

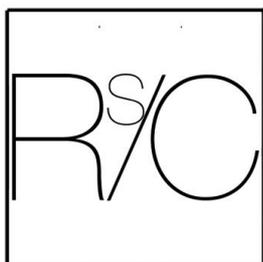
ricerche di s/confine
oggetti e pratiche artistico / culturali



Dossier 5
Gli Archivi del Corpo (2019)



GLI ARCHIVI DEL CORPO



- I Gaia Clotilde Chernetich Introduzione
- I. Gli archivi del corpo fra danza, letteratura e drammaturgia (XVIII e XIX secolo)**
- 1 Paolo Russo Dall'opera al ballo e ritorno:
Cesare in Egitto nell'Italia napoleonica
- 21 Bruno Ligore Prima del *Traité*? Alternative possibili per lo studio della corporeità del primo Ottocento
- 37 Carla Pomarè Archivi intermediali:
il valzer nella testualità byroniana
- II. Le danze contemporanee: memoria, corpo-archivio, tradizione (XX e XXI secolo)**
- 55 Susanne Franco Corpo-archivio: mappatura di una nozione tra incorporazione e pratica coreografica
- 66 Gaia Clotilde Chernetich Il corpo-archivio nelle politiche della memoria:
il caso di Pina Bausch
- 78 Annalisa Piccirillo Danzare/Archiviare. Corporeità mediterranee in contatto
- 90 Carolane Sanchez Corps flamenco: «modernes et anti-modernes, avant-gardistes et traditionnels, rebelles et institutionnels»
- III. Costruire il corpo: documenti, immagini, testimonianze (XX e XXI secolo)**
- 111 Alessandra Sini Il lavoro di Michele Di Stefano per la ripresa coreografica di *e-ink* fra note autografe e pratiche incorporate
- 128 Joëlle Vellet L'image en mouvement: créer l'archive pour soi, documenter l'archive pour l'autre

Ricerche di S/Confine

DIRETTORE RESPONSABILE

Alberto Salarelli

COMITATO DI DIREZIONE

Cristina Casero, Elisabetta Fadda, Roberta Gandolfi, Michele Guerra, Sara Martin, Federica Veratelli, Francesca Zanella

COMITATO SCIENTIFICO

Beatrice Avanzi (Mart), Roberto Campari (già Università degli studi di Parma), Marco Consolini (Université Sorbonne Nouvelle), Giovanni Maria Fara (Università Ca' Foscari di Venezia), Giulia Crippa (Università di Bologna), Frances Pinnock (Sapienza Università di Roma), Roberto Raieli (Sapienza Università di Roma), Luigi Carlo Schiavi (Università di Pavia)

REDAZIONE

Gaia Clotilde Chernetich, Marco Scotti

Periodico registrato presso il Tribunale di Parma, aut. n. 13 del 10 maggio 2010.

ISSN: 2038-8411

© 2019 – Dipartimento di Discipline Umanistiche, Sociali e delle Imprese Culturali
(Unità di Arte, Musica e Spettacolo), Università di Parma



INTRODUZIONE



Il dossier *Gli archivi del corpo* si iscrive in un percorso di ricerca e di scambio accademico articolato e ampio che, a partire dagli studi sulla danza, rintraccia i collegamenti che quest'ultima intesse con i temi dei *memory studies* e con le diverse declinazioni possibili della nozione di archivio.

La redazione di questi scritti è stata alimentata inizialmente nel corso di due giornate di studi internazionali dall'omonimo titolo, *Gli archivi del corpo*, che hanno avuto luogo all'Università di Parma nel maggio del 2016 in collaborazione con l'Université Côte d'Azur. In quella occasione gli studiosi coinvolti hanno presentato le ricerche in corso avviando uno scambio di idee e materiali che ha portato nel tempo a consolidare alcuni approcci metodologici ma anche ad aprire a nuovi interrogativi e approfondimenti. Nel corso di questi scambi, grazie soprattutto agli sconfinamenti disciplinari che la presenza di prospettive di studio così diverse tra loro, è andata delineandosi la struttura di un numero monografico dedicato alla questione dell'archivio corporeo. Insieme alla corporeità, il tema dell'archivio è di assoluta attualità nella ricerca internazionale e richiama un approccio scientifico trasversale consentendo a modalità di lavoro e a campi di ricerca differenti di entrare in dialogo tra loro trovando uno spazio comune di riflessione.

Il dossier mette a fuoco diversi ambiti e diverse forme del tema "archivi" in particolare in riferimento sia alla corporeità intesa come spazio di azione e di riflessione privilegiato della memoria e della trasmissione, sia come oggetto e fulcro di discorsi, pratiche artistiche, culturali, sociali, politiche.

La radice epistemologica e metodologica del dossier poggia sugli studi dedicati alla danza e in particolare sulla nozione di "corpo-archivio", che ricorre in molti dei saggi qui raccolti: per gli studiosi di danza, infatti, il corpo-archivio è un concetto

teorico-pratico, una nozione chiave per studiare e comprendere gli usi della memoria e le dinamiche della trasmissione dei repertori coreografici.

Si è quindi voluto intenzionalmente estendere questo concetto verso una forma plurale e maggiormente inclusiva - "archivi del corpo" - di modo che studiosi e studiose potessero considerare in quanto archivi, depositari di un sapere e di un discorso sulla corporeità, le metodologie e anche altri oggetti artistici e culturali oltre ai repertori coreografici: trattati, testi letterari oppure veri e propri fondi archivistici. Tutti i contributi hanno una portata documentale e storica, oltre che di riflessione estetica o artistico-letteraria. *Gli archivi del corpo* sono dunque, innanzitutto, occasione di espansione e di disseminazione di un concetto e di una pratica della ricerca che non attiene unicamente agli studi sulla danza o alle arti dello spettacolo.

Il dossier è diviso in tre parti. La ripartizione degli interventi è innanzitutto cronologica, andando dal XVIII e XIX secolo fino alla contemporaneità.

Nella prima sezione del dossier figurano gli interventi del musicologo Paolo Russo, dello studioso di danza Bruno Ligore e della studiosa di letteratura inglese Carla Pomarè. Il saggio di Paolo Russo, riferito all'epoca napoleonica, affronta il tema della danza e dell'opera in riferimento all'esempio di *Giulio Cesare in Egitto*. Bruno Ligore osserva il primo Ottocento e lo studio della corporeità prima della pubblicazione del *Traité* di Carlo Blasis. Carla Pomarè, invece, ha trattato delle interazioni tra testo e danza nella lettura di Lord Byron.

Nel secondo gruppo di saggi sono presentati gli scritti di Susanne Franco, Gaia Clotilde Chernetich, Annalisa Piccirillo, Carolane Sanchez. L'articolo di Susanne Franco ha un carattere teorico e antologico, esso rintraccia e ripercorre, infatti, l'origine della nozione di "corpo archivio". Gaia Clotilde Chernetich mette invece in luce la dimensione teorico-pratica di questa nozione osservando come questa si articoli nella pratica della sua ricerca sul caso di Pina Bausch. Annalisa Piccirillo affronta contestualmente l'archiviazione e la migrazione, due pratiche-cardine della contemporaneità e il loro rapporto con la femminilità. Carolane Sanchez, danzatrice e studiosa di flamenco, osserva invece come il flamenco sia una danza che assume tanto la prospettiva del corpo-archivio, quanto quella del corpo-rete (*corps-réseaux*), ovvero quella di una memoria non solo individuale, ma transculturale e collettiva.

