

Stefania Onesti*

«Je lui dictois par les gestes, et elle écrivoit»: riflessioni per uno studio sul rapporto tra danza e musica nel ballo pantomimo del Settecento

Dicembre 2025, pp. 65-89

DOI: <https://doi.org/10.60923/issn.2036-1599/23610>

Section: Dossier [peer reviewed]



Articles are published under a Attribution-NonCommercial 4.0 International License (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: danzaericerca@unibo.it

Www: <https://danzaericerca.unibo.it/>

Abstract

Il contributo indaga il rapporto tra danza e musica nel ballo pantomimo del secondo Settecento, mettendo in dialogo riflessione teorica e analisi delle fonti. Dopo una ricognizione critica degli studi, l'articolo si concentra sul pensiero di Gasparo Angiolini e Jean-Georges Noverre, per i quali la musica svolge una funzione essenziale, concorrendo all'intelligibilità dell'azione e all'espressione delle passioni. Un caso di studio italiano, *La figlia dell'aria ossia L'innalzamento di Semiramide* (1792), consente di osservare le modalità concrete di interazione tra musica e pantomima, aprendo a prospettive di ricerca interdisciplinare. In chiusura, il saggio propone una prima ricognizione dello stato delle fonti musicali per il ballo pantomimo, evidenziandone potenzialità e prospettive di ricerca.

The article investigates the relationship between dance and music in eighteenth-century pantomime ballet, bringing into dialogue theoretical reflection and source analysis. After reviewing existing scholarship, it focuses on the ideas of Gasparo Angiolini and Jean-Georges Noverre, for whom music plays an essential role, contributing to both narrative intelligibility and the expression of passions. An Italian case study, *La figlia dell'aria ossia L'innalzamento di Semiramide* (1792), allows for an examination of the concrete interaction between music and pantomime, highlighting the collaborative nature of choreographic and musical creation. The essay concludes with an overview of the current state of musical sources for pantomime ballet, outlining future research directions.

* Università di Siena.

Stefania Onesti

«Je lui dictois par les gestes, et elle écrivoit»: riflessioni per uno studio sul rapporto tra danza e musica nel ballo pantomimo del Settecento

Il rapporto fra danza e musica nel ballo pantomimo è stato oggetto di diversi studi negli ultimi anni¹. In ambito italiano, risulta pionieristico il prestigioso lavoro, edito nel 1994 all'interno della collana *Drammaturgia Musicale Veneta*, che riproduce in facsimile una riduzione per clavicembalo di Alessio Rasetti per alcuni lavori del coreografo Giacomo Brighenti (Torino, 1748-1749)², le musiche di Rocco Gioannetti per tre balli di Gasparo Angiolini (sempre Torino, ma 1756-1757)³ e una non meglio specificata partitura di Onorato Viganò per *Castore e Polluce* (Padova, 1776)⁴. L'opera, suddivisa in due tomi, include nel primo un saggio introduttivo di José Sasportes e l'utilissimo *Catalogo generale cronologico dei balli teatrali a Venezia dal 1746 al 1859* curato da Elena Ruffin e Giovanna Trentin. Molti studiosi che si sono confrontati con questi temi hanno consultato con grande profitto questi materiali. Tra il 1996 e il 2019 escono i cinque volumi della collana *Ballet music for the Mannheim court*. Il primo della serie accoglie un saggio di Sybille Dahms sulla riforma del ballo pantomimo settecentesco con un affondo sulla corte di Mannheim e altri testi di carattere generale. Ogni pubblicazione contiene, oltre alla partitura, dei testi introduttivi, il programma del ballo quando

1. Rimandiamo alla bibliografia che abbiamo raccolto in calce a questo articolo.

2. Si tratta dei tre balli dati all'interno dell'opera in musica *Andromaca*, nell'ordine: *Di giardinieri*, *Il trionfo di Bacco e Di nazioni diverse* (cfr. *Balli teatrali a Venezia (1746-1849). Partiture di sei balli pantomimici di Brighenti, Angiolini e Viganò. Saggio introduttivo di José Sasportes. Catalogo generale cronologico dei balli teatrali a Venezia a cura di Elena Ruffin, Giovanna Trentin*, 2 voll., Ricordi, Milano 1994, vol. II, pp. [1-88]).

3. I tre balli sono, rispettivamente, *La scoperta dell'America da Cristoforo Colombo*, *Di contadini fiamenghi*, *Di vari caratteri con il gioco della gatta cieca*, offerti all'interno del melodramma *Antigono* (cfr. *ivi*, vol. II, pp. [89-165]). Segnaliamo che i balli di Rasetti e Gioannetti sono stati oggetto di studi più approfonditi nel volume curato da Flavia Pappacena, *Il ballo a Torino 1748-1762. Dalla Raccolta de' balli fatti nelle opere del Real Teatro*, LIM, Lucca 2019, in particolare le appendici 2.1, 2.2, 2.3 curate da Gloria Giordano.

4. Il ballo viene proposto all'interno dell'opera in musica *Calliroe* in occasione della Fiera del Santo del 1776 (cfr. *Balli teatrali a Venezia (1746-1849). Partiture di sei balli pantomimici di Brighenti, Angiolini e Viganò*, cit., pp. [167-298], al primo, segue un secondo ballo senza titolo). Il manoscritto è conservato presso la Biblioteca del Conservatorio “Cesare Pollini” di Padova e a catalogo risultano sia la partitura che alcune parti staccate, ma non sono presenti ulteriori specifiche.



possibile ed eventuali altri approfondimenti. Anche in questo caso si tratta di materiali quanto mai preziosi⁵.

Sulle fonti, tuttavia, il lavoro da fare è ancora ingente perché, contrariamente a quanto si può pensare, di musica per danza ne è sopravvissuta parecchia. Il cosiddetto manoscritto di Varsavia ne è una prova. Si tratta di undici volumi donati nel 1766 da Jean-Georges Noverre a Stanislao II Augusto Poniatowski, re di Polonia, che includono una raccolta di *Musique des Ballets composée d'après les Programmes de M^r Noverre*⁶. Una prima schedatura del manoscritto è stata presentata da Marie-Thérèse Mourey in occasione del convegno internazionale *Jean Georges Noverre (1727-1810). Danseur, chorégraphe, théoricien de la danse et du ballet. Un artiste européen au siècle des Lumières*, organizzato per il bicentenario della morte dell'artista⁷. Nello stesso anno, in due diversi convegni, Bruce Alan Brown ha posto all'attenzione della comunità scientifica l'archivio musicale della famiglia Schwarzenberg nel castello di Český Krumlov⁸ in Repubblica Ceca, che custodisce numerose fonti musicali di balletti neverriani ancora tutte da esplorare.

Oltre a scoprire o ri-scoprire le fonti, tuttavia, nell'ultimo ventennio sono apparsi anche diversi

5. Sul sito della casa editrice è possibile, per ogni titolo, vederne i contenuti e la copia di una pagina di esempio delle trascrizioni compiute. Cfr. <https://www.areditions.com/collections/ballet-music-of-the-mannheim-court.html> (u.v. 11/6/2025).

6. Si tratta dei tomi III, IV, V, VI che contengono undici balletti neverriani: *Médée et Jason*, *La mort d'Hercule*, *Psiché et l'amour* (vol III); *Les Jalouxies du Séraïl*, *Orphée et Euridice*, *Hypermnestre* (vol. IV); *Alceste*, *Renaud et Armide*, *Les fêtes d'Himénéée* (vol. V); *Enée et Lavinie*, *Alexandre* (vol. VI). Tutto il dossier manoscritto, che si configura come una grande candidatura preparata da Noverre per sponsorizzare il suo lavoro presso il neo-eletto sovrano, è custodito alla Biblioteca Universitaria di Varsavia, ormai interamente digitalizzato e consultabile al seguente link: <https://crispa.uw.edu.pl/objects/search?searchValue=noverre> (u.v. 25/10/2025). Cfr. Marie-Thérèse Mourey, *La tentation de la Pologne: le «manuscript de Varsovie» (1766)*, in «Musicorum», [numero monographique] *Jean-Georges Noverre (1727-1810). Danseur, chorégraphe, théoricien de la danse et du ballet. Un artiste européen au siècle des Lumières*, sous la direzione di Marie-Thérèse Mourey e Laurine Quentin, n. 10, 2011, pp. 133-141: pp. 133-136.

7. Gli atti del convegno sono pubblicati all'interno della rivista «Musicorum»: *Jean-Georges Noverre (1727-1810). Danseur, chorégraphe, théoricien de la danse et du ballet. Un artiste européen au siècle des Lumières*, cit. Anche Flavia Pappacena segnala il manoscritto all'interno della sempre molto utile appendice bibliografica che correda l'edizione in facsimile delle *Lettres neverriane*: Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse, sur les ballets et les arts (1803)*, edited by Flavia Pappacena, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2012, pp. 61-64: p. 61 (d'ora in poi abbreviato in Noverre, *Lettres*, 1803, seguito dal numero di pagine) e nella traduzione italiana edita sempre per LIM: Jean-Georges Noverre, *Lettere sulla danza, sui balletti e sulle arti*, a cura di Flavia Pappacena, traduzione di Alessandra Alberti, LIM, Lucca 2011 (d'ora in poi abbreviato in Noverre, *Lettere*, 1803, seguito dal numero di pagine). Sempre nel 2010, l'*Oxford Dance Symposium* dedica al coreografo francese il suo convegno annuale (<https://www.new.ox.ac.uk/12th-annual-oxford-dance-symposium>, u.v. 21/10/2025) e nel 2014 esce una pubblicazione che prende le mosse dai lavori del simposio, ovvero la prima edizione moderna, con commento, della traduzione inglese settecentesca delle *Lettres sur la danse et sur les ballets*. Il volume è completato da otto saggi su Noverre, firmati da Bruce Alan Brown, Michael Burden, Kathleen Kuzmick Hansell, Adeline Mueller, Edward Nye, Samantha Owens, Anna Karin Stähle e Jennifer Thorp (Michail Burden – Jennifer Thorp (edited by), *The Works of Monsieur Noverre translated from the French: Noverre, his circle, and the English "Lettres sur la danse"*, Pendragon Press, New York 2014).

8. Bruce A. Brown, *Les sources musicales des ballets de Noverre dans les archives de la famille Schwarzenberg de Český Krumlov*, in «Musicorum», [numero monographique] *Jean-Georges Noverre (1727-1810). Danseur, chorégraphe, théoricien de la danse et du ballet. Un artiste européen au siècle des Lumières*, cit., pp. 293-314. I due convegni a cui abbiamo fatto riferimento sono quello parigino dell'ottobre 2010, cui è seguita la pubblicazione appena citata, e quello inglese dell'aprile 2010 dedicato sempre a Noverre (l'*Oxford Dance Symposium*). In quel caso non è stato pubblicato un volume di atti ma è possibile leggere l'abstract dell'intervento di Bruce A. Brown a questo link: <https://www.new.ox.ac.uk/node/1120> (u.v. 21/10/2025).

contributi che si interrogano sulla natura del legame tra danza e musica nel secondo Settecento e, fra questi, quelli redatti a quattro mani (o che comunque vedono la collaborazione tra studiosi delle due discipline) sono certamente i più interessanti. Vanno in questa direzione gli studi di Carol G. Marsh e Rebecca Harris Warrick all'interno del volume dedicato a Gennaro Magri e uscito nel 2005⁹, l'analisi del balletto *Medée et Jason* realizzata da Edward Nye e Ruth D. Eldredge, che si trova all'interno della monografia a firma dello stesso Nye sul ballo pantomimo (2011)¹⁰ e, in anni ancora più vicini, i capitoli dedicati alla danza e curati da Lorenzo Tozzi e Nika Tomasevic nel più ampio volume edito da Flavia Pappacena sui balli a Torino tra il 1748 e il 1762 (2019)¹¹. Infine, sebbene leggermente arretrata cronologicamente rispetto al periodo che qui intendiamo trattare, è doveroso ricordare la sezione dedicata alla musica all'interno dell'imponente volume *La Danse française et son rayonnement (1600-1800)* uscito nel 2023 e curato da Marie Françoise Bouchon, Rebecca Harris Warrick e Jean-Noël Laurenti. I saggi di ambito strettamente musicologico che racchiude sono maggiormente concentrati sul passaggio tra Sei e Settecento, ma riteniamo che il volume si ponga come un punto di riferimento per gli studi di settore anche dal punto di vista metodologico e in questo senso lo segnaliamo¹².

