



VALENTINA PANZANARO

***“DI MIRAR BALLERINI
CH’HABINO SI GRAND’ARTE”***

DRAMMATURGIA DEI BALLETTI NEGLI SPETTACOLI TEATRALI
NELLA ROMA DI FINE SEICENTO



aracne



©

ISBN
979-12-218-0076-0

PRIMA EDIZIONE
ROMA 28 OTTOBRE 2022

*A Federico, Francesco e Luca
la mia vita*

La musica e la poesia esistono nel tempo; la pittura e l'architettura nello spazio. Ma la danza vive contemporaneamente nel tempo e nello spazio. Prima di affidare le sue emozioni alla pietra, al suono, l'uomo si serve del suo corpo per organizzare lo spazio e ritmare il tempo.

CURT SACHS, *Storia della danza* (Berlino 1933)

11 *Introduzione*

15 *Ringraziamenti*

17 *Capitolo I*

Le radici del ballo teatrale: breve excursus storico

1.1. Ruolo culturale del ballo nelle corti italiane tra Rinascimento e prima età moderna, 17 – 1.1.1. *L'esperienza tardo cinquecentesca del ballo in Italia*, 18 – 1.2. Il ballo negli spettacoli teatrali di primo Seicento, 21 – 1.3. *Vari passeggi e intrecciamenti: il Ballo teatrale a Roma di primo Seicento*, 25.

35 *Capitolo II*

Il ballo nello spettacolo teatrale a Roma nella seconda metà del Seicento

2.1. *La gran magnificenza: ruolo culturale e politico della città papale*, 35 – 2.2. Roma e lo spettacolo teatrale nella seconda metà del Seicento, 39 – 2.3. Il ballo teatrale negli spettacoli seicenteschi, 41 – 2.3.1. 'Con sinfonie e balli superbi'. *Musica da ballo alla 'magnifica corte' di Lorenzo Onofrio Colonna*, 42 – 2.3.1.1. *Spunti di drammaturgia dei balli nelle opere patrocinate dai Colonna*, 47 – 2.4. I contesti accademici dei *Collegia nobilium*: maestri di ballo e paggi ballerini, 51.

63 *Capitolo III*

«Alle danze, alle danze o pastorelle», i balli teatrali nelle fonti d'archivio

3.1. Le fonti degli spettacoli teatrali: caratteri generali, 63 – 3.2. I balli nei libretti d'opera: personaggi, situazioni e stili, 66 – 3.2.1. *Soggetti mitologici, allegorici e pastorali*, 69 – 3.2.2. *Soggetti soprannaturali e animali selvatici*, 72 – 3.2.3. *Soggetti marziali*, 76 – 3.3. I balletti nelle partiture d'opera: fenomenologia delle danze strumentali, 78 – 3.4. *Di mirar ballerini*: i balli nelle musiche di Bernardo Pasquini, 86.

103 Capitolo IV

I balli teatrali nelle fonti iconografiche

4.1. Premessa: l'iconografia una forma nuova di espressività teatrale, 103 – 4.2. *Leggiadri spiriti con fest'e giubilo danzate*. Spunti di drammaturgia dei balli nell'opera *L'Empio punito* (Roma 1669), 104 – 4.3. Lo spettacolo teatrale tra *Monumentalità e magnificenza*, 125.

137 Appendici

1. Schedatura delle opere e dei balli rappresentati a Roma (1660–1690), 137 –
2. Cronologia delle Fonti messe in scena a Roma nella seconda metà del Seicento,
138 – 3. Schedatura delle danze strumentali, 144.

149 Bibliografia

165 Sitografia

167 Indice dei nomi

Introduzione

La vita teatrale a Roma, di seconda metà Seicento, si presenta frazionata in linea con il carattere poliedrico della corte pontificia circondata come era da centri di potere autonomi quali le corti dei principi romani e le ambasciate. In tale contesto l'espressione culturale è condizionata dall'altalenante prassi della corte papale, vale a dire da «una politica che cambia ad ogni cambiar di papa, e spesso cambia in senso antiteatrale»¹.

