

ANNARITA COLTURATO

“UNE PARTIE ESSENTIELLE DU SPECTACLE”*Il ballo nelle feste teatrali torinesi del secondo Settecento*

ABSTRACT: From *La vittoria d'Imeneo*, staged at the Teatro Regio in June 1750, by Giuseppe Bartoli and Baldassare Galuppi, to the moment when the striking French events of the end of the century upset the international chessboard, the *festa teatrale* was the genre most often used in Turin for commemorative events. *Feste teatrali* were used to solemnize the visits of foreign princes and sovereigns as well as celebrate the dynastic ties that the Savoy monarchy managed to forge with the main European courts through music. A representation of sovereignty and an instrument of consensus par excellence, this type of opera is a fertile ground for those who intend to study curial politics and its ritual practices; from a theatrical and musical point of view, it also offers many ideas for investigation, one of which concerns the constitutive and structural role of dance.

KEYWORDS: 18th-Century *Feste teatrali*; 18th-Century Ballet; 18th-Century Opera; *La vittoria d'Imeneo* (G. Bartoli, B. Galuppi, 1750); 18th-Century Turin.

“Les ballets font une partie essentielle du spectacle.” È il 1770 e la frase si deve non a Francesco Algarotti, costretto ad ammettere qualche anno prima che la “gente” andava “perduta” per quello che a lui pareva nient’altro che “un saltar disonesto” e “un capriolare sino allo sfinimento” (1755, 21); non al Metastasio, per il quale le opere serie erano divenute “una noiosa appendice degli spettacoli teatrali” e i cantanti, avendo rinunciato all’espressione degli affetti, si erano ridotti a grattare l’orecchio del pubblico e a “servir d’intermezzo a’ ballerini,” capaci invece di rappresentarli, quegli affetti, e di “insinuarsi nel cuore” degli spettatori;¹ nemmeno si deve a Stefano Arteaga, che pure, negli anni Ottanta, avrebbe definito il ballo “quasi parte essenziale del melodramma italiano” (1783-1788, vol. 2, 196-197).

A vergarla, la frase di apertura, fu un ministro degli Affari esteri sabauda, Carlo Adalberto Flaminio Raiberti, impegnato — nel 1770, appunto — a far sì che Jean Dauberval, coreografo e ballerino di punta dell’Opéra di Parigi, sotto contratto a Torino per il carnevale 1770-71, avesse il permesso di trattenervisi sino all’aprile successivo per

¹ Metastasio 1943-1954, vol. 3, 1065 (lettera ad Antonio Bernacchi; Vienna, 15 settembre 1755) e vol. 5, 125 (lettera ad Anna Francesca Pignatelli di Belmonte; Vienna, 16 dicembre 1771).

collaborare allo spettacolo previsto in occasione del matrimonio fra la nipote di Carlo Emanuele III di Savoia, Giuseppina, e il futuro Luigi XVIII di Francia.²

Un ministro in campo per l'ingaggio di un ballerino. Forse non servirebbe altro per attestare la passione per la danza che, specie con l'arrivo di Cristina di Francia, sorella di Luigi XIII e moglie nel 1619 di Vittorio Amedeo I di Savoia, contraddistinse la corte sabauda, capace di assimilare ed elaborare la lezione del *ballet de cour*, immortalandone gli esiti in un *corpus* di codici che si chiude con il *Lisimaco* di Cristoforo Ivanovich e Giovanni Maria Pagliardi allestito nel 1681 in vista delle nozze (poi sfumate) tra Vittorio Amedeo II e l'infanta del Portogallo:³ uno dei primi drammi per musica rappresentati a Torino, che proprio in virtù dell'inclinazione per la danza fu arricchito, e snaturato, da un prologo encomiastico, interventi di cori e *entrées* affidate a professionisti e cortigiani; una sorta di sigillo all'incompatibilità fra *ballet de cour* e dramma per musica e al tempo stesso il segno della "perplessa perifericità" della capitale sabauda rispetto a un mercato operistico altrove già rigoglioso (Bianconi 1991, 294).

La passione per l'arte coreica non si esaurì nemmeno dopo il superamento delle perplessità e la resa incondizionata al melodramma. Quando, nel 1727, quaranta esponenti delle più aristocratiche famiglie del Regno di Sardegna diedero vita alla Società dei Cavalieri, che fino al tramonto del secolo gestì la vita teatrale torinese per conto dei sovrani, uno dei primi intendimenti riguardò proprio l'istituzione di una scuola di ballo capace di alimentare il professionismo del settore. E la danza ebbe sempre una funzione centrale nelle strategie del sodalizio, che mantenne nutrite compagnie di ballerini e profuse le migliori energie per far calcare il palcoscenico di corte ai coreografi e ai ballerini più in vista della scena internazionale: sforzi premiati nel caso di Vestris, Angiolini, Dauberval, Hus, Pitrot, Lany e Gallet, a fronte di assenze significative come quelle di Noverre e di Le Picq, che nello scusarsi di non essere mai in condizione di accettare un ingaggio scriveva nel 1773 — ma la tara sull'adulazione di rito è d'obbligo — di aver sempre desiderato il giudizio di un pubblico che passava per essere uno dei più competenti della penisola.⁴ Torino fu una delle non numerose piazze teatrali italiane in cui ai drammi per musica si abbinarono tre balli anziché due (l'ultimo dei quali spesso in forma di ciaccona o di ballo nobile); i libretti d'opera diedero precocemente risalto al nome del coreografo e del musicista e ospitarono dettagliate descrizioni dei balli, talvolta pubblicate come libretti autonomi, in qualche caso bilingui

² Lettera scritta il 20 ottobre 1770 da Raiberti a Filippo Francesco Maria Ferrero della Marmora, ambasciatore sabauda a Parigi; Torino, Archivio di Stato, Corte, *Materie politiche per rapporto all'estero, Lettere Ministri, Francia*, m. 211 ("s'agissant d'un Spectacle où le Roi et la Famille Royale interviennent, et dont les Ballets font une partie essentielle").

³ Per la localizzazione dei tredici codici conservati a Torino, e una sintetica bibliografia ad essi relativa, cfr. Colturato 2006, 169-178, 238-239. Sul quattordicesimo e ultimo dei codici conosciuti (*Il carnevale languente*), conservato in una collezione privata, cfr. Arnaldi di Balme, Varallo 2009, 98-100.

⁴ Torino, Archivio Storico della Città, Collezione IX, vol. 8, *Ordinati*, 208, 21 luglio 1773 ("J'ai toujours désiré avec ardeur d'être jugé par un public, qui passe avec justice pour le plus célèbre de l'Italie").

