemporaneamente lavora come maestro di ballo delle "Serenissime Reali Infante" a Corte²⁵. Oltre a ciò, negli stessi anni, Gaetano Grossatesta viene nominato anche "inventore de' balli" durante i festeggiamenti reali per la nascita e il battesimo di Filippo di Borbone. Infatti, in questa occasione il maestro crea i balli di tre spettacoli: *Il sogno di Olimpia, Le glorie di Ibero partecipate a Partenope e Ulisse in Cuma*. Le composizioni coreutiche del *Sogno di Olimpia*, "serenata encomiastica" eseguita al Palazzo Reale su libretto del giovane Ranieri de' Calzabigi e musica di Giuseppe de Majo, seguivano un piano drammaturgico/narrativo ben strutturato: *Di Muse e di Guerrieri seguaci di Apollo e di Marte* faceva da cornice all'entrata in scena delle due divinità mentre *Di barbare Nazioni dell'India domate da Alessandro* mostrava Giove, Apollo e Marte nell'atto di svelare ad Olimpia le future imprese gloriose del figlio, Alessandro Magno²⁶. Invece, nel componimento drammatico *Ulisse in Cuma*, il ballo, eseguito alla fine del primo atto, era legato alla rappresentazione ed era «formato da alcuni del seguito di Ulisse, che vengono incontrati da Ninfe Cumane, le quali presentano loro canestri di frutta»²⁷.

È indubbio che Grossatesta, fino alla primavera del 1753, continui ad essere indiscusso direttore e inventore dei balli per tutte le opere rappresentate al San Carlo, tra cui l'*Olimpiade* (18 dicembre 1749),

Albano, *La danza al Real Teatro di San Carlo sotto Carlo di Borbone. Il primo decennio di Angelo Carasale e Domenico Barone di Liveri*, cit., pp. 106-113.

22. ASN, Regia Camera della Sommaria, Liquidazione dei Conti, Dipendenze della sommaria I, f. 464.

23. Gli altri danzatori della stagione sono Pietro Buodin, Anna Maria Casoli detta la Massese, Anna Maria e Ludovico Ronzi, Anna Maria Ricci, Gabriele Borghese, Rosa Ruoppo, Elisabetta Miranda, Pasquale Marino e Giuseppe Pessina. Per l'ultima opera prevista dal calendario, *Arianna e Teseo*, risulta, inoltre, un pagamento di 30 ducati a Gaetano Grossatesta per delle spese fatte dallo stesso «per decorare l'ultimo ballo nella commedia dell'*Arianna*». *Ibidem*.

24. Danzano undici ballerini tra cui il grottesco Monti, Maria Grossatesta, Pietro Boudin, il Tedeschino, Santina Olivieri detta la Reggiana, Luigi e Maddalena Biscioni detti "i Lucchesini" e Margherita Grisellini detta "la Tintoretta". Benedetto Croce, *I teatri di Napoli. Sec. XV - XVIII*, cit., p. 425.

25. A conferma di ciò esistono dei pagamenti riguardanti i conti dell'amministrazione reale dei mesi di luglio e agosto del 1751, secondo i quali il coreografo percepisce uno stipendio mensile di 37,50 ducati, per un introito totale di 450 ducati all'anno. ASN, Casa Reale Amministrativa, III Inventario, Conti e Cautele, busta 996.

26. Gloria Giordano, *Gaetano Grossatesta, an Eighteenth-Century Italian Choreographer and Impresario, Part Two*, cit., p. 141.

27. Antonio Caputi - Niccolò Recco, *Ulisse in Cuma*, Cristoforo Ricciardi, Napoli 1748.

dove ritroviamo il trio ballettistico Grossatesta-Boudin-Tedeschino²⁸, il *Farnace*²⁹ (4 novembre 1751), *La clemenza di Tito* di Gluck (4 novembre 1752) e la *Didone Abbandonata*. Questa, rappresentata il 20 gennaio 1753, è l'ultima opera a cui Gaetano Grossatesta prende parte in qualità di (solo) coreografo sancarlino.

Dopo il 1756, ormai divenuto impresario del Real Teatro di San Carlo, il maestro cerca di adempiere nel migliore dei modi ai propri compiti ma, dovendo far fronte alle numerose spese, utilizza più volte i risparmi personali³⁰. Per tale motivo, durante il suo ultimo mandato (dalla primavera 1767 al carnevale 1770) scrive una supplica al giovane re Ferdinando, dichiarandosi pronto a continuare l'appalto, in caso di necessità. Contrariamente, chiede che gli venga concessa una pensione per sé e suo figlio Carlo, ma non riceve alcuna risposta³¹.

Come è noto, dopo il carnevale del 1770, il maestro non continua la sua gestione e, proprio da questo momento, non si hanno più notizie sul suo conto. Secondo Benedetto Croce, Gaetano Grossatesta muore intorno al 1775.

L'impresariato e i contratti

Prima ancora dell'apertura del Regio Teatro, il re Carlo di Borbone fa elaborare un *Piano da osservarsi per lo buon sistema e regolamento dello stesso teatro, diviso in XXI articoli*, in cui indica le modalità di gestione della sala teatrale, sottoscrivendo l'istituzione di quattro rappresentanze: il Supervisore dei Teatri, il Comitato dei Teatri, l'Uditore generale dell'esercito e il Direttore Generale, vale a dire l'Impresario³². Il primo a ricoprire il ruolo di amministratore del Real Teatro di San Carlo – inaugurato il 4 novembre 1737 – è Angelo Carasale, il quale viene seguito, a partire dal 1741, da Domenico Barone marchese di Liveri, e più tardi dal notaio Diego Tufarelli. Successore di quest'ultimo è proprio Gaetano Grossatesta. Infatti, nel 1753, il maestro modenese comincia il lavoro di Impresario del Real Teatro di

28. Tra i danzatori anche Caterina Anichini e Giovanni Battista Galantini. Cfr. Gian Giacomo Stiffoni, *Il Teatro San Carlo dal 1747 al 1753. Documenti d'archivio per un'indagine sulla gestione dell'impresario Diego Tufarelli*, in Paologiovanni Maione (a cura di), *Fonti d'archivio per la storia della musica e dello spettacolo a Napoli tra XVI e XVIII secolo*, Editoriale Scientifica, Napoli 2001, pp. 283-284. Nell'articolo si fa riferimento a diverse partite di banco rinvenute presso l'Archivio Storico del Banco di Napoli, riguardanti la gestione Tufarelli. In merito a detta gestione conosciamo attualmente il nome del notaio Gaetano Piccolo che ha rogato il suo contratto da Impresario, firmato in data 13 gennaio 1747. ASN, Regia Camera della Sommatoria, Liquidazione dei Conti, Dipendenze della sommatoria I, f. 467 III.

29. Formano la compagnia dei balli la famosa ballerina grottesca Teresa Colonna, Giuseppe Salomoni detto da Vienna, Pietro Boudin, Luisa Geoffroy, Anna e Vincenzo Sabatini, e Margherita Gasparini. Cfr. Benedetto Croce, *I teatri di Napoli. Sec. XV – XVIII*, cit., p. 434.

30. Gloria Giordano, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, Roma 2002, *ad vocem Grossatesta Gaetano*, vol. LIX, pp. 800-803.

31. Gloria Giordano, *Gaetano Grossatesta, an Eighteenth-Century Italian Choreographer and Impresario. Part Two*, cit., p. 145.

32. Valerio Antonelli - Raffaele D'Alessio – Giuseppe Iuliano, *Art and Accounting History: The Teatro San Carlo of Naples, 1737-1786*, in «Accounting, Business & Financial History», vol. 17, 2007, p. 168.

San Carlo, dopo aver ricoperto per otto anni il ruolo di coreografo presso la medesima sala ed essere stato anche maestro di ballo delle principesse reali.

Per circa tredici anni, questa la durata effettiva della sua gestione, il coreografo-impresario fa rappresentare opere mai portate in scena a Napoli (come *Ifigenia in Aulide* del 18 dicembre 1753), cerca sempre di soddisfare pienamente i desideri artistici del sovrano e della Corte, ingaggia numerosi musicisti napoletani di nascita o di formazione (Jommelli, Porpora e Traetta) ma anche noti compositori stranieri (come Josef Myslivecek o Johann Christian Bach), impiega i librettisti più famosi del tempo (Metastasio, Zeno, Lucchini, Roccaforte e Morbilli) nonché personalità di grande rilievo appartenenti al mondo della danza (Antoine Pitrot, Pierre Bernard Michel, Pietro Boudin, Onorato Viganò, Gennaro Magri, i Salomoni e Vincenzo Sabatini).

Per il maestro, il nuovo impegno prevede la firma di un contratto quadriennale³³ – prolungato in seguito da altre tre convenzioni – che gli garantisce, oltre al contributo annuo di 3.200 ducati un ulteriore incentivo di 1.000 ducati, qualora fosse stata rappresentata un'opera nella stagione primaverile³⁴.

Presumibilmente Gaetano Grossatesta, dopo aver assunto l'incarico di impresario, continua ad essere il direttore dei balli almeno fino all'inverno del 1763. Non è possibile affermare con certezza quanto espresso, perché dal 1753 in poi non appare alcun nome del coreografo dei balli nei libretti d'opera. Forse – come ipotizza Gloria Giordano – al tempo era scontato che un impresario, originariamente coreografo, assolvesse a entrambi i ruoli (d'altra parte, dal 1763 in poi troviamo il nome di Vincenzo Sabatini come inventore dei balli)³⁵.

Nell'estate del 1759, quando Carlo di Borbone va via da Napoli per essere incoronato re di Spagna, Gaetano Grossatesta tenta di lasciare la città insieme al sovrano. Il 14 settembre dello stesso anno, infatti, scrive una supplica al re, riuscendo ad ottenere solo una secca risposta: «Rimanga a servire il Re mio figlio»³⁶. Così, il coreografo-impresario continua il proprio appalto e la prima opera rappresentata durante la nuova stagione (dedicata ormai a Ferdinando) è l'*Achille in Sciro*, di Pietro Metastasio

33. Benedetto Croce, *I teatri di Napoli. Sec. XV – XVIII*, cit., p. 440.

34. La prima opera data sotto il suo impresariato, durante la stagione 1753–1754, è *L'eroe cinese* su musiche di Baldassare Galuppi e libretto di Pietro Metastasio, seguita da *Ricimero, re de' Goti*, *Ifigenia in Aulide* e *Alessandro nelle Indie*: «[...] le Maestà loro calarono [...] ad ascoltare l'opera in musica, il *Ricimero*, che attualmente si sta rappresentando nel Real Teatro di San Carlo, quale si trovò tutto illuminato di torchi a quattro lumi, e ricolmo non solo di tutta la Nobiltà, ma ancora di un immenso popolo [...] per vedere la detta Opera riuscita di sommo gradimento, ed insieme la vaga veduta di detto Real Teatro, il tutto inventadosi da D. Gaetano Grossatesta, che n'è l'attuale Impresario». Resoconto estratto dalla «Gazzetta di Napoli», n. 48, 27 novembre 1753.

35. A supporto di quanto espresso, l'importante studio sugli impresari d'opera di John Rosselli riferisce: «Era invece abbastanza normale che un impresario già coreografo continuasse a esercitare il suo antico mestiere. Infatti, le capacità organizzative che richiedevano i balli del tempo, con i loro intrecci complicati e i molti cambiamenti di scena e movimenti di comparse, non erano molto diverse da quelle richieste dall'impresa teatrale». Cfr. John Rosselli, *L'impresario d'opera. Arte e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento*, Torino, EDT, 1985, p. 16; Gloria Giordano, *Gaetano Grossatesta, an Eighteenth-Century Italian Choreographer and Impresario. Part Two*, cit., p. 143.

36. Benedetto Croce, *I teatri di Napoli. Sec. XV – XVIII*, cit., p. 489.

e Johann Adolf Hasse. È l'architetto Luigi Vanvitelli che, calatosi nei panni di uno spettatore, offre una testimonianza dell'impianto drammaturgico dell'opera. In una lettera indirizzata al fratello don Urbano, datata 3 novembre 1759, scrive³⁷:

Ho sentito la prova; invero il Sassone ne sa più di tutti; è un gran pratico maestro di cappella. Incomincia con una bellissima introduzione la quale termina con l'andante all'allegro; s'alza il sipario ed è la sonata del coro di 40 persone, intrecciato con 12 ballerini, che formano la festa e balli di Bacco. Questa sola comparsa dovrà essere assai bella³⁸.

Difatti, al levar del sipario il pubblico si trova di fronte a un:

magnifico tempio dedicato a Bacco, donde si discende per nobile, e spaziosa scalinata. Dal destro lato bosco sacro alla Deità suddetta, e dal sinistro parte della marina di Sciro, dove poi approderanno alcune Navi. La grande piazza comparirà tutta ingombata da liete schiere di Baccanti, che celebrando le feste del loro Nume, intrecciano allegre danze, al suono di varj stromenti, secondati dal canto del seguente coro³⁹.

Dalla descrizione che abbiamo dal libretto dell'opera, unitamente alle parole di Vanvitelli, è possibile dedurre che la danza si svolgesse sul canto del coro e fosse eseguita dalla compagnia di ballerini, formata da Anna, Vincenzo e Carlo Sabatini, Anna Grisellini detta "la Tintoretta", Francesco Martini, Luigi Biscioni, Antonia Gaudi e Rosa Marchiani⁴⁰. Doveva derivarne un effetto spettacolare, particolarmente coinvolgente, in grado di richiamare l'attenzione dello spettatore fin dai primissimi istanti della *mise en scène*⁴¹.

