

Ornella Di Tondo*

Nuove fonti manoscritte coreografiche e musicali per lo studio del ballo sociale in Italia tra la fine del Settecento e i primi dell'Ottocento

31 dicembre 2020, pp. 9-28

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/11799>

Section: Studi [peer reviewed]



Articles are published under a Creative Commons Attribution Non-Commercial 3.0 Unported licence (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: danzaericerca@unibo.it

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

Abstract

La presentazione di due fonti inedite manoscritte (le anonime *Contraddanze per la lezione delle LL. AA. RR. l'Arciduchi* e *Per Le loro Eccellenze Corsini N.° 12 Contradanze* di Pietro Nieri, entrambe databili 1775-1790 ca.) costituisce l'occasione di ridiscutere, alla luce pure delle fonti sinora note, importanti caratteristiche della diffusione in Italia, segnata da influenze non solo francesi ma anche austro-germaniche, e della prassi delle contraddanze, nelle due tipologie non solo di *anglaise* (la *countrydance* in *longways*) ma anche di *française* (*en carré*) e del *taice*, ballo di coppia "allacciata" che introduce una inedita prossimità nella coppia e modalità sino allora di dominio folclorico, segnale dell'affermarsi pure nella danza di sensibilità più giocose, "naturali" e attente all'interazione dei danzatori e alla nuova socialità e alle relazioni tra i sessi che stanno prendendo forma.

The study presents two unknown manuscript sources (the *Contraddanze per la lezione delle LL. AA. RR. l'Arciduchi* and *Per Le loro Eccellenze Corsini N.° 12 Contradanze* by Pietro Nieri, c. 1775-90), which offers the opportunity to reconsider, also on the basis of known sources, the diffusion and the practice in Italy of the *contraddanza* and the *taice*, characterized by French, but also Austrian and German influences. The *contraddanza* is found in Italy in the two types, *anglaise* (*countrydance longways*) and *française* (*en carré*); the *taice* is a new dance introducing a new closer contact between dancers, until then typically popular. Both are signs of the development of "natural" and playful sensibilities, and of the new forms of sociality and relations between sexes.

* Independent researcher.

Ornella Di Tondo

Nuove fonti manoscritte coreografiche e musicali per lo studio del ballo sociale in Italia tra la fine del Settecento e i primi dell'Ottocento

Le fonti coreografiche note ed inedite

Oltre al ben noto trattato *Trattato teorico-prattico di ballo* di Gennaro Magri (V. Orsino, Napoli 1779), la cui seconda parte presenta un notevole *corpus* di contraddanze di cui si parlerà oltre, le fonti sinora conosciute per lo studio del ballo di società in Italia tra la fine del Settecento e i primissimi anni del secolo seguente erano costituite fondamentalmente da due operette a stampa, il *Coreofilo, o sia Maniera d'istruirsi nel ballo che comprende il Minué, diverse contraddanze, la Frullana, il Taisce* di Antonio Minghi (s.n., Firenze s.d. ma 1790) e la *Collezione di musica e ballo de' più celebri autori di Parigi e Londra* (Piatti, Firenze 1805)¹.

Nel 2016, nell'ambito del convegno internazionale *Il mondo di Gennaro Magri. Danza musica e opera a Napoli nell'Europa dei Lumi*², chi scrive ha presentato due fonti musicali e coreografiche inedite, manoscritte e senza indicazione di data e di luogo ma per me databili al periodo circa 1775-90, ovvero le anonime *Contraddanze per la lezione delle LL. AA. RR. l'Arciduchi con sue figure e musica* e *Per Le loro Eccellenze Corsini N.° 12 Contradanze* del maestro di ballo Pietro Nieri.

Il ritrovamento di tali fonti, come sempre nelle discipline storiche e filologiche – con una particolare rilevanza per quanto riguarda la danza, che può basarsi su un *corpus* alquanto limitato e frammentario di *monumenta* –, mi ha portato innanzitutto a rileggere con occhio nuovo le fonti già note

1. Inedita è pure un'altra fonte, che non cambia sostanzialmente il quadro qui descritto, da me scoperta recentemente e che sarà oggetto di un prossimo studio, costituita da un piccolo manoscritto adespoto, presumibilmente di inizio Ottocento, contenente la sola musica di tre *valzer* e la musica di sette *potpourri*, accompagnata dalle indicazioni coreografiche manoscritte a penna in francese delle varie *figures* di *quadrille* per quattro coppie *en carré* di stile tipicamente francese, sulla quale si veda oltre (*Valtzer e Contradanze*, ms adespoto, cc. 6, Biblioteca Agnesiana e Diocesana di Vercelli).

2. *Il mondo di Gennaro Magri. Danza, musica e opera a Napoli nell'Europa dei Lumi*, Napoli, 6, 7 e 8 ottobre 2016. Chi scrive vi ha tenuto un intervento intitolato *Una nuova fonte per lo studio della contraddanza italiana e del taice in Magri: Le Contraddanze per la lezione delle LL. AA. RR. l'Arciduchi con sue figure e musica* (Firenze, circa 1775-90), nel quale dava conto anche della scoperta del manoscritto *Per Le loro Eccellenze Corsini N.° 12 Contradanze* di Pietro Nieri. Gli atti del Convegno non sono stati pubblicati. Alcuni interventi sono stati compresi in Arianna Beatrice Fabbricatore (a cura di), *Il virtuoso grottesco. Gennaro Magri Napoletano*, Aracne, Roma 2020.

e a riconsiderare le informazioni e le acquisizioni sulla diffusione e sulla prassi nell'Italia dell'ultimo quarto del Settecento, segnate da influenze non solo francesi ma anche austro-germaniche, non solo della contraddanza ma anche di una nuova forma di danza di coppia "allacciata" che introduce una inedita prossimità nella coppia e modalità sino ad allora di dominio dell'ambito folclorico, il poco noto taice. Alla luce delle nuove fonti, viene tra l'altro confermata una caratteristica saliente della fissazione per scritto e della trasmissione delle contraddanze in Italia in questo lasso storico, basata su annotazioni e descrizioni di carattere verbale delle varie figure coreografiche, poste quasi sempre in calce alla musica e (con l'eccezione del corpus di contraddanze presente nel trattato di Magri, in cui viene impiegato un metodo di notazione elaborato dallo stesso autore) senza far ricorso ad alcuna notazione dei percorsi spaziali, secondo una tendenza che si stava d'altra parte affermando quasi ovunque nel resto d'Europa, probabilmente sia per ragioni di spazio sia per la stabilizzazione di un repertorio, quale quello delle contraddanze, che contava oltre un secolo (si veda oltre).