(lo furono, ad esempio, in italiano e francese, quelli di alcune creazioni di Sébastien Gallet).⁵

Cahusac scriveva nel 1754 che la danza era stata “intimement unie” alle *tragédies-lyriques* di Quinault, costituendone “une portion essentielle” (1754, vol. 3, 54); negli anni Ottanta — come si è anticipato — Arteaga l’avrebbe considerata “quasi parte essenziale” del melodramma italiano. Lo “spectacle” al quale alludeva il ministro Raiberti nel 1770, tuttavia, non era una *tragédie-lyrique* o un dramma per musica, bensì una festa teatrale: genere encomiastico per eccellenza cui, nella capitale sabauda come altrove, si faceva ricorso specie per celebrare fastosamente le nozze di qualche membro della casa reale o per onorare i visitatori illustri di passaggio in città; genere che, a prescindere dal ventaglio di opzioni praticabili, non solo — in forza della sua alterità — era al riparo dalle discussioni sulla liceità di integrare il ballo all’azione dell’opera (uno dei temi su cui si accapigliavano intellettuali e letterati della penisola), ma proprio alla danza e al suo portato spettacolare riconosceva un ruolo costitutivo e strutturale.⁶

Lo riconosceva da sempre; con esiti — anche a voler limitare lo sguardo al principale palcoscenico torinese e al secondo Settecento — significativi e, almeno in un caso, assai singolari.

Ci riferiamo alla *Vittoria d’Imeneo*, andata in scena al Teatro Regio il 7 giugno 1750 per celebrare il matrimonio del futuro Vittorio Amedeo III con la figlia di Filippo V di Spagna, Maria Antonia Ferdinanda, e suggellare in musica la fine delle ostilità fra due dinastie che nella recente Guerra di successione austriaca avevano combattuto su fronti opposti: festa teatrale in cui Giuseppe Bartoli, professore di eloquenza italiana e di lettere greche all’Università di Torino, e autore del libretto, fallì il tentativo di tenere l’incensiere lontano dal naso dell’incensato — per dirla con il Metastasio⁷ — e nondimeno concepì un lavoro che, pur nella modestia del risultato artistico, costituisce un documento di grande interesse alla luce del dibattito sull’opera in musica, e sul rapporto fra azione coreutica e drammaturgia operistica, che agitava gli ambienti culturali del tempo.⁸

Convinto del fatto che l’*Eneide* fosse “una perpetua allegoria, sotto la quale si spiega[va]no le vicende della Repubblica Romana” e che di simili allegorie abbondassero molti poeti greci e latini,⁹ Bartoli scelse di sviluppare l’encomio intorno a quello che, non senza discordanze e lacune, “molti antichi Autori” avevano posto “tra i

⁵ Cfr. *Descrizione de’ balli* [1779], *Descrizione de’ balli* [1780]. Sul ballo al Teatro Regio nel Settecento si vedano fra l’altro Bouquet 1976, Basso 2016, Pappacena 2019.

⁶ Sulla festa teatrale e la bibliografia a essa relativa cfr. tra l’altro Colturato, Merlotti 2011, Yordanova, Maione 2018.

⁷ Metastasio 1943-1954, vol. 3, 265 (lettera al fratello Leopoldo; Vienna, 22 gennaio 1746).

⁸ Su Bartoli (Padova, 1717-Parigi, 1788), allievo di Domenico Lazzarini a Padova, successore di Girolamo Tagliacucchi nell’ateneo torinese dal 1745 al 1763, Regio antiquario e direttore del Museo dell’Università dal 1751 al 1773, eletto a Parigi fra i quaranta immortali dell’Académie Française, si vedano fra l’altro Paravia 1842; Vallauri 1846, vol. 3, 127-131, 136-137; Moretti 1964. Sui festeggiamenti per il matrimonio e sulla *Vittoria d’Imeneo* cfr. in particolare Viale Ferrero 1980, 180-187; Viale Ferrero 1986; Colturato 2012, 25-30; Basso 2016, vol. 2, 865-873; Colturato 2018, 363-367.

⁹ Metastasio 1943-1954, vol. 4, 270-271 (riferito in una lettera a Tommaso Filippini; Vienna, 6 settembre 1762).

più memorabili fatti d’Alessandro il Grande,” cioè il matrimonio con la “bellissima e virtuosissima principessa Rossane” ([1750]b). Nel libretto, il Macedone sbaraglia a Filippi i popoli ribelli della Sogdiana, ma resta appunto vittima del fascino di Rossane, figlia del re dei Battri sconfitti. Imeneo e Venere, scesi dall’Olimpo, cercano di distrarlo dalla dedizione alle armi e alle lettere, di piegarlo all’amore e farlo convolare a nozze. Il piano è ostacolato da Marte e Urania, che stringono un patto e promettono a Imeneo, figlio di Urania, di accondiscendere alle eventuali nozze di Alessandro solo nel caso — impresa ritenuta impossibile — si trovi una candidata che ne sia degna. Riconosciute in Rossane tutte le qualità richieste, Giove sancisce la vittoria d’Imeneo, che celebra la concordia fra Venere e Marte e l’unione di Alessandro e Rossane.

Considerato l’intreccio, non stupisce che il tasso di drammaticità sia lungi dal minare la funzionalità rituale e insidiare il primato della componente allegorica, tanto marcata da suggerire all’autore, tutt’altro che allergico alla piaggeria, di rinunciare alla *Licenza* finale.¹⁰ A scorrere l’avviso *A’ leggitori* pubblicato in apertura di libretto, e il testo poi intonato da Baldassare Galuppi (reduce dalla fortunata collaborazione con Goldoni nell’*Arcadia in Brenta* ma noto in quegli anni soprattutto come compositore ‘serio’), colpiscono piuttosto gli echi delle dispute intellettuali del tempo, il tentativo di indicare una via per la rigenerazione dell’opera in musica, la singolarità del progetto concepito, la miriade di spunti suggeriti — sembra di poter aggiungere — più dalle giornate trascorse in biblioteca che dalle serate passate a teatro:¹¹ un approccio tutto letterario destinato, nel passaggio dalla carta alle assi del palcoscenico, ad uscire malconco (una “disastrosa provincia” nella quale pochi potevano inoltrarsi “senza rompersi il collo,” il genere drammatico),¹² eppure meritevole di essere esaminato nei suoi aspetti salienti.

Per cominciare, Alessandro e Rossane, “scarsa, imperfetta immagine” di Vittorio Amedeo e Maria Antonia Ferdinanda (III/7), vennero interpretati non da due cantanti ma da due ballerini (Pierre Aubry e Louise-Madeleine Lany), mentre ad impersonare gli dèi dell’Olimpo furono tre dei più quotati virtuosi della scena internazionale (Imeneo/Gaetano Majorana, *Caffarelli*; Urania/Giovanna Astrua; Marte/Anton Raaf) e l’amante (poi moglie) del citato ministro Raiberti (Venere/Teresa Mazzola).