Infine, nell'ultima sezione, il dossier raccoglie i contributi di Alessandra Sini, sulla sua esperienza di ricerca relativa agli archivi privati del coreografo Michele Di Stefano e quello di Joëlle Vellet sulla creazione delle fonti di ricerca audiovisive e sulle particolarità specifiche di questi strumenti di memoria nello studio della danza.

Senza ambire a stabilizzare delle nozioni che per loro natura sono dinamiche, senza prefiggersi di "fare il punto" sulle questioni legate agli archivi del corpo o di esaurire il discorso, il dossier vuole piuttosto raccogliere, rilanciare e riprendere le

prospettive che sono state attraversate da studiosi che, in questi anni, si sono confrontati con la presenza e l'estensione di un concetto che è centrale poiché capace di mettere in relazione la storia, la memoria e il corpo, ognuna nella propria prospettiva multi sfaccettata e vitale.

Gaia Clotilde Chernetich

Curatrice del dossier

I. Gli archivi del corpo fra danza, letteratura e drammaturgia (XVIII e XIX secolo)



Paolo Russo

Dall'opera al ballo e ritorno: *Cesare in Egitto* nell'Italia napoleonica



Abstract

Per un ballo dedicato a Napoli per Giuseppe Bonaparte Gaetano Gioia riprese l'antico soggetto operistico di *Cesare in Egitto*, tornato in auge in chiave encomiastica riferita a Napoleone fin dal 1796. Dall'opera di Francesco Ballani e Giuseppe Maria Curci di quell'anno, Gioia prese infatti le mosse per la sua coreografia. Rivide poi quel ballo per una rappresentazione a Milano davanti allo stesso Napoleone. Dal successo di questa seconda versione presero le mosse Luigi Andrioli e Ercole Paganini per un'opera allestita al Teatro Imperiale di Torino nel 1814. È un caso raro di traduzione da un'opera al ballo e *viceversa* dal ballo all'opera. Grazie al ballo di Gioia assunto come fonte diretta, Andrioli e Paganini recuperano la drammaturgia dell'opera italiana riformata che chiedeva situazioni tense e terribili; ma la ospitano dentro un'opera che, per piano drammatico e gestione dei numeri lirici, è sostanzialmente improntata alla poetica francese dove il classicismo napoleonico aveva riaffermato la scissione tra valore melodico e valore drammatico.

For a ball in Naples in honor of Giuseppe Bonaparte Gaetano Gioia resumed the ancient operatic subject of *Caesar in Egypt*, back in vogue and referred in encomiastic terms to Napoleon since 1796. Gioia wrote his choreography inspired by the opera of Francesco Ballani and Giuseppe Maria Curci of that year. Later he draws a new version for a performance in Milan in front of Napoleon himself. The success of this second version suggested to Luigi Andrioli and Ercole Paganini another opera setting for the Teatro Imperiale in Turin in 1814. It is a rare case of translation from an opera to a ball and *viceversa*, from a ball to an opera. Due to the choice of Gioia's ball as a direct source, Andrioli and Paganini recover the dramaturgy of the reformed Italian opera that called for terrible situations; but they introduce it in an opera that, in regard to the dramatic plan and the lyrical numbers, is substantially marked by French poetic, where the classicism of Napoleonic era had reaffirmed the separation between melodic and dramatic value.



La metafora imperiale che accompagna l'avventura di Napoleone in Italia si innesta su una tradizione neoclassica che con continuità aveva recuperato nell'opera le vicende della Repubblica romana, prima, e dell'Impero poi, con riferimenti alla

politica contemporanea (Ketterer 2006)¹. Il caso celebre degli *Orazi e Curiazj* (1796) è stato ampiamente studiato (Morelli, Surian 1985; Paduani 2004; Mayrhofer 2004), ma ancora nel 1809, un Napoleone proiettato all'apice della potenza assisteva a Milano, capitale del suo regno d'Italia, ad un ballo che fece epoca: *Cesare in Egitto* di Gaetano Gioja su musica di «varj celebri autori» (Gioja 1809).

Quel ballo, con la musica di Gallenberg (Cafiero 1996), era stato pensato originariamente per il fratello di Napoleone, Giuseppe Bonaparte, e a lui dedicato alla prima napoletana del San Carlo il 27 giugno 1807. La Società degli Artisti, che inaugurava la propria gestione del teatro², lo aveva inserito con programma bilingue italiano e francese dentro una *Climene* di Carlo De Palma e Giuseppe Farinelli dedicata al sovrano francese (Gioja 1807). Gioja lo rimaneggiò profondamente per la rappresentazione milanese di due anni dopo, e, in questa seconda versione, il ballo circolò nei principali teatri italiani, rimesso in scena da Gioja stesso o da altri coreografi in Ancona, a Firenze, Bologna, Reggio Emilia, Venezia, Padova, Bergamo (Hansell 1996)³.

Il soggetto trattato da Gioja non era nuovo, ma vantava una lunga tradizione che dall'opera di Giacomo Francesco Bussani e Antonio Sertorio del 1677 aveva percorso gran parte del Settecento⁴. Dopo un trentennio di assenza dalle scene, il 26 gennaio

¹ Robert C. Ketterer individua la presenza francese anche nella moda per la repubblica, nella passione per i cori, originariamente gluckiani, ma ora introdotti dai librettisti della nuova generazione come cori militanti con sentimenti patriottici e rivoluzionari. Cfr. anche Rossini 1993, Nocciolino 1995 e Mattei 2013.

² All'arrivo di Giuseppe Bonaparte nel 1806, la gestione del teatro era passata dalla Società di cavalieri che la deteneva dal 1804 a Gaetano Andreozzi che doveva tenerla nel biennio 1806-1807; proprio il 27 giugno 1807 subentrava la Società degli Artisti che gestì i teatri per un anno scarso: nel maggio 1808 subentrano infatti Ettore ed Adolfo Denantes che inaugurarono la propria gestione con la traduzione di *Oedipe à Colono*; dal febbraio 1809 l'impresa passò poi stabilmente nelle mani di Barbaja.

³ Kathleen Kuzmick Hansell elenca 15 riprese di questo spettacolo curate da Gioja stesso (Napoli, 1807 e 1825; Roma, Argentina, 1808; Milano, Scala, 1809 e 1815; Firenze, Pergola, 1810, 1814, 1815; Bologna, Comunale, 1812), da Angelo Tinti (Reggio Emilia, Comunale, 1811, Venezia, San Luca, 1816), Giovanni Monticini (Venezia, Fenice, 1811), da Giacomo Serafini (Padova, Nuovo, 1816; Bergamo, Ricciardi, 1818), da Federico Massini (Modena, Comunale, 1844) (Hansell 1996, p. 227).