Prima di passare a una sintetica disamina delle fonti sinora conosciute e del repertorio in esse contenuto, per illustrare poi le fonti inedite individuate, per una migliore comprensione di quanto seguirà ci soffermiamo brevemente sulle caratteristiche dei due generi sopra indicati, soprattutto sul meno noto di essi, il citato taice.

Country dance, contredanse, contraddanza. E taice, allemande, deutscher...

Di origine inglese seicentesca, la contraddanza (*country dance*)³ era un ballo collettivo che attribuiva poca importanza all'eleganza dei singoli passi e atteggiamenti, puntando sulla vivacità delle figurazioni, eseguite dai danzatori disposti su due file (*longways*) solitamente di tre o quattro coppie (*set*). Dall'Inghilterra essa, con il nome di *contredanse*, prese piede in Francia, dove si svilupperà, oltre a quella *en colonne*, la disposizione *en carré*, ovvero per due o quattro coppie disposte in quadrato. Tale forma, da cui si originerà la *quadrille* per quattro coppie, assumerà il nome di *contredanse française*, mentre per *contredanse anglaise* si continuerà a indicare la contraddanza su due linee, essendo in tale ambito meno utilizzata quella in quadrato (*square set*) o in cerchio (*round the room*). Nel Settecento, essa diventerà la più importante delle danze collettive sociali, testimoniata in moltissime raccolte a stampa e manoscritte, e anche teatrali (posizionate soprattutto nel finale dei balli)⁴, in coincidenza con

3. Le testimonianze più antiche della contraddanza sono contenute in *The English Dancing Master* edito da John Playford (London 1651), il primo di una numerosa raccolta. Era basata solitamente sul meccanismo della progressione (non in uso invece nella più tarda *quadrille*, sulla quale si veda oltre), con il quale la prima coppia, mettendo in gioco nelle sue figurazioni anche le altre coppie, terminata la sua danza, si poneva in fondo alla fila dei danzatori, lasciando il posto alla seconda coppia e così via, finché tutte le coppie avevano ballato, e la prima coppia, da ultima che era diventata, scorrendo in avanti ritornava ad essere la prima.

4. Cfr. per esempio Flavia Pappacena (a cura di), *Il Ballo a Torino 1748-1762. Dalla "Raccolta de' Balli fatti a nelle opere del Real Teatro"*, LIM, Lucca 2019.

il declinare della società di corte e del suo rigido rituale e con l'ascesa del ceto borghese⁵. In Italia si diffonderà, con il nome di *contradanza* (raramente *contro danza*) o *contraddanza*, a partire dal primo decennio del Settecento, come attestato dalle fonti italiane attualmente note, risalenti al periodo 1712 ca.-1755, di ispirazione francese e utilizzanti, al pari delle *contredanses* francesi, un sistema di notazioni spaziali derivato dalla *chorégraphie*⁶.

Quanto al taice⁷, si tratta di un ballo in binario composto di carattere *presto* e andamento sostenuto, caratterizzato da giri allacciati, incroci delle braccia davanti o dietro alla schiena e vari modi di allacciarsi della coppia – talora anche del trio composto da un uomo e due donne –, di origine germanica come indicato pure dalla sua etimologia, derivante dalla corruzione del termine *Teitsch*, *Teusch*, *Deutsch Tanz*. Le sue caratteristiche coreografiche e musicali confermano la sua appartenenza alla famiglia coreica dell'*allemande*⁸, danza affermatasi sulla scia dell'interesse accessosi in tutta Europa nella seconda parte del Settecento intorno un complesso di danze di coppia d'origine germanica caratteriz-

5. Cfr. Jean Michel Guilcher, *La Contredanse. Un tournant dans l'histoire française de la danse*, Complexe/Centre National de la Danse, Bruxelles/Pantin 2003 (1 ed. Mouton, Paris 1969).

6. Oltre ad alcune copie manoscritte delle principali raccolte francesi, particolarmente interessanti sono i seguenti manoscritti: [*Contredances*], ms adespoto, anepigrafo, s.d. (Roma, Biblioteca del Conservatorio di Musica S. Cecilia, G. MSS 0506), 1712-20 ca.; [*Contredances*], ms adespoto, anepigrafo, s.d. (Milano, Biblioteca Trivulziana, fondo Belgioioso, fascicolo II, cartella 275), 1720 ca.; Jean Claude De La Fond, *L'art de dancer | par des nouvelles contredances | expliquées | par caracteres figures, et signes demonstratifs, | par les quels | chaque'un pourra apprendre | la maniere de les executer | avec grande facilité, | et parfaitement bien. | Ouvrage | de Jean Claude de La Fond | Maître de dance | de S.A.S. | au Ducal College de | Parme, [1728?]* (Napoli, Biblioteca Nazionale, Fondo Farnesiano, I G 33); *Recueil de Contredanses Angloises mises en chorégraphie en MDCCCLV*, ms adespoto, 1755 (Torino, Biblioteca Nazionale, 9m.III.83). Su queste fonti cfr. Gloria Giordano, *Fleurs des dances per un matrimonio alla Corte di Parma. Le contredances di Jean Claude de La Fond*, in Flavia Pappacena (a cura di), *Corte, teatro e danza popolare in Italia*, in «Chorégraphie. Rivista di ricerca sulla danza», nuova serie, n. 3, Roma 2007, pp. 7-29; Alessandro Pontremoli, *Un'inedita raccolta di contraddanze del '700*, in Fabio Mollica (a cura di), *Aspetti della cultura di danza nell'Europa del Settecento*, Associazione Culturale Società di Danza, Bologna 2001, pp. 113-122; Annarita Colturato, *Musica e danza nelle raccolte della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino*, in Franca Porticelli (a cura di), *A passo di danza. La cultura coreica nel fondo Gianni Secondo e in altre raccolte della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino*, LIM, Lucca 2016, pp. 9-22; Gloria Giordano, *Le fonti coreografiche del primo Settecento italiano. «Segni» di un'arte meccanica o codice per interpretare le passioni?*, in Silvia Carandini (a cura di), *Le passioni in scena. Corpi eloquenti e segni dell'anima nel teatro del XVII e XVIII secolo*, Bulzoni, Roma 2009, pp. 253-281.