La città è un crocevia di culture in cui si manifestano numerose espressioni artistiche tra le quali spicca la commedia in musica data in scena nei teatri romani da quelli pubblici a quelli privati delle famiglie nobiliari. Il teatro, arricchito di prologhi e intermezzi, rappresenta la forma di intrattenimento più in voga al tempo, per tale ragione ritroviamo al suo interno una significativa presenza dei *balli* come elemento espressivo artistico di arricchimento dello spettacolo operistico per rappresentare le ansie, i desideri, le tensioni che non trovano dimensione nella trama della commedia. Wandy Heller li definisce come un momento topico per espandere idealmente i temi trattati nella messa in scena della commedia². Pertanto i *balli* esprimono emozioni attraverso il linguaggio del corpo, disegnando nello spazio figure ricche per significato; essi sono da considerarsi anche come una opportunità per mostrare le capacità espressive e acrobatiche dei ballerini che si esibivano all'interno di un complesso sistema di macchine scenotecniche del teatro barocco.

I teorici della danza del Seicento, cercavano nelle fonti classiche, giustificazioni per formulare descrizioni concettuali e definire la loro arte come una immagine viva delle loro azioni o una espressione artificiale dei loro

1. L. BIANCONI, *Il Seicento*, Edt, Torino 1996, pp. 214–215.

2. W. HELLER, *Dancing desire on the Venetian Stage*, in «Cambridge Opera Journal», 15 (2003), pp. 282–83.

pensieri segreti. In effetti, la dottrina aristotelica che asseriva l'imitazione delle passioni (*mimesis*) e quella oraziana che nel *Ut Pinctura poesis*, considerava la poesia come rappresentazione³, possono aiutarci a interpretare la concezione dell'arte da intendersi come «un imitat[ion]e da' attione con moto volontario proportionato, et armonico p[er] fin di sanità, e di costume»⁴, come asserisce Giulio Cesare Mancini (1558–1630) nel suo trattato *Dell'Origine e Nobiltà della danza*, attribuendo alla danza «magnificenza, e nobiltà». Pertanto la musica e il ballo, unitamente alla poesia dei libretti, creano «proportione e armonia», contribuendo a manifestare l'idea universale di perfezione.

Questo studio offre un'analisi dei *balli* presenti nella produzione operistica romana, ambito poco studiato fino ad ora per via della carenza di fonti chiare e descrittive sui passi di danza o sui maestri di ballo dei quali abbiamo solo poche notizie. L'analisi delle fonti a nostra disposizione — libretti, partiture, iconografie e documenti di varia natura —, ci permette di poter avanzare alcune ipotesi per cercare di ricostruire la drammaturgia della danza teatrale, intesa non solamente come la relazione che intercorre tra testo recitato e la sua messa in scena, ma anche e soprattutto come la relazione che intercorre tra il movimento del corpo fatto di gesti e mimica e il messaggio o il significato che vuole trasmettere nell'economia generale dello spettacolo.

Ad ogni modo attraverso il confronto di tutti gli indizi presenti nelle fonti citate a nostra disposizione, che in qualche misura danno conto della presenza dei *balli*, possiamo avanzare delle ipotesi ricostruttive giacché non esistono esplicite descrizioni coreografiche che ci possano indicare esattamente i passi di danza⁵. Si prendano in considerazione ad esempio le indicazioni sceniche nei libretti d'opera, — «qui si balla» oppure «introduzione al ballo» o i circostanziati versi che recitano «leggiadri spiriti con fest'e giubilo danzate», che risultano soddisfacenti a comprendere la loro messa in scena

3. F. HAMMOND, *Music and Spectacle in Baroque Rome. Barberini patronage under Urban VIII*, Yale University, Yale 1994, p. 194.

4. GIULIO CESARE MANCINI, *Dell'Origin et della nobiltà del ballo*, (1600), on line: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Barb.lat.4315_f.162v. (u.v. 3/09/2021). Mancini era medico personale di Urbano VIII oltre a essere stato un critico d'arte del suo tempo.

5. É nota la discrepanza tra libretti e partiture, in particolare quest'ultime spesso sono sopravvissute mutile o rimaneggiate all'uopo per l'allestimento delle coreografie. I. ALM, *Theatrical Dance in Seventeenth-Century Venetian Opera*, Diss. University of California, Los Angeles 1993, pp. 227–29.

solo se posti in stretta relazione con altre fonti. Tutto ciò porta a immaginare il movimento dei ballerini in un complesso spettacolo coreico in stretta relazione con lo sfondo scenico ricco di elementi esotici dell'antica Grecia, con i personaggi mitologici — eroi e dèi —, unitamente ad altre tipologie a carattere comico e grottesco⁶, tali soluzioni sceniche costituivano il mondo ideale in cui si rispecchiava l'aristocrazia romana, offrendo allo spettatore messaggi chiaramente encomiastici e auto celebrativi ben decifrabili⁷.