Da un lato, dunque, Bartoli volle forse liberarsi dall’impaccio umanistico di far cantare un personaggio storico, impaccio di cui i librettisti si erano sbarazzati sin dal secolo precedente ma che, ancora una dozzina d’anni dopo *La vittoria d’Imeneo*, avrebbe fatto dire a un intellettuale con il quale Bartoli condivideva le simpatie

¹⁰ L’encomio, che pervade l’intero testo e su cui non è il caso di soffermarsi in questa sede, è scoperto specie nell’unico recitativo obbligato del lavoro (“Ah non parlar...,” III/7), affidato a Urania prima del tripudio conclusivo per il “fausto, e degno, / d’alme, e di pregi innesto” (Bartoli [1750b]). La sola festa teatrale torinese a prevedere una *Licenza* fu *L’Aurora* (libr. Giandomenico Boggio, mus. Gaetano Pugnani), andata in scena al Regio il 2 ottobre 1775 (Boggio [1775]).

¹¹ “Il sig. abate Giuseppe Bartoli [...] ha assunto qui più materia di quello, che convenientemente digerire potesse,” sentenziò a proposito della *Vittoria d’Imeneo* un anonimo articolista delle *Novelle letterarie* (1750, col. 619).

¹² Metastasio 1943-1954, vol. 4, 481 (lettera a Tommaso Filipponi; Vienna, 28 luglio 1766).

illuministe che “i trilli di un’arietta” non stavano “così bene in bocca di Giulio Cesare, o di Catone” come in quella “di Apollo, o di Venere” (Algarotti 1763, 18). Costruì quindi “il viluppo” e “lo scioglimento” della “favola” sulle relazioni e gli affetti di un gruppo di personaggi mitologici che, grazie alla poesia (capace di rendere visibili “gl’interni combattimenti dando persona a chi non la ha”), esprimevano sia “ciò che [agitava] l’animo” di Alessandro, sia la loro stessa “agitazione:” *La vittoria d’Imeneo*, recita d’altronde il titolo del libretto, che dimentica l’eroe macedone e si limita a citare i nomi dei cantanti trascurando quello dei ballerini; *Imeneo e Venere*, appunto semplicemente Galuppi sulla partitura autografa conservata alla British Library.

Il trionfo d’Imeneo su Marte e Urania era “l’unica azione” del componimento, precisava l’autore. Che, sempre nell’avviso, aggiungeva:

Sarebbe stato impossibile, che tale azione oltre all’esser una d’un solo, in un solo giorno avvenuta, ed intera, fosse stata grande, verisimile, e maravigliosa, quando alle Deità che la promovono, o se le attraversano, io avessi dato qualità differenti da quelle con cui Omero, Virgilio, e i più rinomati antichi e moderni dipinsero le Deità medesime, o somiglianti. [...] Il luogo in cui essa siegue, è la campagna vicina alla nuova città di Filippi, e la città stessa.

D’altro canto — ansioso di mettere a tacere quanti, scettici circa la sua statura di studioso e letterato, avevano sconsigliato a Carlo Emanuele III di affidargli una prova tanto cruciale per la rappresentazione della sovranità sabauda — Bartoli non volle limitarsi a fornire una di quelle, pur raffinatissime, “fanfaluche” metastasiane imperniate sulla contesa dei numi¹³ e, per accrescere la spettacolarità e rendere più ambizioso il lavoro, decise di inserirvi grandi *tableaux* con cori e balli: espediente non nuovo, specie nelle varie declinazioni d’oltralpe (tradizionalmente propizie a sfruttare l’affinità tra linguaggio corale e coreutico), ma inconsueto sulle scene italiane del 1750 e reso particolarmente interessante dall’ansia esplicativa dell’autore.

I balli che dividevano “come in tre parti tutta l’azione,” sottolineava infatti il letterato,

sono inseparabilmente connessi con la medesima. E affinché con maggiore chiarezza venisse compreso il fatto, o l’affetto che debbono significare, si sono verisimilmente introdotte persone le quali a coro cantando nel tempo che i danzatori ballano a coro, meglio spieghino con la voce le cose principali accennate da essi col gesto. In somma ho tentato di riunire le Sorelle bene spesso divise, facendo sì che la Poesia, la Musica, la Pittura, e la Danza dirette in questa occasione senza violenza ad un solo fine, mostrassero la dipendenza loro da un solo principio.

Poco importa che, in coda, Bartoli facesse riferimento a una circostanza di natura pratica, cioè al fatto che l’“incorporamento del ballo con l’azione” giovasse anche a non oltrepassare “il prescritto limite allo spettacolo” (due ore o poco più, aveva ordinato il

¹³ Metastasio 1943-1954, vol. 3, 769 (lettera a Farinelli; Vienna, 16 dicembre 1752). Bartoli tentò di cimentarvisi, con motivi encomiastici simili a quelli sviluppati nella *Vittoria d’Imeneo*, in un altro lavoro per le nozze tra il futuro Vittorio Amedeo III e Maria Antonia Ferdinanda, *Le tre dee riunite*, componimento drammatico cantato a Madrid con la musica del maestro della cappella di corte sabauda Giovanni Antonio Giaj (Bartoli [1750a]).

sovrano, probabilmente pensando al calore da sopportare in teatro). Le parole dettate in precedenza la dicono lunga sulle riflessioni suscitate dall'acceso dibattito sull'opera e sulla sua pretesa candidatura a erede — in quanto restauratrice della perduta unità di parola, azione e musica — dell'antica tragedia. La dicono lunga sulle domande che lo studio del teatro antico e la frequentazione di scritti come le *Réflexions critiques* dell'abbé Dubos (nuova ed., 1733, 265-295) dovevano aver sollecitato in merito alla necessità di una corretta comprensione dei gesti nella pantomima (problema che, da lì a qualche anno, si sarebbe posto in modo nevralgico). La dicono lunga, ancora, sul desiderio di legittimazione culturale nutrito dall'autore nonché, forse, sull'aspirazione a proporre un esperimento che, libero dall'obbedienza alle leggi del mercato in virtù della commissione regia e della circostanza eccezionale, potesse offrirsi come modello di teatro in musica rigenerato.¹⁴

Certo non erano sfuggiti a Bartoli gli scritti di quei colleghi — Crescimbeni, Muratori e Gravina, per fare qualche nome — che avevano stigmatizzato la disinvoltura con cui il teatro musicale trattava regole, decoro e verosimiglianza, deplorato quanto la poesia fosse divenuta “dannosa ministra di più dannosa musica” (Gravina 1715, 6) e rilevato come la forza educativa dell'antica tragedia avesse lasciato il posto alla “quiete deliziosa, e contenta” procurata dall'arte musicale, l'unica a possedere “il segreto importantissimo del separar l'anima da ogni umana cura” per lo spazio di tempo “in cui le note possono trattenerla” (Martello 1715, 199).