37. Presso la Biblioteca Palatina di Caserta è conservato l'epistolario di Luigi Vanvitelli. Dedicato maggiormente alla corrispondenza che l'architetto tenne col fratello don Urbano, residente a Roma, copre gli anni che vanno dal 1751 (arrivo di Vanvitelli a Napoli) al 1768. Renato Bossa, *Luigi Vanvitelli spettatore teatrale a Napoli*, in «Rivista Italiana di Musicologia», vol. XI, n. 1, 1976, p. 48.

38. *Ivi*, p. 59.

39. Johann Adolf Hasse - Pietro Metastasio, *Achille in Sciro*, Girolamo Flauto, Napoli 1759.

40. Archivio Storico del Banco di Napoli, Fonti archivistiche su arti e mestieri nei banchi napoletani nei secoli XVI–XIX, Banco di san Giacomo e Vittoria, Giornali copiapolizze 1465: foglio (1760 mar. 10), online: <http://www.fondazionebanconapoli.it/archivio/teca/> (u.v. 19/03/2019).

41. Oltre a Vanvitelli, diversi viaggiatori stranieri, tra gli anni '60 e '70 del XVIII secolo, sono stati testimoni, degli spettacoli, e quindi della danza partenopea, rappresentati a Napoli in quegli anni. Ad esempio, in *Voyage d'un Français en Italie, fait dans les années 1765 et 1766*, l'astronomo d'oltralpe Joseph-Jérôme Le Français de Lalande, dedica alcune pagine al ballo a Napoli, descrivendone lo stile (grottesco e pantomimico), il genere e la tecnica (fortemente virtuosistica e molto diversa dalla danza *terre-à-terre* francese). Si sofferma, poi, su quanto i napoletani si divertissero a parodiare e imitare gli usi e costumi della sua terra evidenziando, però, che, nonostante ciò, gli italiani guardavano ai francesi come loro maestri. Conclude soffermandosi su un particolare relativo all'abbigliamento delle ballerine, le quali indossavano dei *caleçon*, vale a dire delle *culotte*. Questo particolare colpisce anche l'inglese Samuel Sharp il quale ne parla in una lettera datata dicembre 1765, apparendo in qualche modo contrariato da questa usanza tutta napoletana. Nelle sue *Lettere dall'Italia* Sharp riserva poche battute al linguaggio coreutico napoletano, esprimendo il proprio disappunto per la spiccata propensione del pubblico napoletano verso il ballo, non comprendendone il motivo e giudicando i balli troppo volgari e buffoneschi. Dissimile è invece il parere dello storico della musica Charles Burney (nella capitale partenopea dal 16 ottobre al 7 novembre 1770), che in *Viaggio musicale in Italia* descrive i balli come divertenti e vivaci, pantomimi, con scene graziose e soggetti svolti in modo gradevole. Cfr. Charles Burney, *Viaggio musicale in Italia*, in Enrico Fubini (a cura di), Edt/Musica, Torino 1987; Jérôme De Lalande, *Voyage d'un François en Italie, fait dans les années 1765 & 1766*, Chez Desaint, Paris 1769; Samuel Sharp, *Lettere dall'Italia, 1765-1766, A descrizione di quelli usi e costumi in quelli anni, Napoli*, R. Carabba Editore, Lanciano 1911.

Tralasciando per ora l'aspetto coreografico e tornando all'impresariato, sappiamo che dopo il suo secondo mandato, nel 1759 la Corte borbonica sceglie, in un primo momento, come successore di Gaetano Grossatesta, il notaio Giuseppe De Angelis. Tuttavia, com'è noto, l'appalto viene affidato nuovamente al maestro modenese, per ragioni non del tutto chiare. Secondo Benedetto Croce:

fu riconfermato il Grossatesta [...] con un risparmio, perché non si dette più il solito aiuto di costa di D. 4200, ma si faceva solo la promessa di un regalo, quando il Re restasse soddisfatto della riuscita delle opere⁴².

Eppure, dallo studio del contratto si evince che ad indurre il giovane sovrano Ferdinando (e dunque il ministro Tanucci, al tempo reggente) a prediligere Grossatesta siano state motivazioni differenti. Alla convenzione, infatti, sono allegate diverse copie, tra cui gli obblighi e le condizioni offerte da De Angelis (successivamente postillate dalla Regia Giunta e accettate dal coreografo-impresario), una copia di una supplica autografa del maestro e una riguardante "l'accensione di Candela"⁴³ in favore del coreografo. Al punto 22 dell'offerta di De Angelis è scritto quanto segue:

rispetto alla gratificazione [...] si contenta che rimanga riserbata a Regia Clemenza, e Giustizia di V. M. per ricompensarlo quando [...] avrà soddisfatto al Regio piacere di V. M., e del Pubblico, con patto di doverne essere dalla M. V. aggraziato in fine di ciascuno anno del circolo dell'Opere [...] sempreché finalmente avrà cercato di fare magnifici spettacoli, e decorazioni del Teatro⁴⁴.

È quindi indubbio che già De Angelis avesse proposto di eliminare dal proprio compenso (di 3.200 ducati) la gratificazione aggiuntiva di 1.000 ducati. Allora, è inevitabile chiedersi cosa abbia spinto la corte a riconfermare Grossatesta. La risposta a tale domanda è possibile dedurla dal contratto del 17 marzo 1760 e, in particolar modo, dalla supplica, in cui si legge:

Gaetano Grossatesta Impresario del Real Teatro di San Carlo [...] offre, e si obbliga di accrescere il numero della Compagnia de' Balli dal numero di dodici, in cui al punto è situata a quello di sedici, e con questo numero introdurre l'uso di far eseguire i Balli secondo la maniera di Torino e di Francia⁴⁵.

Ne consegue un'ulteriore domanda. Era la danza, a Napoli, di tale importanza da far cadere la scelta su Grossatesta piuttosto che su De Angelis? Le motivazioni effettive per cui la Corte sceglie di dare l'affitto e l'impresa del San Carlo al già menzionato amministratore non è possibile conoscerle, ma non va dimenticato che l'offerta veniva presentata da un uomo che per otto anni aveva amministrato e gestito il Teatro Reale, ottenendo magnifici risultati, e che – soprattutto – prima di essere impresario era un coreografo. In ogni caso, è evidente come tale supplica sia una rilevante testimonianza per comprendere l'importanza dell'arte teresiana all'interno del teatro napoletano del tempo.

42. Benedetto Croce, *I teatri di Napoli. Sec. XV - XVIII*, cit., p. 493.

43. Con tale espressione si indica l'intervallo di tempo tra l'offerta e l'aggiudicazione, regolato sull'intervallo di tempo tra l'accensione e lo spegnimento di un certo numero di candele.

44. ASN, Archivi dei Notai del XVIII secolo, N. de Roma Giovanni Geronimo, Prot. 768/32.

45. *Ibidem*.

A tal proposito, per capire meglio ciò che il coreografo offre, è necessaria una breve digressione sulla situazione della danza in Francia e a Torino, entrambi terreni di fioritura di idee innovatrici e sperimentazioni. In primo luogo, va sottolineato come le convenzioni artistiche francesi rappresentino un *fil rouge* nella carriera artistica di Grossatesta – si pensi ai *Balletti* Duodo-Grimani, impiantati e realizzati sulla tecnica Beauchamp-Feuillet, o ai numerosi danzatori d’oltralpe passati nella sua vita – e la stessa città di Torino ne è testimone. L’impresario, infatti, quasi vent’anni prima aveva calcato le tavole del palcoscenico del torinese Regio Teatro, come primo ballerino, insieme a Jean Baptiste Denis e Claude Le Comte, maestro francese e direttore della scuola di ballo torinese dal 1740 al 1764⁴⁶.

In Francia i balletti di nuova invenzione di Jean Baptiste De Hasse (come certi di Pitrot)⁴⁷ alla Comédie Italienne, avevano avviato un processo di ricerca, basato su una particolare commistione del genere grottesco italiano e la *danse terre-à-terre* francese, al fine di offrire una variegata spettacolarità: sicuramente – come afferma Flavia Pappacena – un’inedita proposta di *Ballet-pantomime* (o “protoballetto d’azione”) capace di variazioni e sviluppi. Torino, invece, feudo coreutico della Francia, segue diverse prassi, anche se i balli di tipo francese erano realizzati secondo modalità che permettono l’inserimento di adeguamenti tecnici tipici delle danze grottesche⁴⁸. Inoltre, dal 1756 in poi si alternano sul palcoscenico del Teatro Regio diverse personalità, responsabili di successivi cambiamenti. Basti citare Gasparo Angiolini che, nel Carnevale del 1757, tra il primo e il secondo atto del dramma *Antigono*, inscena *La scoperta dell’America da Cristoforo Colombo*, balletto che rappresenta una delle primissime composizioni del riformatore italiano ed è indice del sopravvento della narrazione sulla danza pura⁴⁹.

Tutto ciò conferma quanto Gaetano Grossatesta fosse molto attento alle novità che si presentavano sulle scene dei migliori palcoscenici d’Europa, divenendo ben presto una figura rappresentativa di un’importante istituzione teatrale. Di conseguenza, appare più che verosimile l’ipotesi che sia stata proprio la maggiore competenza e competenza in campo coreico del maestro modenese a far cadere la scelta di affidare nuovamente la gestione del Real Teatro di San Carlo a lui.

Tornando al contratto napoletano del 1760, in quest’ultimo è presente un’ulteriore clausola di tipo tecnico secondo cui il coreografo-impresario era obbligato a fare le prove dei balli e a stabilire – almeno un anno prima⁵⁰ – «[...] due coppie, una per il ballo serio, la seconda per il ballo grottesco, de’ primi

46. Cfr. Marie-Thérèse Bouquet, *Storia del Teatro Regio di Torino. Il Teatro di Corte: dalle origini al 1788*, vol. I, Cassa di Risparmio di Torino, Torino 1976.

47. In merito a *Télémaque dans l’île de Calypso* (dato alla Comédie-Italienne nel 1759): «merita di essere citato per la struttura complessa della vicenda e la particolare articolazione del testo descrittivo (programma) da cui si deduce un linguaggio coreografico composito in cui pantomima e danza sono strettamente connesse come nei balli di De Hasse, sebbene la danza sia fondata sulla tecnica francese». Cfr. Flavia Pappacena, *Storia della danza in occidente. Il Settecento e l’Ottocento*, vol. II, Gremese Editore, Roma 2015, p. 42.

48. Cfr. Flavia Pappacena, *Storia della danza in occidente*, cit., pp. 25-44; Marie-Thérèse Bouquet, *Storia del Teatro Regio di Torino*, cit.

49. Kathleen Kuzmick Hansell, *Il ballo teatrale e l’opera italiana*, cit., p. 204.

50. Ciò valeva anche per la scelta dei virtuosi e dei maestri di cappella, mentre i libretti dovevano essere scelti a tempo debito ed approvati da Sua Maestà. ASN, Archivi dei Notai del XVIII secolo, N. de Roma Giovanni Geronimo, Prot. 768/32.

che girano l'Italia»⁵¹ e una terza coppia per il ballo di mezzo carattere. Inoltre, era cura dell'impresario far realizzare in ogni opera, dallo scenografo Vincenzo Re, almeno due scene nuove («una lunga e una corta»⁵²) ed effettuare le relative prove di scenario e illuminazione prima di debuttare. Il numero dei cantanti non doveva essere superiore a quello di sei o sette – i primi tre (prima donna, primo uomo, tenore) essere tra i migliori che “girano l'Italia”, gli altri tre tra i migliori che “girano fuori dall'Italia” – mentre l'orchestra doveva avere necessariamente 54 strumenti e, qualora il maestro di cappella avesse richiesto altri suonatori, questi andavano aggiunti⁵³.

Infine, ma non meno importante – come proposto da De Angelis & Grossatesta chiedeva di poter esigere dal Teatro dei Fiorentini, dal Teatro Nuovo e da tutte le altre sale napoletane «i soliti gaggi [paghe] ed emolumenti [profitti] che già pagavasi al San Bartolomeo»⁵⁴. Difatti, quando Carlo di Borbone viene incoronato Re di Spagna, col nome di Carlo III, e lascia Napoli nel 1759, il Ministro Tanucci, reggente per conto di Ferdinando, sospende i contributi al teatro da parte dello Stato e Grossatesta è il primo a subire le conseguenze di questa decisione: come già accennato, fa allora appello allo *ius prohibendi*, che gli permette di adottare una tassa sulle attività dei teatri minori della città e anche di eliminare la clausola che richiede al direttore di fornire l'alloggio ai cantanti e ai ballerini⁵⁵.

Il 9 dicembre 1766 viene siglato dal Regio Notaio Ranucci l'ultimo contratto tra la Corte e il maestro modenese, scelto ancora una volta «tenendo presente la particolare abilità d'esso Grossatesta per moltissimi anni dimostrata nel servir bene, e con onore il Real Teatro»⁵⁶. La convenzione stabilisce la durata di tre anni dell'appalto, dalla primavera del 1767 fino al Carnevale del 1770, e prevede clausole analoghe a quelle di sei anni prima. Grossatesta, infatti, «promette [...] per dare maggiore soddisfazione di questo Pubblico accrescere, ed aumentare il numero de' figuranti ballerini, da quello di sedici in cui presentemente sta fissato sino al numero di diciotto»⁵⁷.