7. Ad accendere la prima attenzione sul taice è stata Letizia Dradi, *Teitsch, allemanda e valzer: declinazione della stessa danza? La Contraddanza in Italia alla fine del secolo XVIII*, in «Recherches en danse», numéro monographique *Ramifications. Methodologies dans les études en danse (France-Italie)*, sous la direction de Federica Fratagnoli et al., n. 5, 2016, online: <https://journals.openedition.org/danse/1546> (u.v. 17/12/2020).

8. Il termine *allemande* nel corso di almeno tre secoli andò a indicare forme coreico-musicali anche differenti e che intrecciarono le tradizioni musicali dei principali paesi europei, attingendo a vari ambiti culturali e sociali. Apparsa nel 1540 quale forma strumentale nelle collezioni di balli di Gervaise, Phalèse, Susato, e in quelle italiane, ove è per lo più definita *Balletto tedesco*, l'*allemande*, nelle sue varie declinazioni nazionali (*Almande* o *Allemande* in Francia, *Almain* in Inghilterra, *Deutscher Tanz* e *Allmand* in Germania, *Bal todesco* o *Balletto tedesco* e *Alemanda* in Italia) indicò inizialmente, per esempio nell'*Orchésographie* di Thoinot Arbeau (1589), una danza di carattere processionale e in seguito, almeno in Italia, un articolato *Balletto* per coppia (quale *L'Alemana d'Amore* ne *Le gratie d'amore* di Cesare Negri del 1602), ma anche una musica non destinata al ballo che entrerà a far parte della suite strumentale. Cfr. Richard Hudson, *The Allemande, the Balletto and the Tanz. I. The History*, Cambridge University Press, Cambridge 1986. Vi è poi l'esempio isolato dell'*Allemande, danse nouvelle de la composition de Monsieur Pecour, et mise au jour par Mr. Feuillet* (chez l'auteur, Paris 1702), nella quale appaiono per la prima volta in ambito colto e teatrale elementi coreografici di "colore" germanico, quali le posizioni delle braccia incrociate davanti e dietro la schiena, i giri del danzatore sotto il braccio sollevato del partner e i giri della coppia (*tours d'allemande*), che tanto influenzeranno le successive declinazioni di questo ballo. Cfr. Jennifer Thorp, *Pecour's "L'Allemande", 1702-1765. How German was It?*, in «Eighteenth Century Music», n. 1-2, 2004, pp. 183-204.

zate da metro spesso ternario e da giri (*tours d'allemande*) più o meno vorticosi della coppia allacciata, indicate nelle fonti francesi, inglesi e tedesche come *Allemandes*, *German dances*, *Deutsche* o *Teutsche Tanz*, *Deutscher* o *Teutscher*⁹. Introdotta a Parigi, ove prese appunto il nome di *allemande*, nelle fonti francesi del tempo¹⁰ essa è presente sia come ballo autonomo, solitamente di coppia, più raramente per tre o quattro danzatori¹¹, sia, sempre più frequentemente, come una figura utilizzata nell'ambito delle contraddanze, caratterizzata solitamente dal tipico giro della coppia allacciata (*tour d'allemande*) e dalla posizione delle braccia incrociate (*bras d'allemande*)¹².

Essa diverrà una delle danze più amate dalle *élites* per la prossimità dei danzanti, le movenze delle braccia e gli atteggiamenti aggraziati, in linea con lo stile galante dell'epoca, immortalati in innumerevoli porcellane di fattura francese e tedesca, che molto influenzarono anche il balletto di fine Settecento (capitolo che sarà oggetto di un altro studio).

In Italia, il termine *allemande* non attecchì, preferendosi, almeno a livello coreico, l'uso di *taice*, (riportato nelle fonti in varie grafie, per esempio *teyce*, *taic*, *teic*, *taisc*, *taisce*, raramente al femminile), che rimandava a *tedesco* e alle sue corruzioni (*todesco*, *todisco*, *tedisco*), piuttosto che ad *alemanno*¹³. Sebbene le sue prime attestazioni terminologiche, rintracciate da chi scrive, risalgano già al 1749 e siano di ambito napoletano, esso ebbe notevole diffusione e fortuna in Italia tra gli anni Settanta del Settecento, allorché se ne moltiplicano le citazioni¹⁴ e le testimonianze coreico-musicali e iconografiche, e l'inizio

9. Cfr. la descrizione dell'*allemande* tedesca di Giovanni Andrea Gallini nel capitolo *A Summary Account of Various Kinds of Dances in Different Parts of the World* del suo *A Treatise on the Art of Dancing*, printed for the Author, London 1762, pp. 181-225: p. 192.

10. Cfr. Mr. Guillaume, *Almanach Dansant ou Positions et Attitudes de l'Allemande*, Chez l'Auteur, Paris 1768, 1770; Mr. Guillaume, *Caractères de la Danse Allemande*, Chez l'Auteur, Paris 1769; Mr. Dubois, *Principes d'Allemandes*, Chez l'Auteur, Paris [s.d. ma 1791]; Mr. Brives, *Nouvelle Methode pour apprendre l'art de la Danse sans maître*, Chez l'Auteur, Toulouse [s.d. ma 1779].

11. In questo ambito l'*allemande* è caratterizzata da una relativa semplicità e ripetitività delle figure coreografiche e da passi caratteristici della *Belle Danse* francese (*balancés*, *ballonnés*, *battements*, *chassés*). Cfr. Raoul Auger Feuillet, *Choregraphie ou l'art de décrire la danse, par caracteres, figures et signes démonstratifs*, Chez l'auteur et chez Michel Brunet, Paris 1700; Pierre Rameau, *Le maître à danser*, Chez Jean Villette, À Paris 1725; Pierre Rameau, *Abrégé de la nouvelle méthode de l'art d'écrire ou de tracer toutes sortes de danses de ville*, Chez l'Auteur, Paris 1725; Claude-Marc Magny, *Principes de chorégraphie suivis d'un traité de la cadence*, chez Duchesne été de la Chevardiere, Paris 1765. In particolare sullo *chassée* nell'*allemande*, cfr. Rameau, *Le maître*, cit., pp. 175-176.

12. Cfr. per esempio quanto scrive nel 1756 Charles Pauli nel suo *Recueil des mots et des termes de l'art de la danse et principalement de la belle danse*: «Allemande: Danse allemande sur la mesure triple ou Suäbisch. Allemande. Figure des bras, les donant en croisant» [Allemande. Danza tedesca su misura tripla o Suäbisch. Allemande. Figura di braccia, dandosi incrociando] (Charles Paul, *Elemens de la danse*, Imprimerie Saalbach, Leipzig 1765, pp. 13-23: p. 13). Suäbisch potrebbe riferirsi alla località tedesca di Schwäbisch Hall. Quella della figura d'*allemande* è una presenza riscontrabile già a partire dall'inizio del Settecento nel cotillon francese danzato, a differenza del *longways* caratterizzato dalle due file che si fronteggiano tipico delle *anglaises*, le contraddanze di origine inglese, da due o quattro coppie in circolo o in *carré*, ovvero in quadrato, e poi nelle *Contredances allemandes*, che avranno grande successo e saranno danzate sino a Ottocento inoltrato.