Né dovevano essere estranei a Bartoli il concetto di “idea comune” da cui — stando a un passo di Gian Vincenzo Gravina — le arti imitative dipendevano tanto che, alterandola, si sarebbero alterate tutte (“e particolarmente la musica, dall'alterazione della poesia si cangia, come dal corpo l'ombra;” 1715, 71); o il “même principe” cui Charles Batteux aveva ricondotto le arti sulla scorta metodologica dei “vrai Physiciens” (ma, per il filosofo francese, il principio unificatore e il fine comune a cui tendono le arti non impedisce che i versi di un libretto siano — come già per Martello — “comme des coups de force qu'on donne à l'expression musicale, pour la rendre d'un sens plus net & plus intelligible” e “dans ce point de vue” vadano giudicati; 1746, I-II, 286-287).

Quanto alla danza e alla pantomima, l'erudito librettista aveva probabilmente letto Boulenger, Michel de Pure, Ménestrier, Calliachi o d'Aubignac e, nutrito com'era di interessi antiquari, divorato i volumi di *Mémoires* pubblicati dall'Académie Royale des Inscriptions et Belles Lettres, nel primo dei quali il musicografo Pierre-Jean Burette aveva firmato due contributi “pour servir à l'histoire de la danse des anciens,” persuaso “qu'une connoissance exacte des routes qu'[avaient] tenues les Grecs & les Romains,

¹⁴ A questo proposito si legga quanto scritto una dozzina d'anni più tardi da Algarotti nell'*Introduzione* all'edizione livornese del suo *Saggio sopra l'opera in musica*: “Al presente il teatro è in mano d'impresarij, che non altro cercano se non trar guadagno dalla curiosità, e dall'ozio di pochi cittadini [...]. Sino a tanto che non mutino le cose, inutile è ogni discorso, ogni desiderio è vano. E come mutar potriano, salvo se nella corte di un qualche principe caro alle Muse presiedesse al teatro un abile direttore, in cui al buon volere fosse giunta la possa? Allora solamente saranno i virtuosi sotto regola e governo, e noi potremmo sperare a' giorni nostri di veder quello che a' tempi de' Cesari, e de' Pericli vedeano Roma, ed Atene.” (1763, 11-12).

pour conduire certains Arts au point d'excellence" non sarebbe stata inutile per portare a perfezione quelle contemporanee (1717, 94).

Alcuni dei temi presenti nei *Mémoires* di Burette (1717) — l'avallo degli antichi alla concezione della danza come "véritable imitation" che, al pari delle altre arti, si propone di rappresentare "au naturel les diverses actions des hommes" e dipingere "par des gestes mesurés les différentes passions qui les agitent" (99); la deferenza verso il *De saltatione* di Luciano di Samosata ("qu'on doit regarder plutôt comme une apologie ou même comme un éloge de cet exercice, que comme un ouvrage didactique;" 94-95) — erano già stati sviluppati al di fuori dei circoli accademici, nei luoghi dove la danza si praticava, oltre a studiarla dal punto di vista storico (Weaver 1712). Variamente declinati, erano poi divenuti capisaldi di una produzione saggistica nella quale nomi familiari a Bartoli si erano mostrati sempre più attenti all'arte di Tersicore: nella citata edizione delle *Réflexions critiques*, uscita quattordici anni dopo la prima, l'abbé Dubos aveva ritenuto di dedicare alla pantomima una parte aggiuntiva e fatto cenno all'"essai de l'art des pantomimes anciens" proposto agli ospiti del Castello di Sceaux nel 1714 durante il quarto atto dell'*Horace* di Corneille (musica di Jean-Joseph Mouret) per dare "une idée de leurs représentations" più precisa di quella ricavabile dalle pagine dei libri (1733, 289); e, fra le belle arti, l'autorevole e già ricordato Batteux aveva elencato, dopo musica poesia pittura e scultura, proprio l'"art du geste ou la danse" (1746, 6).

Fuor di speculazione accademica, che la danza e la pantomima garantissero l'apprezzamento del pubblico era poi un fatto assodato. "Concertate un balletto. Ognun ne gode, / ognuno se ne intende; / non fa pianger, non secca e non offende," avrebbe fatto dire il Metastasio a Silango, "giovane cinese ritornato dal viaggio d'Europa:" personaggio assente nella prima versione delle *Cinesi* del 1735 e aggiunto in quella del 1753 a dirimere l'ironica e deliziosa gara fra dramma per musica, pastorale e opera buffa, non senza aver ricevuto l'ammonimento che "qui [in una città della Cina molto 'viennese'] non siamo / su la Senna o sul Po."¹⁵

L'abbondanza di stimoli, il desiderio di stupire gli spettatori, l'ambizione di fornire un contributo alla rigenerazione dell'opera in occasione di una delle massime cerimonie della liturgia politica e curiale si incagliarono in prima battuta nella vocazione poetica sfortunatamente limitata del librettista. "Rinunziate alle Muse, che elle già hanno rinunciato a voi" — avrebbe scritto una ventina d'anni dopo Vittorio Alfieri nella farsa *I poeti* a proposito dell'*Epponina*, tardo cimento di Bartoli in campo tragico — "l'immaginare non è il vostro lotto, fareste milioni di versi senza mai essere Poeta" (cit. in Mattioda 1999, 95). Quanto all'attitudine per il teatro, anche un critico meno malevolo farebbe fatica a considerare *La vittoria d'Imeneo* all'altezza delle istanze programmatiche del suo autore: proprio a partire dall'"incorporamento del ballo," principale oggetto di interesse di questo contributo a scapito di altri aspetti che pure

¹⁵ "Può dir qualcuno: / 'Novità nella scelta io non ritrovo,'" avrebbe commentato la sorella di Silango, Lisinga, invitando purtuttavia a far volare "il piede in lieti giri;" Metastasio 1943-1954, vol. 2, 344, 353. Nel 1735 l'azione teatrale era stata commissionata al poeta cesareo proprio per servire d'introduzione a un ballo cinese.

meriterebbero attenzione (ad esempio il ruolo del coro, chiamato, sull'onda della fascinazione per il teatro antico, a dar voce alla/e collettività).¹⁶

Sebbene connessi all'azione e non genericamente destinati ad accrescere il tasso di spettacolarità (come gli autonomi balli di pastori, giardinieri, marinai ecc. abbinati ai drammi per musica delle stagioni di carnevale), gli inserti coreutici sono infatti previsti, al pari di quanto era spesso avvenuto nell'opera secentesca, in coda alle parti in cui si articola la festa teatrale.