Come continuare, allora, a riflettere sul rapporto tra musica e danza nel secondo Settecento? Tematica che, indubbiamente, è stata toccata da ormai diversi studiosi ma che, forse, manca ancora di sistematicità o, semplicemente, necessita di studi maggiormente organici. Fra i possibili percorsi di indagine in materia, abbiamo scelto di affrontarne tre, che ci paiono stimolanti e fecondi. 1. Cosa rappresenti la musica, a livello teorico, per i due principali teorizzatori del genere Gasparo Angiolini e Jean-Georges Noverre; 2. Come questa musica venisse utilizzata nello spettacolo; 3. Quanta musica per danza sia effettivamente rimasta. Sono certamente tre piste di indagine che qui possiamo solo abbozzare. Ciascuna meriterebbe, probabilmente, una trattazione monografica, ma proveremo comunque a svilupparle, nelle loro linee essenziali, attraverso qualche esempio.

Approfondendo il pensiero di Angiolini e Noverre, è subito chiaro che il rapporto con la musica è fondante nel balletto, non tanto perché senza di essa nel Settecento non è concepibile danzare, ma perché la composizione musicale deve aiutare a rendere il significato del gesto danzante.

9. Carol G. Marsh – Rebecca Harris-Warrick, *Putting Together a Pantomime Ballet*, in Rebecca Harris-Warrick – Bruce A. Brown (edited by), *The Grotesque Dancer on the Eighteenth-Century Stage: Gennaro Magri and his world*, Winsconsin University Press, Madison 2005, pp. 231-278.

10. Edward Nye, *Mime, Music and Drama on the Eighteenth-Century Stage*, Cambridge University Press, Cambridge 2011.

11. Cfr. Flavia Pappacena (a cura di), *Il ballo a Torino 1748-1762. Dalla Raccolta de' balli fatti nelle opere del Real Teatro*, cit., in particolare i due capitoli dedicati alle musiche della raccolta, redatti da Lorenzo Tozzi e Nika Tomasevic, alle pp. 141-221; alle pp. 245-352 le ricche appendici con le schedature dei brani musicali a cura di Gloria Giordano.

12. Rimandiamo alla bibliografia raccolta in calce a queste pagine per ulteriori approfondimenti sugli studi in materia di musica per balletto nella seconda metà del Settecento.

Angiolini e Noverre, su questo punto, concordano, sebbene in modalità diverse e solo apparentemente contrastanti. A preoccupare entrambi non è tanto la corrispondenza meccanica tra passo e suono, ma la loro corrispondenza a livello semantico. Più precisamente, negli scritti dei due teorici del ballo pantomimo traspare la necessità di una melodia appropriata all'azione che il danzatore compie sulla scena, in grado di trasmetterne i significati e funzionale alla comprensione del plot. Il punto cruciale è l'intelligibilità della *fabula* che passa attraverso il passo animato dalla partitura sonora.

Su questo concetto Angiolini insiste sin dal programma del *Festin de pierre* (1761), talora dando alla musica addirittura un maggiore peso semantico rispetto a quello attribuito alla gestualità: 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 appropriata a ciò che vogliamo esprimere, più ci rendiamo intellegibili»¹³.

Per Angiolini, essa è fondamentale soprattutto per l'espressione delle passioni, come scrive (coadiuvato da Ranieri de' Calzabigi)¹⁴ nel programma della *Citera assediata* (1762): «Il sublime della Musica (mi si permetta un picciolo dettaglio, avendolo altrove promesso, ed essendo questo uno de' primi oggetti dell'Arte Pantomima) è di commuovere gl'Affetti, e di svegliarci le passioni a qualunque grado»¹⁵. In questo testo, il coreografo italiano sottolinea anche come sia importante per il compositore conoscere le possibilità espressive di tutti gli strumenti musicali e tutte le loro qualità sonore, per poterli utilizzare sapientemente:

Per isvegliar terrore o pur coraggio in vano adopransi i flauti, i violini, i violoncelli. È lo strumento, e non la nota che produce l'effetto. La Melodia, la Modulazione, ed i variati moti devon concorrervi, ma senza la giusta, e variata applicazione degl'Istrumenti mai non si spera in un particolare effetto.¹⁶

La musica, al pari della danza, non deve esagerare nei virtuosismi che distraggono lo spettatore e rendono la composizione, musicale o coreutica che sia, vuota, priva di significato, fine a se stessa¹⁷:

13. Gasparo Angiolini, *Le festin de pierre*, Trattner, Vienne 1761, [p. 8r/v]. Le traduzioni dal francese si devono a chi scrive (cfr. Stefania Onesti (a cura di), *Gasparo Angiolini tra Vienna e l'Italia. Antologia di libretti*, Kinetès, Benevento 2022, pp. 31-36; p. 36). Riportiamo il passaggio in francese per intero: «La Musique est essentielle aux pantomimes: c'est elle qui parle, nous ne faisons que les gestes; semblables aux anciens Acteurs des Tragédies & des Comédies qui faisoient déclamer les vers de la Piéce, & se borneoient eux mêmes à la partie de la gesticulation. Il nous seroit presque impossible de nous faire entendre sans la Musique, & plus elle est appropriée à ce que nous voulons exprimer, plus nous nous rendons intelligibles».

14. È noto come ci sia una questione controversa sull'autorialità dei programmi viennesi, ce ne siamo occupati all'interno del saggio *Riflessioni a margine della "Dissertation sur les ballets pantomimes des anciens"* di Gasparo Angiolini, in Stefania Onesti (a cura di), *Il gesto tra messinscena e critica. Studi sulla danza e sul teatro di società nel secondo Settecento*, Esedra, Padova 2019, pp. 63-74; pp. 63-64.

15. Gasparo Angiolini, *Citera assediata*, Ghelen, Vienna 1762, [p. 4v].

16. *Ivi*, [p. 4 r/v].

17. Cfr. *ibidem*.

Sono vent'anni che gl'orecchi, di chi non conosce la mecanica [sic] della musica, non trovano la minima varietà nell'infinita musica che i nostri maestri tutto [il] giorno fanno: e per che questo? Non è già che le loro produzioni manchino di cantilena, di modulazione, d'armonica, d'estro, di scherzi, e di variati moti; ma ciò deriva per le ragioni suddette, e per quell'estremo abuso di trilli, di volate, e di tutte le gorgheggiate, congiunte con quella eterna monotomia [sic] di violini, viole, violoncelli, e bassi, i quali formano un pigolio eterno negl'orecchi, e non producono tutto al più che una sensazione aggradevole per pochi momenti, ed una opposta quando dura un certo tempo. Lo stesso arriva delle nostre capriole, piroette, attitudini, concatenazioni &c. I gesti, le azioni, i costumi, e le passioni degl'uomini sono gli oggetti dell'arte pantomima, e benché ella abbia fatto ai nostri giorni non piccoli progressi, molto ancora le manca (come si disse nel programma di D. Giovanni) per arrivare al punto di perfezione che in altri tempi è conseguito. Il ballo materiale tanto ammirato, e da noi perfezionato, non è che un'appendice dell'arte pantomima.¹⁸

Dove la distinzione tra ballo materiale e arte pantomima riguarda, appunto, la capacità di esprimere attraverso il gesto, di raccontare i contrasti delle passioni e muovere gli affetti oltre che compiacere il gusto estetico di chi guarda lo spettacolo. Nella *Dissertazione* del 1765 Angiolini ribadisce il concetto:

La Musica è la Poesia dei Balli Pantomimi. Noi possiamo tanto poco privarcene, quanto un Attore può fare a meno delle parole. Simili agli Attori Antichi che talvolta eseguivano sulla scena i gesti di un Personaggio, mentre un declamatore ne recitava i versi dalla quinta, noi mettiamo i passi, i gesti, gli atteggiamenti e le espressioni ai Personaggi che interpretiamo, sulla Musica proveniente dall'Orchestra. Una musica simile è tanto difficile da comporre quanto è difficile mettere in versi il soggetto di una tragedia, tutto deve parlare in questa musica: deve aiutarci a farci comprendere, ed è una delle nostre principali risorse per scuotere le passioni.¹⁹

Nelle *Lettere* del 1773 aggiunge una dichiarazione audace: compositore e coreografo devono coincidere nella stessa persona. Detto altrimenti, danza e musica non solo devono nascere insieme, ma dovrebbero essere generate dalla stessa mente creatrice: «Quanti balli sono estranei alla musica? e quanta musica è contraddittoria al caso, al gesto, all'idea del ballo tutto! Le arti che fra loro hanno una dipendenza, una connessione necessaria, e più dell'altre la musica e la danza, si dovrebbero ritrovare sempre congiunte nella stessa persona»²⁰.

Non sempre (anzi, di rado), però, compositore e coreografo sono la stessa persona. Se non

18. *Ivi*, [pp. 4-5].

19. Gasparo Angiolini, *Dissertation sur les ballets pantomimes des anciens pour servir de programme au ballet pantomime tragique de Semiramis*, Trattner, Vienne 1765, pp. [26v-27r]. L'intera *Dissertation* è stata tradotta in italiano da chi scrive in 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: pp. 18-34, online: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/1638/1012> (u.v. 9/6/2025).

20. Gasparo Angiolini, *Lettere di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi*, Bianchi, Milano 1773, ora in Carmela Lombardi (a cura di), *Il ballo pantomimo. Lettere, saggi e libelli sulla danza (1773-1785)*, Paravia, Torino 1998, p. 80, ma vedi anche p. 79: «Il pretendere che un compositore di balli pantomimi impari la composizione della musica è un suggerirgli quello che gli abbisogna, un volerlo perfetto nella sua carriera. Purità di lingua, bella versificazione e quantità d'immagini abbisognano al bravo poeta; musica, danza, perfetta cognizione de' gesti della natura e viva immaginazione indispensabilmente bisognano al compositore *pantomimo*». Corsivo del testo.

coincidono, secondo Angiolini, occorre almeno che la partitura sonora sia composta sulla base del «piano del ballo» concepito dal coreografo, che obbedisca, cioè, alle sue indicazioni.

Qualora, infine, si crei il balletto su una musica preesistente, questa va rimaneggiata al fine d'essere adattata alle intenzioni del coreografo. Uno degli errori nella creazione della *Città assediata* coreografata da Angiolini stesso – e tratta dall'omonima *opéra-comique* composta da Gluck su libretto di Favart nel 1759 – sarebbe stato proprio di aver mantenuto la musica del compositore viennese senza avervi operato alcun cambiamento:

In questo lavoro incontrai non poca difficoltà, per aver voluto serbare la musica già fatta senza introdurvi neppure una nota forestiera, malgrado la nuova tessitura e la grandissima restrizione che io feci del dramma e della musica stessa. Quindi, strada facendo, procurai di spogliarmi d'ogni sorta di pregiudizio, scossi il giogo della tiranna autorità, abbandonai la servile imitazione e, riconoscendo nell'arte le bellezze della natura, presi quella per guida e questa per modello. Allora il piano del ballo mi divenne il primo e più caro oggetto de' miei lavori.²¹

Alla coerenza e all'unitarietà del balletto vanno assoggettate tutte le componenti dello spettacolo (scenografia, costumi, luci). Solo così, gesto e suono daranno vita a quella che Angiolini chiama la *danza parlante*²². Locuzione, quest'ultima, analoga all'espressione coniata da Noverre, *pittura vivente*. A rendere *parlante* la danza di Angiolini o *vivente* quella di Noverre è l'aiuto fornito dalla musica al gesto e dal contributo dato loro dagli altri coefficienti scenici.