L'indagine infatti prende in considerazione due aspetti: quello figurativo espresso nelle iconografie a corredo di alcuni libretti, in cui emergono elementi architettonici dalle significative dimensioni, che sono a sostegno dell'allestimento dell'opera e spesso fungono da corollario ai balletti; e quello strettamente musicologico che considera la danza strumentale, che si materializza in balletto, in relazione con il testo del libretto sia nei versi che nelle indicazioni sceniche.

In questa prospettiva, alla luce delle fonti a disposizione, si è cercato in questo studio di conoscere meglio la funzione drammaturgica del ballo, ricollocandola all'interno del sistema spettacolare volto a creare un effetto (o degli effetti) di magnificenza barocca, con l'obiettivo di conoscere meglio la messa in scena dei balli.

Il volume è suddiviso in quattro macro sezioni: la prima introduttiva in cui si descrive a grandi linee l'origine e la diffusione in Italia del ballo nobile e del ballo teatrale, restringendo poi l'attenzione al contesto romano fino alla prima metà del Seicento. Il secondo capitolo è dedicato al periodo storico di seconda metà del Seicento quando il fenomeno culturale significativo del ballo teatrale rappresenta un momento tipico dello spettacolo in cui si manifestano tutti quegli elementi che non trovano spazio nell'azione scenica. I balli teatrali, inseriti soprattutto negli intermezzi d'opera, erano molto spesso funzionali allo svolgimento dello spettacolo, o come elemento decorativo della scena.

Il terzo capitolo è dedicato alle fonti sia librettistiche che musicali, ponendo in evidenza la discrepanza oggettiva tra libretti e partiture che rappresenta, spesso, un problema irrisolto, giacché soltanto raramente li-

6. Una grande varietà di soggetti era messa in scena nel teatro seicentesco, si veda A. PONTREMOLI, *Ballo nobile e danza teatrale*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, a cura di R. ALONGE e G. DAVICO BONONO, I, Einaudi, Torino 2000, pp. 955 e 960.

7. Si veda E. TAMBURINI, *Due teatri per il principe. Studi sulla committenza teatrale di Lorenzo Onofrio Colonna (1659-1689)*, Bulzoni, Roma 1997, p. 409.

bretti e partiture corrispondono tra loro. Le partiture, in special modo, presentano tagli o aggiunte e sovente anche successioni diverse di scene; per giunta, i *balli* intermedi sono, raramente, indicati nelle partiture oppure vengono segnalati dalle didascalie alla fine della scena, quando, in realtà, sono già iniziati⁸. A ogni modo, tutte le fonti, pur nella loro natura eterogenea, permettono di avanzare alcune ipotesi sulle modalità della messa in scena delle danze e il rapporto esistente tra la performance del ballo e la musica strumentale ‘da ballo’⁹.

Infine il quarto capitolo mette in evidenza la relazione esistente tra le incisioni iconografiche a corredo dei libretti d’opera e le altre fonti a disposizione, riportando analisi di casi concreti quali l’opera *La vita humana overo Il Trionfo della pietà* di Marco Marazzoli, *L’Empio punito* di Alessandro Melani e la ‘festa teatrale’ *La Caduta del Regno delle Amazzoni* di Bernardo Pasquini. Di queste opere si conservano fortunatamente le iconografie che ci aiutano a capire ulteriormente i momenti coreografici più significativi.

Da ultimo e di sostanziale importanza sono i documenti riportati in appendice; trattasi di repertori che elencano i balli teatrali messi in scena a Roma nella seconda metà del Seicento e che sono frutto di una attenta ricognizione bibliografica e archivistica che ha preso inizio nel 2014 già dallo studio di Dottorato di ricerca svolto presso l’Università La Sapienza di Roma, portandomi alla redazione della tesi dal titolo *Musica strumentale ‘da ballo’ alla francese nella Roma seicentesca*.

8. La mancanza di descrizioni drammaturgiche o coreografiche più specifiche mette a dura prova colui che si appropria allo studio della danza nelle opere seicentesche, giacché spesso le fonti non concordano tra loro. R. CARNESECCHI, *La danza barocca a teatro. Ritornelli a ballo nell’opera veneziana del Seicento*, Neri Pozza, Vicenza 2003, pp. xi–xiv.