13. Era questa un'antica consuetudine linguistica già presente relativamente a balli e musiche "oltremontane" (si pensi per esempio alla quattrocentesca *quadernaria*, o *saltarello tedesco*, o ai più tardi *balletti* ed *entrade tedesche*). Viceversa, *taice* non risulta attestato se non in ambito italiano; altrove per indicare la danza e la suonata strumentale omologa sono usati i termini *allemande*, nelle varianti nazionali, o *deutsch*, dei quali *taice* doveva quindi configurarsi come la traduzione italiana.

14. Secondo quanto affermato per esempio nel 1773 e poi nel 1780 dal letterato e musicista Saverio Mattei, «il Taice è un ballo Tedesco, ch'è molto in uso ne' teatri e festini», in cui si ritrovano «le aspre cadenze dell'Alemanna» (Saverio Mattei,



Fig. 1: Augustin Saint-Aubin, *Le Bal paré*, incisione del 1774, particolare del cotillon a quattro, nel quale le due coppie centrali eseguono un *tour d'allemande* con le braccia incrociate dietro la schiena, mentre nelle altre due i cavalieri fanno ruotare le dame sotto il loro braccio destro sollevato.

dell'Ottocento¹⁵.

Almeno fino al suo “dirozzamento” attuato dai maestri di danza francesi, in Italia il taice era considerato un ballo di carattere grossolano e sgraziato e veniva presentato in modo caricaturale qualora fosse d'uopo satireggiare la proverbiale (per l'epoca) rozzezza dei costumi tedeschi¹⁶, stereotipo che

Dissertazione sui Tragici Greci, in Id., *Nuovo sistema d'interpretare i classici greci*, Stamperia del seminario appreso Giovanni Manfrè, Padova 1780, p. 212). Ancora, nel 1783 Stefano Artega (*Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine sino al presente*, per la Stamperia di Carlo Trenti, Bologna 1783, t. III, p. 199) lo apparta ai balli più diffusi dell'epoca, ossia contraddanza, minuetto, *amabile* (la celebre danza di coppia *Aimable Vainqueur* di Louis Guillaume Pécour).

15. Il taice è citato anche nel libretto di Jacopo Ferretti della *Cenerentola* di Rossini (Roma, 1817), nel finale dell'atto I, scena 15, allorché Dandini invita gli astanti al diporto («Andiamo presto in tavola | Poi balleremo il taice | E quindi la bellissima | Con me s'ha da sposar»). Ed appare, quale ballo vivace e movimentato, in un altro melodramma giocoso di Ferretti, *La festa della rosa*, rappresentato con musica di Pietro Antonio Coppola a Milano solo nel 1836 («Quando mi farò sposa voi voglio sempre accanto | Il *Taice* balleremo | Da pazzi salteremo | Intera una nottata | Da noi si danzerà», atto I, scena 3). La permanenza del termine taice nei testi di Ferretti testimonia come esso fosse ancora vivo almeno nella memoria degli spettatori, mentre col passare del tempo, probabilmente proprio perché ormai desueto, nelle rappresentazioni della *Cenerentola* esso venne sostituito dal termine *valzer* (utilizzato probabilmente per una certa similarità col taice, in particolare per il giro allacciato della coppia e l'andamento ternario/binario composto) e fu reintrodotta solo con le edizioni critiche della fine degli anni Sessanta – inizio anni Settanta del Novecento (cfr. *La Cenerentola*, facsimile dell'autografo, a cura di Philip Gossett, Biblioteca Musica Bononiensis, sezione IV, n. 92, Bologna 1969; Alberto Zedda, *Problemi testuali della Cenerentola*, in «Bollettino del Centro rossiniano di studi», n. 1-2-3, 1971, pp. 29-51).

16. Si veda il «taice in quattro» con giri, «salti di furia» e spintoni ballato al suono della *sordellina* (probabilmente un



Fig. 2: Piatto in maiolica di Milano di Felice Clerici raffigurante scena galante, 1755-1780 (Coll. privata).

muterà progressivamente dalla fine degli anni Sessanta del Settecento¹⁷.

Oltre che come danza autonoma, della quale non sono state rintracciate, almeno allo stato attuale della ricerca, notazioni o compiute indicazioni coreografiche (con le eccezioni di cui si dirà oltre), e figura coreografica specifica nell'ambito di contraddanze fondamentalmente di ascendenza francese, soprattutto in posizione conclusiva, il taice indicò anche una forma musicale strumentale, di cui sembrano però sopravvivere rare testimonianze, in particolare quale terzo e conclusivo movimento di suonate degli anni Settanta del Settecento per mandolino/i (o violino) e basso continuo dei napole-

piccolo strumento a corde, il *sordino*, piuttosto che la *sordellina*, la zampogna barocca napoletana) cavata dal giustacure da uno dei personaggi, a chiusura di un concitato duello con la spada (indicato come *abbattimento* nel libretto), in Niccolò Piccinni, *Lo stravagante, Commedia per musica da rappresentarsi nel Teatro de' Fiorentini nell'Autunno dell'anno 1761*, Vincenzo Mazzola-Vocola, Napoli 1761, finale dell'atto II, p. 53.

17. Si veda per esempio quanto affermato da Rosini nel 1796: «Chi avrebbe creduto due secoli addietro, che si dovrebbe alla Germania l'invenzione d'un Ballo, che risente di tutte le grazie più delicate, com'è la Taice?» (Giovanni Rosini, *La danza*, in Id., *La poesia, la musica e la danza*, Coi tipi Bodoniani, Parma 1796, pp. 23-30: pp. 25-26, 30).

tani Giovan Battista Gervasio (*Taice alla tedesca*)¹⁸ ed Emanuele Barbella (*Taice in Rondon presto*)¹⁹, quest'ultima assai interessante quale rara attestazione dell'uso teatrale del taice, almeno stando all'indicazione scenica pantomimica presente in calce alla sonata²⁰. Più tardi, probabilmente sulla voga delle *Deutscher Tanz* di Mozart e di Haydn²¹, sono invece i *taisce* presenti in due collezioni manoscritte di suonate di balli di sala e di teatro per cembalo e pianoforte di primo Ottocento di ambito bolognese e parmigiano²².