Al termine della prima, dopo il vittorioso assedio al fortino dei Sogdiani ad opera dell'esercito di Alessandro, si susseguono un primo "corpo di ballo" (sei Sogdiane che, "liete per la somma clemenza con cui veggonsi trattate dal vincitore," danzano "a coro" con sei capitani macedoni), il ballo di una coppia di contadini e, sopraggiunto il "pomposo corteggio" di Rossane, un secondo "corpo di ballo," un ballo nel quale Alessandro e la principessa "manifestano reciprocamente l'ammirazione" destatasi nel loro animo, quello di un'altra coppia e il tripudio finale. Per meglio spiegare "con la voce le cose principali" accennate dai danzatori "col gesto" — intendimento, come si ricorderà, espresso dal librettista nell'avviso *A' leggitori* — un coro di dodici seguaci del condottiero sottolinea di volta in volta il contenuto generale per la cessazione delle ostilità, l'apprezzamento dei vinti per il vincitore, lo stupore collettivo per la bellezza e le virtù di Rossane.¹⁷

Ambientata in un tempio dedicato a Ercole, la seconda parte si chiude con i cori intonati da sacerdoti e sacerdotesse durante la cerimonia di ringraziamento per la vittoria, con un primo "corpo di ballo," un ballo dei due giovani incapaci di nascondere "il veemente amore" che li accende, quello dei loro seguaci.¹⁸ Il contesto rituale permette ai coristi di evocare in chiave pedagogica il *topos* del bivio tra Virtù e Piacere e di ricordare allo sposo — anche a quello che dal palco reale assisteva allo spettacolo — che "giunto ad Onor si vide / Amor sovente ir seco:" connubio, ed equilibrio, fra cuore e ragione che qualche anno più tardi avrebbe ispirato al Metastasio, ancora in occasione di un evento nuziale e dinastico, una delle feste teatrali più fortunate dell'epoca.

Nella terza e ultima parte della *Vittoria*, la "pompa trionfale del vincitore Imeneo" convoca i protagonisti nella reggia di Alessandro e mescola esercito vincitore e popoli

¹⁶ Si vedano su questo gli spunti interpretativi presenti in Viale Ferrero 1986, 308-309. Quanto alla fascinazione per il teatro antico, sappiamo che Bartoli si cimentò fra l'altro in una traduzione in volgare della *Poetica* di Aristotele (Paravia 1842, 136).

¹⁷ Contratti e quietanze confermano che, come riportato dal libretto, i coristi furono dodici, e altrettanto attento fu Bartoli circa i ballerini (tre coppie: i citati Aubry e Lany; Pierre Bodin e Louise Joffroy; Domenico Lenzi e Anna Tagliavini-Lenzi) e i figuranti (dodici); Torino, Archivio Storico della Città, Collezione IX, voll. 3 (*Ordinati*, 115-126), 23, 85; *Carte sciolte* 6188, 6192, 6193. Sui ballerini e sul coreografo Claude Le Comte, come loro dimenticato dal libretto, cfr. Pappacena 2019. Le carte d'archivio attestano fra l'altro l'impiego di bande militari, presumibilmente chiamate a suonare sul palcoscenico la "pacifica sinfonia" di strumenti a fiato che segna la fine dell'assedio (I/5), il "lieto concerto" che accompagna la cerimonia nel tempio d'Ercole (II/6), il "suon di crotali, e flauti" prodotto dai seguaci di Bacco (II/7), gli eventuali segnali militari.

¹⁸ "Pocchia ballano due loro seguaci: quindi altri due. All'ultimo si danza a coro, mentre a coro in questa forma si canta," recita la didascalia.

sconfitti, cittadini, deità e figure allegoriche. Tenuti sino a quel momento distinti,¹⁹ i due livelli — quello storico degli amori e delle vittorie del condottiero e quello mitologico delle contese e delle ruggini fra gli dèi, quello di Filippi sotto assedio e quello dell'Olimpo con Giove e la sua corte, quello dei ballerini dimenticati dal libretto e quello dei cantanti di grido — si incontrano infine qui, per onorare gli “Sposi reali” Alessandro (Vittorio Amedeo di Savoia) e Rossane (Ferdinanda di Borbone).

Come si desume da questa stringatissima sintesi, non si danzava solo per danzare,²⁰ ma si esprimevano passioni e rappresentavano azioni, pur se esili e di fatto risucchiate dal contesto cerimoniale. Tuttavia i balli non erano davvero “incorporati;” tant'è che la partitura autografa di Galuppi è priva della musica per cori e danze (forse commissionata a un maestro locale) e quella che, a c. 1, il compositore definisce non a caso *Cantata a 4.o.* si presenta come un lavoro per tre soprani, un tenore e orchestra standard (oboi, corni, archi e cembalo) costruito — fatta eccezione per un duetto, un recitativo obbligato e il breve coro “Te di palme, te di rose” eseguito in chiusura dai quattro cantanti — sulla consueta successione di recitativi semplici e arie *da capo/dal segno*, peraltro non sempre poste a fine scena, com'era invece abitudine nell'opera in musica.²¹

Una sostanziale indifferenza nei confronti dello sforzo prescrittivo cui Bartoli si costrinse redigendo didascalie gestuali e sceniche minuziosissime²² mostrarono pure i fratelli Galliani alle prese con l'ideazione delle scene, poi incise da Jacques-Philippe Le Bas per il libretto uscito dai torchi della Stamperia Reale. Né le cose dovettero andare diversamente in teatro, se il 14 marzo 1750 il professore confessava a Giuseppe Gennari (cit. in Paravia 1842, 69, nota 60):

La mia salute non è ottima, ma il torto è mio. Ben v'apponete che queste reali nozze m'occupino di presente. Non potete immaginarvi quanto sia grande l'imbroglione. Pure ubbidisco al re volentieri. Il componimento drammatico di Madrid [*Le tre dee riunite*] fu un nulla rispetto alla festa teatrale che

¹⁹ Rare le eccezioni: in I/2 Marte si rivolge a uno dei Macedoni accampati, con macchine ed elefanti, sotto la rocca difesa dai Sogdiani per farsi portare lancia e scudo e, accorgendosi della presenza di un estraneo (il non riconosciuto Imeneo), chiede ai soldati di catturare e punire l'“audace;” in III/7 Venere, “che viene per aria sul carro guidato dalla Pace, e tirato da' cigni,” chiama a sé Alessandro “nel mentre ch'egli passa da un atrio all'altro” del suo palazzo.

²⁰ “On ne danse que pour danser,” avrebbe scritto invece Cahusac a proposito degli *opéras-ballets* di Antoine Houdar de La Motte (1754, vol. 3, 154).

²¹ Al termine dell'aria “Alma grande al trono eletta” (I/2), Marte “vuol partire” ma è trattenuto da Imeneo; non prevedono il congedo del personaggio neppure “Va: chi son io rammenta” (I/3), “Rispondi, favella” (II/2) e “Di spavento già smania l'altera” (III/6; Urania “nel partire incontra Marte, e torna indietro”). Su questi e altri aspetti del libretto e della partitura cfr. Colturato 2012, 25-30, e Colturato 2018, 363-367.