9. In molte opere di questo periodo si ha musica da ballo nelle partiture, ma, paradossalmente, la lettura di queste danze dal punto di vista coreografico resta difficile proprio per la mancanza di indicazioni specifiche sui passi di danza. Cfr. A. PONTREMOLI, *Ballo nobile*, pp. 955 e 960; F. MÒLLICA, *Tre secoli di danza in un collegio italiano. Il Collegio San Carlo di Modena 1626–1921*, Associazione Culturale Società di Danza, B.E.M., Bologna 2000.

Ringraziamenti

Ringrazio sentitamente il professor Arnaldo Morelli il quale, credendo in questo lavoro di ricerca, ha sempre sostenuto e profuso consigli preziosi. Sono grata alla coreografa, ballerina ed esperta in danze storiche dott.ssa Gloria Giordano per il proficuo ed interessante scambio di idee. Un ringraziamento va anche al professor Franco Piperno che ha seguito il progetto di ricerca durante il dottorato, dandomi sempre dei giusti consigli.

Sono grata inoltre al professor Roberto Biondi e alla dott.ssa Maria Antonietta Cignitti i quali hanno mostrato grande disponibilità e competenza nella revisione editoriale. Un sentito ringraziamento lo rivolgo ai funzionari delle biblioteche e archivi romani, Biblioteca Apostolica Vaticana e Istituto Storico Germanico, Biblioteca Casanatense, Archivio Storico Capitolino, che a vario titolo mi hanno aiutato nella ricerca storico-bibliografica.

Con particolare gratitudine dedico un pensiero alla mia famiglia che da sempre sostiene ed incoraggia i miei lavori di ricerca.

Le radici del ballo teatrale: breve *excursus* storico

1.1. Ruolo culturale del ballo nelle corti italiane tra Rinascimento e prima età moderna

Le origini del ballo, sia esso teatrale che sociale, si sviluppano all'interno delle corti quattrocentesche in pieno clima di cultura rinascimentale e umanistica. Il ballo in questo contesto diviene un elemento fondamentale della vita dei cortigiani e apprezzato in ogni occasione festiva e nei cerimoniali di corte: complesse rappresentazioni in cui gli intrattenimenti danzati facevano parte di un programma teso a manifestare la magnificenza del principe.

Il *ballo nobile*, così definito perché praticato in un contesto aristocratico, rappresenta quella *summa* di stile coreografico aulico e dignitoso fatto di passi e movenze che diventano tratti distintivi della danza di corte insegnati dai maestri di ballo¹. Il primo fra tutti fu Domenico da Piacenza autore del primo trattato di danza *De arte saltandi et chorea ducendi* (1455) in cui si offrono elementi teorici e pratici dell'arte della danza. Maestro di ballo presso le più importanti corti italiane — Ferrara, Urbino, Milano, Firenze —, Domenico da Piacenza cercò di conferire alla danza piena dignità tra le arti liberali al pari della pittura e della musica, divenendo così un modello per i successori teorici e pratici della danza. I suoi insegnamenti furono raccolti e trasmessi dai suoi allievi tra i quali figura Guglielmo Ebreo da Pesaro, questi si distinse particolarmente per la prestigiosa attività professionale svolta presso varie corti italiane, in particolar modo orga-

1. Per la Storia della danza del Seicento si veda O. DI TONDO, *Il Seicento. Balletto aulico e danza teatrale*, in *Storia della Danza italiana. Dalle origini ai giorni nostri*, a cura di J. SASPORTES, Edt, Torino 2011, pp. 71-115.

nizzando feste con coreografie di danze di corte e balli teatrali². Proprio i balli teatrali sono da collegare agli eventi festivi della corte ed erano tanto più importanti da un punto di vista sociale perché rappresentavano uno strumento di propaganda per l’affermazione del potere.

Nello specifico a Roma, sono ricordati i carri trionfali, le ambascerie di personaggi mascherati e le scaramucce armate fra cristiani e turchi nel corso del Carnevale del 1473 durante il papato di Sisto V. Numerose sono le occasioni cerimoniali in cui si constata sempre la presenza di balli, come ad esempio il banchetto allestito per le nozze di Girolamo Riario e Caterina Sforza nel 1473. Durante l’evento furono eseguite rappresentazioni a carattere mitologico con una moresca seguita da un «ballo a la fiorentina»³.