Le fonti note. La seconda parte del *Trattato Teorico-prattico di ballo di Gennaro Magri (1779)*, I e II edizione spuria/silente

Passiamo quindi ad esaminare le fonti sinora note sul repertorio coreico di danza sociale degli ultimi decenni del Settecento, a partire dal *Trattato Teorico-prattico di ballo* di Magri²³, la cui complessa storia editoriale appare ancora da ricostruire nei suoi sviluppi, in particolare per quanto riguarda proprio la seconda parte, contenente un *corpus* di contraddanze non ancora sufficientemente studiato²⁴, le cui

18. Giovan Battista Gervasio, *Sonata n. 1 in re maggiore per mandolino e basso continuo* (I. Allegro II. Largo Amorofo, III. Taice alla Tedesca), ms, 1778 circa. In proposito, cfr. Giovan Battista Gervasio, *Sonate (I-VI)*, a cura di Ugo Orlandi e Stefano Franzoni, Ut Orpheus, Bologna 2001-2002. Gervasio (1725-1785) fu un celebre compositore di sonate per mandolino e violino e concertista che si esibì in tutta Europa (per esempio nel 1768 a Londra e nel 1777 a Francoforte) e maestro di canto e di mandolino della principessa ereditaria di Prussia.

19. Emanuele Barbella, *Taice in rondon presto*, in Id., *Duetto IV. Six duos | Pour deux Violons ou deux Mandolines | Avec une basse ad libitum [...] composés par M.r Barbella fils [...]*, Par M.rs Verdone Frères, Paris [s.d ma 1772 ca.]. I tempi della sonata sono I. *Allegretto brillante e staccato* II. *Andantino e grazioso* III. *Taice in rondon presto*. Su Emanuele Barbella (Napoli, 14 aprile 1718-1° gennaio 1777), cfr. Ulisse Prota-Giurleo, *Barbella, Emanuele*, in *Dizionario Biografico Treccani, ad vocem*, online: [http://www.treccani.it/enciclopedia/emanuele-barbella_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/emanuele-barbella_(Dizionario-Biografico)/) (u.v. 15/5/2020).

20. «Dio Bacco mette in allegria una donna Germanica e l'induce a digerire il vino ballando». Nel precedente movimento della sonata, II. *Andantino e grazioso* è invece riportata l'indicazione «Una vezzosa pastorella alla Campagna». L'esempio non è isolato in quanto sintetiche didascalie sceniche e coreografiche sono contenute nei Duetti I, III, VI. La cosa non stupisce, considerata l'attività di Barbella quale violinista nell'orchestra del San Carlo e probabile compositore di musica per balli: si veda per esempio il *Piano di Ballo | per la sciena al Terzo Atto | del Giardino di Armide | Di Emanuele Barbella | Con Violino Oboe Obligati e Corni e | Basso*, ms autografo, 1763, conservato nella Bibliothèque Nationale de France, con ogni probabilità composto per l'*Armida* di Tommaso Traetta rappresentata a Napoli il 30 maggio 1763.

21. Si vedano per esempio le sei *Teutsche* k. 509 (1787) o le tre *Deutsche Tänze* k. 605 (1791) di Mozart. Contemporanea è pure la celebre citazione, nel *Don Giovanni* su libretto di Lorenzo Da Ponte (1787), dell'alemanno, ovvero del *Teustch*: «*Senza alcun ordine | la danza sia, | Chi l' minuetto | Chi la Follia | Chi l'alemanno | Farai Ballar*» (atto I, scena 15). Di Haydn, cfr. le dodici *Deutsche Tänze* per piano (1793 circa).

22. *Balli Del Teatro. Taisce*, in *Libro contenente Valzer Tedesche, Valzer Francesi, Balli Francesi, Ariette di Giocolisti, Balli del Teatro Marciate Francesi, ed una Marcia Funebre. Per la Sig.a M.sa Teresa Galli Chigi 1802*, ms, 1802, Archivio di Stato di Bologna, fondo Malvezzi-Campeggi, IV 84/744; *Taisce*, in *Sonatine da Ballo Ridotte Per Cimbalo Di vari Autori*, ms, 1791-1810, Biblioteca Palatina, Sezione musicale, Parma, Borbone Borb.1880. Si noti che nella prima fonte la misura del Taisce è in 6/8, nella seconda in 2/4.

23. Gennaro Magri, *Trattato | Teorico-prattico | di | ballo | di Gennaro Magri | Napolitano | Maestro di Ballo de' Reali Divertimenti di Sua Maestà | Siciliana, della Reale Accademia Militare | Ed | Alla Nobile Accademia di Musica, e | di Ballo de' Signori Cavalieri, di | cui n'è pur Maestro | Dedicato* | In Napoli MDCCLXXIX | Presso Vincenzo Orsino (d'ora in poi: *Trattato*, Prima parte, oppure *Trattato*, Seconda parte), 2 parti (I parte 11 [1], 9-12, [5], 14-143 pp.; II parte 102, 5, [2] pp., 21 cc. di tavole). La seconda parte è contraddistinta dal seguente frontespizio: *Trattato | di ballo | Teorico-prattico | di | Gennaro Magri | Napolitano | Parte seconda* | In Napoli MDCCLXXIX | Presso Vincenzo Orsino.

24. Sulle contraddanze in Magri, cfr. il riepilogo del workshop *Reconstructing the Italian Contraddanza* tenuto da Letizia Dradi nell'ambito del panel su Gennaro Magri svoltosi durante il convegno Nineteenth Annual Conference, University

peculiarità non costituiranno però argomento del presente testo, nel quale mi limiterò a questioni di carattere filologico relative alla sua edizione e alla presenza in esso del taice.

Se è infatti noto che della prima parte del *Trattato*, consacrata alla danza teatrale²⁵, esistono, a seguito del libello polemico edito nel 1779 da Francesco Sgai²⁶, due stampe, datate entrambe 1779 ed editate da Vincenzo Orsino in Napoli, la seconda delle quali contiene la sintetica replica di Magri a Sgai²⁷, non sono state invece registrate le varianti esistenti tra le diverse copie della seconda parte conservate in varie biblioteche italiane e straniere²⁸, rilegate sia come volume autonomo, sia in un unico volume assieme alla prima parte e quindi talora anepigrafe.