²² Sulle didascalie, altro bersaglio del sarcastico Alfieri a proposito dell'*Epponina* (Mattioda 1999, 93-94) si veda ad esempio la scena I/3, nella quale le scaramucce fra Venere e Marte prevedono, nel giro di una manciata di versi, queste didascalie: “Con grande turbazione,” “Con serietà,” “Affettuosamente,” “In atto grave,” “Con isdegno,” “Adirata,” “Con gravità,” “Sdegnata;” e poco oltre, nella stessa scena: “Parlando a Venere [Marte] adocchia Imeneo con turbamento,” “Nel seguir Marte [Venere] fa cenno ad Imeneo, che confidi in lei.” Cfr. anche le scene II/5 (“[Marte] Si porta alla destra del tempio, e va cercando Venere con ansietà,” “Tornato nella scena dice fra sé,” “Si porta alla sinistra con impazienza come sopra,” “Torna nella scena agitatissimo”) e III/3 (“[Venere] Parte. Quest'ultimo verso è sentito ancora da Urania sopravvenuta in quel mentre”).

per Torino ora vo formando, coll'obbligo di diriger tutti e musici e ballerini e pittori. Questo e il venturo sono i due mesi della maggiore fatica: e tuttavia non ho ommesso cosa alcuna quanto all'Università, benché volessero dispensarmivi.

Non occorre essere dotati di una fantasia particolarmente sbrigliata per immaginare le reazioni che dovettero suscitare negli artisti (su tutti il capriccioso *Caffarelli*, noto per il pessimo comportamento in scena) l'erudizione e la pedanteria di Bartoli, il suo proposito di avere — da autore del testo — il controllo complessivo dello spettacolo (tema caro, fra gli altri, al Metastasio, ad Algarotti e Cahusac). Senza poter contare sulla puntuale intermediazione della Società dei Cavalieri, fra l'altro, giacché il sodalizio, irritato dall'imposizione regia al momento della commissione del libretto, e sentendosi in compenso minacciato dalle intenzioni del librettista di chiedere lumi ogniqualvolta lo ritenesse necessario, aveva stabilito che l'incauto professore se la vedesse direttamente con il coreografo e gli addetti ai lavori.

Stando alle cronache e agli introiti delle venti recite, in ogni caso, quella che lo stesso Bartoli avrebbe bollato l'anno successivo come “cosa assai tenue” (Paravia 1842, 70, nota 62) incontrò il favore del pubblico. Il quale, per applaudire nuovamente una festa teatrale al Regio, dovette però attendere oltre vent'anni; e furono anni cruciali e di profondo rinnovamento, per la storia dell'opera e del ballo teatrale.

Basta sfogliare libretti e partiture delle feste teatrali rappresentate fra il 1771 e il 1789²³ per accorgersene, per rendersi conto delle risposte che — ferme restando la funzionalità encomiastica e la saldatura ideologica fra scena e platea — strutture musicali e dispositivi drammaturgici messi a punto (anche nella capitale sabauda) in seno alla coeva produzione seria e ‘riformata’ furono in grado di dare ad alcuni dei problemi che Bartoli si era posto senza riuscire a offrire una soluzione men che goffa.

Gli effetti che i diversi contesti celebrativi ebbero sulla scelta dei soggetti e dei modelli, sull'assetto drammatico, sulle modalità d'intonazione e la morfologia dei brani musicali delle feste teatrali torinesi degli anni Settanta-Ottanta, hanno già sollecitato riflessioni su cui non è il caso di tornare (Blanchetti 2011, Colturato 2012, Colturato 2018). Qui, in chiusura, l'attenzione va piuttosto al ruolo che la danza ebbe in alcuni di questi lavori, al contributo richiestole per raggiungere quei picchi di spettacolarità che tali occasioni, più di altre utili alla rappresentazione della regalità e alla costruzione del consenso, esigevano per esibire magnificenza e potere a beneficio di un pubblico scelto e internazionale. A prescindere — sia precisato in margine — dalla costante presenza di

²³ Questi i lavori cui si allude: *Issea* (libr. Vittorio Amedeo Cigna Santi, mus. Gaetano Pugnani; 8 aprile 1771), *L'Aurora* (Giandomenico Boggio, G. Pugnani; 2 ottobre 1775), *Il trionfo della Pace* (Cesare Oliveri, Francesco Bianchi; 16 aprile 1782), *Bacco ed Arianna* (C. Oliveri, Angelo Tarchi; 20 maggio 1784) e *Demetrio a Rodi* (G. Boggio, G. Pugnani; 2 maggio 1789). Per i libretti cfr. Cigna Santi [1771], Boggio [1775], Oliveri [1782], Oliveri [1784], Boggio [1789]. Le partiture manoscritte sono conservate, nel caso dell'*Issea*, alla Biblioteca do Palácio Nacional da Ajuda di Lisbona (parte I) e presso la Fundação da Casa de Bragança (Museu-Biblioteca da Casa de Bragança) di Vila Viçosa (parte II); dell'*Aurora*, all'Ajuda di Lisbona e alla Biblioteca del Conservatorio di Santa Cecilia a Roma (parte I); del *Trionfo della Pace*, all'Archivio dell'Accademia Filarmonica di Torino e all'Ajuda di Lisbona; di *Bacco ed Arianna*, alla Biblioteca del Conservatorio “Paganini” di Genova; del *Demetrio a Rodi*, alla Biblioteca Nacional de Portugal.

balli più o meno analoghi eseguiti nell'intervallo fra le due parti in cui si articolavano le feste e al termine degli spettacoli.

Rispetto al singolare impianto congegnato da Bartoli, le feste teatrali di questi anni presentano una struttura più in linea con le consorelle allestite altrove in simili circostanze; del resto, la stesura dei libretti era affidata non a professori universitari in cerca di notorietà ma a poeti meno refrattari ai prodotti di 'mestiere' e le partiture portavano la firma di compositori al corrente della produzione italiana ed europea.

Assente nelle due feste a soggetto storico-militare (*Il trionfo della Pace*, 1782; *Demetrio a Rodi*, 1789), che puntano su una spettacolarità fatta di abbattimenti, marce, trionfi, masse corali e dispiegamento di grandi mezzi orchestrali, la danza assume in quelle a soggetto mitologico (*Issea*, 1771; *L'Aurora*, 1775; *Bacco ed Arianna*, 1784) una funzione rilevante e un ruolo strutturale: specie nelle prime due, in virtù dell'azione ridotta, del coinvolgimento di un coreografo e ballerino come Dauberval e fors'anche dell'ispirarsi a due fortunate *pastorales héroïques* e dell'occasione data dai matrimoni fra principi di Casa Savoia e dei Borboni di Francia, storicamente devoti a Tersicore.

Sia *l'Issea* sia *L'Aurora* si aprono con *tableaux* in cui massa corale e compagnia di ballo danno vita ad articolate scene collettive.