Tutto questo si accompagna alla preziosa possibilità di utilizzare una “Macchina Teatrale” unicamente per le danze e al vantaggio di un'intera “scena” nuova per uno dei balli in ogni opera⁵⁸. Ma cosa si intende per “scena”? Possiamo attribuire al termine un significato strettamente drammaturgico o uno scenografico? Molto probabilmente, entrambi. È possibile credere che i balli napoletani della fine degli anni Sessanta del Settecento, al pari di altre città italiane ed europee, come Parigi e Vienna, fossero effettivamente divisi in scene con relative scenografie e che avessero una propria linearità narrativa e

51. *Ibidem*.

52. *Ibidem*.

53. *Ibidem*.

54. *Ibidem*.

55. Valerio Antonelli - Raffaele D'Alessio - Giuseppe Iuliano, *Art and Accounting History: The Teatro San Carlo of Naples, 1737-1786*, cit., p. 170.

56. ASN, Casa Reale Amministrativa, Notai della Regia Corte. Protocolli (1737 – 1774), N. Giuseppe e Giovanni Ranucci, Contratti, vol. 57.

57. *Ibidem*.

58. Questa clausola è presente nel contratto di Amadori, mantenuta poi da Grossatesta nel 1766. *Ibidem*.

drammaturgica, anche se ciò non è segnalato nei libretti.

Un esempio chiave è rappresentato dal secondo ballo dell'opera *Olimpiade* (Metastasio-Cafaro, 12 gennaio 1769), su coreografia di Onorato Viganò⁵⁹: *Il convitato di Pietra, o sia D. Giovanni Tenorio*. Erano previste, per questo ballo, diverse scene drammatiche e conseguenti mutazioni: una piazzetta, un luogo di campagna, un luogo sepolcrale con statua equestre, una camera per un convito e, infine, un'apparenza di bocca infernale⁶⁰. Tale balletto rappresenta una delle più importanti riprese italiane del famoso *Don Giovanni*⁶¹ di Gasparo Angiolini (Vienna, il 17 ottobre del 1761), pietra miliare della riforma ballettistica settecentesca, insieme alle prime messinscene create da Vincenzo Galeotti, nel 1766 a Milano e nel 1767 a Torino⁶². Onorato Viganò, infatti, aveva avuto modo di prendere parte al capolavoro angioliniano, poiché era tra i danzatori che nella città austriaca interpretavano le furie che nell'ultima scena fuoriuscivano dal ventre della terra – “apparenza di bocca infernale” nel libretto napoletano – per tormentare Don Giovanni⁶³. Ciò ci fa credere che, grazie al lavoro di Grossatesta (prima in qualità di coreografo e poi in qualità di impresario), coadiuvato da importanti inventori di balli del tempo come Onorato Viganò, in quegli anni a Napoli venivano rappresentate delle “narrazioni coreutiche”, perfettamente in linea con le trasformazioni tecnico-stilistiche che la danza stava vivendo.

59. Per una bibliografia su Onorato Viganò: Maria Girardi, *I balli di Onorato Viganò a Venezia*, in José Sasportes (a cura di), *La danza a Venezia*, Edizioni Theoria, Roma 1987, pp. 89-120; Kathleen Kuzmick Hansell, *Il ballo teatrale e l'opera italiana*, cit., pp. 175-302; Elisabetta Mori, *Dove gli eroi vanno a morire ballando, ovvero la danza a Roma nel Settecento*, in «La Danza Italiana», n. 4, primavera 1986, pp. 27-47; Stefania Onesti, *Di passi, di storie e di passioni. Teorie e pratiche del ballo teatrale nel secondo Settecento italiano*, cit., pp. 164-184; Carlo Ritorni, *Commentarii della vita e delle opere coredrammatiche di Salvatore Viganò e della coreografia e de' corepei*, Guglielmini e Redaelli, Milano 1838; José Sasportes - Patrizia Veroli (a cura di), *Ritorno a Viganò*, Aracne, Roma 2017; Marian Hannah Winter, *The Pre-Romantic Ballet*, Pitman, London 1974; Rita Zambon, *Il Settecento e il primo ottocento*, in José Sasportes (a cura di), *Storia della danza italiana*, EDT, Torino 2011, pp. 117-182.

60. Pasquale Cafaro – Pietro Metastasio, *Olimpiade*, Francesco Morelli, Napoli 1769.

61. Per un approfondimento sulla figura di Gasparo Angiolini e sul *Don Juan*: Sibylle Dahms, *Some questions on the original version of Gluck and Angiolini's Don Juan*, in «Dance Chronicle», n. 30, 2007, pp. 427-438; Francesca Falcone, *The Italian style and the period*, in «Dance Chronicle», n. 29, 2006, pp. 317-340; Edward Nye, 'Choreography' is Narrative: *The Programmes of the Eighteenth Century Ballet d'Action*, in «Dance Research», vol. XXVI, n. 1, 2008, pp. 42-59; Edward Nye, *Dancing Words: Eighteenth-Century Ballet-Pantomime Wordbooks as Paratexts*, in «Word and Image», vol. XXIV, n. 4, 2008, pp. 403-412; Edward Nye, *The Eighteenth-Century Ballet-Pantomime and Modern Mime*, in «New Theatre Quarterly», vol. XXV, n. 1, febbraio 2009, pp. 22-43; 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», 2009, pp. 1-34, online: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/1638> (u.v. 30/03/2019); Flavia Pappacena, *La danza classica. Le origini*, Laterza, Bari 2009; Charles C. Russell, *The Libertine Reformed: 'Don Juan' by Gluck and Angiolini*, in «Music and Letters», vol. 65, 1984, pp. 17-27, online: <https://doi.org/10.1093/ml/65.1.17> (u.v. 19/03/2019); Alberto Testa, *Il binomio Gluck-Angiolini e la realizzazione del balletto Don Juan*, in «Chigiana», XXIX-XXX, serie n. 9/10 nuova, 1975, pp. 549-564; Lorenzo Tozzi, *Il balletto pantomimo del Settecento. Gaspare Angiolini*, Japadre, L'Aquila 1972.

62. Stefania Onesti, *Di passi, di storie e di passioni. Teorie e pratiche del ballo teatrale nel secondo Settecento*, cit., p. 95.

63. Flavia Pappacena, *Per una Storia della danza. Danza italiana e/o francese? Ripensare il Settecento*, cit., p. 108; Cfr. Flavia Pappacena, *Influenze francesi e stile italiano nell'esperienza artistica di Onorato Viganò*, cit., pp. 26-44.

Il coreografo

Prima di intraprendere un discorso più ampio sul lavoro di *maitre à danser* di Gaetano Grossatesta, è bene ribadire una sostanziale differenza nella stampa dei libretti tra tutta l'area del Nord Italia e quella partenopea. Le stampe riguardanti le opere, in diverse città come Venezia, Torino o Milano, almeno fino alla metà degli anni Cinquanta, non mostrano alcun cenno alle descrizioni coreografiche/drammaturgiche dei balli; qui, è sempre segnalato solo l'autore delle danze (e delle arie da ballo a Torino), quasi mai i ballerini e sporadicamente i titoli dei balli. A Napoli invece, a partire dalla metà degli anni Quaranta del Settecento, in concomitanza con l'arrivo di Grossatesta, i libretti d'opera in musica riportano brevi sunti delle azioni coreutiche (per tutti i balli) e il nome del coreografo (tranne che per il decennio 1753-1763). Non sappiamo se la scelta di fornire maggiori informazioni sia stata dettata dalla Corte o sia stata presa dall'allora Impresario Liveri – nota la sua particolare attenzione anche ai minimi dettagli⁶⁴ – o, ancora, se sia stata un'intuizione del maestro modenese. È certo che, pur essendo ancora lontani dai *programme* noverriani e/o angioliniani, i libretti napoletani anticipano una pratica che diventerà prassi solo alla fine degli anni Sessanta del Settecento. Per tale motivo, è stato possibile tentare una ricostruzione delle pratiche compositive adottate a Napoli dal maestro modenese.

In prima battuta, è importante sottolineare che Gaetano Grossatesta vive le trasformazioni artistiche e culturali del XVIII secolo, cominciando la sua carriera negli anni in cui i balli erano ancora dei *divertissement* di corte (finalizzati al puro piacere e diletto) e concludendola nel periodo in cui la riforma del *ballet d'action*, realizzata da Noverre e Angiolini, porta la danza a diventare un genere teatrale autonomo.

Attivo dai primi anni '20 del Settecento, Grossatesta non è passivo spettatore dei cambiamenti in atto in quegli anni, ma fa propri i principali dettami della danza del tempo: se da un lato collabora con importanti artisti, fautori di novità, dall'altro realizza egli stesso coreografie "alla moda", in cui adotta tutti gli espedienti e stratagemmi tecnici per sorprendere il suo pubblico in maniera sempre nuova⁶⁵. Ciò avviene soprattutto a Napoli, dove è particolarmente attento ai gusti della Corte Borbonica e a quelli degli spettatori partenopei (avvezzi alla spettacolarità)⁶⁶: qui crea composizioni coreiche, in cui

64. Cfr. Isabella Innamorati, *Sperimentazione scenica e aristocrazia filodrammatica nel primo Settecento napoletano*, cit., pp. 123-142.

65. Cfr. Gloria Giordano, *Gaetano Grossatesta, an Eighteenth-Century Italian Choreographer and Impresario. Part Two*, cit., p. 156.

66. Nel Settecento a Napoli ci fu un vero e proprio «processo di spettacolarizzazione» della vita partenopea. Le manifestazioni promosse dal re Carlo (spettacoli teatrali, ricevimenti, balli e giochi a palazzo, a cui si aggiungevano i festeggiamenti di piazza), in linea con le nuove modalità di rappresentazione dell'identità regia, puntavano a sviluppare valori diversi e a palesare la grandezza del sovrano e del suo Regno. In particolare, il teatro doveva essere «rappresentante decoro, manifestazione qualificata del nuovo "status" di Regno, proiezione interna ed esterna della qualità del governo». Per tale motivo, le opere rappresentate e le loro componenti spettacolari – scenografia, costumi, effetti illuminotecnici e macchinistici – erano caratterizzate da un'evidente superfetazione ed ampollosità, i quali non potevano fare altro che garantire l'allestimento di sontuose messinscene. Cfr. Franco Carmelo Greco, *Teatro napoletano del '700. Intellettuali e città fra scrittura e pratica della*

non solo utilizza sistemi, modelli e tecniche sempre più moderni, ma unisce lo stile della *belle danse* francese al grottesco italiano alternando, incrociando e facendo convivere sulla scena le due espressioni, senza soluzione di continuità.

Tutto ciò permette di avvicinare parte della produzione napoletana del coreografo-impresario a quel “proto-balletto d’azione”, definito da Flavia Pappacena: un tipo di balletto impiantato sui moduli del *Ballet pantomime* francese, di gran successo tra gli anni Cinquanta e Sessanta del Settecento, basato su variazioni di codici e tecniche in funzione del soggetto (autori quali Jean Baptiste De Hasse e Antoine Pitrot ne furono i maggiori esponenti)⁶⁷.

Nel *Ballet pantomime*:

pantomima e danza interagiscono [...] in una struttura unitaria caratterizzata da gradevolezza, spigliatezza, ma anche misura e garbo. [...] Lo scenario [...] è una realtà campestre popolata da personaggi intenti in attività artigiane o nella cura dei campi, ma la loro gestualità e i loro costumi richiamano l’elegante stilizzazione dei manufatti francesi di analogo soggetto⁶⁸.

Nei balli realizzati da Grossatesta a Napoli ritroviamo spesso sequenze pantomimiche, inserite in situazioni comiche dalla esile struttura narrativa: si tratta di vere e proprie *bambochades* o quadri di genere – per riprendere ancora una volta Flavia Pappacena – «brevi squarci di vita quotidiana vivificati da un esile filo conduttore»⁶⁹ dove:

si ripetono gioiose scenette ambientate in mercati e fiere, in porti con industriosi marinai e mercanti, in villaggi popolati da allegri savoiardi al ritorno dalle loro terre; questi quadretti sono spesso animati da balli di minatori, giardinieri, selvaggi e anche da fantasiose esibizioni di popoli esotici (anche assiri) e stravaganti personaggi ispirati alle turcherie e alle cineserie di moda⁷⁰.

Tra quelli creati dal coreografo modenese a Napoli va citato il secondo ballo dell’*Adriano in Siria* (1759):

In una casa rustica di un Villaggio da diverse Villanelle si prepara il bisognevole per un bucato, assistite dà lor uomini, nel che si vede passare una truppa di zingari, che chiamati da quelle, si fermano ad accomodare alcuni ferri, nel qual’essercizio cercano di rubbare; ma colti in frodo, danno motivo ad un breve, e grazioso pantomimo, che poi termina in piena, e dilettevole danza, alla quale sieguono altri piacevoli pantomimi, che formano diverse introduzioni ad altri balli⁷¹.

Qui è evidente l’interazione tra pantomima e danza di cui parla Flavia Pappacena: scenari nei quali la necessità di un’espressività di tipo attoriale e azioni coreutiche si muovono verso la medesima direzione.

scena: studi e testi, Pironti, Napoli 1981; Lorenzo Mattei, *La scena napoletana e il contesto europeo: l’opera seria*, in Francesco Cotticelli - Paologiovanni Maione, *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli: Il Settecento*, cit., pp. 17–18.