In particolare, chi scrive ha rintracciato almeno una copia²⁹ che si discosta dalle altre in quanto non solo riporta, nelle tavole dei *Principi delle contraddanze*, illustranti le disposizioni spaziali delle coppie, un nono *Principio* per dieci danzatori disposti di spalle su due file, non presente in tutte le copie seppure utilizzato in diverse contraddanze, ma soprattutto due contraddanze sinora inedite. Contraddistinte con il numero XV e XVI, con musica rispettivamente di Magri e di Rava, esse vanno in tale copia a sostituire le corrispondenti contraddanze n. XV e XVI, con musiche di Scotti³⁰ e coreografie differenti. Ne deriva quindi che il *corpus* delle contraddanze di Magri è costituito, come sinora affermato, da nove e non otto principi, e soprattutto, considerando queste due contraddanze inedite, da quarantuno e non trentanove contraddanze. Quanto a tale copia anomala, non è facile stabilire se essa vada considerata una variante d'autore, un ripensamento, una copia "spuria"³¹ o una seconda edizione "silente", al pari di quanto avvenuto con la prima parte del *Trattato*³².

of Minnesota, 13-16 June 1996, in Linda J. Tomko (compiled by), *Speaking of History: Dance Scholarship in the '90s*, Society of Dance History Scholars, [s.l.] 1996, pp. 87-89: p. 89. Chi scrive ha tenuto insieme a Letizia Dradi un seminario teorico-pratico sulle contraddanze di Magri nel citato convegno *Il mondo di Gennaro Magri. Danza, musica e opera a Napoli, nell'Europa dei Lumi*, Napoli, 6, 7 e 8 ottobre 2016, nell'ambito del quale anche Carol Marsh si è soffermata sull'argomento con un intervento intitolato *The Theatrical Origins of Gennaro Magri's Contraddanze (1779)*.

25. Cfr. *Il virtuoso grottesco. Gennaro Magri Napoletano*, cit.

26. Francesco Sgai, *Al Sig. Gennaro Magri autore del Trattato teorico-pratico di ballo Riflessioni di Francesco Sgai fiorentino* [...], [s.n.], Danzica [ma Napoli] 1779. Il testo è stato ripubblicato in Carmela Lombardi, *Trattati di danza in Italia nel Settecento*, Istituto per gli studi filosofici, Napoli 2001.

27. Gennaro Magri, *Avvertimento al cortese lettore*, in *Trattato*, Prima parte, cit., pp. 9-11.

28. Cfr. Carmela Lombardi, *Trattati*, cit., pp. 308-309; *RISM, Répertoire international des sources musicales*, B 6.2, *Ecrits imprimés concernat la musique, M-Z*, Henle, Munich 1971 (e successivi aggiornamenti).

29. Tale copia, appartenente al Fondo Orsini, conservata dalla Biblioteca del Conservatorio Santa Cecilia in Roma, collocazione Rari CS 5.D.20, è intitolata *Trattato | di ballo | Teorico-pratico | di Gennaro Magri | Napolitano* | In Napoli MDC-CLXXIX | Presso Vincenzo Orsino. Nel frontespizio la dizione *Parte seconda* appare ricoperta da un fregio. La copia è mutila della VI e della VII tavola, contenenti le contraddanze XIII e XIV (ovvero quelle immediatamente precedenti le nuove contraddanze).

30. Sugli autori delle musiche delle contraddanze del *Trattato* (otto autori oltre lo stesso Magri, ovvero De Dominicis, Di Gennaro, Di Sangro de' Principi di San Severo, Giuliano, Montoro, Piombanti, Rava, Scotti), cfr. Rosa Cafiero, *Ballo teatrale e musica coreutica*, in Francesco Cotticelli – Paologiovanni Maione (a cura di), *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, Turchini Edizioni, Centro di Musica Antica Pietà de' Turchini, Napoli 2009, t. II, pp. 707-732: pp. 725-726.

31. Si ringrazia Francesco Cotticelli per il cortese suggerimento.

32. A parziale sostegno dell'ultima ipotesi va ricordato che nella seconda parte del trattato, nell'*Autore a chi legge* (in *Trattato*, Seconda parte, p. 101), Magri aveva dichiarato di essere intenzionato, qualora la sua opera avesse ottenuto il gradimento sovrano, a pubblicare annualmente un libro di nuove e più complesse contraddanze, cosa che non risulta egli abbia fatto,

Quanto al taice, Magri ne parla nel capitolo V della seconda parte, *Avvertimento al Maestro di Ballo per la Composizione delle Contraddanze*, definendolo un ballo «nazionale» di carattere festivo e allegro, al pari di *Inglese*, *Svezese* e degli italiani *Tarantella*, *Tarascone* [*Trescone*], *Furlana*³³, secondo una tendenza che ben si sposava con la nuova attenzione diffusa anche in Italia per i balli “popolari” e per il “ritorno alla natura”, e con lo stile galante in voga nelle arti e nel teatro.

Il taice viene pure citato, assieme al minuetto e alla tarantella, allorché l'autore sostiene la necessità di variare la musica delle contraddanze con l'introduzione di altri tempi e passi; di esso è offerta anche una sintetica indicazione del tempo musicale («ottotrè», ossia 3/8) e del passo di base caratterizzato da una certa sostenutezza e rigidità del movimento («un passo di Taice, o sia in Bourrè sotto piè, come dicono volgarmente passo di Schiava. [...] ed il passo di Taice vien battuto più tosto sostenuto»)³⁴.

Il trattato di Magri contiene poi tre brevi notazioni musicali di taice in 3/8, in calce alle contraddanze dal n. xxxvii al xxxix, rispettivamente per otto, dodici, trentadue *ballanti*, senza alcuna indicazione coreografica o di altro tipo, tranne nell'ultima contraddanza, al termine della quale è posto: «*Da capo il Tajce a piacere*». Tale precisazione induce a ritenere che nelle sezioni in taice giocasse un certo ruolo l'improvvisazione e la possibilità di ripetere a piacere la musica, secondo i desiderata dei danzatori, che con ogni probabilità eseguivano in coppia con una certa libertà le non molte figurazioni di base previste dalla danza. In virtù anche delle caratteristiche contrastanti quanto a tempo, ritmo, relazioni instaurate dai danzatori e contenuto cinesico (binario composto *vs* binario, allegro *vs* moderato, ballo di coppia *vs* ballo collettivo, semplicità *vs* complessità dei *patterns* spaziali) in tale ambito il taice sembra assolvere una funzione fondamentalmente ludica e di allentamento delle tensioni, in contrapposizione con il rigore delle contraddanze, danze collettive basate su complessi disegni spaziali, eseguite in precedenza.