Il pensiero di Noverre riguardo alla musica è molto più articolato e si snoda, dal punto di vista teorico, soprattutto attraverso le numerose edizioni delle *Lettres sur la danse*, testo a cui lavora, come è noto, dal 1760 al 1807²³. Sottolineiamo, qui, alcuni aspetti che riteniamo maggiormente significativi ai fini del nostro discorso.

Al livello più elementare, la conoscenza della musica è essenziale, tanto al coreografo quanto al danzatore, per organizzare il movimento in base al tempo. Per cui, il maestro di ballo che non padroneggia questo ambito «ritmerà male le arie» e «non riuscirà ad adeguare i movimenti della danza a quelli della misura con quella precisione e finezza d'orecchio che sono assolutamente necessarie»²⁴. Anche l'interprete deve allenare il suo orecchio e preoccuparsi non solo di eseguire correttamente il passo ma, soprattutto, di farlo «a tempo».

21. *Ivi*, p. 54.

22. Cfr. *ivi*, pp. 71-75.

23. Per una panoramica delle diverse edizioni delle *Lettres* di Noverre si rimanda agli studi di Flavia Pappacena: *Noverre's "Lettres sur la danse". The Inclusion of Dance among the Imitative Arts*, in «Acting Archive Essays», Supplement 9, April 2011, pp. 1-32, online: <https://www.actingsarchives.it/essays/contenuti/101-noverre-s-lettres-sur-la-danse-the-inclusion-of-dance-among-the-imitative-arts.html> (u.v. 10/6/2025) e i corposi testi introduttivi all'edizione 1803 nella sua versione italiana (Noverre, *Lettere*, 1803, pp. I-LVIII) e francese (Noverre, *Lettres*, 1803, pp. 7-77).

24. Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse, et sur les ballets*, Delaroche, Lyon 1760, p. 73 (d'ora in poi abbreviato in Noverre, *Lettres*, 1760, seguito dal numero di pagina). «Le Maître de Ballets qui ignorera la musique phrasera mal les airs; il n'en saisira pas l'esprit & le caractere [sic]; il n'ajustera pas les mouvements de la Danse à ceux de la mesure avec cette précision & cette finesse d'oreille, qui sont absolument nécessaires».

Essa, tuttavia, ha anche, per Noverre, un ruolo espressivo. Lo spiega quando sintetizza i passaggi necessari alla creazione di un balletto partendo dall'ideazione del soggetto. Una volta concepita la *fabula*, si passa allo studio di tutti i gesti e i movimenti utili a rendere gli accadimenti, le passioni e i sentimenti del plot che intende portare in scena. È a questo punto che – scrive – «chiamo la musica in mio soccorso», richiedendo al compositore brani adatti ad ogni situazione e a ciascun personaggio da rappresentare. Ciò che a mio avviso risulta interessante qui è quanto segue: Noverre non intende indicare al musicista il numero di battute necessarie per eseguire determinati passi di danza, ma, una volta elaborato il soggetto, si focalizza sulle passioni e sui gesti utili a rappresentare determinati sentimenti e a portare avanti l'azione. In altre parole, per creare non parte dal dettaglio dei passi da eseguire sulle singole note musicali, ma concepisce il balletto come un vero e proprio poema (in cui gli assoli devono essere immaginati come monologhi e i *pas de trois* o similari come dialoghi fra i vari personaggi) e si focalizza sull'azione e le passioni da restituire. A partire da ciò, detta al compositore il “colore” che una determinata melodia deve avere. Ecco il passaggio, a nostro avviso, illuminante in tal senso:

Al posto di scrivere passi su arie notate [già fissate sullo spartito], come si compongono strofe su melodie conosciute, io componevo, se mi è concesso esprimermi in tal modo, il dialogo del mio balletto, e facevo creare la musica per ogni frase e per ciascun'idea. Fu così che dettai a Gluck l'aria caratteristica del Balletto dei Selvaggi in *Ifigenia in Tauride*; i passi, i gesti, gli atteggiamenti, le espressioni dei diversi personaggi che gli indicai, diedero a quel celebre compositore il carattere per la composizione di quel bellissimo pezzo musicale.²⁵

Nella nona lettera – siamo sempre nell'edizione 1807²⁶ – Noverre è ancora più esplicito.

La musica mi è stata di grande aiuto; io le dettavo con i gesti, ed essa scriveva; le delineavo le passioni ed ella vi apponeva i colori; aggiungeva forza ed energia ai sentimenti e agli affetti che le tracciavo; rafforzava l'espressione delle passioni che si stampavano sul mio volto, e che i miei sguardi, accesi dal loro fuoco, rendevano ancor più vivi e animati. La musica, rinunciando alle ricchezze ed ai vigorosi splendori dell'armonia, allorché i miei quadri mutavano di carattere, e non esprimevano che la felicità, la tenerezza e la beatitudine di due amanti felici, coronati dall'Amore e dall'Imeneo, si valeva allora dei toni soavi ed amabili della melodia; quel canto semplice e commovente, il quale non colpisce l'orecchio se non per toccare il cuore, si univa intimamente all'azione della pantomima. Quando musica e danza operano di concerto, gli effetti prodotti da queste due arti unite diventano sublimi, e la loro magia incantatrice trionfa insieme del cuore e dello spirito.²⁷

25. Jean-Georges Noverre, *Lettres sur les arts imitateurs en général, et sur la danse en particulier*, Collin, Paris, Immerzeel, La Haye 1807, vol. I, pp. XIV-XV (d'ora in poi abbreviato in Noverre, *Lettres*, 1807, seguito dal numero di pagina). «Au lieu d'écrire des pas sur des airs notés, comme on fait des couplets sur des airs connus, je composois, si je puis m'exprimer ainsi, le dialogue de mon Ballet, et je faisois faire la musique pour chaque phrase et chaque idée. Ce fut ainsi que je dictai à Gluck l'air caractéristique du Ballet des Sauvages dans *Iphigénie en Tauride*; les pas, les gestes, les attitudes, les expressions des différens personnages que je lui dessinai, donnèrent à ce célèbre compositeur le caractère de la composition de ce beau morceau de musique».

26. Noverre, *Lettres*, 1807, p. 127 ss., ma vedi anche Noverre, *Lettere*, 1803, vol. II, p. 141.

27. *Ivi*, pp. 127-128. «La musique sur-tout m'a été du plus grand secours; je lui dictoïs par les gestes, et elle écrivoit; je lui dessinois les passions, et elle y placoit les couleurs; elle ajoutoit de la force et de l'énergie aux sentiments et aux affections, que je lui traçois; elle fortifioit l'expression des passions qui s'imprimoient sur mes traits, et que mes regards embrasés de leur feu rendoient encore plus vifs et plus animé. La musique abandonnant les richesses et les éclats vigoureux de l'harmonie,

Coreografo e compositore, dunque, secondo Noverre, devono lavorare di concerto nella fase creativa: il primo descrive sentimenti, affetti, passioni e lascia al secondo il compito di rafforzarli e declinarne le sfumature. La musica ha, quindi, un potere vivificante e, associata alla pantomima, è in grado di portare la danza in azione a risultati sublimi, perché riesce ad agire sia sull'intelletto che sull'emozione interiore del pubblico.

Il passaggio appena descritto è situato nella lettera in cui Noverre denuncia i limiti del linguaggio pantomimico e riteniamo non sia un caso. Se negli anni Sessanta aveva piena fiducia nelle possibilità espressive di quest'arte, il Noverre delle ultime edizioni delle *Lettres* crede che sia inutile continuare a illudersi sul fatto che essa possa descrivere qualsiasi cosa. La pantomima antica era basata su convenzioni che non conosciamo più e, quindi, è uno sforzo vano tentare di recuperare un codice irrimediabilmente perduto e di cui non capiamo più i segni. L'idea di realizzare un linguaggio muto che sia equiparabile a quello parlato è destinata a fallire, secondo il coreografo francese.

Dobbiamo premettere che nella pantomima settecentesca coesistevano, almeno, due modalità: un linguaggio di tipo convenzionale (quello dei segni, avvicinabile all'idioma dei sordomuti) e un linguaggio di tipo mimetico gestuale che serviva a descrivere le azioni (mangiare, bere, dormire). Per Noverre, il linguaggio codificato è destinato a fallire perché, inevitabilmente, i codici decadono, ma se a quello mimetico gestuale si aggiunge la musica, si otterrà un duplice vantaggio: da un lato, l'espressione delle emozioni sarà maggiormente efficace e, dall'altro, la melodia riuscirà anche a veicolare qualche significato mimetico come, per esempio, le grida. Nell'analisi della partitura orchestrale di *Medea e Giasone*, balletto di Noverre messo in scena da Gaetano Vestris nel 1770 a Parigi, Edward Nye e Ruth Eldridge sottolineano come «un grido, sia una supplica disperata [...] o un lamento premuroso, vengano espressi con il cliché musicale di una coppia di semitonni ascendenti»²⁸. In altri termini, la musica non è, solo, mero supporto ai passi, ma mezzo essenziale per la comprensione del gesto.

Un'ultima considerazione riguardo alla musica e all'uso che deve farne il danzatore. Se creata nelle modalità auspicate da Noverre, essa si trasforma anche nello strumento che permette all'interprete di “entrare nella parte”.

La Musica danzante è o dovrebbe essere il Poema scritto che *fissa e determina* i movimenti e l'azione del Danzatore; questi deve dunque recitarlo e renderlo intelligibile tramite l'energia e la verità dei suoi gesti, attraverso l'espressione viva e animata della Fisionomia [...]. La Danza in

lorsque mes tableaux changeoient de caractère, lorsqu'ils n'exprimoient que le bonheur, la tendresse et la félicité de deux amans [sic] heureux couronnés par l'amour et l'hymen, la musique alors employoit les couleurs tendres et aimables de la mélodie; ce chant simple et touchant qui ne frappe l'oreille que pur aller au cœur, s'assocloit intimement à l'action de la pantomime. Lorsque la musique et la danse travaillent de concert, les effets que produisent ces deux arts réunis deviennent sublimes, et leur magie enchanteresse triomphe tout-à-la fois du cœur et de l'esprit».

28. Edward Nye, *Mime, Music and Drama on the Eighteenth-Century Stage*, cit., p. 197, ma cfr. tutto l'ottavo capitolo dedicato all'analisi della partitura alle pp. 185-207.

azione è l'organo che deve restituire e chiaramente spiegare le idee scritte dalla Musica.²⁹

Attenzione che qui Noverre non sta subordinando la danza alla partitura sonora, ma, partendo dal presupposto che il coreografo detta al musicista le idee per la sua composizione, la partitura si trasforma nel mezzo a cui l'interprete si ispira per trovare in sé le passioni del personaggio da rappresentare e per riuscire ad esprimere. Il ballerino, quindi, affidandosi alla musica dovrebbe vivificare il suo gesto³⁰.