67. Cfr. Flavia Pappacena, *Storia della danza in occidente. Il Settecento e l’Ottocento*, cit., pp. 25-39.

68. *Ivi*, p. 39.

69. Flavia Pappacena, *Per una Storia della danza. Danza italiana e francese? Ripensare il Settecento*, cit., p. 89.

70. *Ibidem*.

71. Baldassarre Galuppi - Pietro Metastasio, *Adriano in Siria*, Girolamo Flauto, Napoli 1759.

Grossatesta, inoltre, richiama più volte l'attenzione sullo stesso mondo teatrale presentandolo sulla scena, con chiaro effetto meta-teatrale, in chiave parodistica. Ad esempio, nel secondo ballo dell'opera *Didone Abbandonata* (20 gennaio 1753) – *Giocosio Pantomimo, che rappresenterà al vivo il Teatro alla Moda, come [...] vien descritto dal Marcelli, con l'aggiunta di trasfigurazioni, e maschere* ☒ presenta una vera e propria parodia delle abitudini teatrali italiane, come descritte dal *pamphlet* satirico di Benedetto Marcello, *Il teatro alla moda* (1720) appunto⁷². Qualche anno più tardi, il maestro modenese ricrea una situazione analoga nella replica di un dramma, di cui al momento non si conosce il titolo. È ancora una volta l'architetto italo-olandese Luigi Vanvitelli che ce ne dà testimonianza in una lettera del 20 luglio 1756⁷³, nella quale tratteggia i punti salienti di un "Pantomimo" raffigurante le prove dei balli, causa di non poca irritazione in teatro:

Sonovi state bauglie nel teatro con la corte per cagione del primo intermedio. Questo rappresentava in pantomimo una prova di balli; vi erano le ballerine vestite coi loro abiti domestici in caricatura e le loro rispettive Mamaccie⁷⁴; vi erano i ballerini parimenti co' loro abiti come Vanno per città; vi era introdotto il violino capo de' sonatori dei balli ed il capo maestro di ballo; era un composto di più di 24 personaggi; or siccome si era procurato dagl'attori pantomimici di imitare in caricatura tutti li portamenti delle Mammaccie: prendere il tabacco, riporlo in cartuccia, ricevere i biglietti, darlo alle figlie e mille altre cose ridicole e vere, queste mamme furono tanto arrabbiate che non poterono fare altro, se non che impedire che loro figlie non facessero altro che indicare la figura delli balli e niente più, nè sapeano trovare modo di fare maggior vendetta. Si fece la seconda recita con piacere universale del bel pantomimo. Finalmente fra le imitazioni degl'abiti dei personaggi interlocutori, l'abito del violino dei balli fu imitato come gli altri; questo era torchino con le paramaniche bianche, vale a dire di voto della concezzione. Il rappresentante era Brighenti, che è graziosissimo e suona a meraviglia il violino; il quale in due sere di recite, fece cose mirabili, che tutte esprimevano molto al vivo le solite cose delle mamme, intorno le quali ogni personaggio lavorava egregiamente⁷⁵.

In realtà, Vanvitelli offre – di riflesso – la descrizione di quello che potremmo definire come un *ballet pantomime*. Le espressioni utilizzate dall'architetto – «rappresentava in pantomimo una prova di balli»⁷⁶ e «si era procurato dagl'attori pantomimici di imitare in caricatura tutti li portamenti delle Mammaccie»⁷⁷ – fanno immaginare l'utilizzo di un nuovo tipo di balletto, molto vicino alle composizioni di artisti di scuola francese, come ad esempio Jean Baptiste de Hasse, in cui vi è una componente espressiva, seppur in chiave ironica, predominante: balletti moderni, talvolta dal tono divertente e pittoresco, in cui sono rappresentati personaggi popolari (lontani dalle figure eroico-mitologiche) colti nell'esercizio del loro mestiere. Per di più, emerge da questa descrizione la presenza di una componente drammatica primaria per la composizione coreica, vale a dire la musica. Infatti, se riprendiamo il

72. Benedetto Marcello, *Il teatro alla moda*, a cura di Franco Piva, Era Nuova, Perugia 2010 (I ed. Venezia 1720).

73. Molto probabilmente la lettera è indirizzata al fratello don Urbano. Cfr. Renato Bossa, *Luigi Vanvitelli spettatore teatrale a Napoli*, cit., p. 55.

74. Accompagnatrici delle ballerine.

75. Renato Bossa, *Luigi Vanvitelli spettatore teatrale a Napoli*, cit., p. 55.

76. *Ibidem*.

77. *Ibidem*.

passaggio

«Brighenti, [...] suona a meraviglia il violino; [...] il quale in due sere di recite, fece cose mirabili, che tutte esprimevano molto al vivo le solite cose delle mamme, intorno le quali ogni personaggio lavorava egregiamente [...]»⁷⁸ è evidente quanto la parte musicale sia necessaria alla rappresentazione danzata, perché essa è:

essenziale alle pantomime; è lei che parla, noi non facciamo che i gesti [...] ci sarebbe quasi impossibile farci intendere senza la musica, e più questa è appropriate a quello che vogliamo esprimere, più ci rende comprensibili⁷⁹.

Ma, ancor più rilevante, è quanto essa sia capace di dare una «spinta a' membri di distendersi e muoversi secondo la sua battuta»⁸⁰.

Ci troviamo, dunque, di fronte ad un primo ma significativo segnale che ci permette di potere ipotizzare che a Napoli, a metà degli anni Cinquanta del XVIII secolo, con Gaetano Grossatesta il ballo stesse già vivendo una trasformazione, grazie all'uso del nuovo linguaggio gestuale, introdotto in città dai danzatori da lui ingaggiati in quegli anni. Tra questi, ad esempio, vi erano due importanti artisti di scuola francese: Antoine Pitrot e Pierre Bernard Michel. Pitrot, assistente di Hilverding a Vienna, era il più celebre danzatore e compositore di balletti del secolo⁸¹, considerato uno dei precursori del *ballet d'action* e colui che ha introdotto la pantomima eroica in Italia⁸². Inoltre, i suoi balli, caratterizzati da una struttura narrativa articolata su un intreccio di pantomima e danza, erano particolarmente versatili sul piano tecnico stilistico⁸³. Michel, invece, pur essendo di scuola francese, era uno dei massimi danzatori grotteschi del tempo. A Lisbona danza insieme a Giuseppe Salomone detto il Portogallo⁸⁴ – dopo essere andato via da Napoli – il 6 giugno 1754 nell'opera *Artaserse*, le cui coreografie erano di Andrea Alberti detto il Tedeschino, ballerino che per molti anni è stato al seguito di Grossatesta, nonché accompagnatore della moglie Maria sulle scene⁸⁵.

Ulteriore riprova di una fervente ironia – dopo la lettura del pamphlet comico, *Il Teatro alla moda*, di Benedetto Marcello o la burla della prova dei balli, come si è visto – ci è data dalla presenza del II ballo del *Ciro Riconosciuto* (1759), il quale metteva in ridicolo, questa volta, una lezione di danza:

In una sala, che si crede casa di un Maestro di Ballo, si finge, che da diversi dilettranti si danzi,

78. *Ibidem*.

79. Cfr. Stefania Onesti, *Di passi, di storie e di passioni. Teorie e pratiche del ballo teatrale nel secondo Settecento*, cit., p. 91; Gasparo Angiolini, *Le festin de pierre. Ballet pantomime composé par Mr. Angiolini*, Jean Thomas Trattner Libraire et Imprimeur de la Cour, Vienne 1761.

80. Gennaro Magri, *Trattato teorico-prattico di ballo*, Orsino Vincenzo, Napoli 1779.

81. Charles Pauli, *Elemens de la danse*, Saalbach, Leipzig 1756, p. 49.

82. Gloria Giordano, *Gaetano Grossatesta, an Eighteenth-Century Italian Choreographer and Impresario. Part Two*, cit., p. 148.

83. Cfr. Flavia Pappacena, *Influenze francesi e stile italiano nell'esperienza artistica di Onorato Viganò*, cit., p. 24.

84. Cfr. Kathleen Kuzmick Hansell, *Il ballo teatrale e l'opera italiana*, cit., p. 202.

85. Cfr. José Sasportes (a cura di), *La danza italiana in Europa nel Settecento*, Bulzoni, Roma 2011, pp. 137-174.

e poi con la lezione particolare, che dal Maestro si dà un suo scolare, nella quale accadono diversi graziosissimi accidenti, si forma breve, e ridicolo pantomimo, che servirà d'introduzione ad altro ballo, e finalmente si chiuderà la scena con altra piena, ed intrecciata danza⁸⁶.

Gaetano Grossatesta però non si limita alla messa in scena di situazioni comiche o bucolico/pastorali ma cerca di lavorare su un ampio raggio d'azione senza lasciare fuori i soggetti mitologico-letterari.

Come spiega Flavia Pappacena:

Il soggetto mitologico è quello su cui sin dai primi anni Cinquanta si registra una continua, seppur lenta, evoluzione, ed è quello in cui è possibile rintracciare le influenze esercitate sugli italiani, dagli artisti d'oltralpe (soprattutto a Vienna) ma anche recuperare l'identità di quel filone francese di balletto a struttura narrativa che, sviluppatosi al di fuori delle sedi accademiche, si radicò velocemente in diversi paesi europei tra cui l'Italia⁸⁷.

Dal mito furono presi diversi racconti – *Ballo di Pigmalione*⁸⁸ (*Lucio Vero*, 1745), *Favola di Andromeda* (*Siroe*, 1747); *Favola di Piramo e Tisbe* (*Adriano in Siria*, 1747), *Il trionfo di Cerere* (*Siface*, 1748), *Venere e Adone*⁸⁹ (*Ezio*, 1748), *Storia di Diana e Endimione* (*Alessandro nelle Indie*, 1749), *Festa di Paride*⁹⁰ (*Merope*, 1755), *Favola di Apollo e Dafne* (*Solimano*, 1756) – così come dalla letteratura. Difatti vi furono: una rappresentazione delle nozze tra Madama Dulcinea e Don Chisciotte (*Lucio Papiro Dittatore*, 1746); una messa in danza della *Favola di Virgilio nell'ottavo dell'Eneide* (*Antigono*, 1750); forse una rivisitazione del *Malato immaginario* di Molière – «Camera Nobile di Pantalone ammalato Immaginario, ove sieguono varii disturbi, e mutazioni di Scene»⁹¹ (*Cajo Mario*, 1755); e ancora la teatralizzazione dell'amore tra Rinaldo e Armida, dalla *Gerusalemme Liberata* di Torquato Tasso, di cui abbiamo due versioni, a distanza di dieci anni l'una dall'altra (*Il Ciro riconosciuto*, 1750; *Artaserse*, 1760). Se nella prima trasposizione coreica vi ritroviamo solo lo *Scioglimento della Favola di Rinaldo, che abbandona Armida*⁹², nella seconda sembra chiara la volontà di mostrare un passaggio espressivo

86. Niccolò Piccinni - Pietro Metastasio, *Ciro Riconosciuto*, Girolamo Flauto, Napoli 1759

87. Flavia Pappacena, *Per una Storia della danza. Danza italiana e/o francese? Ripensare il Settecento*, cit., p. 91.

88. «Ballo di Pigmalione che lavorando ad una statua si innamora della di lui operazione, e prega Giove, che anima la medesima, animata formeranno ballo tutto allegro». Gennaro Manna - Apostolo Zeno, *Lucio Vero*, Cristoforo Ricciardo, Napoli 1745.

89. «Venere col corteggio delle tre Grazie, e mesta per la morte di Adone, trasportata siasi in un delizioso Giardino di fiori a visitarne la Tomba, ornandola di fiori, e versandovi l'acqua lustrarle, in segno di Sacrificio, frastornatane da alcuni Guerrieri, che del Tumulo minacciano la ruina, impeditale da un Mago, che sortendo da una Caverna, per arte maggica tramuta la Tomba, in un Trono di fiori, sopra cui vedrassi affisa Flora, accompagnata da suoi seguaci, quali sortiranno da alcuni Gabinetti di verdure, posti ne' viali dell'accennato Giardino». Niccolò Jommelli - Pietro Metastasio, *Ezio*, Domenico Lanciano, Napoli 1748.

90. «Si rappresenta Paride sul Monte Ida. Festa di Paride co' suoi Pastori. Veduta della gran Reggia di Giove sopra luminosissima Machina, donde scenderanno le tre Dee Giunone, Venere e Pallade. Venuta di Mercurio, che presenta il pomo a Paride, il quale alla fine del giudizio lo consegnerà a Venere, terminando il tutto con allegro Ballo di Pastori». Giuseppe Scarlatti - Apostolo Zeno, *Merope*, Domenico Lanciano, Napoli 1755.

91. Paologiovanni Maione - Francesca Seller, *Teatro di San Carlo di Napoli. Cronologia degli spettacoli (1737-1799)*, cit., p. 89.

92. «Scioglimento della Favola di Rinaldo, che abbandona Armida [...]. Viene adombrato il ballo delle decorazioni della favola, secondo la mente del famoso Torquato Tasso nella sua Gerusalemme liberata al Canto XVI» - ballo I dell'opera *Il Ciro riconosciuto*, rappresentato il 4 novembre 1750. *Ivi*, p. 75.

di supplica e dolore sin dalla scrittura:

si fa ballo, che rappresenta l'arrivo di Ubaldo, e Carlo nel giardino di Armida: il ravvedimento di Rinaldo, e la sua partenza, e la disperazione finalmente della predetta abbandonata Armida⁹³.