Un'ulteriore traccia delle figure di braccia d'allemande e quindi di taice, seppure non dichiarate

almeno sino al ritrovamento di tale copia, che potrebbe quindi configurarsi come l'unica sopravvissuta di una nuova edizione aggiornata con l'introduzione di due contraddanze inedite. È altresì vero che nell'*Avvertimento* posto in calce sempre alla seconda parte egli si era scusato per gli errori di stampa o di ortografia causati dalla strettezza dei tempi, promettendo una «seconda Edizione maggiormente corretta, ed accresciuta», affermazione che potrebbe essere pure portata a sostegno dell'ipotesi della copia spuria, essendo la copia in questione tra l'altro mutila di una pagina, contenente le contraddanze XIII e XIV. In ogni caso, il ritrovamento di tale copia rende ancor più auspicabile la *recensio* e la *collatio* (che chi scrive ha iniziato a effettuare con la studiosa Letizia Dradi) di tutte le copie esistenti del *Trattato*, anche al fine di poterne approntare una edizione critica, in particolare della seconda parte, secondo i principi dell'ecdotica (Gianfranco Contini, *Breviario di ecdotica*, Einaudi, Torino 1992; Giorgio Pasquali, *Storia della tradizione e critica del testo*, Sansoni, Firenze 1974. In ambito musicale, cfr. Maria Caraci Vela, *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, Libreria musicale italiana, Lucca 2005).

33. «Il Taice, l'Inglese, lo Svezese, la nostra Tarantella, il Tarascone, la Furlana, e tanti altri balli fatti da Paesani ne' loro prati sono tutti allegri, e giulivi, con quali si prendono gl'innocenti dilette que' Villanelli» (*Avvertimento al Maestro di Ballo per la Composizione delle Contraddanze*, in *Trattato*, Seconda parte, pp. 40-41).

34. *Trattato*, Seconda parte, p. 42. Il *bourrée sottopiè* non dovrebbe discostarsi molto dalla descrizione del passo tipico dell'*allemande* presente in Mr. Brives, *Nouvelle Methode*, cit., pp. 26 ss., in cui colpisce soprattutto la sua assimilazione con un non identificato *passo di Schiava*, forse riconducibile, come sembrerebbe indicare la sua etimologia (*Schiavo* = *slavo*), a quel mondo slavo-mitteleuropeo (Slovenia, Austria, Boemia, Germania) da cui proveniva l'*allemande* e proverranno nei decenni successivi il *ländler* e gli altri balli “giranti” progenitori del valzer. Si trattava di un riferimento in ogni caso ben noto ai maestri di ballo del tempo, certamente traccia di quella oralità di cui sono intrisi i manuali e i trattati di ballo.

in quanto tali, è riscontrabile in alcune figure delle *Tavole*, corredate da articolate spiegazioni, che mostrano diversi modi di legarsi e di tenersi dei danzatori sia in coppia sia in trio tramite incroci delle braccia davanti al petto e dietro la schiena utilizzate in certe contraddanze³⁵. Tali posizioni trovano un interessante riscontro in alcune porcellane delle Reali fabbriche borboniche³⁶ raffiguranti, sulla scia dell'imperante moda galante e della *paysannerie*, figurine in atteggiamento danzante; diversamente dalla gran parte delle analoghe porcellane francesi e tedesche che raffigurano una varietà di posizioni delle braccia³⁷, esse mostrano però principalmente posizioni della coppia con le braccia intrecciate e tenute basse, davanti o dietro la schiena.

Le fonti note. *Il Coreofilo* di Antonio Minghi (1790) e la *Collezione di musica e ballo* (1805)

Il *Coreofilo*, o sia *Maniera d'istruirsi nel ballo che comprende il Minué, diverse contraddanze, la Frullana, il Taisce* di Antonio Minghi³⁸, operetta priva di musiche e di notazioni spaziali, sin dal titolo presenta l'accostamento³⁹ di balli più noti e di antica ascendenza, come minuetto e furlana, e del nuovo ballo in auge, il taice, del quale è riportata una breve descrizione delle sue modalità in quanto ballo in sé, oltre che quale figurazione in tutte le dodici contraddanze contenute nell'operetta di Minghi, sinteticamente spiegate in modo letterario. Caratterizzato dal passeggio a piacere per la sala della coppia con le braccia incrociate dietro la schiena e da giri eseguiti abbracciati strettamente e le ginocchia ravvicinate, eseguendo passo strisciato all'indietro⁴⁰, nel *Coreofilo* il taice appare connotato, come in Magri, da una notevole semplicità e da modalità inedite, ispirate a modalità contadine del "ballare alle braccia" centro e nordeuropee sino ad allora invise nelle sale aristocratiche, in particolare italiane,

35. Cfr. per esempio le figure dal n. 19 al 22 della Tavola I per quanto riguarda la coppia, e le figure nn. 4, 5, dal 7 al 10 della Tavola II per il trio formato da due dame e un cavaliere. Cfr. pure Capitolo VII, *Spiegazione de' segni e figure delle contraddanze*, in *Trattato*, Seconda parte, pp. 49-76: pp. 54-55, 58-60.

36. Cfr. Angela Caròla-Perrotti (a cura di), *Le porcellane dei Borbone di Napoli: Capodimonte e la Real fabbrica ferdinandea, 1743-1806*, Guida, Napoli 1986.

37. Si vedano per esempio le porcellane tedesche riportate in Flavia Pappacena, *The Language of Classical Ballet, to the Interpretation of Iconographic Sources*, Gremese, Roma 2012, pp. 97 e 125 (trad. inglese accresciuta di Flavia Pappacena, *Il linguaggio della danza. Guida all'interpretazione delle fonti iconografiche della danza classica*, Gremese, Roma 2010).

38. In proposito, cfr. Letizia Dradi, "*Il Coreofilo*" di Antonio Minghi, in Id., *Aspetti*, cit., pp. 123-132.

39. Tali balli sono citati anche nei *Viaggiatori*, commedia per musica di Nicolò Piccinni, eseguita al Teatro dei Fiorentini di Napoli nel 1776, ove Prospero, che si finge maestro di ballo, esclama: «Dicea ca la carrica è una | d'impararvi perfetto il Taice la Furlana e il Minuetto» (atto I, scena 2).