Musica e danza in dialogo: un caso-studio italiano

Come ha già sottolineato Flavia Pappacena in occasione della pubblicazione di una selezione dei programmi di balletti neverriani in traduzione italiana, nelle creazioni del coreografo francese

la musica svolge un ruolo determinante, divenendo l'elemento unificatore del "poema coreografico". Essa sostiene i momenti drammaticamente più impegnativi e dà evidenza agli effetti scenici con onomatopee (tuoni, squilli di tromba, fanfare, melodie celesti, scrosci di cascate d'acqua ecc.), amplificando effetti ottici inventati da Noverre e resi mirabilmente dagli scenografi Innocente Colombo, Giovanni Niccolò Servandoni e Jean Pillement. Non di rado la musica è incisa da suggestivi silenzi, per creare una pausa di riflessione e indurre il pubblico ad ammirare la perfetta fattura del quadro vivente.³¹

In quest'ultimo esempio, l'autrice, si riferisce alla prima scena del IV atto dell'*Adèle de Ponthieu* in cui dopo una «marcia guerriera e trionfale» che «annuncia l'arrivo dei campioni», «gli strumenti tacciono. Un silenzio profondo che mette soggezione e provoca turbamento e speranza non fa che aumentare la solennità dello spettacolo»³². Se, come sostiene Edward Nye (e noi con lui), «la coreografia è la narrazione»³³, è essenziale far dialogare il testo musicale con il programma del ballo conte-

29. Noverre, *Lettres*, 1760, pp. 142-143. «La Musique dansante est ou devroit être le Poëme écrit qui fixe & détermine les mouvements & l'action du Danseur; celui-ci doit donc le réciter & le rendre intelligible par l'énergie & la vérité de ses gestes; par l'expression vive & animée de la Physiognomie; conséquemment la Danse en action est l'organe qui doit rendre, & qui doit expliquer clairement les idées écrites de la Musique».

30. In un passaggio delle *Lettres* del 1760 Noverre scrive: «Ce sont les mouvements & les traits de la musique qui fixent & déterminent tous ceux du danseur [...]. Par le rapport intime qui se trouve entre la Musique & la Danse, il n'est pas douteux, Monsieur, qu'un Maître de Ballets retirera des avantages certains de la connaissance [sic] pratique de cet Art; il pourrait communiquer ses idées au Musicien, & s'il joint le goût au savoir, il composera ses airs lui-même, ou il fournira au Compositeur les principaux traits qui doivent caractériser son action; ces traits étant expressifs et variés, la Danse ne pourra manquer de l'être à son tour. La Musique bien faite doit peindre, doit parler; la Danse en imitant les sons sera l'écho qui répétera tout ce qu'elle articulera» (Noverre, *Lettres*, 1760, pp. 74-75).

31. Flavia Pappacena, *Introduzione*, in Jean-Georges Noverre, *Programmi dei balletti. Selezione di libretti 1751-1776*, a cura di Flavia Pappacena, traduzione di Alessandra Alberti, Dino Audino, Roma 2009, p. 13.

32. Jean-Georges Noverre, *Adèle de Ponthieu*, in Jean-Georges Noverre, *Programmi dei balletti. Selezione di libretti 1751-1776*, cit., p. 104.

33. Edward Nye, 'Choreography' is Narrative: *The Programmes of the Eighteenth-Century Ballet d'Action*, in «Dance

nuto nei libretti, posto che dei balli pantomimi settecenteschi non sopravvivono partiture coreiche (l'unica eccezione è rappresentata dal manoscritto Ferrère, ampiamente indagato da Carol G. Marsh, Rebecca Harris-Warrick e Moira Goff)³⁴.

Un caso studio a nostro avviso significativo, da questo punto di vista, è il ballo *La figlia dell'aria ossia L'innalzamento di Semiramide*, composto da Onorato Viganò nel 1792 al San Samuele di Venezia, su libretto di Carlo Gozzi. Di questo spettacolo i Viganò offrono tre messe in scena: la prima del 1792 ad opera di Onorato, con musiche di Giulio³⁵, le versioni ad opera di Salvatore del 1793 a Vienna³⁶ (musiche di Giulio e Salvatore) e del 1798 a Ferrara (nessuna indicazione sull'autore della musica, ma immaginiamo siano sempre Salvatore e Giulio)³⁷. In tutti e tre gli allestimenti Salvatore Viganò e Maria Medina danzano le parti principali – ossia Mennone e Semiramide – e l'*Argomento* a stampa presente nei libretti si ripete pressoché identico. Della versione del 1792 possediamo, inoltre, un *Programma* manoscritto molto dettagliato³⁸. Dalle analisi condotte, riteniamo possa esserci sostanziale continuità tra la versione di Onorato e le successive del figlio. I testi a stampa (1792, 1793 e 1798) coincidono fra di loro e persino le indicazioni scenografiche presenti nel programma manoscritto del 1792 corrispondono, nelle loro linee generali, a quelle dei libretti del 1793 e del 1798.

Il testo musicale, invece, è arrivato fino a noi attraverso diversi testimoni manoscritti. Una riduzione (per violino?) catalogata dal RISM come partitura di direzione [*Direktionsstimme*], anche se un po' *sui generis* e su cui torneremo; una riduzione per clavicembalo e la parte del primo violino datate Vienna 1793. Queste fonti sono collegate all'allestimento viennese. Esiste, inoltre, un'ulteriore riduzione per clavicembalo datata, sempre nel RISM, tra il 1801 e il 1810 e conservata presso la Biblioteca del Conservatorio Cherubini di Firenze, che non sappiamo di che spettacolo sia testimone.

Research», vol. XXVI, n. 1, Summer 2008, pp. 42-59. Molto sinteticamente, la teoria di Edward Nye consiste nel porre al centro i programmi dei balli pantomimi in quanto coreo-drammatici, ovvero come fonti che includono tutte le caratteristiche ritenute essenziali, allora, per la costruzione del dramma danzato e in questo senso portatori della coreografia che lo studioso identifica, appunto, essenzialmente con la narrazione.

34. Ci riferiamo ai saggi di contenuti all'interno del volume curato da Rebecca Harris-Warrick e Bruce Alan Brown, *The Grotesque Dancer on the Eighteenth-Century Stage*, cit., pp. 173-278.

35. Cfr. Onorato Viganò [e Carlo Gozzi], *Ballo primo. La figlia dell'aria ossia L'innalzamento di Semiramide da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di San Samuele il Carnovale dell'Anno 1792*, in *La vendetta di Medea. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di San Samuele il Carnovale dell'Anno 1792*, Modesto Fenzo, Venezia 1791, pp. 21-26.

36. Onorato Viganò [e Carlo Gozzi], *La figlia dell'aria ossia L'innalzamento di Semiramide. Ballo favoloso allegorico pantomimo in V atti da rappresentarsi negli theatri imperiali di Vienna*, [s.n.], Vienna 1793.

37. Cfr. Onorato Viganò [e Carlo Gozzi], *La figlia dell'aria ossia L'innalzamento di Semiramide*, in Antonio Sografi, *Gli Orazj e i Curiazj*, Rinaldi, Ferrara 1798, pp. 55-63.

38. Biblioteca Nazionale Marciana, fondo Gozzi, 6.4/1. Si tratta di carte sciolte datate 1785-1803. Quelle relative alla *Semiramide* sono il foglio 4r e i fogli dal 6 al 10. Sui soggetti di balli scritti da Gozzi cfr. Andrea Fabiano, *Le trame del corpo. I balletti pantomimi di Gozzi: prime osservazioni*, in «Problemi di critica goldoniana», vol. XIII, numero speciale *Carlo Gozzi entre dramaturgie de l'auteur et dramaturgie de l'acteur: un carrefour artistique européen*, a cura di Andrea Fabiano, 2007, pp. 171-186. Per una disamina del fondo cfr. anche Fabio Soldini (a cura di), *Carlo Gozzi 1720-1806. Stravaganze sceniche e letterarie battaglie*, Marsilio, Venezia 2006. Rimandiamo inoltre a Stefania Onesti, «Quella del piacere è la regola delle regole». *Tracce di poetica in Onorato Viganò*, in José Sasportes – Patrizia Veroli (a cura di), *Ritorno a Viganò*, Aracne, Roma 2017, pp. 61-75: pp. 68-75.

Sono elencate nella tabella 1.

Tabella 1. *La figlia dell'aria*, testimoni musicali.

AUTORE	TITOLO DIPLOMATICO	DESCRIZIONE	COLLOCAZIONE
Salvatore e Giulio	La Figlia dell'Aria ossia L'Innalzamento di Semiramide Ballo favoloso allegorico Pantomimo In V atti La musica è degli Sig.ri Giulio et Salvatore Viganò rappresentato gli 15 ottobre [1]793	Ms, partitura/spartito di direzione. 2 violini in partitura, manoscritto (XVIII secolo), 56 carte. Inchiostro nero.	Vienna, Biblioteca Nazionale Austriaica, Mus.Hs.1959 (digitalizzato)
Salvatore e Giulio	La Figlia dell'Aria ossia L'Innalzamento di Semiramide Ballo favoloso allegorico pantomime per il Clavicembalo Dal Sigre Vigano (Musik von Giulio und Salvatore)	Ms, 1793, Wien, riduzione per clavicembalo	Vienna, Biblioteca Nazionale Austriaica, Mus.Hs.10966; Kaisersammlung Graz
Salvatore	La Figlia dell'Aria	Ms, parte del primo violino	Vienna, Biblioteca Nazionale Austriaica, Mus.Hs.10967; Kaisersammlung Graz
Salvatore	La Figlia dell'aria ossia L'Innalzamento di Semiramide Ballo Favoloso allegorico pantomimo per il Clavicembalo Dal Sig.re Salvatore Vigano	Ms spartito per clavicembalo, [1801-1810], 44 carte	Firenze, Biblioteca del Conservatorio di Musica Luigi Cherubini, F.P.S.659.1

Soffermiamoci sulla prima fonte musicale della tabella, la *Direktionsstimme*, che, tuttavia, non può dirsi proprio tale perché mancano alcune caratteristiche per essere una partitura di direzione orchestrale a tutti gli effetti. Lo stesso problema nella definizione di testimoni musicali relativi ai balli è stato riscontrato da Lorenzo Tozzi nell'analisi delle partiture contenute nella *Raccolta de' balli fatti nelle opere del Real Teatro di Torino*: «I brani presenti nella *Raccolta de' balli* risultano essere più che altro semplici tracce, non vere e proprie partiture per orchestra e neppure parti staccate»³⁹. Vi si ritrova l'indicazione dei diversi strumenti da utilizzare, ma «i brani non vengono scritti nelle modalità traspositive dello strumento che a volte veniva indicato sullo spartito»⁴⁰. Sono le stesse considerazioni che è possibile fare per il documento musicale di cui ci stiamo occupando. A cosa servivano, dunque, queste partiture? L'ipotesi, convincente a nostro avviso, di Tozzi per le fonti torinesi è che fossero utilizzate per le prove preparatorie in sala. È verosimile che anche la partitura della *Figlia dell'aria* fosse impiegata a questo scopo. Nello specifico, l'ipotesi che a noi sembra più probabile è che fosse quella su cui Giulio e Salvatore lavoravano in prima persona⁴¹. Oltre a numerose correzioni, il documento

39. Lorenzo Tozzi – Nika Tomasevic, *Le musiche dei balli torinesi tra eredità raccolte e una nuova sensibilità*, in Flavia Pappacena (a cura di), *Il ballo a Torino 1748-1762. Dalla Raccolta de' balli fatti nelle opere del Real Teatro*, cit., pp. 141-189: p. 144.

40. *Ivi*, p. 143.

41. Specifichiamo anche, però, che le indicazioni manoscritte riportate sulla partitura non sono di pugno di Salvatore Viganò, il quale aveva una grafia terribile, come si evince dalle lettere che il coreografo scambia con Giulio Ferrario

contiene non solo le indicazioni sul tipo di strumenti da utilizzare in specifici punti, ma anche sulla loro relazione con la scenografia e, quindi, con l'azione del ballo. Analizzando la partitura manoscritta del ballo di Noverre *Médée et Jason* e rifacendosi, a sua volta, agli studi di David Day, anche Edward Nye si pone il medesimo problema e arriva ad una conclusione simile:

La quantità di sovrascritture, il numero di tagli e aggiunte, le diverse grafie e i diversi inchiostri suggeriscono che questi manoscritti fossero effettivamente parte integrante delle prove e che non fossero stati concepiti per essere utilizzati dai musicisti, ad eccezione del primo violinista, per suonare. È più corretto considerarli come bozze per la collaborazione tra musicisti e artisti di teatro.⁴²

La partitura musicale della *Figlia dell'aria*, in sostanza, si potrebbe configurare come una sorta di traccia, su cui Giulio e Salvatore Viganò – compositori della musica e anche coreografi – annotavano, in sede di prove, modifiche o dettagli importanti per lo sviluppo dell'azione.