⁴ Col titolo originale di *Giulio Cesare in Egitto* venne rappresentato a Venezia 1677 (Vendramin); Napoli 1680 (San Bartolomeo); Messina 1681 (mus. Domenico Scorpione da Rossano); Milano 1685 (Regio Ducale); Bergamo 1689, Livorno 1697; Londra 1724, 1725, 1730 (Hay-Market, lib. tradotto da Haym, mus. Haendel); Londra 1787 (Hay-Market, mus. Haendel ma pasticciata da Arnold); col titolo di *Cesare in Egitto* fu rappresentato a Roma 1728 (Capranica, mus. Luca Antonio Predieri); Foligno 1729; Pesaro 1729; Milano 1735 (Regio Ducale, mus. Giminiano Giacomelli); Venezia 1735 (Grimani, mus. Giacomelli); Firenze 1736 (Pergola, mus. Giacomelli); Holleschau 1736 (lib. Salvi, mus. Johann Adolf Hasse); Napoli 1736 (San Bartolomeo, mus. Giacomelli); Pistoia 1736; Klaghenfurth 1738; Pisa 1739 (mus. Michele Fini); Verona 1741 (Accademia Filarmonica, mus. Giacomelli); Venezia 1744 (S. Samuele, mus. Antonio Colombo); Treviso 1746; Venezia 1746 (S. Moisé); Roma 1751 (Argentina, mus. Niccolò Jommelli); Firenze 1753 (Pergola, mus. Giacomelli); Graz 1753 (Tummel-Platz, mus. Francesco Maggiore); Kopenaghen 1763 (Regio, mus. Giuseppe Sarti); Milano 1770 (Regio Ducale, lib. Carlo Goldoni, mus. Nicola Piccini); col titolo *Cesare in Alessandria* fu rappresentato a Napoli 1699 (San Bartolomeo, lib. Francesco Maria Paglia, mus. Giovanni Antonio Aldrovandini). Sui primi di questi allestimenti cfr. Monson 1985.

1796, era stato ripreso, sull'onda della rinnovata moda per i soggetti antico romani, da Francesco Ballani e Giuseppe Maria Curci per rappresentarlo al Teatro Argentina dopo due anni di chiusura dei teatri romani.

Un nuovo libretto di argomento simile andò in scena, ma con evidente intento encomiastico (Russo, n.d.), all'Alibert di Roma l'8 gennaio 1805 ad opera di Giovanni Schmidt e Giacomo Tritto, mentre la città era controllata dai francesi, in un teatro che si era distinto per la politica filofrancesa (Severi 1989; de Angelis 1951) e quando il papa era a Parigi dove aveva appena incoronato imperatore Napoleone⁵.

Dall'opera al ballo

Gioja doveva conoscere questo libretto, dal marcato impianto celebrativo, perché Schmidt collaborava ai teatri napoletani fin dal 1803 e pochi anni dopo, il 18 marzo 1810, si sarebbe presentato al San Carlo, proprio con la ripresa del *Cesare in Egitto* (Spada 1994; Casillo 1994) nel suo nuovo ruolo di «poeta drammatico addetto ai Reali Teatri» in sostituzione di Rossetti. Eppure, nel suo ballo altrettanto celebrativo, Gioja scelse di rifarsi alla tradizione settecentesca, in particolare direttamente all'opera di Ballani che evidentemente gli offriva più situazioni contrastate e più ricchezza di colpi di scena idonei alla drammaturgia coreutica⁶.

Ballani aveva infatti adattato il vecchio libretto di Bussani alla drammaturgia riformata italiana di fine Settecento cui egli aveva contribuito fin dal 1788 con l'*Agesialo, re di Sparta* rappresentato a Venezia con la musica di Gaetano Andreozzi (McClymonds 1992)⁷. Nel suo *Cesare in Egitto* egizi e romani sono rappresentati dai rispettivi sovrani, Cesare e Tolomeo: l'impianto dell'opera evidenzia dunque il contrasto tra i due popoli, può così valorizzare situazioni belliche ed eroiche e inserire nell'intreccio due scene di battaglia. Tra arie d'orgoglio militare, di coraggio come quella di Cornelia che intende suicidarsi, di ira terribile, l'amore è praticamente assente e si manifesta solo nella declinazione concupiscente con cui Tolomeo cerca di forzare alle nozze Cornelia, vedova di Pompeo da lui assassinato, oppure nella declinazione

⁵ Questa la cronologia delle opere sul soggetto nel periodo napoleonico:

Francesco Ballani - Giuseppe Maria Curci, Roma, Argentina, 26 gennaio 1796

Giovani Schmidt - Giacomo Tritto, Roma, Alibert, 8 gennaio 1805

Gaetano Gioja - Wenzel Robert Gallenberg, Napoli, San Carlo, 27 giugno 1807

Gaetano Gioja - Wenzel Robert Gallenberg, Milano, La Scala, 18 agosto 1809

Giovani Schmidt - Giacomo Tritto, Napoli, San Carlo, 18 marzo 1810

Luigi Andrioli - Ercole Paganini, Torino, Imperiale, 22 gennaio 1814

⁶ Sulla vocazione terribile del ballo di fine Settecento e inizi Ottocento cfr. Chegai 1996 e i capitoli relativi di Chegai 1998.

⁷ Marita P. McClymonds evidenzia come l'opera contenesse alcune novità «an aria interrupted by a second character, and a short quartet ('cavatina a quattro') when the captured Leotyichidas is brought in. When it was revised for Florence in the autumn of 1788 the choruses were cut and it was reduced to two acts. The second act concludes with an action ensemble finale».

frustrata di Cesare che nel finale deve abbandonare Cleopatra. L'unico duetto dell'opera non unisce Cesare e Cleopatra innamorati ma contrappone Cesare, mollemente intenzionato a fermarsi in Alessandria, a Pompilio che lo esorta invece a partire. Secondo le strategie dell'opera riformata, oltre alle arie solistiche, Ballani prevede molti numeri d'assieme e concertati. Il clima terribile in cui si svolge il dramma è annunciato fin dall'Introduzione a 5 con «Cornelia e Lentulo fra catene» mentre «vedesi all'improvviso oscurare il Tempio, cessare il sacro fuoco e vedesi folgorare» in infausto presagio per il sovrano egizio Tolomeo; si susseguono poi tempeste, battaglie e scene in pantomima, come nello scontro armato del secondo atto (II,10) durante il quale «Cesare e Tolomeo si attaccano, entrano, e poi Cesare risorte ... si disarmava della spada ed elmo e dal ponte si getta nel mare. Torna Tolomeo con gli egiziani». Ballani utilizza inoltre la scena raccapricciante dell'ostensione a Cesare della testa mozzata di Pompeo per cucinare un concertato con *tableau* di stupore tra Cesare, Pompilio, Lentulo, Cornelia, Osmano ("Oh vista, oh colpo atroce").

Il ballo [Tav. 1] mostra come Cesare fosse sbarcato vittorioso ad Alessandria, dove, per ingraziarsi i favori del dittatore romano, il faraone Tolomeo aveva ucciso Pompeo; rappresenta dunque lo sdegno di Cesare di fronte all'assassinio, i suoi amori verso Cleopatra e i reiterati e falliti tentavi di Tolomeo di uccidere Cesare per assicurarsi il trono d'Egitto che alla fine viene consegnato a Cleopatra. Come nel libretto romano, anche nel ballo troviamo una grande scena di accoglienza a Cesare in Alessandria che culmina nel *tableau* di sconcerto all'ostensione della testa mozzata di Pompeo, una cerimonia funebre interrotta da un primo scontro militare, collocato al centro dello spettacolo come avveniva nell'opera: qui occupa l'atto centrale, là costituiva materia per il Finale I. Come il libretto, ancora, anche il ballo prevede poi una scena d'incoronazione di Cleopatra, interrotta da un nuovo evento bellico con l'apparente sconfitta e morte di Cesare che complica la trama prima della sua vittoria conclusiva. Gioja aggiunge però una scena in carcere con Cleopatra imprigionata e la morte in scena di Tolomeo e del suo favorito Achillas.