Dunque, ci troviamo di fronte a composizioni coreografiche ispirate al mito o a testi letterari – i quali presuppongono, per la loro stessa natura, una narrazione – innestate di caratteri mimico-danzanti tangenti con quelli angioliniani o noverriani, trasmettitori di passioni umane.

Inoltre, tali soggetti alimentavano l'uso di elementi fantastici, di trasfigurazioni magiche (*Ezio*, 1748; *Zenobia*, 1749; *Ifgenia in Aulide*, 1753), di strutture tridimensionali agibili (*Sesostri, Re d'Egitto*, 1752), mutazioni sceniche e di scenografie dinamiche (grazie all'uso di macchinari che trasportavano gli attori-danzatori)⁹⁴:

Il Trionfo di Cerere che viene dal cielo col suo allievo Trittolemo sopra la sua Carretta tirata da dragoni, e circondata da lucidissime nubi. Giunta a terra, e smontata dalla macchina viene adorata da gran numero di mietitori in ringraziamento della fertile raccolta già fatta. E segue allegro ballo⁹⁵.

In merito a ciò, Gloria Giordano parla di ingegnosità e creatività di Gaetano Grossatesta, riferendosi alla spettacolarità che questi voleva riprodurre sulla scena per meravigliare lo spettatore. Ad esempio, molti anni prima della comparsa di statue viventi in opere e balletti, nel dramma *Attalo re di Bitinia* (1752), il coreografo-impresario allestisce un gran giardino circondato da statue (ossia da ballerini) le quali, animate dalla folgore di Giove, prendevano vita ed intrecciavano un'allegria danza. Ma ancor più spettacolare fu la tempesta messa in scena tra il secondo e il terzo atto del *Catone in Utica* (1761) durante la quale gli astanti assisterono a trasformazioni e voli⁹⁶:

In una Campagna, che sarà irrigata da un fiume, si formerà un Ballo di Legnajoli, che trinceranno alcuni pezzi d'alberi per far legne; e sarà indi seguito da un Cacciatore, che farà dono di sua caccia ad una Donna che sarà in Scena; in dove succederà un furto di varie robe, che saranno di quella, e di altre sue compagne, che le medesime terranno sopra di un battello in riva del fiume; ed alla fuga de' ladri, per magico di loro avvenimento, vi sarà un orrida e fiera tempesta con lampi ed impetuosi tuoni, accompagnati da trasformazioni, e voli; indi si formeranno altri graziosi Balli di varj Caratteri⁹⁷.

Ciò che colpisce, proseguendo nell'analisi dei libretti, è la presenza massiccia del cosiddetto “ballo analogo” e “ballo integrato”, vale a dire di coreografie legate al dramma, poste in apertura o in chiusura del primo atto (*Arsace*, 1754 – *Ballo nobile per festeggiare le Nozze di Mitrane, e di Rosmiri*⁹⁸) o a

93. Johann Adolf Hasse - Pietro Metastasio, *Artaserse*, Girolamo Flauto, Napoli 1760.

94. Cfr. Kathleen Kuzmick Hansell, *Il ballo teatrale e l'opera italiana*, cit., p. 210.

95. Gioacchino Cocchi - Pietro Metastasio, *Siface*, Domenico Lanciano, Napoli 1748.

96. Gloria Giordano, *Gaetano Grossatesta, an Eighteenth-Century Italian Choreographer and Impresario. Part Two*, cit., p. 155.

97. Paologiovanni Maione - Francesca Seller, *Teatro di San Carlo di Napoli. Cronologia degli spettacoli (1737-1799)*, cit., p. 104.

98. Nicola Sabatini - Antonio Salvi, *Arsace*, Domenico Lanciano, Napoli 1754.

conclusione dell'opera. Queste potevano essere di tipo celebrativo, per incoronazioni o vittorie oppure di carattere festivo in occasione di sposalizi (*Siroe*, 1747; *Adriano in Siria*, 1747; *Ezio*, 1748; *Il Demetrio*, 1748; *Antigono*, 1750; *L'Ipermestra*, 1751; *Il Farnace*, 1751; *Arianna e Teseo*, 1758). In alcuni casi, I e III ballo erano entrambi legati all'opera come in *Vologeso, Re de' parti – Nell'Anfiteatro comparirà [...] magnifico carro trionfale, sopra cui i capi dell'esercito Romano Vincitore, ed intorno allo stesso incatenati più principi, e principesse dell'Asia debellata* (Ballo I); *Festino di Cortigiani, e Buffoni della Corte di Lucio Vero* (Ballo III) – o in *Nitteti* (4 novembre 1757). Per quanto riguarda quest'ultima opera, ci troviamo di fronte ad un assetto drammaturgico ben strutturato e particolareggiato. Nell'opera infatti ballo e canto si intrecciavano: la prima danza - *Feste nobili Egizj, che con lieti canti, e giulive danze applaudono alla incoronazione d'Amasi* - era annunciata, sostenuta e seguita da diversi cori⁹⁹.

Oltre a ciò, nella produzione napoletana di Gaetano Grossatesta non mancano Bacchanali (*Bacchanale alla tedesca, Ballo di Baccanti, che [...] celebrano in Leono le Gioje di Bacco, Feste Bacchanali con varj caratteri, Bacchanale di Egizziani, e di Egizziane*), Mascherate (*Grazioso Pantomimo in Maschere, Mascherata di Pantomimi, Mascherata all'Ungara*), Minuetti (*Bacchanale di Maschere con Minuè e balletti*), Moresche (*Ballo alla Moresca, ed alla Boema nella Reggia*) e Contradanze (*Giocosi Pantomimi [...] ove seguiranno balletti giocosi terminando con allegra Contradanza; Festino di Balli e Contradanze frà li Familiari e Buffoni della Real Corte*).

Ponendo come punto di partenza i moduli coreografici, le figure e le composizioni del manoscritto *Balletti*, si può immaginare anche per queste danze – come per le altre coreografie realizzate per la scena – un ritmo serrato, vivace, con giochi continui tra i danzatori, numerosi spostamenti, scambi di posizioni e un uso di passi modulati in maniera sempre differente, nonché un impiego frequente del *tourner en demi quart de tour*, ampiamente sviluppato successivamente nel concetto ottocentesco di *épaulement effacé*¹⁰⁰.

Vi sono, infine, considerevoli riferimenti alle maschere e al mondo della Commedia dell'Arte: nelle opere *L'incendio di Troja* e in *La Disfatta di Dario*, del 1757, si inscenò un *Ballo di Maschere nella Piazzatta di San Marco all'Uso di Venezia, con giocosi Pantomimi, e varie Commedia Carnevalesche*¹⁰¹; oppure *Grazioso Pantomimo in una Campagna [...] con varie trasfigurazioni, e disturbi di Pantalone*, tra il secondo e il terzo atto dell'*Alessandro nelle Indie*¹⁰² (1754). Presumibilmente, è con tali balli che il coreografo-impresario garantiva l'esecuzione della pratica grottesca, caratterizzata da una matura potenza dei movimenti, virtuosismo acrobatico e dinamicità ritmica.

99. Niccolò Piccinni - Pietro Metastasio, *Nitteti*, Girolamo Flauto, Napoli 1757.

100. Cfr. Gaetano Grossatesta, *Balletti*, cit., p. 36.

101. Pasquale Cafaro - Nicola Giuseppe Morbilli, *L'incendio di Troja*, Domenico Lanciano, Napoli 1757.

102. Paologiovanni Maione - Francesca Seller, *Teatro di San Carlo di Napoli. Cronologia degli spettacoli (1737-1799)*, cit., p. 86.

Conclusioni

L'esperienza partenopea di Gaetano Grossatesta si inserisce nel complesso panorama ballettistico-teatrale della città di Napoli e contribuisce alla definizione non solo della danza ma anche della vita teatrale napoletana del tempo.

Passando in rassegna quanto espresso finora, è evidente come Grossatesta, nel corso della sua carriera napoletana, prima in qualità di coreografo e poi in qualità di impresario, da un lato realizzi composizioni coreografiche in linea con i cambiamenti in atto in quegli anni, dall'altro adotti scelte manageriali contraddistinte da un notevole ed acuto intuito, che hanno concorso, durante la sua gestione al Real Teatro di San Carlo, alla realizzazione di stagioni teatrali spettacolari e magniloquenti.

Come già accennato, chiamato ad amministrare il Teatro Reale per circa tredici anni, Gaetano Grossatesta non solo prende delle decisioni impresariali aperte alle novità, ma adempie nel migliore dei modi e con «particolare abilità»¹⁰³ ai propri compiti essendo parte attiva della costruzione dell'impianto artistico della sala partenopea (il suo ruolo di direttore generale del teatro partenopeo prevedeva che si occupasse delle assunzioni dei danzatori, dei virtuosi, degli scenografi e dei musicisti, conducesse le prove delle opere messe in scena, comunicasse con tutte le parti coinvolte, lavorasse con il poeta o con il compositore e, infine, che adattasse i libretti alla volontà della corte e, soprattutto, del sovrano)¹⁰⁴. È inoltre indubbio che il maestro, grazie alla sua comprovata esperienza da *maître des ballets*, padroneggiasse le funzionalità tecniche e scenotecniche del teatro, ma non solo: egli aveva competenze in tutti gli ambiti dello spettacolo, quasi sicuramente aveva una conoscenza diretta di tutte le arti che contribuivano alla realizzazione degli allestimenti ed è noto che fosse un uomo di gran cultura e con numerosi contatti e relazioni. Pertanto, adoperando tutto ciò a vantaggio delle proprie esigenze compositive e gestionali, Gaetano Grossatesta dimostra non solo di essere un capace e abilissimo amministratore teatrale ma anche di essere costantemente in grado di poter proporre, alla Corte borbonica, la realizzazione di importanti rappresentazioni.

Tuttavia, è con il suo lavoro da coreografo – e i numerosi libretti analizzati precedentemente ne sono una prova – che il maestro modenese avvia un processo di “modernizzazione” del ballo a Napoli, attraverso l'adozione di una linea scenica e coreografica nuova. Interpretando in modo creativo la linea coreutica del tempo, in effetti, Grossatesta incunea all'interno dei suoi *ballets* napoletani le importanti novità introdotte dalla trasformazione del ballo teatrale nel Settecento e sperimenta, per il pubblico napoletano, una particolare coesione tra danza e pantomima. Nei trent'anni in cui il coreografo-impresario vive e lavora nella capitale borbonica, infatti, utilizza modalità compositive e coreutiche che

103. ASN, Casa Reale Amministrativa, Notai della Regia Corte. Protocolli (1737 – 1774), N. Giuseppe e Giovanni Ranucci, Contratti, vol. 57.

104. Cfr. Valerio Antonelli - Raffaele D'Alessio - Giuseppe Iuliano, *Art and Accounting History: The Teatro San Carlo of Naples, 1737-1786*, cit.

non si limitano all'uso di un unico genere spettacolare: da coreografo modula la propria pratica scenica a seconda del soggetto rappresentato, con grande variabilità e senza canoni prestabiliti, facendo alterare sul palcoscenico sancarlino quadri di genere, scene mitologiche o letterarie, pantomime, come pure rappresentazioni ispirate alle maschere o alla commedia dell'arte, seguendo quella che egli stesso definisce (all'interno della supplica autografa allegata al contratto del dicembre 1760) la «maniera di Torino e di Francia»¹⁰⁵.

È quindi evidente come Grossatesta riesca a cogliere i numerosi segnali di rinnovamento della danza del tempo, disseminandoli in maniera implicita nei suoi balletti e preparando, in questo modo, Napoli e il suo pubblico alle innovazioni del *Ballet d'action* noverriano o del *Ballet pantomime* angioliniano.

Si può dunque affermare che Napoli, anche grazie al lavoro di coreografo-impresario di Gaetano Grossatesta, non si sottrae al compito di fare dello spettacolo coreutico un'ennesima chiave vincente della sua *koiné* artistica, costituendosi parte attiva nello sviluppo del ballo in Italia, grazie alla presenza di uno stile più coreografico che concilia la danza propriamente detta con la pantomima.

Tutto ciò impone una rinnovata riflessione sulla storia e lo sviluppo del balletto classico al Real Teatro di San Carlo di Napoli nel corso del Settecento, negli anni in cui la danza è protagonista di importanti cambiamenti e si avvia a diventare un genere teatrale autonomo.