Sebbene, quindi, le partiture annotate di balli pantomimi non siano particolarmente numerose, le poche finora analizzate testimoniano «l'importanza dell'intima collaborazione tra coreografo e compositore»⁴³.

Poste queste premesse, cerchiamo di entrare un po' più nel dettaglio delle fonti relative alla *Figlia dell'aria*.

Dal *Programma* manoscritto del ballo apprendiamo che la scena è suddivisa in due parti: la grotta in cui è rinchiusa Semiramide e la statua di Venere da un lato, il simulacro di Minerva dall'altro.

Siamo all'inizio del primo atto, la giovane è segregata, per volere di Minerva, in un antro. Una danza di pastori la ridesta e Semiramide

si fa sentire con delle strida femminili espresse dalla musica. Tiresia esce a queste strida. Egli entra in curiosità di vedere qual effetto facciano gli oggetti di questo mondo da lei non più veduti, per [pronosticare] sull'indole sua. Apre il portone dell'Antro, e si ritira in osservazione. Semiramide esce co' capelli sparsi, vestita di pelli pittorescamente e scaltramente da selvaggia. Al suo uscire la luce le abbaglia la vista. Ella si rassicura, guarda intorno gli oggetti del mondo, dinota stupore. Guarda l'immensità della terra, i Cieli, gl'astri, s'immagina un'ente [sic] supremo, s'umilia e si precipita prostrata per adorarlo colle braccia innalzate. Tiresia in osservazione denota giubilo a quest'atto. Odesi una soave melodia *dalla parte* della città di Babilonia. È la corte che viene

(Biblioteca Nazionale Braidense, Legato Giulio Ferrario, *Balli di Salvatore Viganò e Lettere e Programmi relativi*, collocazione: AG.XIII.7). È più verosimile che fossero annotazioni di mano del fratello – Giulio – la cui grafia (stando alla firma in calce ad alcuni documenti custoditi presso l'Archivio di Stato di Milano, Atti di governo, Gestione Governativa, busta 12) è più tondeggiante e decisamente più chiara. Sono tuttavia solo ipotesi per cui sarà necessario trovare maggiori e più approfondite verifiche.

42. «The amount of over-writing, the number of cuts and additions, different hands and different inks suggests that these manuscripts were indeed an integral part of rehearsals, and that they were not designed for musicians, other than the first violinist, to actually play from. They are better understood as blueprints for collaboration between musicians and stage performer». Edward Nye, *Mime, Music and Drama on the Eighteenth-Century Stage*, cit., p. 188. Vedi anche David Day, *The Annotated Violon Répétiteur and Early Romantic Ballet at the Théâtre Royal de Bruxelles (1815-1830)*, Ph.D, New York University, January 2008.

43. Edward Nye, *Mime, Music and Drama on the Eighteenth-Century Stage*, cit., p. 185.

a incontrare il Rè Nino vittorioso. A questa tenera melodia Semiramide [è] penetrata l'animo suscettibile poco a poco da segni di affettuoso lascivo trasporto d'amore. Tiresia in osservazione si sconforta. *Dall'altra parte* odesi un suono strepitoso di marciale sinfonia. È Nino coll'armata che giugne trionfante de' suoi nimici. A tal suono armigero, Semiramide grado grado divien furiosa. Ella dimostra co' gesti un coraggio maschile e crudele a segno di trucidare.⁴⁴

La musica assume qui un ruolo fondamentale: interpreta le grida di Semiramide che richiamano Tiresia o, meglio, vi si sostituisce; la «soave melodia» che annuncia la corte in festa per l'arrivo di Nino, risveglia in lei sentimenti di «lascivo trasporto» e, infine, i suoni militari la eccitano alla crudeltà e alla battaglia. Tre distinte situazioni espressive in cui musica e danza sono strettamente concatenate. La prima sostiene e rinforza il gesto pantomimico della ballerina, chiarendo il senso delle sue emozioni e dei suoi gesti. Essa diventa così uno strumento indispensabile per la comprensione del ballo, assumendo, per lo spettatore che deve interpretare ciò che vede, un ruolo fondamentale. Non solo chiarisce il senso di particolari situazioni, ma supplisce al gesto laddove la mimica, da sola, non può arrivare⁴⁵.

Nel testimone musicale del 1793 – la cosiddetta partitura di direzione – la scena appena descritta potrebbe corrispondere ai Numeri dei movimenti musicali 2 e 3, che si trovano alle carte 9-15 del manoscritto⁴⁶. Per rendere ancora più pregnante questa interazione fra pantomima e musica, Giulio e Salvatore Viganò scelgono di collocare alcuni strumenti sul palcoscenico, in particolare corno inglese, corni, oboe, flauti e primi violini scrivendo a mano sopra il pentagramma il punto in cui tali strumenti, presumibilmente, iniziano a suonare, per l'appunto, dal palcoscenico. Si evince dalle figure 1 e 2, riportate di seguito.

44. Biblioteca Nazionale Marciana, fondo Gozzi, 6.4/1, foglio 6v. Corsivi di chi scrive. Sui soggetti di balli scritti da Gozzi cfr. Andrea Fabiano, *Le trame del corpo. I balletti pantomimi di Gozzi: prime osservazioni*, in «Problemi di critica goldoniana», vol. XIII, numero speciale *Carlo Gozzi entre dramaturgie de l'auteur et dramaturgie de l'acteur: un carrefour artistique européen*, cit., pp. 171-186. Per una disamina del fondo cfr. anche Fabio Soldini (a cura di), *Carlo Gozzi 1720-1806. Stravaganze sceniche e letterarie battaglie*, cit. Sul rapporto tra Gozzi e Onorato Viganò cfr. Stefania Onesti, «Quella del piacere è la regole delle regole». *Tracce di poetica in Onorato Viganò*, cit.

45. Una funzione mimetica e deittica della musica già evidenziata da Nye nell'analisi della partitura di *Médée et Jason*. Cfr. Edward Nye, *Mime, Music and Drama on the Eighteenth-Century Stage*, cit., pp. 194-203.

46. Le pagine del manoscritto musicale non sono numerate. Indichiamo il numero della carta nell'ordine in cui è stato digitalizzato il documento.

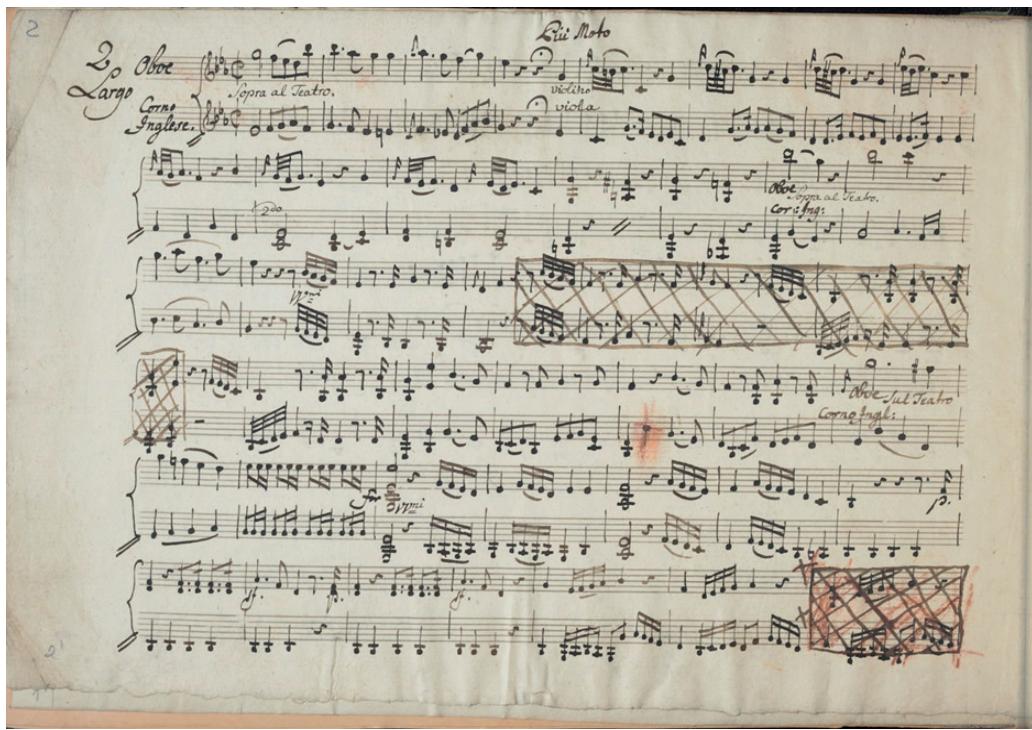


Figura 1. Giulio e Salvatore Viganò, *La figlia dell'aria ossia L'innalzamento di Semiramide*, ms Mus.Hs.1959, Vienna, Biblioteca Nazionale Austriaca, c. 9, online: <https://viewer.onb.ac.at/1001989E> (u.v. 11/6/2025).

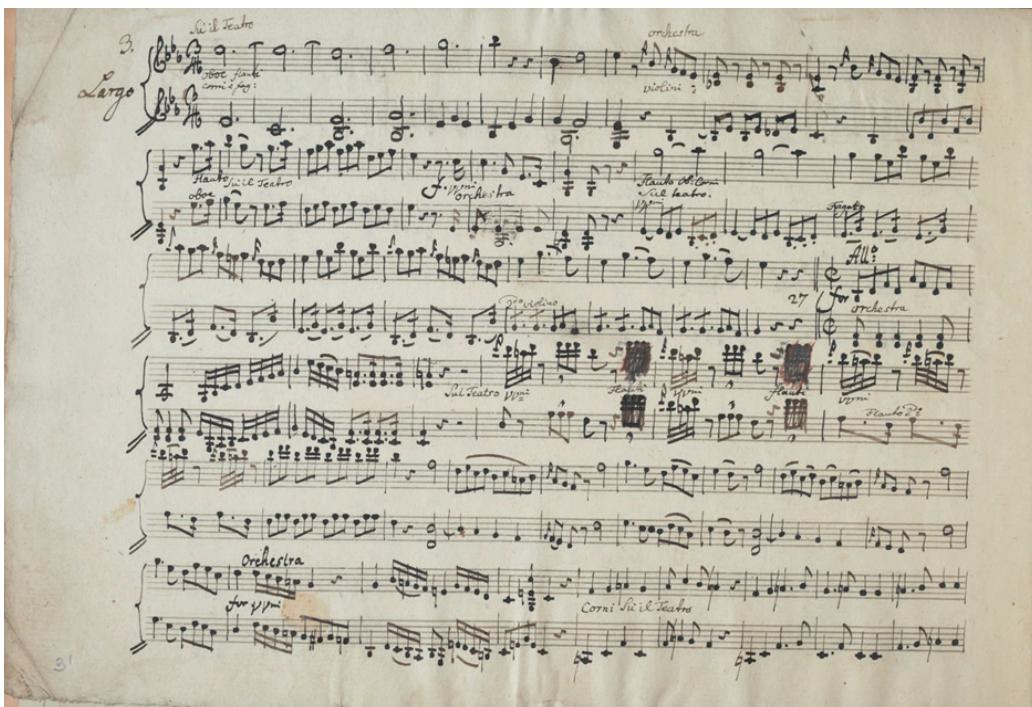


Figura 2. Giulio e Salvatore Viganò, *La figlia dell'aria ossia L'innalzamento di Semiramide*, ms Mus.Hs.1959, Biblioteca Nazionale Austriaca, c. 11, online: <https://viewer.onb.ac.at/1001989E> (u.v. 11/6/2025).