Nel caso dell'*Issea*, terminata la sinfonia, ai presenti si scopriva una scena pastorale "tutta ingombrata" da ballerini (ventotto, includendo due primi ballerini e due primi grotteschi) e coristi (ventiquattro) intenti a celebrare una festa in onore d'Imeneo (lo spettacolo coronava i festeggiamenti per le nozze di Giuseppina di Savoia e il futuro Luigi XVIII, ricordiamo per inciso). Subito s'intrecciava un "allegriissimo ballo" — recita il libretto — e le voci cantavano "intanto" un coro che Gaetano Pugnani, il compositore più in vista della corte sabauda, intonò in 3/4 (*All.o spiritoso*) anziché — come ci si sarebbe attesi sulla scorta della "generale contradanza" citata (forse genericamente) dal librettista — nel tempo binario che di norma caratterizzava questa danza: la più in voga del momento, quella che anche a Torino si praticava a corte e che, nei balli "sans étiquette," sostituiva il più formale e cerimoniale minuetto.²⁴

Ancor più protagonista è il ballo nella scena del sonno che coglieva la svenevole *Issea* poco prima dello scioglimento. Con un espediente caro specie al teatro transalpino (basti pensare all'*Atys* di Lully o alla *Circé* di Desmarest), a quel punto gli spettatori vedevano infatti i sogni della ninfa dormiente incarnarsi nei corpi dei danzatori: prima i *Sogni infausti* poi i *Sogni felici* condotti da Apollo (che ama *Issea* sotto le mentite spoglie del nobile pastore Licida), sogni ai quali Pugnani destinò due *Balli* che occupano una ventina di pagine proprio nel cuore del manoscritto della seconda parte della festa. All'*All.o spiccato* dei *Sogni infausti* (3/4, Mi bemolle maggiore), nervoso nei

²⁴ Difficile non pensare alla celebre scena del ballo nel finale primo del *Don Giovanni* mozartiano, con Don Giovanni e Zerlina che eseguono una contradanza mentre la coppia nobile Don Ottavio-Donna Anna danza un minuetto (e Leporello e Masetto un *Deutscher Tanz*). Anche se la suggestione finisce qui: nulla di meno ipotizzabile, a corte, di tre orchestre che sovrapponevano tre ritmi diversi (2/4, 3/4, 3/8), con effetti di sgretolamento non solo dell'architettura musicale ma dell'immagine di stabilità, coesione sociale e armonia ai piedi del trono.

ritmi e drammatico nell'uso di intervalli ampi e nelle inquietudini armoniche, il musicista contrappose un più danzante *And.e amoroso* dei *Sogni felici* (tempo e tonalità uguali, flauti in luogo dei precedenti oboi, oltre ai consueti corni, archi e basso), concluso da una sezione in tempo binario caratterizzata da una melodia soave e avvolgente: una di quelle pagine durante le quali anche gli spettatori più indisciplinati zittivano; forse una di quelle cui Dauberval attinse per alcune delle sue ultime creazioni di Bordeaux.²⁵

Attento e silenzioso fu probabilmente il pubblico anche quattro anni più tardi, all'apertura del sipario dell'*Aurora*, con una "vasta selva" percorsa da viali che lasciavano scorgere un "Palagio Reale di campagna" e, nel mezzo, uno splendente gruppo di nuvole su cui troneggiavano Amore e Imeneo e sotto il quale campeggiava, a beneficio degli spettatori eventualmente sordi all'encomio, "un'Aquila avente in bocca alcuni gigli." Dopo la sinfonia, l'esordio pastoral-venatorio mescolava del resto, in un articolato complesso formale, ingredienti di sicuro effetto: una *musette*, danza che anche a Torino aveva goduto di una certa fortuna²⁶ e che Pugnani interpretò con un *Andante* (6/8, Fa maggiore) opportunamente cantilenante e contraddistinto da un dispiegamento di fiati (flauti, oboi, clarinetti, fagotti e corni) chiamati a rendere l'effetto dell'assente cornamusa; poi un coro di ninfe e pastori, un duetto di Amore e Imeneo, ancora un coro di pastori e pastorelle, un *Allegro* di caccia in funzione realistica (*All.o*, 6/8, Mi maggiore) — probabilmente apprezzato dai presenti, partecipi di un contesto curiale di cui la caccia era espressione assai significativa — e un festoso *Rigaudon* per soli archi (2/2, Mi maggiore) al dileguarsi della folla e all'arrivo di Titone in preda ai tormenti d'amore per la ninfa Elisa (che il principe non sa essere la dea Aurora sotto mentite spoglie).

Il risalto dato agli inserti coreutici, peraltro introdotti in funzione più decorativa che drammatica, e il ricorso a spettacolari scene di massa — oltre ai solisti e al coro, erano previsti una coppia di ballerini seri, una di primi grotteschi, una "terza coppia," sei "ballerini ne' concerti" e sedici figuranti — non garantirono il successo dell'*Aurora*, le cui recite furono interrotte prima del previsto a causa della disaffezione del pubblico. Le stesse feste teatrali, del resto, erano destinate a non sopravvivere a lungo, vittime dei mutamenti in atto in seno all'opera post-metastasiana e del tramonto dell'*Ancien Régime*, dei cui simboli e delle cui pratiche erano state perfetta emanazione e rispecchiamento.

Sulle scene torinesi, tuttavia, le parole del ministro Raiberti non hanno mai smesso di suonare vere e "les ballets" hanno continuato a costituire "une partie essentielle du spectacle," a dimostrazione di un amore per la danza che ha attraversato epoche, generi e stili: un amore che la presenza nelle istituzioni cittadine di raccolte librerie preziose

²⁵ Cfr. *Le page inconstant* (2 ottobre 1786; con brani di Grétry, Monsigny, Philidor, Jommelli, Paisiello e altri), *Psyché* (16 febbraio 1788; Jommelli, Gluck, Haydn, Sacchini, Rameau ecc.), *Momus vaincu* (5 settembre 1789; Haydn, Gluck, Jommelli, Traetta, Grétry ecc.); cfr. Guest 1996, 373, 377, 390.

²⁶ Cfr. i tre tomi manoscritti della *Raccolta de' balli fatti nelle opere del Real Teatro di Torino con la spiegazione de' medemi e gli nomi de' compositori* (1748-1762; Roma, Biblioteca del Conservatorio di Santa Cecilia).

come quelle intitolate ad Alberto Testa e a Gianni Secondo testimonia ogni giorno (Colturato 2006, 90-91, 132-133; Porticelli 2016).