La drammaturgia complessiva è molto equilibrata con scene d'assieme – trionfali o concitate – che costituiscono la cornice di numeri solistici o a due che devono esprimere tutto «"l'alternar degli affetti" sia lieti sia tristi in una rapida successione di quadri vivi e mutevoli che presentano l'azione del suo stesso divenire» (Celi 1995, p. 89). Con raffinati giochi di sguardi Gioja evidenzia così l'amore di Cesare per Cleopatra e le gelosie di Achillas, la pietà di Cornelia, vedova di Pompeo, l'amore di Cleopatra verso Cesare e i suoi furori contro il fratello: un rapido trascorrere delle emozioni, alternate a piccoli colpi di scena. Nel primo atto, per esempio, dopo il suo arrivo trionfale, Cesare «guardando intorno mostra inquietudine [nel cercar Pompeo] ... a

vista di tanta beltà [di Cleopatra] non può celare il vivo amore ... poi riprendendo la sua gravità palesa al principe l'oggetto della sua venuta». Dopo la danza generale di benvenuto, alla vista del corpo di Pompeo, Cesare «strappa di mano [ad Achilles il ferro] ed è in atto di vibrarglielo nel petto ... freme si rivolge alla vedova intenerito, colma di amari rimproveri Tolomeo». Alla notizia della morte di Cesare nel IV atto, «la regina si dispera, e tramortisce ... Rinviene per le cure che ne prende l'abborrito amante [Achillas], e quasi fuori di sé gli stende le braccia credendolo Cesare. Accorgendosi dell'errore, raccapricciata ritirasi: lo scaccia e piangente domanda di Cesare».

Tavola 1. Ossatura del ballo *Cesare in Egitto* (1807)

Atto I – Atrio nella reggia che corrisponde al mare

Tolomeo, Achillas, Cleopatra e popolo egizio attende lo sbarco di Cesare.

Entra Cesare, a solo di amore per Cleopatra, *danza generale* di benvenuto con Achillas tormentato dalla gelosia.

Presentazione dei doni: raccapriccio alla vista della testa di Pompeo, ira di Cesare, intercessione di Cleopatra.

Tolomeo ed Achillas complottano.

Atto II – Esterno che conduce ad una gran piramide

Si prepara la cerimonia funebre per Pompeo: Cornelia piange il marito assassinato e si sdegna contro Tolomeo e Achillas.

Preparazione dell'imboscata di Tolomeo e Achillas. Cleopatra avvisa Cesare.

Atto III – Interno della piramide

Cerimonia funebre, imboscata, reazione romana, fuga dei congiurati.

Esterno come atto II

I cospiratori si riorganizzano.

Cesare ringrazia Cleopatra e la proclama regina d'Egitto.

Gli egizi cospirano.

ATTO IV – Trono nella reggia

Incoronazione Cleopatra; attacco egizio; fuga di Cesare e dei romani.

ATTO V – Appartamenti nella reggia

Cleopatra e Tolomeo reagiscono diversamente alla notizia della morte di Cesare.

Tolomeo impone alla sorella le nozze con Achillas. Cleopatra sdegnata; furia di Tolomeo; Cleopatra è imprigionata.

Interno del carcere

Achillas cerca di forzare Cleopatra alle nozze. Tolomeo entra inseguito e, quando il muro del carcere dirocca sotto i colpi delle macchine da guerra, si uccide. Achillas è ucciso da Publio mentre sta per aggredire Cesare apparso su un'altura.

Giubilo generale («la sola vedova di Pompeo (che vedesi in distanza col piccolo figlio, oppressa da tetra angoscia) non [vi] prende parte...»).

Rielaborazioni neoclassiche

Le scelte di Gioja in questo ballo ripercorrono la drammaturgia del ballo italiano settecentesco sia nelle scene incalzanti, sia nelle situazioni raccapriccianti con l'ostensione della testa mozzata e ben due morti in scena finali di cui uno suicida, sia nell'ampio spazio concesso alle contrastanti passioni che ciascun personaggio deve esprimere: *tableaux* e colpi di scena sono concepiti per ospitare la mimica e le pose statuarie dei principali personaggi.

Quando, però, lo riprese, per la prima scaligera davanti a Napoleone, Gioja dovette tenere in conto dell'estetica cerimoniale ed encomiastica che Napoleone aveva imposto nei teatri francesi con l'avvio dell'Impero (Chaillou 2004; Chaillou 2010, pp. 251-282)⁸. Ridusse dunque gli echi terribili della prima versione, accentuò quelli cerimoniali e seducenti e, alla maniera di Viganò, sviluppò il ruolo del corpo di ballo⁹: nel nuovo ballo, l'epilogo contempla la morte di Tolomeo nella zuffa della battaglia e non per suicidio, crescono inoltre i movimenti di gruppo per creare scene molto animate da masse coreutiche e ricche di improvvisi colpi di scena. Il terz'atto, per esempio, è molto più complesso nella versione milanese di quanto non fosse stato nell'originario ballo napoletano. Lì la festa di incoronazione era interrotta da uno strepito d'armi, che a poco a poco si avvicinava, e dalla conseguente breve battaglia

Una giuliva sinfonia accompagna il reale corteggio che precede Cesare e Cleopatra. Si eseguisce il solenne giuramento di fedeltà. Cleopatra è condotta da Cesare sul trono. Un lontano strepito d'armi sospende la festa: si aumenta a grado a grado e vedonsi alcuni romani inseguiti da numerosi egiziani. Cesare è assalito: valorosamente si difende ma oppresso dal numero è costretto a gettarsi nel sottoposto fiume. Cleopatra si abbandona fralle braccia delle sue seguaci che seco loro la conducono. Il maggior numero de' nemici pone in fuga i romani.

Nella versione milanese, invece, l'irruzione degli egiziani è improvvisa, interrompe danze festive con un rapido cambio di registro coreutico ed è molto più animata da eserciti contrapposti e azioni dei comprimari:

⁸ David Chaillou osserva come proprio tra il 1805 e il 1810 l'opera fosse piegata alla celebrazione del mito imperiale napoleonico. Sulle ripercussioni italiane di questa drammaturgia cfr. Mattei 2013 oltre a Russo n.d..

⁹ Dal 1804 Viganò «comincia a distanziarsi dalla tecnica di costruzione pantomimica di Clerico, il quale incentrava la storia sulla resa poetica ed emozionar di pochi interpreti ... mentre il corpo di ballo era trattato come un'unica massa che si muoveva all'unisono. ... Viganò invece cerca di suddividere l'azione tra il protagonista e vari gruppi mossi da passioni diverse» (Zambon 2011, p. 137).

Fra lo strepitoso suono de' bellici strumenti, fra i Grandi del regno e le donzelle, giungono Cesare e Cleopatra. Publio presenta loro Teodoto, Settimio e Potino che simulatamente rendono grazie dell'ottenuta libertà. Coronazione di Cleopatra, cerimonie e giubilo universale. Potino inosservato parla cogli altri due meditando tradimento. Achilla con grosso corpo d'armati piomba sopra i Romani fra quali segnatamente è preso di mira Cesare che si trova inerme. Altri egiziani condotti da Potino combattono contro quei che sono accorsi in difesa del dittatore. Le donne si frammischiano e pregano. Sovraggiunge Tolomeo ch'è stato liberato da Settimio con altri seguaci. I romani sono costretti a fuggire. Spavento e desolazione delle donzelle. Cesare, dopo aver fatti prodigi di valore, sopraffatto dal numero de' nemici, non trova per la sua salvezza altro partito che quello di gettarsi nel Nilo, lasciando in poter de' nemici lo scudo. Cleopatra tramortita fra le braccia delle sue donzelle vien condotta altrove. Termina l'atto nella massima confusione.