Non solo. I due Viganò dividono i gruppi di strumenti per meglio rendere l'idea dei due tipi di melodia che eccitano l'animo di Semiramide: a destra collocano quella che chiamano orchestra seconda (oboe, corni e fagotti) e a sinistra quella che definiscono orchestra prima con l'indicazione del flauto (come si evince dalla fig. 3). Nel libretto viennese del 1793 è, infatti, specificato che la grotta di Semiramide con la statua di Venere da cui dovrebbe provenire la soave melodia si trova «a mano sinistra»; per esclusione, a destra, deve trovarsi il monumento raffigurante Minerva da cui, invece, proviene «il suono armigero». A sostegno di quanto ribadito sopra sulla funzione e sull'importanza di questo tipo di partiture, aggiungiamo che queste informazioni erano essenziali anche in sede di prove perché la danzatrice doveva cambiare i suoi movimenti e la sua danza a seconda della melodia soave o militaresca.



Figura 3. Giulio e Salvatore Viganò, *La figlia dell'aria ossia L'innalzamento di Semiramide*, ms Mus.Hs.1959, Biblioteca Nazionale Austriaca, c. 13, online: <https://viewer.onb.ac.at/1001989E> (u.v. 11/6/2025).

Le nostre limitate competenze musicali non ci permettono di andare molto oltre nell'analisi di questa partitura che meriterebbe, a nostro avviso, un lavoro a quattro mani (tra uno studioso di danza e uno di musica, per l'appunto). Tale ulteriore indagine consentirebbe anche di distinguere, per esempio, le parti esclusivamente danzate da quelle più pantomimiche che, ad un primo sguardo, sono maggiormente connotate dall'uso di determinati strumenti musicali, come abbiamo appena visto (corni, oboe e fagotti per il «suono armigero» e flauto per la «soave melodia»). Le parti esclusivamente

danzate, invece, non presentano particolari annotazioni: il Numero 1, per esempio, che dovrebbe corrispondere alla danza di pastori e pastorelle o il Numero 10, un Allegretto con coda in finale d'atto riservato ai danzatori grotteschi. Sono tutte ipotesi che vanno verificate attraverso un'attenta disamina dello spartito e un confronto puntuale con i testi riguardanti lo spettacolo che abbiamo a disposizione.

Ad ogni modo, almeno in questo caso, sembra di poter affermare che quanto teorizzato da Noverre e Angiolini abbia avuto buone possibilità di realizzarsi.

Per uno stato dell'arte

L'ultima pista di ricerca che ci siamo proposti di toccare riguarda la consistenza delle fonti a nostra disposizione per studiare il rapporto tra musica e danza. Sappiamo quanta musica ci è rimasta? Nel caso di compositori molto noti, assolutamente sì. Pensiamo ai balli composti da Gluck a Vienna⁴⁷. Qual è la situazione per tutto il resto? Da quanto scritto in apertura sulle fonti manoscritte ancora da sviscerare e riguardanti le musiche dei balletti neverriani, possiamo intuire quanto ci sia ancora da esplorare in questo campo. Per sondare quest'ultima pista di ricerca dunque, abbiamo scelto, anche in questo caso, di procedere per casi-studio, restringendo il campo d'indagine, almeno in questa prima fase (e come punto di avvio di una ricerca che ci auguriamo possa estendersi ulteriormente), non tanto ai compositori di musica per balletto⁴⁸, ma a quei coreografi che scrivono anche la musica per i propri balli. Gasparo Angiolini e la famiglia Viganò possono essere due casi studio quantomeno rappresentativi da cui partire; inoltre le ricerche sulle fonti musicali dei loro balli non sono state ancora sviluppate in maniera organica⁴⁹.

I lavori che Angiolini porta in scena in Italia tra il 1773 e il 1791 sono tutti creati sulla sua musica. Non sono, tuttavia, così numerosi i testi musicali sopravvissuti. Ad una prima ricerca ne sono giunti fino a noi solo sei: *Le muse protette dal Genio d'Austria* (Vienna, 1764), partitura orchestrale

47. Cfr. Christoph Willibald Gluck, *Sämtliche Werke*, begründet von Rudolf Gerber, herausgegeben von Gerard Croll, Bärenreiter, Kassel, abteilung II, *Tanzdramen*, 5 voll., 1966-2022. L'opera di pubblicazione delle partiture di Gluck è monumentale ed è stata avviata dalla casa editrice Bärenreiter negli anni Cinquanta del Novecento. Qui ci limitiamo a citare i volumi contenuti all'interno della seconda sezione che è dedicata, appunto, ai "drammi danzati" e rimandiamo alla bibliografia per il dettaglio dei singoli volumi.

48. I compositori di musica per balletto sono moltissimi e, generalmente, poco considerati in ambito musicologico soprattutto se ci allontaniamo dai nomi più noti e battuti. Flavia Pappacena ricorda, fra le collaborazioni di Noverre, Florian Johann Deller e Johann Joseph Rudolf con cui il coreografo lavora a Stoccarda, Joseph Starzer e Franz Aspelmayr per Vienna, Louis de Baillou per Milano. Cfr. Flavia Pappacena, *Introduzione*, cit., p. 13.

49. Pionieristici gli studi di Lorenzo Tozzi del 1975 all'interno della rivista dell'Accademia Chiagiana (vedi la bibliografia in calce). Ricordiamo, inoltre, che Tozzi è autore della prima monografia dedicata al coreografo italiano (Lorenzo Tozzi, *Il balletto pantomimo del Settecento. Gaspare Angiolini*, Japadre, L'Aquila 1972) e ha recentemente curato l'edizione degli scritti "politici" di Angiolini (Gasparo Angiolini, *Memorie di prigionia di un coreografo democratico (1799-1801)*, a cura di Lorenzo Tozzi, Zecchini, Varese 2025).

analizzata da Angela Romagnoli nel saggio sui balli da festa alla corte viennese⁵⁰; *Solimano secondo* (Vienna, 1763), anch'essa una partitura orchestrale; *Didone abbandonata* (Venezia, 1773), di cui abbiamo due manoscritti (una riduzione per clavicembalo e una partitura orchestrale, stando al RISM) e l'edizione a stampa di nove parti; *Il re alla caccia* ([Venezia], 1773) e *L'arte vinta dalla natura* (datata 1780, ma il ballo è del 1773), dei quali abbiamo le parti manoscritte; alcuni brani (una sinfonia e tre passi a due) estratti dai balli dati a Verona nel 1781: *La Rosmonda* e *L'amore ingegnoso*. Di tutti questi testi musicali possediamo anche il libretto del ballo. Vi sono, poi, tre composizioni di Angiolini che non sembrano rimandare ad alcun testo o balletto e sono un minuetto, una sonata ed un terzetto. Abbiamo riportato tutto nella Tabella 2.

Tabella 2. Musiche di Gasparo Angiolini.

TITOLO DIPLOMATICO	DESCRIZIONE	COLLOCAZIONE
Minuetto per due violini, due oboe, viola e basso. [Venezia, Luigi Marescalchi]	Stampa	Modena, Biblioteca Estense
Le Muse protette dal Genio d'Austria: Ballo pantomimo fatto all'occasione dell'incoronamento del Re de Romani, e rappresentato per la prima volta alla di lui presenza al suo ritorno in Vienna. D'invenzione, e composizione del ... in attual servizio delle MM. II. RR. &c. La musica e del Sgr. Gaspero Angiolini sudetto. Le scene sono d'invenzione del Sgr. Giovanni Maria Quaglio. Il vestiario e d'invenzione del Sgr. Augusto Gennaer. Inventore delle macchine il Sgr. Pietro Rezzino	Ms., partitura orchestrale, 1764	Vienna, Biblioteca Nazionale Austriaca, Mus.Hs.18781; Hofmusikkapelle
Ballo Solimano Secondo Musica dl. S. Angiolini	Ms, partitura orchestrale (organico vl 1, vl 2, vla, b, ob (2), cor (2), tr (2), triangolo, tamb, piatti, sistro). Vienna, 1763	Torino, Archivio dell'Accademia Filarmonica, 10 II 3-2
La Partenza di Enea, o sia Didóne abbandonata Ballo Pantomimo Tragico. In San Benedetto Il Carnovale dell'Anno 1773 Del Sig:r Gaspero Angiolini	Ms, riduzione per clavicembalo, 1773	Venezia, Biblioteca del Conservatorio di Musica Benedetto Marcello, Busta 1.2
Ballo Della Didone del Sig ^e Gaspero Angiolini Didone abbandonata (excerpts) in Sol Maggiore	Ms partitura orchestrale	Kloster Einsiedeln, Musikbibliothek, 181,7 (Ms.2572)

50. Angela Romagnoli, «Va': della danza è l'ora». *Balli da festa a Vienna nel Settecento*, in Annarita Colturato – Andrea Merlotti (a cura di), *La festa teatrale nel Settecento. Dalla corte di Vienna alle corti d'Italia. Atti del Convegno internazionale di studi (Torino, Reggia di Venaria, 13-14 novembre 2009)*, LIM, Lucca 2011, pp. 77-103.

La partenza d'Enea, ò sia Didone abbandonata Ballo Tragico Pantomimo del Sig. ^{or} Gasparo Angiolini eseguito in Venezia nel Nobilissimo Teatro di S. Benedetto il Carnovale dell'Anno 1773 [...] In Venezia si vendono da Innocente Alessandri, e Pietro Scataglia all'Insegna della B.V. della Pace sul Ponte di Rialto	Stampa: Alessandri & Scataglia, Venezia 1773, 9 parti (vl 1, 2, vla, b and fag; ob 1, 2; cor and tr 1, cor and tr 2; timp: 11, 6, 4, 7; 2, 2; 3, 3; 1p.)	Modena, Biblioteca Estense; Milano, Biblioteca del Conservatorio di Musica G. Verdi; Torino, Biblioteca Civica Musicale Andrea della Corte; Biblioteca Universitaria di Basilea, UBH, kr IV 7, copia digitalizzata: https://www.e-manuscripta.ch/bau/content/zoom/3046766
Il re alla caccia (Autunno 1773, del Sig. Angiolini)	Ms, 10 parti (2 vl, 2 ob., 2 fl, 2 cor, vla, b.	Isola Bella, Stresa (VB), Archivio privato Borromeo
Ballo: L'arte Vinta della natura ou Le Peintre Violino: Primo: Violino: Secondo: Due Flautti Due Oboi Due Corni Fagotto Alto Viola Basso: Del Sig ^r Angiolini	Ms, 11 parti, 1780 vl (2), vla, b, fl (2), ob (2), fag, cor (2)	Darmstadt, Universitäts- und Landesbibliothek, Musikabteilung, Mus.ms 42
Ballo del sig.r Gaspero Angiolini. L'autunno 1781, Verona ⁵¹	Ms., parti (viol. 2°, ob. 1°, ob. 2°, corno 1°). Sinfonia (Fa magg.); Padedò (La magg.); Padedò (Re magg.); Padedò (Si bem. Magg.).	Trento, Archivio di Stato – Fondo Buffa
Sonata per cimbalo, Angiolini Firenze 1783	Ms	Perugia, Biblioteca della Fondazione per l'Istruzione Agraria in Perugia, M.CXXXIX.24
Terzetto Di M ^r Angiolini Ridotto Per Cembalo Piano, e Forte	Ms, 1 parte, trio in Mi b Maggiore	Brescia, Biblioteca del Conservatorio di Musica Luca Marenzio, Fondo Pasini 98.c

All'interno di questi testimoni musicali è raro riscontrare indicazioni verbali, come è stato già evidenziato, per esempio, da Rosa Cafiero nel caso dei balli composti al San Carlo di Napoli⁵². Un'eccezione è certamente rappresentata dalla parte del primo violino della Didone. Nella versione a stampa vengono annotati gli snodi principali dell'azione e il punto in cui collocarli nella musica (fig. 4).