105. ASN, Archivi dei Notai del XVIII secolo, N. de Roma Giovanni Geronimo, Prot. 768/32.

Cronologia delle opere napoletane

1

Data: 4 novembre 1745
 Opera: *Tigrane*
 Libretto: Francesco Silvani – Carlo Goldoni (alcune arie)
 Musica: Johann Adolf Hasse – Antonio Palella (alcune arie)
 Coreografo: Gaetano Grossatesta
 Balli: *Ballo di Diana ed Endimione; Ballo di diverse Nazioni; Ballo di Vestali e Servienti del Tempio*

2

Data: 19 dicembre 1745
 Opera: *Lucio Vero*
 Libretto: Apostolo Zeno
 Musica: Gennaro Manna
 Coreografo: Gaetano Grossatesta
 Balli: *Mascherata all'Indiana; Balletto di arti liberali [...] Ballo di Pigmaliione; Baccanale di Zingheri, di Buffoni di Corte, ed altri personaggi*

3

Data: 20 gennaio 1746
 Opera: *Ipermestra*
 Libretto: Pietro Metastasio
 Musica: Johann Adolph Hasse
 Coreografo: Gaetano Grossatesta
 Balli: *Gran festino di nazioni; Ballo di Cacciatori; Galeotta turca che à predato una compagnia di comici.*

4

Data: 22 maggio 1746
 Opera: *Catone in Utica*
 Libretto: Pietro Metastasio
 Musica: Egidio Duni
 Coreografo: Gaetano Grossatesta
 Balli: *Ballo di Guerrieri; Ballo di due famiglie di Molinari.*

5

Data: 4 novembre 1746
 Opera: *Lucio Papiro dittatore*
 Libretto: Apostolo Zeno
 Musica: Johann Adolf Hasse
 Coreografo: Gaetano Grossatesta
 Balli: *Ballo di Cacciatori; Baccanale di varie Nazioni; Festa di nozze di D. Chisciotto.*

6

Data: 18 dicembre 1746
 Opera: *Cajo Fabricio*
 Libretto: Apostolo Zeno
 Musica: Johann Adolf Hasse
 Coreografo: Gaetano Grossatesta
 Balli: *Comparsa di Baccanti; Ballo Pastorale; Rappresentazione di una Vendita di schiave.*

7

Data: 20 gennaio 1747
 Opera: *Arianna e Teseo*
 Libretto: Pietro Pariati
 Musica: Giuseppe de Majo
 Coreografo: Gaetano Grossatesta
 Balli: *Ridotto di gioco con festino, e vari caratteri; Mascherata di pantomimi; Mascherata nobile all'Ungara.*

8

Data: 30 maggio 1747
 Opera: *L'Eumene*
 Libretto: Apostolo Zeno
 Musica: Niccolò Jommelli
 Coreografo: Gaetano Grossatesta
 Balli: *Guerrieri con seguito de Combattenti; Allegra festa di Giardinieri, e di altre rustiche Nazioni*

9

Data: 5 novembre 1747
 Opera: *Siroe*
 Libretto: Pietro Metastasio
 Musica: Johann Adolf Hasse
 Coreografo: Gaetano Grossatesta
 Balli: *Rustica adunanza di Ninfe, e Pastori; Favola d'Andromeda; Coronazione di Siroe*

10

Data: 9 novembre 1747
 Opera: *Il sogno di Olimpia*
 Libretto: Ranieri de' Calzabigi
 Musica: Giuseppe de Majo
 Coreografo: Gaetano Grossatesta
 Balli: *Ballo di Muse e di Guerrieri seguaci di Apollo e di Marte; Ballo di Barbare Nazioni.*

11

Data: 18 dicembre 1747
 Opera: *Adriano in Siria*
 Libretto: Pietro Metastasio
 Musica: Gaetano Latilla
 Coreografo: Gaetano Grossatesta
 Balli: *Balli di Guastatori e Operai; Ballo di Rustici; Baccanale alla Cinese.*

12

Data: 20 gennaio 1748
 Opera: *Merope*
 Libretto: Apostolo Zeno
 Musica: Gioacchino Cocchi
 Coreografo: Gaetano Grossatesta
 Balli: *Ballo di varie Nazioni; Pantomimo in Ballo; Gran Festa da Ballo di vari caratteri.*

13

Data: 30 maggio 1748
 Opera: *Siface*
 Libretto: Pietro Metastasio
 Musica: Gioacchino Cocchi
 Coreografo: Gaetano Grossatesta
 Balli: *Il trionfo di Cerere; Nobile Brigata*

14

Data: 4 novembre 1748
 Opera: *Ezio*
 Libretto: Pietro Metastasio
 Musica: Nicolò Jommelli
 Coreografo: Gaetano Grossatesta
 Balli: *Venere sulla tomba di Adone; Danza alla maniera dell'Orientali; Ballo di Unni, Goti e Vandali.*

15

Data: 18 dicembre 1748
 Opera: *Il Demetrio*
 Libretto: Pietro Metastasio
 Musica: Diego Naselli
 Coreografo: Gaetano Grossatesta
 Balli: *Ballo di Pastori e Montanari di varie Nazioni; Ballo di Barcaroli veneziani. Favola di Giove; Ballo di Familiari, Servi e Buffoni di Corte per l'incoronazione e le nozze di Cleonice.*

16

Data: 1748
 Opera: *Le glorie di ibero partecipate a Partenope*
 Musica: Girolamo Abos
 Coreografo: Gaetano Grossatesta

17

Data: 1748
 Opera: *Ulisse in Cuma*
 Libretto: Niccolò Recco
 Musica: Antonio Caputi
 Coreografo: Gaetano Grossatesta
 Balli: *Ballo formato da alcuni del seguito di Ulisse e da Ninfe Cumane.*

18

Data: 20 gennaio 1749
 Opera: *L'Artserse*
 Libretto: Pietro Metastasio
 Musica: Davide Perez
 Coreografo: Gaetano Grossatesta
 Balli: *Ballo di Cacciatori di caratteri diversi; Comedia Pantomima di Pantalone; Baccanale di Maschere con Minué, Balletti e Contradanza.*

19

Data: 01 maggio 1749
 Opera: *Zenobia*
 Libretto: Pietro Metastasio
 Musica: Gaetano Latilla
 Coreografo: Gaetano Grossatesta
 Balli: *Da veditori e compratori di varie nazioni formasi il ballo; Grazioso Pantomimo*

20

Data: 04 novembre 1749
 Opera: *Alessandro nelle Indie*
 Libretto: Pietro Metastasio
 Musica: Davide Perez
 Coreografo: Gaetano Grossatesta
 Balli: *Diana; Da Pastori, e rustici di nazione Tedesca; Baccanti, Menadi, Bassaridi, Satiri, e Sileni formano grazioso baccanale*

21

Data: 18 dicembre 1749
 Opera: *L'Olimpiade*
 Libretto: Pietro Metastasio
 Musica: Baldassarre Galuppi – Nicola Conforto
 Coreografo: Gaetano Grossatesta
 Balli: *Pastori e Pastorelle; Varie danze di Caratteri; Allegra festa di ballo*

22

Data: 20 gennaio 1750
 Opera: *Demofonte*
 Libretto: Pietro Metastasio
 Musica: Johann Adolf Hasse
 Coreografo: Gaetano Grossatesta
 Balli: *Passaggeri, e Marinai, formano [...] vaga danza; Comedia Pantomima in ballo; Festa di ballo alla Prussiana*

23

Data: 01 maggio 1750
 Opera: *L'Olimpiade*
 Libretto: Pietro Metastasio
 Musica: Baldassarre Galuppi
 Coreografo: Gaetano Grossatesta
 Balli: *Festa rurale tra Contadini, e Contadine; Rustici Abitatori di un Villaggio*

24

Data: 04 novembre 1750
 Opera: *Il Ciro riconosciuto*
 Libretto: Pietro Metastasio
 Musica: Leonardo Leo – Girolamo Abos – Gaetano Latilla – Antonio Palella
 Coreografo: Gaetano Grossatesta
 Balli: *Favola di Rinaldo [...] Armida; Vagabondi Licani, Polacchi, Catalani, e Moscoviti; Cacciatrici, e Cacciatori*

25

Data: 18 dicembre 1750
 Opera: *Antigono*
 Libretto: Pietro Metastasio
 Musica: Nicola Conforto
 Coreografo: Gaetano Grossatesta
 Balli: *Favola di Virgilio nell'ottavo dell'Eneide; Sbarco di Corsaro Turco; Festino di Balli e Contradanze*

26

Data: 20 gennaio 1751
 Opera: *La Semiramide riconosciuta*
 Libretto: Pietro Metastasio
 Musica: Giuseppe de Majo
 Coreografo: Gaetano Grossatesta
 Balli: *Cena comitiva di Corteggiani; Comedia Pantomima in ballo; Festa di ballo, che introducono i Genj della Pace.*

27

Data: 30 maggio 1751
 Opera: *Tito Manlio*
 Libretto: Gaetano Roccaforte
 Musica: Girolamo Abos
 Coreografo: Gaetano Grossatesta
 Balli: *Ballo di Flora e dei suoi Seguaci; Pantomimo buffo dei Venditori, Compratori e Operai.*

28

Data: 04 novembre 1751
Opera: *Il Farnace*
Libretto: Antonio Maria Lucchini
Musica: Tommaso Traietta
Coreografo: Gaetano Grossatesta
Balli: *Ballo di vari soggetti applicati allo Studio, alle Arti liberali, Matematica e Nautica; Allegro Bacchanale; Nobile e allegra Danza Asiatica.*

29

Data: 18 dicembre 1751
Opera: *L'Ipermestra*
Libretto: Pietro Metastasio
Musica: Nicola Cafaro
Coreografo: Gaetano Grossatesta
Balli: *Venere, e Adone; Vecchio Massajo; Nobile comitiva di Familiari di Corte per festeggiare le Nozze d'Ipermestra*

30

Data: 20 gennaio 1752
Opera: *Attalo re di Bitinia*
Libretto: Francesco Silvani
Musica: Giuseppe Conti
Coreografo: Gaetano Grossatesta
Balli: *Allegro ballo di Statue; Pantomimo di Maschere; Ballo di Armeni e Mori.*

31

Data: 30 maggio 1752
Opera: *Sesostri re d'Egitto*
Libretto: Apostolo Zeno – Pietro Pariati
Musica: Gioacchino Cocchi
Coreografo: Gaetano Grossatesta
Balli: *Bacchanale alla Tedesca; Danze di un Mago e di Cavatori di tesori.*

32

Data: 04 novembre 1752
Opera: *La Clemenza di Tito*
Libretto: Pietro Metastasio
Musica: Christoph Willibald Gluck
Coreografo: Gaetano Grossatesta

33

Data: 18 dicembre 1752
Opera: *Vologeso Re de' Parti*
Libretto: Apostolo Zeno
Musica: Girolamo Abos
Coreografo: Gaetano Grossatesta
Balli: *Trionfo di Lucio Vero; Sposalizio di due ricchi Pastori; Festino di Corteggiani, e Buffoni*

34

Data: 20 gennaio 1753
Opera: *La Didone abbandonata*
Libretto: Pietro Metastasio
Musica: Giovanni Battista Lampugnani
Coreografo: Gaetano Grossatesta
Balli: *Di varj Artieri; Di Numidi, Getuli, e Garamanti; Giocosio Pantomimo [de] il Teatro alla Moda*

35

Data: 10 luglio 1753
 Opera: *L'Eroe cinese*
 Libretto: Pietro Metastasio
 Musica: Baldassarre Galluppi

36

Data: 04 novembre 1753
 Opera: *Ricimero re de' Goti*
 Libretto: Francesco Silvani
 Musica: Baldassarre Galluppi
 Balli: *Ballo di Buffoni di Corte; Pantomimo con varie trasfigurazioni; Ballo alla Moresca e alla Boema.*

37

Data: 18 dicembre 1753
 Opera: *Ifgenia in Aulide*
 Libretto: Mattia Verazi
 Musica: Niccolò Jommelli
 Balli: *Ballo di Pastori e Cacciatori per festeggiare le nozze tra Jole ed Ercole; Ballo di Pastori e Controbandieri; Ballo di Marinai di varie Nazioni*

38

Data: 20 gennaio 1754
 Opera: *Alessandro nell'Indie*
 Libretto: Pietro Metastasio
 Musica: Baldassarre Galuppi
 Balli: *Ballo di diverse nazioni Indiane; Grazioso Pantomimo; Ballo di Baccanti*

39

Data: 30 maggio 1754
 Opera: *Arsace*
 Libretto: Antonio Salvi
 Musica: Nicola Sabatini
 Balli: *Ballo nobile; Baccanale alla Tedesca; Albergo de' Pazzi*

40

Data: 04 novembre 1754
 Opera: *Adriano in Siria*
 Libretto: Pietro Metastasio
 Musica: Nicola Conforto
 Balli: *Diversi generi di Nazioni; Giocosi Pantomimi; Ballo di Siriachi*

41

Data: 18 dicembre 1754
 Opera: *L'Issipile*
 Libretto: Pietro Metastasio
 Musica: Pasquale Errichelli
 Balli: *Ballo di Baccanti; Ballo di Artefici; Ballo di Marinaj, e Pirati*

42

Data: 20 gennaio 1755
Opera: *Cajo Mario*
Libretto: Gaetano Roccaforte
Musica: Giuseppe Scarlatti
Balli: *Ballo in un Tempio; Pantalone ammalato Imaginario; Festa Baccanali con varj Caratteri*

43

Data: 10 luglio 1755
Opera: *Antigona in Tebe*
Libretto: Gaetano Roccaforte
Musica: Baldassarre Galluppi
Balli: *Caccia Reale e Balli di vari caratteri; Ballo di Tedeschi e di varie Nazioni.*

44

Data: 04 novembre 1755
Opera: *Merope*
Libretto: Apostolo Zeno
Musica: Giuseppe Scarlatti
Balli: *Paride sul Monte Ida [...] Mercurio che presenta il pomo; Sbarco di marinai di più nazioni; Baccanali di Egiziani, e di Egiziane*