Questa predilezione per le azioni di massa va a scapito delle pantomime solistiche: all'esibizione della salma di Pompeo, l'attenzione del coreografo non si concentra solo sui diversi affetti di Cesare ma dell'intero corpo di ballo diviso tra egizi e romani. Se la versione del 1807 è interamente centrata sul dittatore romano per cui

Achilla presenta al Dittatore il ferro che trafisse il suo nemico. Cesare, furibondo, glielo strappa di mano ed è in atto di vibrarglielo nel petto... fremo, si volge alla vedova intenerita, colma d'amari rimproveri Tolomeo, lo fa circondare da' Littori e condanna a morte Achilla. Cleopatra s'interpone, supplicando Cesare di perdonar l'accaduto ... egli cede e rivolgendosi pietoso ora verso le spoglie di Pompeo ed ora alla desolata vedova, fa istanza alle donne egiziane d'averne cura; ordina i magnifici funerali e ritirasi.

quella successiva prescrive

La vista del capo di Pompeo produce sull'animo di Cesare un effetto contrario all'aspettazione de' scellerati. Potino per vanagloria gli mostra il pugnale tinto di sangue. Ordina Cesare che con lo stesso pugnale venga trucidato il traditore e innalzata sia una magnifica tomba a Pompeo.... Non isfuggono frattanto all'avvedutezza di lui le torbide intenzioni de' fautori di Tolomeo e ne impone l'arresto. Le donne pregano, gli Egiziani fremono, i romani minacciano. Partenza di tutti.

I toni del ballo sono inoltre molto più diversificati [Tav. 2]: Gioja introduce l'idea che Cleopatra, già esiliata da Tolomeo, torni nottetempo di nascosto ad Alessandria

dopo lo sbarco di Cesare. Può così concepire una scena notturna ed erotica dove «tirate le cortine dell'alcova, [Cesare] scorge Cleopatra in forma di Venere coricata sopra un sofà. Tre donzelle in sembianza di grazie, diverse ninfe, amorini zeffiri, baccanti vanno leggiadramente eseguendo le loro rispettive funzioni dirette a sedurre l'eroe». In questo rifacimento, cadono i funerali di Pompeo: il primo attacco egizio a Cesare non avviene in una battaglia campale ma diventa un fraudolento attentato di Achilla introdottosi nottetempo travestito negli appartamenti di Cesare.

Nella versione 1809 Gioja ricercava già quella maggior sintonia «alle abitudini dei nostri teatri e alla delicatezza degli attuali spettatori» (*Ottavia* 1820, p. 4; Zambon 1993, p. 81) che avrebbe esplicitato nel 1819; valorizza inoltre l'elemento erotico piuttosto che bellico e furibondo e prende così le distanze dal ballo terribile della prima versione addolcendone i toni. In un ulteriore ritocco a questo ballo per Napoli nel 1825 lascerà sopravvivere Achilla che viene graziato da Cesare e rafforza così la clemenza conclusiva del lieto fine¹⁰.

¹⁰ La ripresa di Tinti a Venezia nel 1816 conserva ancora il finale milanese.

Tavola 2. Ossatura del ballo <i>Cesare in Egitto</i> (1809)	
	Atto I – <i>Atrio della reggia corrispondente al mare. Gruppi di statue e distintamente quello di Pompeo ... Flotta di Cesare in qualche distanza</i>
<p>Tolomeo esprime dubbi se rivelare o meno l'assassinio di Pompeo. Tra opposti consigli opposti di Apollodoro e Potino prevale l'idea di quest'ultimo di giovare dell'assassinio.</p> <p>Sbarco romano. Presentazione della testa mozzata di Pompeo, sdegno di Cesare, reazioni contrastanti di egizi e romani.</p> <p>Ordine di solenni funerali e arresto dei colpevoli. Reazioni opposte di romani ed egizi. Tolomeo dissimula sdegno, Cesare s'accorge ma finge di nulla.</p> <p><i>Notte.</i> Cleopatra sbarca in incognito e si imbatte in Apollodoro, suo alleato.</p>	
	Atto II <i>Gabinetto. Alcova chiusa. Alla destra porta d'ingresso; ed all'opposto altra porta che conduce all'appartamento di Cesare. Varie lampade illuminano il soggiorno</i>
<p>Scena seducente «tirate le cortine dell'alcova» tra Cesare e Cleopatra.</p> <p>Entrano Tolomeo e Achilla e stupiscono a vedere che Cleopatra ha violato l'ordine di esilio: proposta di Cesare di incoronare entrambi; rifiuto iniziale di Tolomeo; poi falsa accondiscendenza e furtiva cospirazione con Achilla contro Cesare. Ordine di una «magnifica festa per la incoronazione de' due sovrani». Ha luogo un <i>pas de deux</i> che termina con un quadro esprime la loro vicendevole corrispondenza amorosa.</p> <p>In piena notte Achilla tenta di assassinare Cesare nel sonno, ma, scoperto, fugge lasciando il mantello reale con cui si nascondeva. Viene incolpato ed arrestato Tolomeo. Cleopatra è dichiarata regina.</p>	
	Atto III <i>Galleria preparata per l'incoronazione. Trono in prospettiva. Logge che guardano il Nilo</i>
<p>Solenne incoronazione di Cleopatra.</p> <p>Attacco egizio condotto da Achilla, resistenza e sconfitta romana. Cesare sfugge buttandosi in mare.</p>	
	Atto IV <i>Appartamenti reali</i>
<p>Lite tra Tolomeo e Cleopatra. Achilla riferisce la morte di Cesare. Tolomeo le impone le nozze con Achilla. Giunge la notizia che Cesare è vivo e in armi contro Tolomeo. Tolomeo imprigiona Cleopatra e la affida alla custodia di Achilla.</p>	
<i>Oscuro e orrido luogo nell'interno della reggia dove si scende per una scala a chiocciola.</i>	

Cleopatra in carcere: Achilla tenta invano di sedurla anche con minacce, poi, di fronte al coraggio di lei, esce. Crolla il muro sotto i colpi delle macchine murali. Tolomeo si butta nella mischia per morire in battaglia. Achilla è ucciso mentre sta per colpire Cesare. «Cesare, fra le braccia dell'esultante Cleopatra, si compiace del tripudio universale. Il popolo si arrampica su per le macchine murali onde contemplare la sua regina: e da tutte queste variate azioni ne risulta un quadro che pone termine al ballo».

Dal ballo all'opera

Questa versione con alternanza di scene esterne, interne, diurne e notturne, con ampio spazio concesso a danze cerimoniali e apparati erotico-seduttivi, meno concentrata sulla battaglia campale, ma invece sul tradimento clandestino e su un incalzare di colpi di scena più vario doveva essere funzionale alla celebrazione dell'avventura imperiale di Napoleone: in una ripresa del ballo in Ancona nel 1809 l'intento celebrativo è esplicitato dal titolo *Cesare in Egitto ossia lo sbarco fatto in Alessandria dall'eroe Buonaparte allor quando era Generale in capo dell'armata francese*. Alcuni anni dopo, il 22 gennaio 1814, inoltre, Luigi Andrioli¹¹ e Ercole Paganini scelsero questa versione milanese per rappresentare un'opera al Teatro imperiale della Torino annessa all'impero francese, quando pareva che il contrattacco francese alla sconfitta di Lipsia avesse successo.