51. Si tratta dei balli *La Rosmonda* e *L'Amore ingegnoso* dati a Verona nel corso della stagione autunnale 1781. Cfr. Giovanni Pindemonte, *Giunio Bruto*, per Dionisio Ramanzini, Verona [1781], p. 9, pp. 29-42 (per il primo ballo), pp. 63-70 (per il secondo).

52. 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*, 2 voll., Turchini, Napoli 2009, vol. II, pp. 707-732: p. 718.

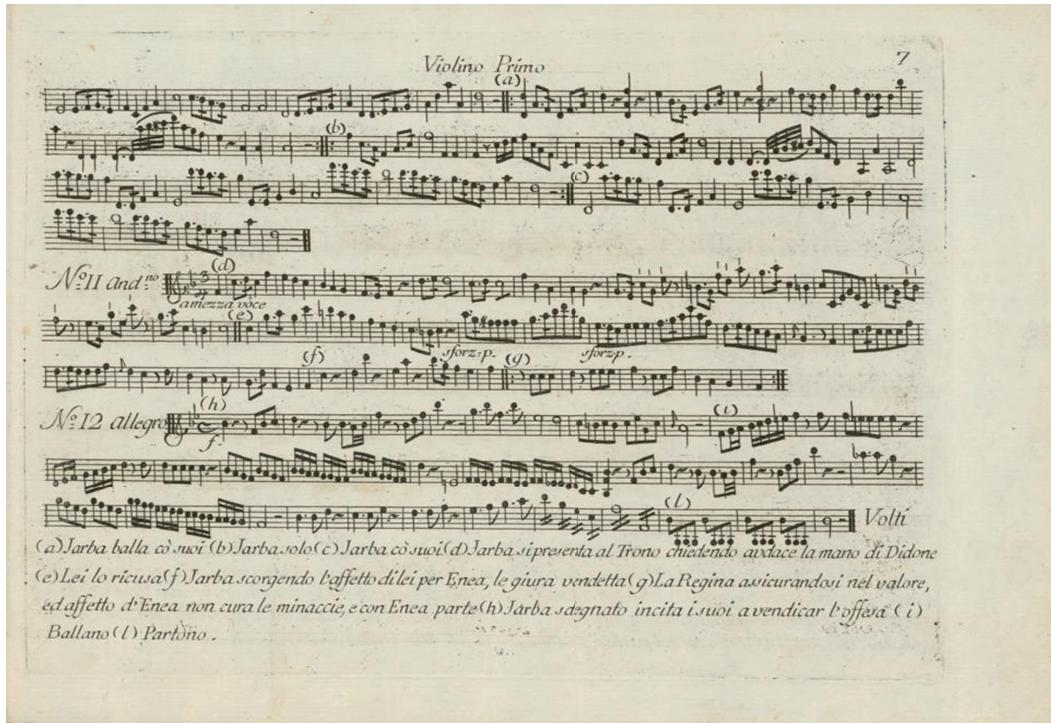


Figura 4. Gasparo Angiolini, *La partenza d'Enea, o sia Didone abbandonata: Ballo Tragico Pantomimo / del Signore Gasparo Angiolini, Marescalchi e Canobbio, Venezia [1773]*, Milano, Biblioteca del Conservatorio di Musica G. Verdi, NOSE.A.24.14, online: https://search.bibliotecadigitale.consmilano.it/explore?bitstream_id=477292&handle=20.500.12459/3035&provider=iiif-image&viewer=mirador (u.v. 3/7/2025).

Per i Viganò, invece, la ricerca ha prodotto esiti più articolati. Di Onorato Viganò abbiamo due partiture manoscritte per i balli dati a Padova nel giugno 1776 (*Castore e Polluce e I vecchi delusi per virtù magica*); una riduzione per violini, viola e violoncelli della musica per *Diana ed Endimione*, rappresentato a Roma nel 1780 (e poi a Venezia nel 1795) e la partitura orchestrale di *Giasone e Medea in Corinto*. Anche in questo caso sarebbe interessante, almeno nel caso di *Castore e Polluce* e di *Giasone e Medea*, per i quali viene stampato un dettagliato *Programma*, fare un confronto tra la partitura orchestrale e il testo a stampa per provare a individuare delle corrispondenze “semantiche”. Di Salvatore Viganò abbiamo incluso solo i lavori fino agli anni Novanta del Settecento, senza toccare quelli che poi vengono definiti da Carlo Ritorni coreodrammi. In modo forse un po’ troppo *tranchant*, ci siamo fermati alle soglie del nuovo secolo, ritenendo che un discorso a sé meritino le composizioni coreodrammatiche che, com’è noto, utilizzano la tecnica del *pastiche*⁵³. Oltre alla *Figlia dell’aria*, di cui abbiamo già detto, ritroviamo la stampa di una partitura (non sappiamo se orchestrale o riduzione,

53. A tal proposito, rimane ancora fondamentale e ricco di spunti il saggio di Rossana Dal Monte, «Une écriture corporelle: la musica e la danza», in Ezio Raimondi (a cura di), *Il sogno del coreodramma. Salvatore Viganò, poeta muto*, Il Mulino, Bologna 1984, pp. 145-239.

a catalogo non viene descritta; vedi nota 57) di un ballo coreografato originariamente da Onorato. Si tratta di *Orizia e Borea*, creato per il carnevale 1788 al Teatro di Torre Argentina di Roma che, nel 1791, sembra vada in scena a Lisbona nel Teatro da Rua dos Condes evidentemente con la musica di Salvatore Viganò. Sul frontespizio del libretto a stampa si legge «ballo tragico pantomimo inventato e messo in scena da Pedro Pieroni»⁵⁴.

Tabella 3. Musiche famiglia Viganò.

COMPOSITORE	TITOLO DIPLOMATICO	DESCRIZIONE	COLLOCAZIONE
Onorato	Ballo Secondo compositore Onorato Viganò [I vecchi delusi per virtù magica]	Ms, 1 partitura orchestrale, organico: corn I e II, ob I e II, vl I e II, vla, b. [Padova, Fiera del Santo, 1776]	Padova, Biblioteca del Conservatorio Statale di Musica Cesare Pollini, ATVC 22
Onorato	Ballo Primo Intitolato Castor e Polluce. In Padova 1776 Compositore Onorato Viganò	Ms, 1 partitura orchestrale + parti, Padova, Fiera del Santo, 1776	Padova, Biblioteca del Conservatorio Statale di Musica Cesare Pollini, ATVC 5
Onorato	Diana ed Endimione Ballo Serio A 2 Violini Viola E Violoncello Del Sig.re Vigano	Ms, [Riduzione per] 2 violini, viola e violoncello [1780]	Firenze, Biblioteca del Conservatorio di Musica Luigi Cherubini, F.P.S.302
Onorato	Giasone e Medea in Corinto Ballo compositore Onorato Viganò 1809	Ms, partitura orchestrale, organico: ob I e II, cl e fl, fag, cor I e II, tr I e II, vl princ., vl II, vla, b. Padova, 1809.	Padova, Biblioteca del Conservatorio Statale di Musica Cesare Pollini, ATVC 89
Salvatore	Ballo del quartetto di M° Viganò nel Convitto di pietra in Venezia 1782 ⁵⁵	Ms, partitura orchestrale	Genova, Biblioteca del Conservatorio di Musica Niccolò Paganini, Sc. 122
Salvatore	Orizia e Borea, ballo tragico pantomimico. [Lisboa, Antonio Rodrigues Galhardo]	Stampa della partitura della musica del ballo, 1791.	Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade, VV 1483 III, 2 ⁵⁶
Salvatore e Giulio	La Figlia dell'Aria ossia L'Innalzamento di Semiramide Ballo favoloso allegorico Pantomimo In V atti La musica è degli Sig.ri Giulio et Salvatore Viganò rappresentato gli 15 ottobre [1]793	Ms, [1792 o 1793?], riduzione (per violino?) «rappresentato gli 15 ottobre [1]793»	Vienna, Biblioteca Nazionale Austriaca, Mus.Hs.1959 (digitalizzato)

54. *Orizia e Borea. Baile tragico pantomimo inventado e posto em praxe por Pedro Pieroni no Theatro da Rua dos Condes*, Antonio Rodrigues Galhardo, Lisbona 1791. L'unico riferimento al libretto sembra, tuttavia, essere contenuto nel *Catálogo da Coleção de Miscelâneas. Teatro, Prefácio do doutor Aníbal Pinto de Castro*, Biblioteca Geral da Universidade, Coimbra 1974, p. 171.

55. In questo caso riportiamo il titolo per come viene offerto nella scheda catalografica dell'URFM (Ufficio Ricerca Fondi Musicali).

56. Segnaliamo che la fonte di questo riferimento è il RISM. Non siamo riusciti a trovare un riscontro all'interno del catalogo della Biblioteca di Coimbra.

Salvatore e Giulio	La Figlia dell'Aria ossia L'Innalzamento di Semiramide Ballo favoloso allegorico pantomime per il Clavicembalo Dal Sig ^{re} Vigano (Musik von Giulio und Salvatore)	Ms, 1793, Wien, riduzione per strumento a tastiera	Vienna, Biblioteca Nazionale Austria-ca, Mus.Hs.10966; Kaisersammlung Graz
Salvatore	La Figlia dell'Aria	Ms, parte del primo violino [1793]	Vienna, Biblioteca Nazionale Austria-ca, Mus.Hs.10967; Kaisersammlung Graz
Salvatore	La Figlia dell'aria ossia L'Innalzamento di Semiramide Ballo Favoloso allegorico pantomimo per il Clavicembalo Dal Sig.re Salvatore Vigano	Ms, riduzione per clavicembalo [1801-1810], 44 carte	Firenze, Biblioteca del Conservatorio di Musica Luigi Cherubini, F.P.S.659.1
Pierre Dutilleau e Salvatore Viganò	Diana ed Endimione Ballo Serio per il Clavicembalo Parte Prima è del Sig. ^{re} Pietro Dutilleu [carta 30, frontespizio della seconda parte] Parte 2 ^{da} della Diana ed Endimione Del Sig. ^{re} Salvatore Viganò	Ms, riduzione per clavicembalo, Vienna 1793	Vienna, Biblioteca Nazionale Austria-ca, Mus.Hs.10942; Kaisersammlung Graz (digitalizzato)
[Salvatore]	Die Lupercalien oder Das Opfer des Pan: für das Klavier (von Salvatore Viganò [?])	Ms, 1794, Wien, riduzione per strumento a tastiera	Vienna, Biblioteca Nazionale Austria-ca, Mus.Hs.10970; Kaisersammlung Graz
Salvatore	Raul Signore di Crechi ossia La Tirannide repressa Ballo Tragicomico composto Dal Sig ^{re} Salvatore Viganò per il Clavicembalo	Ms, 1793, Vienna, riduzione per clavicembalo	Vienna, Biblioteca Nazionale Austria-ca, Mus.Hs.10968; Kaisersammlung Graz (digitalizzato)
Salvatore	Violino zum Ballet: Raul v. Crechi	Ms, 1 parte	Vienna, Biblioteca Nazionale Austria-ca, Mus.Hs.10969; Kaisersammlung Graz

Bibliografia

Senza nessuna pretesa di esaustività, concludiamo con un breve regesto bibliografico sugli studi relativi a danza e musica nel ballo pantomimo nella seconda metà del Settecento. Molte occorrenze sono state già citate nel corso del testo. Abbiamo ritenuto opportuno includere alcuni titoli che sconfinano nel secolo successivo o in quello precedente, ma che riteniamo siano riferimenti importanti se non altro a livello metodologico. L'elenco è suddiviso in due categorie – studi ed edizioni di fonti – e le occorrenze sono elencate in ordine cronologico. Non abbiamo incluso in questo elenco i manoscritti finora individuati e di cui il lettore può comunque recuperare i riferimenti nelle pagine di questo articolo.