45

Data: 18 dicembre 1755
Opera: *Demetrio*
Libretto: Pietro Metastasio
Musica: Gaetano Piazza

46

Data: 20 gennaio 1756
Opera: *La disfatta di Dario*
Libretto: S. Angelo Morbilli
Musica: Pasquale Cafaro
Balli: *Pantomimi e balletti di diversi caratteri con Contradanza; Ballo di Maschere nella Piazzetta si S. Marco all'uso di Venezia; Giocoso ballo e allegro Bacchanale*

47

Data: 04 novembre 1756
Opera: *Antigono*
Libretto: Pietro Metastasio
Musica: Nicola Conforto

48

Data: 04 novembre 1756
Opera: *Solimano*
Libretto: Giannabrogio Migliavacca
Musica: Michelangelo Valentini
Balli: *Ballo dei Principi tributari di Solimano all'uso dei loro paesi; Ballo delle Quattro Stagioni e Favola di Apollo e Dafne; Allegro Bacchanale di Soldati e Marinai di Varie Nazioni*

49

Data: 18 dicembre 1756
 Opera: *Zenobia*
 Libretto: Pietro Metastasio
 Musica: Niccolò Piccini
 Balli: *Ballo rustico di vari caratteri; Giocosi pantomimi e allegra Contraddanza; Festa de' Giardinieri.*

50

Data: 20 gennaio 1757
 Opera: *Incendio di Troia*
 Libretto: S. Angelo Morbilli
 Musica: Pasquale Cafaro
 Balli: *Giocoso ballo e allegro Bacchanale; Ballo di Maschere nella Piazzetta si S. Marco all'uso di Venezia.*

51

Data: 20 gennaio 1757
 Opera: *La disfatta di Dario*
 Libretto: S. Angelo Morbilli
 Musica: Pasquale Cafaro
 Balli: *Giocoso Pantomimo; Ballo di Maschere nella Piazzetta si S. Marco all'uso di Venezia; Giocoso Ballo*

52

Data: 08 maggio 1757
 Opera: *Farnace*
 Libretto: Antonio Maria Lucchini
 Musica: Davide Perez - Niccolò Piccinni
 Balli: *Ballo di diversi caratteri e allegro Bacchanale; Ballo di vari Forestieri di diverse Nazioni; Pantomimi e allegre Contradanze*

53

Data: 04 novembre 1757
 Opera: *Nitteti*
 Libretto: Pietro Metastasio
 Musica: Niccolò Piccinni
 Balli: *Festa di nobili Egizi; Ballo di Nazioni e vari giocosi pantomimi; Ballo di vari caratteri.*

54

Data: 18 dicembre 1757
 Opera: *Temistocle*
 Libretto: Pietro Metastasio
 Musica: Niccolò Jommelli
 Balli: *Ballo di diverse Nazioni; Giocosa danza e dilettevole pantomimo di Molinari e Savoirdi; Ballo di diversi caratteri per la pace stabilita da Serse con gli Ateniesi.*

55

Data: 20 gennaio 1758
 Opera: *Arianna e Teseo*
 Libretto: Pietro Pariati
 Musica: Antonio Mazzoni
 Balli: *Il vecchio Astrolamo burlato; Grazioso pantomimo di Maschere; Festa formata da diverse Nazioni in onore della vittoria ottenuta da Teseo.*

56

Data: 10 luglio 1758
Opera: *Ezio*
Libretto: Pietro Metastasio
Musica: Gaetano Latilla

57

Data: 04 novembre 1758
Opera: *Demoofonte*
Libretto: Pietro Metastasio
Musica: Johann Adolf Hasse

58

Data: 26 dicembre 1758
Opera: *Siroe, Re di Persia*
Libretto: Pietro Metastasio
Musica: Pasquale Errichelli
Balli: *Pantomimo di Cacciatori; Ballo di Villanelle e di Pastori; Ballo di diversi Caratteri*

59

Data: 20 gennaio 1759
Opera: *La clemenza di Tito*
Libretto: Pietro Metastasio
Musica: Johann Adolf Hasse

60

Data: 10 luglio 1759
Opera: *L'Adriano in Siria*
Libretto: Pietro Metastasio
Musica: Baldassarre Galluppi
Balli: *Ballo di Soldati di diverse Nazioni; Grazioso pantomimo e danze di Villanelle e Zingari.*

61

Data: 04 novembre 1759
Opera: *L'Achille in Sciro*
Libretto: Pietro Metastasio
Musica: Johann Adolf Hasse
Balli: *Allegra danza di Baccanti per le Feste di Bacco. Ballo di Custodi de' Giardini Reali; Comica rappresentazione intitolata "I vecchi burlati" con balli di vari caratteri.*

62

Data: 26 dicembre 1759
Opera: *Ciro riconosciuto*
Libretto: Pietro Metastasio
Musica: Niccolò Piccinni
Balli: *Ballo di Villani e delle loro Donne; Pantomimo e ballo nella sala del Maestro di Ballo; Ballo di diversi caratteri con nozze di Ciro Arpalice.*

63

Data: 20 gennaio 1760
 Opera: *Artaserse*
 Libretto: Pietro Metastasio
 Musica: Johann Adolf Hasse
 Balli: *Allegra danza di una truppa di Croati e loro Donne. Ballo che rappresenta l'arrivo di Ubaldo e Carlo nel giardino di Armida; Grazioso pantomimo di Maschere; Ballo di diverse Nazioni per l'incoronazione di Artaserse.*

64

Data: 30 maggio 1760
 Opera: *Il trionfo di Camilla*
 Libretto: Silvio Stampiglia – Giovan Battista Lorenzi
 Musica: Niccolò Porpora
 Balli: *Allegra danza di Cacciatori e Cacciatrici. Favola di Diana e Eudemione; Breve pantomimo e allegro Baccanale di Vivandieri e Soldati.*

65

Data: 29 novembre 1760
 Opera: *Cajo Fabricio*
 Libretto: Apostolo Zeno
 Musica: Giovanni Francesco de Majo
 Balli: *Feste Saturnali e allegra danza di quattro Nazioni differenti; Allegro pantomimo; Ballo presso l'accampamento di Pirro.*

66

Data: 27 dicembre 1760
 Opera: *Zenobia*
 Libretto: Pietro Metastasio
 Musica: Niccolò Sala
 Balli: *Ballo di Pastori di varie Nazioni; Il Pantomimo di Pescatori; Ballo di Mezzi Caratteri e Buffoni di Corte.*

67

Data: 23 marzo 1761
 Opera: *Attilio Regolo*
 Libretto: Pietro Metastasio
 Musica: Nicola Jommelli
 Balli: *Ballo di Schiave e di vari caratteri (Moresca); Baccanale, Contraddanza e Balletti.*

68

Data: 30 maggio 1761
 Opera: *L'Andromaca*
 Libretto: Antonio Salvi
 Musica: Antonio Sacchini
 Balli: *Grazioso pantomimo e Ballo di diversi caratteri in un Laboratorio di Chimica; Gran Festa di Ballo nella reggia di Pirro con balli di differenti caratteri.*

69

Data: 04 novembre 1761
 Opera: *Catone in Utica*
 Libretto: Pietro Metastasio
 Musica: Johan Christian Bach
 Balli: *Balli di differenti caratteri; Ballo di Legnaioli e balli di vari caratteri; Ballo di Ussari, Ussare e Nani.*

70

Data: 26 dicembre 1761
Opera: *Ipermestra*
Libretto: Pietro Metastasio
Musica: Pasquale Cafaro
Balli: *Danza dei Capi di vari Popoli Tributari del Re di Argo, all'uso de' loro Paesi; Balli e pantomimi di Giardinieri; Ballo di vari caratteri e giocosi pantomimi.*

71

Data: 20 gennaio 1762
Opera: *Alessandro nelle Indie*
Libretto: Pietro Metastasio
Musica: Johan Christian Bach
Balli: *Graziosi pantomimi di differenti caratteri ne' Balli a soli; Pantomimo "Il Ventaglio Fortunato"; Ballo di varie Nazioni di Baccanti.*

72

Data: 30 maggio 1762
Opera: *Sesostri re d'Egitto*
Libretto: Apostolo Zeno – Pietro Pariati
Musica: Gregorio Scrioli
Balli: *Il Trionfo d'Amore; Grazioso Pantomimo e Balli di diverso caratteri.*

73

Data: 25 luglio 1762
Opera: *Artaserse*
Libretto: Pietro Metastasio
Musica: Johann Adolf Hasse
Balli: *Grazioso Baccanale e Balli di vari caratteri; Grazioso pantomimo. Balli di vari caratteri.*

74

Data: 4 novembre 1762
Opera: *Antigono*
Libretto: Pietro Metastasio
Musica: Nicola Piccinni

75

Data: 26 dicembre 1762
Opera: *Demetrio*
Libretto: Pietro Metastasio
Musica: Nicola Sala

76

Data: 20 gennaio 1763
Opera: *Il trionfo di Clelia*
Libretto: Pietro Metastasio
Musica: Johann Adolf Hasse
Balli: *Festa di Baccanti; Grazioso Pantomimo; Festa di più Corteggiani*

77

Data: 1763
Opera: *Armida*
Libretto: Giovanni Ambrogio Migliavacca
Musica: Tommaso Traetta

78

Data: 04 novembre 1763
 Opera: *L'Olimpiade*
 Libretto: Pietro Metastasio
 Musica: Pietro Guglielmi
 Coreografo: Vincenzo Sabatini
 Balli: *Di alcuni popoli della Frigia; Di diversi pastori e montanari; Di varie nazioni*

79

Data: 26 dicembre 1763
 Opera: *L'Issipile*
 Libretto: Pietro Metastasio
 Musica: Scarlatti, Lampugnani, Sassone, Cafaro, Traetta, Bach, Bernasconi, Buranelli, Pietro De Mezzo
 Coreografo: Vincenzo Sabatini
 Balli: *Allegra danza allusiva alle glorie di Bacco; Ballo di Pastori e Montanari; Allegra Contradanza d varie Nazioni di Marinai.*

80

Data: 11 luglio 1767
 Opera: *Lucio Papirio dittatore*
 Libretto: Apostolo Zeno
 Musica: Giovanni Paisello
 Coreografo: Giuseppe Salomone detto il Portogallo
 Balli: *Festa e convito alla cinese; Favola di Arianna abbandonata da Teseo.*

81

Data: 04 novembre 1767
 Opera: *Farnace*
 Libretto: Antonio Maria Lucchini
 Musica: Giuseppe Mysliveček detto il Boemo
 Coreografo: Giuseppe Salomone detto il Portogallo
 Balli: *Favola di Proserpina rapita da Pluto; La Scuola della Magia; Ballo di diversi caratteri.*

82

Data: 26 dicembre 1767
 Opera: *Zenobia*
 Libretto: Pietro Metastasio
 Musica: Niccolò Piccinni
 Coreografo: Giuseppe Salomone detto il Portogallo
 Balli: *Ballo di Spagnoli in America; Allegro Baccanale tra Paesani e Pastori; Ballo per le Reali nozze di Tridate e Arsinoe.*

83

Data: 20 gennaio 1768
 Opera: *Olimpia*
 Libretto: Andrea Trabucco
 Musica: Giovanni Paisello
 Coreografo: Giuseppe Salomone detto il Portogallo
 Balli: *Ballo del Popolo di Ebuda. Ballo di diversi caratteri; Pantomimo di Maschere.*

84

Data: 1768
 Opera: *Serenata di Peleo e Teti*
 Musica: Giovanni Paisello
 Coreografo: Giuseppe Salomone detto il Portogallo

85

Data: 30 maggio 1768
Opera: *Alessandro nelle Indie*
Libretto: Pietro Metastasio
Musica: Antonio Sacchini
Coreografo: Onorato Viganò
Balli: *Gefalo ed Aurora; Pantomimo di Contadini Lavandare.*

86

Data: 13 agosto 1768
Opera: *L'ipermestra*
Libretto: Pietro Metastasio
Musica: Francesco de Maio
Coreografo: Onorato Viganò
Balli: *Ballo de' Popoli Tributari del Re Argo; Ballo di Scultori; Il Sofi tradito.*

87

Data: 04 novembre 1768
Opera: *Artaserse*
Libretto: Pietro Metastasio
Musica: Niccola Piccinni
Coreografo: Onorato Viganò
Balli: *Passaggio di truppe Moscovite; Vecchi delusi ne' loro sponsali, per virtù d'un Libro Maggico; Popoli Sudditi di Artaserse.*

88

Data: 12 gennaio 1769
Opera: *L'olimpiade*
Libretto: Pietro Metastasio
Musica: Pasquale Cafaro
Coreografo: Onorato Viganò
Balli: *Ballo di Montagnari; Il Convitato di pietra, o sia D. Giovanni Tenorio; Balli di Pastori e Pastorelle.*

89

Data: 30 maggio 1769
Opera: *Demetrio*
Libretto: Pietro Metastasio
Musica: Niccola Piccinni
Coreografo: Onorato Viganò
Balli: *Festa di Ballo Inglese; Ballo di Mori e Catalani;*

90

Data: 17 giugno 1769
Opera: *Zenobia*
Libretto: Pietro Metastasio
Musica: Niccola Piccinni
Coreografo: Onorato Viganò
Balli: *Festa di Ballo Inglese; Il Convitato di pietra, o sia D. Giovanni Tenorio.*