BIBLIOGRAFIA

- ALGAROTTI, F. 1755. *Saggio sopra l'opera in musica*. Venezia: Giambattista Pasquali.
- . 1763. *Saggio sopra l'opera in musica*. Livorno: Marco Coltellini.
- ARNALDI DI BALME, C., VARALLO, F. (eds.). 2009. *Feste barocche. Cerimonie e spettacoli alla corte dei Savoia tra Cinque e Settecento*. Catalogo della mostra (Torino, 7 aprile-5 luglio 2009). Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- ARTEAGA, S. 1783-1788. *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*. Bologna: Carlo Trenti.
- BARTOLI, G. [1750a]. *Le tre dee riunite per le nozze delle Altezze Reali di Vittorio Amedeo duca di Savoia, e di Maria Antonia Ferdinanda infanta di Spagna; componimento drammatico da cantarsi in Madrid a' VI. d'aprile l'anno MDCCL ...* [s.n.t.].
- . [1750b]. *La vittoria d'Imeneo. Festa da rappresentarsi nel Regio Teatro di Torino per le nozze delle A.A.R.R. di Vittorio Amedeo duca di Savoia e di Maria Antonia Ferdinanda infanta di Spagna l'anno MDCCL*. Torino: Stamperia Reale.
- BASSO, A. 2016. *L'Eridano e la Dora festeggianti. Le musiche e gli spettacoli nella Torino di Antico Regime*. Lucca: LIM.
- BATTEUX, C. 1746. *Les beaux arts réduits à un même principe*. Paris: Durand.
- BIANCONI, L. 1991. *Il Seicento*. Vol. 5 della *Storia della musica*, a cura della Società Italiana di Musicologia. Nuova ed., ampliata, riveduta e corretta. Torino: EDT.
- BLANCHETTI, F. 2011. "Francesco Bianchi e Angelo Tarchi autori di feste teatrali per il Teatro Regio di Torino (1782 e 1784)." In A. Colturato, A. Merlotti (eds.). *La festa teatrale nel Settecento. Dalla corte di Vienna alle corti d'Italia*, 217-235. Atti del convegno internazionale (Reggia di Venaria, 13-14 novembre 2009). Lucca: LIM.
- BOGGIO, G. [1775]. *L'Aurora. Festa per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di Torino per le nozze delle LL.AA.RR. Carlo Emanuele principe di Piemonte e Adelaide Clotilde di Francia l'anno MDCCLXXV*. Torino: Stamperia Reale.
- . [1789]. *Demetrio a Rodi. Festa per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro in Torino per le nozze delle LL.AA.RR. Vittorio Emanuele duca d'Aosta e Maria Teresa arciduchessa d'Austria l'anno MDCCLXXXIX*. Torino: Onorato Derossi.
- BOUQUET, M.T. 1976. *Il teatro di corte dalle origini al 1788*. Vol. 1 della *Storia del Teatro Regio di Torino*, ed. A. Basso. Torino: Cassa di Risparmio di Torino.
- BURETTE, P.-J. 1717. "Premier [-second] mémoire pour servir à l'histoire de la danse des anciens." In *Histoire de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles Lettres, depuis son établissement jusqu'à présent*. Vol. 1, *Mémoires*, 93-116, 117-135. Paris: Imprimerie Royale.
- CAHUSAC, L. de. 1754. *La danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*. La Haye: Jean Neaulme.
- CIGNA SANTI, V.A. [1771]. *Issea. Favola pastorale per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di Torino per le auguste nozze della real principessa Maria Giuseppa Luisa Benedetta di Savoia col real principe Luigi Stanislao Saverio conte di Provenza l'anno MDCCLXXI*. Torino: Onorato Derossi.

- COLTURATO, A. 2012. *Mettere in scena la regalità. Le feste teatrali di Gaetano Pugnani al Regio di Torino*. Lucca: LIM.
- . 2018. “Non nisi grandia canto: feste teatrali e spettacoli d’occasione alla corte sabauda nel secondo Settecento.” In I. Yordanova, P. Maione (eds.). *Serenata and festa teatrale in 18th Century Europe*, 357-382. Wien: Hollitzer.
- (ed.). 2006. *Torino*. Vol. 1 di *Le fonti musicali in Piemonte*. Lucca: LIM e Torino: Regione Piemonte.
- COLTURATO, A., MERLOTTI, A. (eds.). 2011. *La festa teatrale nel Settecento. Dalla corte di Vienna alle corti d’Italia*. Atti del convegno internazionale (Reggia di Venaria, 13-14 novembre 2009). Lucca: LIM.
- Descrizione de’ balli da eseguirsi nel dramma di Siroe sul Regio Teatro di Torino il carnevale del 1780 [...] inventati, e composti dal sig. Sebastiano Gallet di Parigi*. [1779]. Torino: Onorato Derossi.
- Descrizione de’ balli da eseguirsi nel dramma di Motezuma sul Regio Teatro di Torino il carnevale del 1780 [...] inventati, e composti dal sig. Sebastiano Gallet di Parigi*. [1780]. Torino: Onorato Derossi.
- DUBOS, J.-B. 1733. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Nouvelle édition revue, corrigée et considérablement augmentée. Paris: Pierre-Jean Mariette.
- GRAVINA, G.V. 1715. *Della tragedia libro uno*. Napoli: Nicolò Naso.
- GUEST, I. 1996. *The Ballet of the Enlightenment: The Establishment of the ballet d’action in France, 1770-1793*. London: Dance Books.
- MARTELLO, P.J. 1715. *Della tragedia antica e moderna. Dialogo*. Roma: Francesco Gonzaga.
- MATTIODA, E. 1999. “Epponina a Torino (con postille settecentesche).” *Annali alfieriani del Centro Nazionale di Studi Alfieriani* 7: 88-109.
- METASTASIO, P. 1943-1954. *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, ed. B. Brunelli. Milano: Mondadori.
- MORETTI, L. 1964. “Bartoli, Giuseppe.” In *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 6, 578-581. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani.
- OLIVERI, C. [1782]. *Il trionfo della Pace. Festa teatrale per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di Torino nella primavera del 1782*. Torino: Onorato Derossi.
- . [1784]. *Bacco ed Arianna. Festa teatrale per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di Torino nella primavera del 1784*. Torino: Onorato Derossi.
- PAPPACENA, F. (ed.). 2019. *Il ballo a Torino 1748-1762. Dalla Raccolta de’ balli fatti nelle opere del Real Teatro*. Lucca: LIM.
- PARAVIA, P.A. 1842. *Della vita e degli studi di Giuseppe Bartoli professore di Lettere greche e italiane nella Regia Università di Torino e antiquario di S.M. il re di Sardegna. Discorso*. Torino: Stabilimento Tipografico Fontana.
- PORTICELLI, F. (ed.). 2016. *A passo di danza. La cultura coreica nel Fondo Gianni Secondo e in altre raccolte della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino*. Lucca: LIM.
- VALLAURI, T. 1846. *Storia delle università degli studi del Piemonte*. Torino: Stamperia Reale.
- VIALE FERRERO, M. 1980. *La scenografia dalle origini al 1936*. Vol. 3 della *Storia del Teatro Regio di Torino*, ed. A. Basso. Torino: Cassa di Risparmio di Torino.
- . 1986. “La vittoria d’Imeneo (1750): una festa musicale di Galuppi e l’organizzazione spettacolare.” In M.T. Muraro, F. Rossi (eds.). *Galuppiana 1985. Studi e ricerche*, 301-326. Atti del convegno internazionale (Venezia, 28-30 ottobre 1985). Firenze: Olschki.
- WEAVER, J. 1712. *An Essay Towards an History of Dancing*. London: Jacob Tonson.
- YORDANOVA, I., MAIONE, P. (eds.). 2018. *Serenata and festa teatrale in 18th Century Europe*. Wien: Hollitzer.