Studi

- Gernot Gruber, *I balli pantomimici viennesi di Gluck e lo stile drammatico della sua musica*, in «Chigiana. Rassegna annuale di studi musicologici», voll. XXIX-XXX, Nuova Serie, nn. 9-10, 1975, pp. 501-512.
- Lorenzo Tozzi, *Attorno a “Don Juan”*, in «Chigiana. Rassegna annuale di studi musicologici», voll. XXIX-XXX, Nuova Serie, nn. 9-10, 1975, pp. 549-564.
- Lorenzo Tozzi, *Semiramis*, in «Chigiana. Rassegna annuale di studi musicologici», voll. XXIX-XXX, Nuova Serie, nn. 9-10, 1975, pp. 565-570.
- Rossana Dal Monte, «*Une écriture corporelle: la musica e la danza*», in Ezio Raimondi (a cura di), *Il sogno del coreodramma. Salvatore Viganò, poeta muto*, Il Mulino, Bologna 1984, pp. 145-239.
- Charles C. Russel, *The Libertine reformed: “Don Juan” by Gluck and Angiolini*, in «Music and Letters», vol. LXV, n. 1, 1984, pp. 17-27.
- Lorenzo Tozzi, *Musica e balli al Regio di Torino (1748-1762)*, in «La Danza Italiana», n. 2, primavera 1985, pp. 5-21.
- Rosa Cafiero, *Aspetti della musica coreutica fra Settecento e Ottocento*, in Bruno Cagli-Agostino Ziino (a cura di), *Il Teatro di San Carlo 1737-1987*, vol. II, *L'opera, il ballo*, Electa, Napoli 1987, pp. 309-331.
- Kathleen Kuzmick Hansell, *Il ballo teatrale e l'opera italiana*, in Lorenzo Bianconi – Giorgio Pestelli, *Storia dell'opera italiana*, 6 voll., vol. V, *La spettacolarità*, EDT, Torino 1988, pp. 177-306.
- Marian Smith, *Borrowings and original music: a dilemma for the ballet-pantomime composer*, in «Dance Research», vol. VI, n. 2, Autumn 1988, pp. 3-29.
- John A. Rice, *Muzzarelli, Koželuh e “La ritrovata figlia di Ottone II” (1794): il balletto viennese rinato nello spirito di Noverre*, in «Nuova rivista musicale italiana», n. 1, gennaio-marzo 1990, pp. 1-46.

- Bruce A. Brown, *Gluck and the French Theatre in Vienna*, Clarendon Press, Oxford 1991, in particolare i capitoli dedicati al balletto: *Hilverding and the Reform of Ballet*, pp. 143-193; *Angiolini, Gluck and the Viennese Ballet-Pantomime*, pp. 282-357; il *Repertory of Ballets in the Viennese Theatres, 1752-1765*, pp. 449-478.
- Andrea Chegai, *Sul “ballo analogo” settecentesco: una drammaturgia di confine fra opera e azione coreutica*, in Giovanni Morelli (a cura di), *Creature di Prometeo, Il ballo teatrale dal divertimento al dramma. Studi offerti ad Aurel M. Milloss*, Olschki, Firenze 1996, pp. 139-175.
- Bruce Alan Brown, *Elementi di classicismo nei balli viennesi di Gasparo Angiolini*, in Giovanni Morelli (a cura di), *Creature di Prometeo, Il ballo teatrale dal divertimento al dramma. Studi offerti ad Aurel M. Milloss*, Olschki, Firenze 1996, pp. 121-137.
- Christine Bayle, *The Meandering of Interpretation*, in «Dance Research», vol. XV, n. 2, 1997, pp. 170-199.
- Gabriele Buschmeier – Klaus Hortschansky (herausgegeben von), *Tanzdramen. Opéra-comique. Kolloquiumsbericht der Gluck-Gesamtausgabe*, Barenreiter, Kassel [etc] 2000.
- Carol G. Marsh – Rebecca Harris-Warrick, *Putting Together a Pantomime Ballet*, in Rebecca Harris-Warrick – Bruce A. Brown (edited by), *The Grotesque Dancer on the Eighteenth-Century Stage: Gennaro Magri and his world*, Winsconsin University Press, Madison 2005, pp. 231-278.
- Angela Romagnoli, «*Il fortunatissimo incontro de' balli*: La producción de música para danza», in Leonardo J. Waisman, *Vicente Martín y Soler: un músico español en el clasicismo europeo*, ICCMU, Madrid 2007, pp. 471-534.
- Sibylle Dahms, *Some questions on the original version of Gluck and Angiolini's "Don Juan"*, in «Dance Chronicle», n. 30, 2007, pp. 427-438.
- David Day, *The Annotated Violon Répétiteur and Early Romantic Ballet at the Théâtre Royal de Bruxelles (1815-1830)*, Ph.D, New York University, January 2008.
- 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*, 2 voll., Turchini, Napoli 2009, vol. II, pp. 707-732.
- Bruce A. Brown, *Les sources musicales des ballets de Noverre dans les archives de la famille Schwarzenberg de Český Krumlov*, in «Musicorum», [numéro monographique] *Jean-Georges Noverre (1727-1810). Danseur, chorégraphe, théoricien de la danse et du ballet. Un artiste européen au siècle des Lumières*, sous la direction de Marie-Thérèse Mourey e Laurine Quentin, n. 10, 2011, pp. 293-314.
- Angela Romagnoli, «*Va': della danza è l'ora*». *Balli da festa a Vienna nel Settecento*, in Annarita Colturato – Andrea Merlotti (a cura di), *La festa teatrale nel Settecento. Dalla corte di Vienna alle corti d'Italia. Atti del Convegno internazionale di studi (Torino, Reggia di Venaria, 13-14 novembre 2009)*, LIM, Lucca 2011, pp. 77-103.

- Edward Nye – Ruth D. Eldredge, *The admirable consent between music and action*, in Edward Nye, *Mime, Music and Drama on the Eighteenth-Century Stage*, Cambridge University Press, Cambridge 2011, pp. 185-207.
- Bruce Alan Brown, “*Weiß und Rosenfarb*”: *The End of Noverrian Ballet in Vienna and the Beginnings of the Wienerischer Musenalmanach*, in Michael Burden – Jennifer Thorp (edited by), *The Works of Monsieur Noverre Translated from the French: Noverre, his Circle, and the English “Lettres sur la danse”*, Pendragon, New York 2014, pp. 103-136.
- Arianna Fabbricatore, *Elementi di drammaturgia pantomima: il Ballo della “Didone” e la riforma italiana della danza*, in «Rivista di letteratura teatrale», vol. VIII, 2015, pp. 39-58. Disponibile anche in una versione *open access* a questo *link*: <https://shs.hal.science/halshs-01319592v1> (u.v. 25/10/2025).
- Andrea Chegai, *La pantomima del grande castrato e le sue risultanze coreutiche: l’“Ezio” di Marchesi e Lefèvre*, in «Philomusica on-line», n. 16, 2017, pp. 160-177, online: <http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/1898> (u.v. 11/6/2025).
- Flavia Pappacena (a cura di), *Il ballo a Torino 1748-1762. Dalla Raccolta de' balli fatti nelle opere del Real Teatro*, LIM, Lucca 2019, in particolare i due capitoli dedicati alle musiche della raccolta, redatti da Lorenzo Tozzi e Nika Tomasevic, alle pp. 141-221; alle pp. 245-352 le ricche appendici con le schedature dei brani musicali a cura di Gloria Giordano.
- Bruce Alan Brown, *Gennaro Magri in Vienna, as Seen Through the Music of his First Season (1759-60)*, in Arianna Fabbricatore – José Sasportes (a cura di), *Il virtuoso grottesco: Gennaro Magri napoletano*, Aracne, Roma 2020, pp. 51-74.
- Nieves Pascual Léon, *La fuerza del natural: un primer baile madrileño en la producción de Vicente Martín y Soler*, in «Ad Parnassum: A Journal of Eighteenth- and Nineteenth-Century Instrumental Music», vol. XX, n. 38, April 2022, pp. 19-33.
- Marie-Françoise Bouchon – Rebecca Harris Warrick – Jean-Noël Laurenti (sous la direction de), *La danse française et son rayonnement (1600-1800). Nouvelles sources, Nouvelles perspectives*,
- Garnier, Paris 2023, si segnala in particolare la terza parte intitolata *Musiques à danser. Repertoires et execution*, pp. 205-319, con saggi di Christine Bayle, Patrick Blanc, Emmanuel Resche, Raphaëlle Legrand, Mathieu Franchin.
- Bruce Alan Brown, *The Fortunes of French Dance in Maria Theresia’s Vienna, 1752-1765*, in Marie-Françoise Bouchon – Rebecca Harris Warrick – Jean-Noël Laurenti (sous la direction de), *La danse française et son rayonnement (1600-1800). Nouvelles sources, Nouvelles perspectives*, Garnier, Paris 2023, pp. 179-201.
- Rosa Cafiero, *Pierre Dutilleau, “Orbech” e una stagione di musica e ballo al Teatro del Fondo (Napoli, 1788)*, in Angela Romagnoli – Lucio Tufano (a cura di), *Compositori europei per le scene napoletane nella seconda metà del Settecento*, Turchini, Napoli 2024, pp. 307-329.

Edizioni di fonti

- *Balli teatrali a Venezia (1746-1849). Partiture di sei balli pantomimici di Brighenti, Angiolini e Viganò. Saggio introduttivo di José Sasportes. Catalogo generale cronologico dei balli teatrali a Venezia a cura di Elena Ruffin, Giovanna Trentin, Ricordi, Milano 1994, 2 voll.*
- Christoph Willibald Gluck, *Sämtliche Werke*, begründet von Rudolf Gerber, herausgegeben von Gerard Croll, Bärenreiter, Kassel, abteilung II, *Tanzdramen*, 5 voll., 1966-2022:
 - Vol. I, herausgegeben von Richard Englander (1966): *Don Juan, Semiramis*. Ballets pantomimes von Gasparo Angiolini;
 - vol. II, herausgegeben von Sibylle Dahms und Irene Brandenburg (2010): *Don Juan (Wien 1761)* und *Les Amours d'Alexandre et de Roxane (Wien 1764)*. Ballets pantomimes. Choreographie von Gasparo Angiolini;
 - vol. V, herausgegeben von Irene Brandenburg (2016): *Ballettmusiken*. Choreographien unter anderem von Carlo Bernardi und Gasparo Angiolini;
 - vol. IV, herausgegeben von Ingeborg Zechner mit einem Vorwort von Vera Grund (2019): *Ballettmusiken*. Choreographien unter anderem von Carlo Bernardi und Gasparo;
 - vol. III, herausgegeben von Irene Brandenburg mit einem Generalvorwort von Bruce Alan Brown (2022): *Ballettmusiken*. Choreographien von Gasparo Angiolini und Carlo Bernardi.
- La collana *Ballet music for the Mannheim court*, A-R Editions, Madison 1996-2019, 5 voll.:
 - Vol. I, edited by Floyd K. Grave (1996): Christian Cannabich, *Le rendez-vous, ballet de chasse*; George Joseph Vogler, *Le rendez-vous de chasse, ou Les vendanges interrompues par le chasseurs*;
 - vol. II, edited by Nicole Baker (1997): Carl Joseph Toeschi, *Mars et Vénus*; Christian Cannabich, *Médée et Jason*;
 - vol. III, edited by Paul Cauthen (1998): Carl Joseph Toeschi, *Céphale et Procris* and *L'enlèvement de Proserpine*;
 - vol. IV, edited by Marita P. McClymonds, Carol G. Marsh (1999): Christian Cannabich, *Renaud et Armide* (McClymonds with Patrick M. Keady) and *Les mariages Samnites* (Marsh);
 - vol. V, edited by Paul Corneilson, Carol G. Marsh (2019): Christian Cannabich, *Les fêtes du sérail* and *Angélique et Médor*. Il primo ballo probabilmente basato sullo scenario di Noverre e il secondo su quello di Étienne Lauchery.