La fonte diretta del *Cesare in Egitto* di Andrioli è dichiarata nel libretto che avverte «che l'autore ha seguito in questo suo drammatico componimento il ballo eroico pantomimo del signor Gaetano Gioja» ma «facendosi però quelle variazioni che esige la diversità che passa tra un'azione parlata e una pantomima e cangiandone lo scioglimento ...». L'opera purga così ulteriormente i tratti 'terribili' che erano rimasti nella seconda versione del ballo di Gioia. Andrioli non modifica solo lo scioglimento per «non ripetere agli occhi del pubblico le prigioni, i sotterranei, i diroccamenti»: evita anche ogni morte, in scena o fuori scena che sia. Tanto Tolomeo che Achilla sopravvivono alla vendetta di Cesare e inopinatamente partecipano della sua clemenza nella *rejouissance* conclusiva che riunisce tutti i personaggi in una poco credibile, e poco storica, armonia. L'opera per un teatro dell'impero francese torna così ad essere una festa meno drammatica possibile, adeguata a «respirer la saine morale et les passions tendres et sublimes qui électrisent les hommes et le rendent capables des actions les plus héroïques»¹². Già nella stagione del 1804-05, d'altra parte, per celebrare Napoleone imperatore, *La morte di Mitridate* di Nasolini era stata presentata semplicemente come *Mitridate*, sorvolando sull'epilogo tragico che «rende meno aspra la morte di Mitridate con cui viene a risolversi il dramma in lieto fine» (Sografi 1805, "Argomento"). La diligenza con cui il teatro della Torino francese seguiva la predilezione di Napoleone per spettacoli celebrativi e festivi lo spinse il 26 dicembre 1807, con l'imperatore in sala, a posticipare la rappresentazione di un'opera semiseria come *Adelasia e Aleramo* di Mayr con una festa da ballo, una cantata composta da Bernardino Ottani su poesia di Paolo Luigi Raby e l'allegoria *Le retour de la grande*

¹¹ Andrioli aveva già scritto il libretto di *Lauso e Lidia* (1812) e scriverà poi quello di *Scipione in Cartagine* nel 1815: entrambi per Farinelli che tra il 1810 e il 1838 viveva a Torino.

¹² Ferdinand La Ville, préfet du Département de L'Éridan, à la Commission Municipale de Turin, 26 giugno 1801, Archivio storico di Torino, Sezione prima - Governo francese, cat. 58, cart. 203, mazzo 2, n. 6.

armée. Fête triomphale célébrée sur le théâtre Impérial, hommage offert à Napoléon le Grand Empereur des Français, roi d'Italie, protecteur de la Confédération Rhénane, par la ville de Turin su musica del contrabbassista Giorgio Anglois. Si trattava di due allegorie, una pantomima, l'altra drammatica: la prima con la Gloire, la Paix, Apollon, Mars et Neptune, la seconda con le Génie de la France, la Victoire et la Valeur (Basso 1976, p. 123).

L'operazione di ripulitura del ballo per adeguarlo al decoro dell'opera encomiastica non si limita all'epilogo, ma agisce su molti aspetti della drammaturgia complessiva [Tav. 3]. Andrioli e Paganini conservano tutti i quadri principali del ballo ma attenuano le situazioni più raccapriccianti, trattandole in rapidi recitativi, senza soffermarvisi con numeri lirici. Accade per esempio all'ostensione della testa di Pompeo che pure nell'opera di Curci del 1796 aveva innescato un *tableau* di sorpresa e in entrambe le versioni del ballo due azioni pantomimiche particolarmente curate. Ugualmente vengono trattati senza numeri lirici gli eventi bellici previsti dall'intreccio. In questi casi, però, Andrioli concepisce scene pantomimiche che recuperano parte della ricchezza coreutica del ballo grazie a fitte didascalie che prescrivono minuziosamente i movimenti scenici degli attori (nel suo complesso il libretto ne contempla settantasette). Nella scena dell'attentato notturno, Achilla canta un recitativo ma intanto

(32) Va girando intorno tentone per ritrovare la porta che conduce agli appartamenti di Cesare e si accosta senza avvedersene a quella che guida a Cleopatra. (33) Ritrovando la porta che conduce a Cleopatra. (34) Entra nelle stanze di Cleopatra. (35) Odesi rumore nelle stanze di Cleopatra. (36) [Tolomeo] Tendendo l'orecchio ad ascoltare. (37) Di dentro. (38) Si ritira in disparte. (39) [Achilla] Uscendo tentone e intimorito dalla stanza in cui era entrato. (40) Cerca intorno per fuggire. (41) [Cleopatra] Uscendo spaventata tentone. (42) [Cesare] Uscendo colla spada alla mano. Appena uscito Cesare, Achilla se gli avventa alle spalle per ucciderlo, e vien trattenuto da Cleopatra che lo afferra pel manto il quale le resta in mano mentre Achilla sen fugge. Intanto le guardie romane, donzelle e guardie egizie con faci accese. (43) Cesare esamina il manto. (44) Pausa.

L'attacco che interrompe l'incoronazione di Cleopatra, invece, è interamente svolto in pantomima, senza alcun dialogo:

(9) [Cesare dopo la sua aria] parte con Cleopatra e Arsinoe. Appena partiti esce improvvisamente Achilla e uno stuolo di congiurati i quali piombano sulle guardie romane. Apollodoro snuda il ferro e s'accinge alla difesa. Segue breve zuffa ed i romani

sono respinti dentro le scene ed inseguiti da Achilla e dai suoi seguaci. (-) Achilla ritornando, quindi Cesare con scudo e spada. (10) Si battono. Intanto ritorna uno stuolo de' congiurati che assalgono Cesare alle spalle. Costretto egli di cedere al numero si avvicina, difendendosi sempre, alla sponda del mare: quindi lasciando cadere lo scudo che viene raccolto da Achilla, si slancia a nuoto nell'onde e si dirige verso la flotta. (11) [Achilla] additando lo scudo e parte co' seguaci.

Piuttosto che i colpi di scena e la frenesia degli attentati e delle battaglie, Andrioli e Paganini preferiscono evidenziare la scena della seduzione di Cleopatra: rispetto al ballo di Gioja spingono meno sul risvolto erotico ma anche se non è sdraiata nell'«alcova», la regina appare comunque «sotto le spoglie di questa dea [Venere] colla stella in fronte, assisa sopra un trono fatto in forma della conca marina della medesima», in una scena costruita su un coro e un duetto d'amore con Cesare, che richiama l'unico *pas de deux* esplicitamente indicato nel programma del ballo.

Tavola 3. Luigi Andrioli, *Cesare in Egitto*, numeri lirici

Atto I

Gabinetti reali

1. Introduzione: Coro “I cupi affanni torbidi” e cavatina di Tolomeo in ansia “Perché, numi tiranni”.

Luogo spazioso, circondato di palme e corrispondente al porto.... Flotta di Cesare in qualche distanza che va avvicinandosi lentamente...

2. Coro “Viva il grande, viva il forte” e cavatina di Cesare “Al desio di nuove imprese”.

Notte

3. Cavatina di Cleopatra che sbarca incognita “Giusti numi, che clementi”.

Galleria con alcovo in fondo, chiuso da una cortina....