1.1.1. *L’esperienza tardo cinquecentesca del ballo in Italia*

Nel corso del Cinquecento si sviluppa in Italia un nuovo modo di danzare, influenzato anche dalla danza francese diffusa in tutta Europa⁴. Il successo della danza, presente in molti contesti sia privati che pubblici, è testimoniato dal gran numero di trattati che, fra la seconda metà del Cinquecento e la prima metà del secolo successivo, si occupano almeno in parte della danza. Tali fonti permettono di stabilire che nel periodo indicato, lo stile coreutico, pur rimanendo coerente e per molti versi immutato, si evolve, si arricchisce di passi e abbellimenti, e diventa più complesso a testimonianza di un cambiamento di gusto in atto in modo inequivocabile⁵. I trattati, in special misura *Il Ballarino* (Venezia, 1581) e *Nobiltà di*

2. M. PADOVAN, *Il Quattrocento e il Cinquecento*, in *Storia della danza italiana, dalle origini ai nostri giorni*, a cura di J. SASPORTES, Edt, Torino 2011, pp. 1–68.

3. *Ibidem*, pp. 25–26. Si veda pure, A. PONTREMOLI, *L’Arte del ballare. Danza, cultura e società a corte fra XV e XVI secolo*, Ed. di Pagina, Bari 2021.

4. Murata osserva che «politics and to some extent culture in Rome maintained a ‘delicate balance’ between pro-French and pro-Spanish factions well beyond the period of the Thirty Years’ War», in M. MURATA, *Theater ‘À l’Espagnole’ and the italian libretto*, in «Revista de Musicología», vol. 16, N. 1, del XV Congreso de Musicología: Culturas musicales del Mediterráneo y sus Ramificaciones, 1, 1993, pp. 318–334.

5. Il copioso numero di trattati sulla danza, con le loro ristampe, (v. Tabella 1.1), indica che all’inizio del Seicento lo stile italiano del tardo Cinquecento continuava ad essere in voga. Si veda B. SPARTI, *Baroque or not Baroque – is that the question? Or dance in Seventeenth-Century Italy*, in *Dance, dancers and dance masters in Renaissance and Baroque Italy*, a cura di G. GIORDANO e A. PONTREMOLI, Piretti editore, Bologna 2015, pp. 277–304.

dame (Venezia, 1600) di Fabritio Caroso da Sermoneta e *Le Gratie d'amore* (Milano, 1602) di Cesare Negri, rivestono una grande importanza perché contengono non solo la descrizione coreografica e la musica di ben note 'danze di sala' dell'epoca, con numerose varianti di forme molto popolari al tempo⁶, ma anche coreografie usate negli intermedî e nelle rappresentazioni pubbliche⁷. La pubblicazione del *Ballo della Gagliarda* (1560) ad opera di Lutio Capasso segna il principio di un cambiamento del nuovo stile. Di fatto, la gagliarda rappresentò uno dei balli più diffusi, eseguito in suite di vari movimenti, secondo sequenze stabilite e ritmi differenti. Nei balletti descritti da Negri, tra l'altro, sono presenti «mutazioni della sonata» in cui i cambi di ritmo rappresentano rispettivamente una gagliarda, un canario e una nizzarda⁸.

Nel corso del Cinquecento, le monarchie (francese e spagnola) che si contendevano il predominio della penisola italiana, misero a nudo tutte le fragilità delle corti che tentavano, attraverso strumenti di propaganda (feste, balli, intermedî, tornei) di consolidare il loro potere, e cercare di soddisfare la munificenza dei principi. Diversi furono i balli allestiti, ad esempio, per le varie ricorrenze medicee, come l'intermedio dell'opera *Pellegrina* del 1589 documentato dalle cronache che ne svelano i dettagli dell'allestimento per le nozze di Ferdinando de' Medici e Cristina di Lorena.