91

Data: 13 agosto 1769
 Opera: *La Merope*
 Libretto: Apostolo Zeno
 Musica: Nicola Sala
 Coreografo: Onorato Viganò
 Balli: *La villeggiatura, o sia la donna furba o astuta; Gli orti esperidi.*

92

Data: 04 novembre 1769
 Opera: *L'Adriano in Siria*
 Libretto: Pietro Metastasio
 Musica: Carlo Monza
 Coreografo: Onorato Viganò
 Balli: *Ballo della Vendemmia; La donna infedele, o sia l'infedeltà punita; Antiocheni e Parti che festeggiano l'esaltazione di Adriano.*

Bibliografia**Studi**

- Roberta Albano - Nadia Scafidi – Rita Zambon, *La danza in Italia. La Scala, La Fenice, Il San Carlo*, Gremese, Roma 1998.
- Valerio Antonelli - Raffaele D'Alessio – Giuseppe Iuliano, *Art and Accounting History: The Teatro San Carlo of Naples, 1737-1786*, in «Accounting, Business & Financial History», vol. 17, 2007, pp. 167–172.
- Lorenzo Bianconi - Giorgio Pastelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana. La spettacolarità*, vol. V, EDT/Musica, Torino 1988.
- Renato Bossa, *Luigi Vanvitelli spettatore teatrale a Napoli*, in «Rivista Italiana di Musicologia», vol. XI, n. 1, 1976, pp. 48-70.
- Marie-Thérèse Bouquet, *Storia del Teatro Regio di Torino. Il Teatro di Corte: dalle origini al 1788*, vol. I, Cassa di Risparmio di Torino, Torino 1976.
- Charles Burney, *Viaggio musicale in Italia*, a cura di Entico Fubini, Edt/Musica, Torino 1987.
- Silvia Carandini (a cura di), *Le passioni in scena. Corpi eloquenti dell'anima nel teatro del XVII e XVIII secolo*, Bulzoni, Roma 2009.
- Luca Cerullo (a cura di), *Carlo di Borbone. Un sovrano nel mosaico culturale dell'Europa*, Università degli studi di Napoli l'Orientale, Napoli 2017.
- Danilo Costantini – Ausilia Magaudda, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli attraverso lo spoglio della «Gazzetta» (1675-1768)*, SMEZ, Roma 2009.
- Francesco Cotticelli - Paologiovanni Maione (a cura di), *Storia della Musica e dello spettacolo a Napoli: Il Settecento*, Edizioni Turchini, Napoli 2009.
- Francesco Cotticelli, *Teatro e scena a Napoli. Viceregno e regno nel Settecento*, in «Italice», vol. 77, n. 2, 2000, pp. 214-223.

- Benedetto Croce, *I teatri di Napoli. Sec. XV - XVIII*, Arturo Berisio Editore, Napoli 1968.
- Sibylle Dahms, *Some questions on the original version of Gluck and Angiolini's Don Juan*, in «Dance Chronicle», n. 30, 2007, pp. 427-438.
- Ruggiero de Castiglione, *La Massoneria nelle due Sicilie e i "fratelli" meridionali del '700 (Città di Napoli)*, vol. II, Gangemi Editore, Roma 2014.
- Francesca Falcone - Katharine Kanter - Hugh Ward-Perkins, *The Italian Style and the Period*, in «Dance Chronicle», vol. 29, n. 3, 2006, pp. 317-340.
- Gloria Giordano, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, Roma 2002, *ad vocem Grossatesta Gaetano*, vol. LIX, pp. 800-803.
- Gloria Giordano, *Gaetano Grossatesta, an Eighteenth-Century Italian Choreographer and Impresario. Part One: The Dancer-Choreographer in Northern Italy*, in «Dance Chronicle», vol. 23, n. 1, 2000, pp. 1-28.
- Gloria Giordano, *Gaetano Grossatesta, an Eighteenth-Century Italian Choreographer and Impresario, Part Two: The Choreographer-Impresario in Naples*, in «Dance Chronicle», vol. 23, n. 2, 2000, pp. 133-160.
- Franco Carmelo Greco, *Teatro napoletano del '700. Intellettuali e città fra scrittura e pratica della scena: studi e testi*, Pironti, Napoli 1981.
- Isabella Innamorati, *Sperimentazione scenica e aristocrazia filodrammatica nel primo Settecento napoletano*, in «Biblioteca teatrale», vol. 117/118, 2016, pp. 123-142.
- Carmela Lombardi, *Trattati di danza in Italia nel Settecento*, Istituto Italiano per gli Studi filosofici, Napoli 2001.
- Paologiovanni Maione (a cura di), *Fonti d'archivio per la storia della musica e dello spettacolo a Napoli tra XVI e XVIII secolo*, Editoriale Scientifica, Napoli 2001.
- Paologiovanni Maione - Francesca Seller, *Teatro di San Carlo di Napoli. Cronologia degli spettacoli (1737-1799)*, vol. I, Edizioni Altrastampa, Napoli 2005.
- Franco Mancini (a cura di), *Il Teatro di San Carlo 1737-1987*, Electa, Napoli 1987.
- Carlo Marinelli Roscioni (a cura di), *Il Teatro di San Carlo*, Guida, Napoli 1987.
- Elisabetta Mori, *Dove gli eroi vanno a morire ballando, ovvero la danza a Roma nel Settecento*, in «La Danza Italiana», n. 4, primavera 1986, pp. 27-47.
- Edward Nye, *'Choreography' is Narrative: The Programmes of the Eighteenth-Century Ballet d'Action*, in «Dance Research», vol. XXVI, n. 1, 2008, pp. 42-59.
- Edward Nye, *Dancing Words: Eighteenth-Century Ballet-Pantomime Wordbooks as Paratexts*, in «Word and Image», vol. XXIV, n. 4, 2008, pp. 403-412.
- Edward Nye, *Mime, Music and Drama on the Eighteenth-Century Stage. The Ballet d'Action*, Cambridge University Press, Cambridge 2011.
- Edward Nye, *The Eighteenth-Century Ballet-Pantomime and Modern Mime*, in «New Theatre Quarterly», vol. XXV, n. 1, 2009, pp. 22-43.

- Stefania Onesti, *Di passi, di storie e di passioni. Teorie e pratiche del ballo teatrale nel secondo Settecento*, Accademia University Press, Torino 2016.
- 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, 2009, pp. 1-34, online: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/1638> (u.v. 30/03/2019).
- Flavia Pappacena, *La danza classica. Le origini*, Laterza, Bari 2009.
- Flavia Pappacena, *Per una Storia della danza. Danza italiana e/o francese? Ripensare il Settecento*, in «Acting Archives Review», anno V, n. 9, 2015, pp. 84-156.
- Flavia Pappacena, *Storia della danza in occidente. Il Settecento e l’Ottocento*, vol. II, Gremese Editore, Roma 2015.
- Alessandro Pontremoli (a cura di), *Virtute et arte del danzare: contributi di storia della danza in onore di Barbara Sparti*, Aracne, Roma 2011.
- John Rosselli, *L’impresario d’opera. Arte e affari nel teatro musicale italiano dell’Ottocento*, EDT, Torino 1985.
- Charles C. Russell, *The Libertine Reformed: ‘Don Juan’ by Gluck and Angiolini*, in «Music and Letters», vol. 65, 1984, pp. 17-27, online: <https://doi.org/10.1093/ml/65.1.17> (u.v. 30/03/2019).
- José Sasportes (a cura di), *La danza a Venezia*, Edizioni Theoria, Roma 1987.
- José Sasportes (a cura di), *La danza italiana in Europa nel Settecento*, Bulzoni editore, Roma 2011.
- José Sasportes (a cura di), *Storia della danza italiana*, EDT, Torino 2011.
- José Sasportes – Patrizia Veroli (a cura di), *Ritorno a Viganò*, Aracne, Roma 2017.
- Samuel Sharp, *Lettere dall’Italia, 1765-1766, A descrizione di quelli usi e costumi in quelli anni, Napoli*, R. Carabba Editore, Lanciano 1911.
- Alberto Testa, *Il binomio Gluck-Angiolini e la realizzazione del balletto Don Juan*, in «Chigiana», XXIX-XXX, 1975, nuova serie, n. 9/10, pp. 549-564.
- Lorenzo Tozzi, *Il balletto pantomimo del Settecento. Gaspare Angiolini*, Japadre, L’Aquila 1972.
- Alessandro Varaldo (a cura di), *Paradosso sull’attore*, La vita felice, Milano 2009.
- Marian Hannah Winter, *The Pre-Romantic Ballet*, Pitman, London 1974.

Letteratura storico-critica antica

- Gasparo Angiolini, *Le festin de pierre. Ballet pantomime composé par Mr. Angiolini*, chez Jean Thomas Trattner Libraire et Imprimeur de la Cour, Vienne 1761.
- Raoul Auger Feuillet, *Chorégraphie, ou l’Art de décrire la dance par caractères, figures et signes démonstratifs*, Michel Brunet, Paris 1700.
- Gaetano Grossatesta, *Balletti In occasione delle felicissime Nozze di Sua Eccellenza La Signora Loredana*

Duodo con Sua Eccellenza il Signor Antonio Grimani Composti da Gaetano Grossatesta Maestro di Ballo in Venezia e dallo stesso Presentati all'Eccellentissimo Sposo, a cura di Gloria Giordano, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2005.

- Jérôme de Lalande, *Voyage d'un François en Italie, fait dans les années 1765 & 1766*, Chez Desaint, Paris 1769.
- Gennaro Magri, *Trattato teorico-prattico di ballo*, Orsino Vincenzo, Napoli 1779.
- Benedetto Marcello, *Il teatro alla moda*, a cura di Franco Piva, Era Nuova, Perugia 2010 (I ed. Venezia 1720).
- Charles Pauli, *Elemens de la danse*, Saalbach, Leipzig 1756.
- Carlo Ritorni, *Commentarii della vita e delle opere coredrammatiche di Salvatore Viganò e della coreografia e de' Corepei*, Guglielmini e Redaelli, Milano 1838.

Libretti

- Pasquale Cafaro - Pietro Metastasio, *Olimpiade*, Napoli, Francesco Morelli, 1769.
- Pasquale Cafaro - Nicola Giuseppe Morbilli, *L'incendio di Troja*, Napoli, Domenico Lanciano, 1757.
- Antonio Caputi - Niccolò Recco, *Ulisse in Cuma*, Cristoforo Ricciardi, Napoli 1748.
- Gioacchino Cocchi - Pietro Metastasio, *Siface*, Domenico Lanciano, Napoli 1748.
- Baldassarre Galuppi - Pietro Metastasio, *Adriano in Siria*, Girolamo Flauto, Napoli 1759.
- Johann Adolf Hasse - Pietro Metastasio, *Artaserse*, Girolamo Flauto, Napoli 1760.
- Johann Adolf Hasse - Pietro Metastasio, *Achille in Sciro*, Girolamo Flauto, Napoli 1759.
- Johann Adolf Hasse - Antonio Palella - Pietro Metastasio, *Ipermestra*, Cristoforo Ricciardo, Napoli 1746.
- Niccolò Jommelli - Pietro Metastasio, *Ezio*, Domenico Lanciano, Napoli 1748.
- Gennaro Manna - Apostolo Zeno, *Lucio Vero*, Cristoforo Ricciardo, Napoli 1745.
- Niccolò Piccinni - Pietro Metastasio, *Nitteti*, Girolamo Flauto, Napoli 1757.
- Niccolò Piccinni - Pietro Metastasio, *Ciro Riconosciuto*, Girolamo Flauto, Napoli 1759.
- Nicola Sabatini - Antonio Salvi, *Arsace*, Domenico Lanciano, Napoli 1754.
- Giuseppe Scarlatti - Apostolo Zeno, *Merope*, Domenico Lanciano, Napoli 1755.

Fonti di Archivio

- Archivio di Stato di Napoli, Archivi dei Notai del XVIII secolo, N. de Roma Giovanni Geronimo, Prot. 768/32.
- Archivio di Stato di Napoli, Casa Reale Amministrativa, III Inventario, Conti e Cautele, busta 996.

- Archivio di Stato di Napoli, Casa Reale Amministrativa, Notai della Regia Corte. Protocolli (1737 – 1774), N. Giuseppe e Giovanni Ranucci, Contratti, vol. 57.
- Archivio di Stato di Napoli, Regia Camera della Sommatoria, Liquidazione dei Conti, Dipendenze della sommatoria I, f. 466.
- Archivio di Stato di Napoli, Regia Camera della Sommatoria, Liquidazione dei Conti, Dipendenze della sommatoria I, f. 464.
- Archivio di Stato di Napoli, Regia Camera della Sommatoria, Liquidazione dei Conti, Dipendenze della sommatoria I, f. 465 III.
- Archivio di Stato di Napoli, Regia Camera della Sommatoria, Liquidazione dei Conti, Dipendenze della sommatoria I, f. 467 III.
- Archivio Storico del Banco di Napoli, Fonti archivistiche su arti e mestieri nei banchi napoletani nei secoli XVI – XIX, Banco di san Giacomo e Vittoria, Giornali copiapolizze 1465: foglio (1760 mar). Archivio Storico del Banco di Napoli, Fonti archivistiche su arti e mestieri nei banchi napoletani nei secoli XVI – XIX, Banco di san Giacomo e Vittoria, Giornali copiapolizze 1465: foglio (1760 mar. 10), online: <http://www.fondazionebanconapoli.it/archivio/teca/> (u.v. 30/03/2019).