4. Aria eroica di Achilla “Io domar del superbo romano”.

All'alzarsi della cortina si scopre un gabinetto a colonnati in forma di tempietto e magnificamente illuminato. Cleopatra sotto le spoglie di questa dea colla stella in fronte assisa sovra un trono fatto in forma della conca marina della medesima. Appiè del trono donzelle sotto le spoglie delle grazie e di ninfe pizzicando la lira. Coro di Egizi sotto le spoglie di sacerdoti di Venere. Genj ed amorini in sulla estremità del trono con ghirlande di fiori che formando varj gruppi incoronano Cleopatra

5. Coro di seduzione per Cesare “Ai lauri bellici”.

6. Duetto di Cesare e Cleopatra “Sento che questo core”.

7. Quartetto di Tolomeo, Cleopatra, Cesare, Achilla “Ciel chi veggio! La regina!”: sorpresa per la presenza inaspettata di Cleopatra.

8. Aria d'amore di Arsinoe rivolta ad Apollodoro “A voi perdono, o stelle”.

Notte oscura

9. Finale I “No del trono non è degno”. Il finale inizia quando viene arrestato Tolomeo al posto di Achilla, autore del fallito attentato avvenuto nel lungo recitativo precedente.

Atto II

Deliziosa ne' giardini reali adorna di fontane

10. Coro “Alfin risplende intorno”.

Atrio spazioso della reggia, corrispondente alla sponda del mare e superbamente adornato di festoni e ghirlande di fiori per la incoronazione di Cleopatra. ...

11. Coro e cerimonia di incoronazione “L'eccelsa donna ascenda”.

12. Aria con coro di Cesare “Regna felice, o cara”.

Pantomima di battaglia con fuga di Cesare

Appartamenti di Cleopatra

13. Terzetto di Cleopatra, Tolomeo, Achilla “Barbari dei che intesi”. Diverse reazioni alla notizia della morte di Cesare e dichiarazione d’amore di Achilla.

14. Aria di Apollodoro “L’amata regina” esprime speranza nel leggere il piano di riscossa di Cesare.

15. Aria di Tolomeo con coro “Già passò, superba donna”. Il faraone impone a Cleopatra le nozze con Achilla.

16. Duetto di sfida tra Tolomeo e Cleopatra “Se ho da morire, o perfida” dopo la notizia che Cesare, ancora vivo è in armi.

*Vasta piazza d’Alessandria, circondata da superbi edificî ed ornata di obelischi.
Popolo ai balconi*

17. Coro e aria di Cesare con coro “Al tuo valore invito – Grazie vi rendo, o numi”.

18. Aria con coro di Cleopatra d’amore per Cesare e proposta di clemenza con i vinti “Serberò costante affetto”.

19. Finale festivo e celebrativo “Della regina amabile”.

La principale delle «variazioni che esige la diversità di un'azione parlata e una pantomima», nel teatro torinese francesizzato è tuttavia l'introduzione del personaggio di Arsinoe, sorella di Cleopatra. Andrioli la trae dall'opera del 1805 di Schmidt e Tritto, di cui peraltro Paganini era stato allievo a Napoli, dove dava luogo ad un intrigo amoroso, parallelo a quello tra Cleopatra e Cesare, con l'ambasciatore di Tolomeo, Oronte; Andrioli ne fa l'amante corrisposta di Apollodoro, confidente di Cleopatra, dunque alleata romana invece che di Tolomeo. Sia per Schmidt che per Andrioli, in ogni caso, l'introduzione di questo personaggio serviva per organizzare il centro del dramma su un'elegiaca tematica amorosa invece che sulle battaglie e tensioni politiche che avevano caratterizzato il tradizionale trattamento del soggetto. Andrioli decide infatti di ampliare la tematica dell'amore corrisposto: i numeri lirici di contrasto affettivo, di alterco o centrati su emozioni propulsive e dinamiche, come l'odio antiromano di Achilla, sono meno di un terzo del totale e vengono inseriti con funzione di 'chiaroscuro', varietà di tinta rispetto al prevalente tono cerimoniale ed elegiaco amoroso. L'esposizione allinea la cavatina di Tolomeo (n. 1), l'entrata trionfale di Cesare (n. 2), la cavatina notturna di Cleopatra (n. 3) e culmina nell'aria eroica di Achilla (n. 4) che pianifica l'attentato a Cesare; la prima peripezia si apre con il coro di seduzione nelle stanze di Cleopatra (n. 5), prosegue con il duetto d'amore della regina con Cesare (n. 6) e sfocia nel concertato di stupore quando Tolomeo scopre che la sorella ha violato l'ordine di esilio e tuttavia gode dell'appoggio di Cesare (n. 7). Tra questo concertato di sorpresa e il conseguente attentato e arresto di Tolomeo nel Finale I (n. 9) il 'chiaroscuro' neoclassico impone a Andrioli e Paganini un'arietta amorosa di Apollodoro che pensa all'amata Arsinoe (n. 8). Il secondo atto presenta il medesimo schema: una seconda peripezia aperta da un ampio quadro celebrativo con coro introduttivo (n. 10), cerimonia d'incoronazione di Cleopatra con aria di Cesare (n. 11, 12) che culmina nella pantomima drammatica dell'attacco egizio e sfocia nel terzetto di sgomento tra Tolomeo, Achilla e Cleopatra (n. 13) alla notizia della morte di Cesare. Lo scioglimento capovolge la successione e, per chiudere con la *rejouissance* finale, si apre con il numero di maggior tensione, lo scontro tra Tolomeo e Cleopatra (n. 14 e 15), prima di passare al quadro celebrativo: aria di vittoria di Cesare (n. 17), aria di Cleopatra (n. 18), Finale II trionfale (n. 19).

Grazie al ballo di Gioja assunto come fonte diretta, dunque, nelle scene in recitativo fortemente drammatizzate dalle prescrizioni pantomimiche Andrioli e Paganini recuperano la drammaturgia dell'opera italiana riformata che chiedeva situazioni tensive e terribili; ma la ospitano dentro un'opera che, per piano drammatico e gestione dei numeri lirici, è sostanzialmente improntata alla poetica francese dove il classicismo napoleonico aveva riaffermato la scissione tra «valore melodico che

tende ad essere prettamente edonistico e valore drammatico affidato alla supremazia del discorso» (De Van 1996, p. 180). La presenza di scene drammatiche, pur pantomimiche, tuttavia, consentì al «Courrier de Turin» del 24 gennaio di criticare l'opera che nonostante il suo soggetto neoclassico, si era allontanata dall'aureo esempio metastasiano (Basso 1976, p. 144), tornato in auge assieme ai soggetti classici negli anni francesi del teatro torinese¹³.

L'autore

Paolo Russo insegna Drammaturgia musicale all'Università di Parma. Le sue ricerche vertono principalmente sull'opera francese, sull'opera italiana del primo Ottocento, sulle metodologie didattiche della storia della musica. Si è occupato anche di musica rinascimentale, di musica sacra sei e settecentesca e di musica strumentale dell'Ottocento francese. È nel comitato di redazione della rivista «Musica e Storia», collabora al «Saggiatore musicale» e ha lavorato per il Dizionario Biografico degli Italiani (Treccani), il Dizionario musicale *Musik in Geschichte und Gegenwart*, e per la RAI.

e-mail: paolo.russo@unipr.it

Riferimenti bibliografici

Basso, A 1976, *Il teatro della città. Dal 1788 al 1936*, Cassa di Risparmio di Torino, Torino.