Numerosi spettacoli furono realizzati nella corte di Ludovico Sforza a Milano dove la dominazione spagnola contribuì a solennizzare le entrate dei principi con la partecipazione della nobiltà cittadina. Uno dei tanti eventi risale al 26 giugno 1574 in occasione dell'entrata trionfale a Milano di don Giovanni d'Austria a seguito della vittoriosa battaglia contro i Turchi. Cesare Negri ne riporta la descrizione della mascherata con

6. Le forme di danza più comuni al tempo erano non solo la *gagliarda*, il *canario*, il *passo e mezzo*, la *pavaniglia*, ma anche le cosiddette 'danze di sala' come ad esempio, la *Barriera* e la *Spagnoletta*, cfr. M.E. LITTLE – C.G. MARSH, *La Danse Noble. An Inventory of Dances and Sources*, Williamstown, MA: Broude Brothers, 1992; e J. L. SCHWARTZ – C. L. SCHLUNDT, *French Court Dance and Dance Music: A guide to Primary Source Writings 1643–1789*, Stuyvesant, NY: Pendragon, 1987.

7. A. FEVES, *Fabritio Caroso and the Changing Shape of the Dance, 1550–1600*, in «Dance Chronical», XIV, 1991, pp. 159–174. Tuttavia la prima descrizione di danze con i passi, ci viene fornita da quattro 'balli toscani' anonimi testimoniato da una lettera datata 1559. Si veda G. CORTI, *Cinque balli toscani nel Cinquecento*, in «Rivista Italiana di Musicologia», XII/1, 1977, pp. 73–7.

8. La Nizzarda — una specie di Volta nata a Nizza — era ben conosciuta in Piemonte già verso la metà del Cinquecento. Si veda B. SPARTI, *L'Arte della Danza ai tempi di Claudio Monteverdi*, ed. A. CHIARLE, Istituto Beni Musicali in Piemonte, Torino 1996, pp. 73–93; cfr. M. PADOVAN, *Il Quattrocento e il Cinquecento*, pp. 36–37.

un «abbattimento con bastoni e scudi» e balli annessi. Allo stesso modo a Ferrara, con l’arrivo di Margherita Gonzaga moglie del duca Alfonso II, il ballo rappresentò un elemento determinante negli intermedi dello spettacolo. In particolare il *ballo delle dame* o *ballo della Duchessa* fu un momento spettacolare di grande importanza con complessi apparati allestiti per le occasioni che solitamente erano feste carnevalesche caratterizzate dai sontuosi costumi. A Mantova non mancarono occasioni ed eventi spettacolari con vari allestimenti di opere teatrali come ad esempio il *Ballo della Cieca* presente nel dramma pastorale *Il Pastor fido* di Guarini.

Il ballo rappresentò una parte integrante dello sviluppo drammatico della messa in scena oltre ad essere un «artificio teatrale per variare i movimenti e le dinamiche della scena»⁹. Esso diviene così un elemento espressivo di arricchimento dello spettacolo costituito da gesti e movenze che unitamente al canto e alla musica contribuiscono a rendere affascinante lo spettacolo. Negli anni avvenire il ballo costituirà una componente importante accettata come etichetta di palazzo, ossia uno strumento per ribadire l’appartenenza al ceto nobiliare. Si vedrà, inoltre, sempre più spesso, la partecipazione dei regnanti agli eventi spettacolari, come fu il caso di Vincenzo Gonzaga e di suo figlio Francesco intervenuti al *Ballo delle Ingrate* (1608) di Claudio Monteverdi. Il ballo, rappresentato alla corte di Mantova, fu interpretato da dame e cavalieri con grande carica espressiva, come afferma Paolo Fabbri¹⁰. Molti compositori del tempo, come pure Monteverdi, erano convinti che per produrre ‘affetti’, dovessero coesistere canto, suono e ballo: una stretta relazione necessaria per il raggiungimento dell’armonia universale.

L’intervento dei granduchi di Toscana Cosimo II e sua moglie Maria Maddalena d’Austria, li vide partecipare al ballo nell’opera *La Liberazione di Tirreno e d’Arma* (1617). Di rilevante importanza sarà poi il grande interesse mostrato da Luigi XIV per la danza, a conferma del fatto che tali pratiche artistiche rivestivano un ruolo fondamentale per ribadire e caratterizzare lo sfarzo dell’assolutismo francese.

9. M. PADOVAN, *Il Quattrocento e il Cinquecento*, p. 44.

10. P. FABBRI, *Monteverdi*, Edt, Torino, 2018, pp. 299–304; cfr. C. NOCILLI, *Ballo delle Ingrate 1608/1638: la Musica per la Musica per il balletto teatrale tra tradizione e innovazione monteverdiana*, in «Philomusica online», Vol. XVII, N. 1 (2018), pp. 345–382, on line: <http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/2014> (u.v. 7/09/2021).