Cafiero, R 1996, "Il «grande industriale internazionale del balletto» a Napoli nell'età di Rossini: Wenzel Robert Gallenberg", in P Fabbri, (ed), *Di sì felice innesto. Rossini, la danza e il ballo teatrale in Italia*, pp. 1-40, Fondazione Rossini, Pesaro.

Casillo, F 1994, "Giovanni Schmidt, librettista «napoletano» dell'Ottocento", *Critica letteraria*, XXII/3, n. 84, pp. 552-600.

Celi, C 1995, "Il balletto in Italia. L'epoca del coreodramma (1800-1830)", in A Basso, (ed), *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale, V: L'arte della danza e del balletto*, , pp. 89-116, UTET, Torino.

Chaillou, D 2004, *Napoleon et l'Opéra. La politique sur la scène 1810-1815*, Fayard, Paris.

Chaillou, D 2010, "L'Opéra de Paris à l'épreuve du pouvoir impérial (1804-1814)", in M Noiray & S Serre, (eds), *Le répertoire de l'Opéra de Paris (1671-2009), Analyse et interprétation*, , pp. 141-149, École des Chartes, Paris.

Chegai, A 1998, *L'esilio di Metastasio: forme e riforme dello spettacolo d'opera fra Sette e Ottocento*, Le Lettere, Firenze.

¹³ Tra il 1810 e il 1814 vennero ripresi *Angelica e Medoro* e *Traiano in Dacia* di Nicolini proveniente da Roma 1807 (1810-11), *Nitteti* di Pavesi e *I riti d'Efeso* di Farinelli già data a Venezia nel 1803 (1811-12), *Castore e Polluce* di Federici e *Lauso e Lidia* di G. Farinelli (1812-1813), *Bajazet* di P. Generali e, appunto, *Cesare in Egitto* (1813-1814).

Chegai, A 1996, "Sul «ballo analogo» settecentesco: una drammaturgia di confine tra opera e azione coreutica", in G Morelli, (ed), *Creature di Prometeo. Il ballo teatrale dal divertimento al dramma. Studi offerti a Aurel M. Milloss*, , pp. 139-175, Olschki, Firenze.

De Angelis, A 1951, *Il teatro Alibert o delle Dame (1717-1863): nella Roma papale*, Arti grafiche Chicca, Tivoli.

De Van, G 1996, "Teatralità francese e senso scenico italiano nell'opera dell'Ottocento", in P Petrobelli & F Della Seta, (eds), *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano. Atti del congresso internazionale di studi, Parma, 28-30 settembre 1994*, pp. 167-186. Istituto di Studi Verdiani, Parma.

Gherardini, G 1809, *Programma del ballo tragico intitolato Cesare in Egitto ossia lo sbarco fatto in Alessandria dall'eroe Buonaparte allor quando era Generale in capo dell'armata francese*, Baluffi, Ancona.

Gioja, G 1807, "Cesare in Egitto", *Climene*, Flautina, Napoli, pp. 34-51.

Gioja, G 1809, "Cesare in Egitto", in M Prunetti, *I falsi galantuomini*, pp. 33-48. Società Tipografica de' Classici Italiani, Milano.

Gioja, G 1820, *Ottavia*, Fantosini, Firenze.

Hansell, KK 1996, "Gaetano Gioia, il ballo teatrale e l'opera del primo Ottocento", in G Morelli, (ed), *Creature di Prometeo, Il ballo teatrale dal divertimento al dramma. Studi offerti a Aurel M. Milloss*, pp. 191-238. Olschki, Firenze.

Ketterer, R C 2006, "Roman Republicanism and Operatic Heroines in Napoleonic Italy: Tarchi's "La congiura pisoniana" and Cimarosa's "Gli Orazi e i Curiazi""", in R Montemorra Marvin & T Dowing, (eds), *Operatic Migrations. Transforming Works and Crossing Boundaries*, pp. 99-124. Ashgate, Aldershot.

Mattei, M 2013, "Il coro operistico e il concetto di "patria" tra Rivoluzione ed età napoleonica", in R Pfeiffer & C Flamm, *Umbruchzeiten in der italienischen Musikgeschichte*, pp. 28-38. Bärenreiter, Kassel u.a., («Analecta musicologica», 50).

Mayrhofer M 2004, "Misure di classicismo sentimentale, Cimarosa dopo la morte di Mozart: "Gli Orazi e i Curiazi" (Venezia, Fenice 1796)" in P Maione & M Columbro, (eds), *Domenico Cimarosa: un napoletano in Europa. Atti del convegno internazionale di Studi, Aversa 25-27 ottobre 2001*, pp. 199-210. LIM, Lucca.

McClymonds, P M 1992, *Agesilao, re di Sparta*, in S Sadie, *The New Grove Dictionary of Opera*, p. 35. MacMillan, London, I.

Monson C 1985, "'Giulio Cesare in Egitto'. From Sartorio (1677) to Handel (1724)", in *Music & Letters*, LXVI, 4, pp. 313-343, ottobre 1985.

Morelli, G, Surian, E 1985, "'Gli Orazi e i Curiazi" di Sografi e Cimarosa nella edizione da concerto di Imbault M^d de Musique Rue Honoré N° 200 etc. [1802] ossia La rinascita della tragedia", in G Morelli & E Surian, (eds), *Domenico Cimarosa, "Gli Orazi e i Curiazi". Tragedia per musica in tre atti di Antonio Simone Sografi. II: Facsimile dell'edizione Imbault, Parigi 1802*. Suvini Zerboni, Milano.

Nocciolino, M 1995, "Il melodramma nella Milano napoleonica: teatro musicale e ideologia politica", *Nuova rivista musicale italiana*, XXIX/1, pp. 5-30.

Paduano, G 2004, "'Gli Orazi e i Curiazi": l'eredità di Corneille la mancata elaborazione del lutto", in P Maione & M Columbro, (eds), *Domenico Cimarosa: un napoletano in Europa. Atti del convegno internazionale di Studi, Aversa 25-27 ottobre 2001*, pp. 177-198. LIM, Lucca.

Rossini, P 1993, "L'opera classicista nella Milano napoleonica 1796-1815", in G Salvetti, (ed), *Aspetti dell'opera italiana tra Sette e Ottocento*, pp. 128-171. LIM, Lucca.

Russo, P n.d. "Dal teatro riformato al teatro encomiastico: "Cesare in Egitto" di Giovanni Schmidt", *Colloques Naple-Paris: La musique sous la Décennie française (1806-1815)*, Université François-Rabelais, Tours (25-27 octobre 2012).

Severi, S 1989, *I teatri di Roma. Dall'antichità fino ad oggi, la storia dei circa duecento teatri ... che hanno dato spettacolo per la città eterna*, Roma, Newton Compton.

Sografi, S 1805, *Mitridate, dramma per musica da rappresentarsi al Teatro Imperiale di Torino nella primavera dell'anno XIII*, Torino, Derossi.

Spada, M 1994, "Giovanni Schmidt librettista: biografia di un fantasma", in P Fabbri, *Gioachino Rossini 1792-1992: il testo e la scena*, pp. 465-490. Fondazione Rossini, Pesaro.

Zambon, R 1993, "«Sulle tracce dell'immortale Astigiano»: influenze alfieriane nei libretti di danza della prima metà dell'Ottocento", in *Coréographie. Studi e ricerche sulla danza*, 1/2, pp. 73-84.

Zambon, R 2011, "Il Settecento e il primo Ottocento", in J Sasportes, (ed), *Storia della danza italiana dalle origini ai giorni nostri*, pp. 117-182. Edt, Torino.