40. «Della Taisce. Si fa passeggio tutti e due con le braccia dietro incrociate l'Uomo alla Donna, si va in giro della sala, poi si abbracciano tutti e due, e si attaccano i ginocchi diritti insieme l'uno l'altro, il piede che riman libero striscia dietro, e girano a sua elezione» (Antonio Minghi, *Il Coreofilo*, cit., p. 17).



Fig. 3: Allemande con incrocio delle braccia posteriore, porcellana policroma delle Real fabbriche di Capodimonte, 1750 ca.

basate su una prossemica assai ravvicinata della coppia che si chiude in una stretta presa più laterale che frontale e con le gambe a contatto, attestata pure in alcune coeve porcellane di Capodimonte.

Si tratta indubbiamente di modalità esecutive che parrebbero palesare, al pari della scarna descrizione riportata da Magri, una certa “teutonica” rigidità di postura e di movimento, non a caso stigmatizzata per esempio in coeve commedie e drammi giocosi in musica napoletani, nelle quali il taice è descritto come un ballo ridicolo, in cui ci si muove con passi «stirati» e «incerti» tipici degli sciocchi se non dei matti⁴¹, cosa che non stupisce se si considera che tali giudizi provenivano da un ambito culturale, quale quello napoletano, caratterizzato da modalità cinesiche e prossemiche del tutto opposte. Quanto alla formazione a tre, in particolare quella a due uomini o una donna, non è un caso

41. Nelle *Nozze in commedia*, dramma giocoso di Pietro Alessandro Guglielmi rappresentato a Napoli nel 1781, Marco, rustico e inesperto ballerino grottesco uso ballare *padedù* con le *pacchiane*, ricorda orgogliosamente come alla Cava per strada «Cammenavo stirato | sempre a passi di Taici» (atto I, scena 4). Si ringrazia Francesco Cotticelli per la cortese segnalazione. Si veda pure Francesco Cerlone napoletano, *La Gara fra l'Amicizia e l'Amore e Amurat viceré d'Egitto o sia la Floridea*, in Id., *Commedie*, Presso Domenico Sangiacomo, Napoli 1790, t. I, p. 200, atto I, scena 1, e anche in Id., *Commedie*, nella Stamperia Francesco Masi, Napoli 1827, t. XII, p. 109, atto III, scena 3. Ancora, il taice è considerato un ballo da «mattarelli» in *Chi dell'altrui si veste presto si spoglia*, dramma gioco per musica di Domenico Cimarosa, rappresentato a Napoli nel 1783 («Come tanti mattarelli | Camminar per la Città | Chi ridendo fa ah ah. | Chi cammina a lunghi passi, | Chi la gente prende a' sassi | chi un bel taice sta a ballar», atto I, scena 1).



Fig. 4: Giro di allemande con gambe a contatto e presa con il braccio destro agganciato a quello del compagno all'altezza del gomito, porcellana policroma delle Real fabbriche di Capodimonte, 1770-80 ca.

che essa venga utilizzata, quale efficace raffigurazione ridicola e metafora vivente del triangolo amoroso, per burlare il marito tradito e consenziente, costretto dalla consorte a ballare un «taice alla tedesca» in tre con il suo amante, eseguito in scena con esiti sicuramente comici⁴².

L'ultima fonte nota, più tarda di un quindicennio e nella quale sono quindi incluse nuove forme coreico-musicali, ovvero *La Collezione di musica e ballo de' più celebri autori di Parigi e Londra* (Firenze, Piatti, 1805), presenta, oltre alle sole musiche di sei *waltzes*⁴³, una raccolta di musiche (per violini e basso) complete di indicazioni coreografiche di sedici *Quadriglie*, tredici con titoli in francese e tre in italiano, e di dieci *Contradanze*, anch'esse con titoli in francese o, in misura questa volta maggiore, in italiano. Sia le quadriglie (del tipo della *contredanses françaises* o *quadrilles*, disposte *en carré*) sia le contraddanze (del tipo della *contredanses anglaises*, con i danzatori disposti su due file, o *longways*) presentano, in calce alla musica, indicazioni verbali relative alle figure coreografiche. Nelle quadriglie con titoli in francese, tali indicazioni sono in francese e di carattere convenzionale, note ai danzatori

42. Si veda l'atto I, scena 12 della commedia per musica di Pietro Guglielmo *I Finti amori*, in cui Madama Florinda promette all'amante Bastiano «nel ballo di ogni sera | sempre un taice ci sarà | Lallarà larà larà | Lallarà larà larà (*Faranno un poco di taice*)». Poiché il marito, avendo inteso tutto, si dichiara d'accordo, Madama Florinda continua: «Quando è questo allegramente | Beveremo in compagnia, | scer amì tusceè tuscè | E per chiudere l'allegria | Poi un taice alla tedesca | Balleremo tutti tre. | Tallarà larè larà | Tallarà larà larè (*E ballando un taice, vanno via*)».

43. Di questi, due sono di "Mozard", due di Muzio Clementi, gli altri due senza indicazione dell'autore.

(per esempio «En avant quatre», «changèz les dames» e così via), accompagnate, tranne due, dalla traduzione in italiano a fronte che ne esplica il contenuto motorio con sintetiche descrizioni⁴⁴ che costituiscono una preziosa informazione sulle modalità esecutive e sulla terminologia utilizzata in Italia nell'ambito delle quadriglie, genere allora ancora poco noto. Quanto alle dieci contraddanze, di cui quattro con titoli francesi, le restanti con titoli italiani, esse sono spiegate sempre e solo in italiano, probabilmente perché si trattava di un tipo di ballo ormai noto e di cui si era sviluppata una traduzione convenzionale facilmente comprensibile ai danzatori e ai maestri di ballo. Secondo quanto indicato dal titolo dell'opera, le musiche, tutte anonime tranne una⁴⁵, sarebbero di composizione francese ed inglese, mentre alle coreografie non sono attribuite né provenienza o paternità, non viene cioè esplicitato se si tratti di composizioni importate dall'estero, in particolare dalla Francia, oppure se siano opera di maestri italiani. Quel che è certo è che le tre quadriglie con titoli in italiano, e alcune delle contraddanze con titoli in italiano, sono coreograficamente meno complesse e con un numero inferiore di figure (per esempio le quadriglie 3-4, massimo sei figure a fronte di almeno sei-nove figure delle quadriglie con titolo in francese), e sono connotate da termini (*braccietto*, *braccietto figurato*, *mezza cifra*, *mezzo intreccio*, *balletto*, *facciatina*) presenti pure nelle fonti manoscritte inedite di cui va trattando il presente saggio, come si vedrà spesso problematici in quanto non se ne conosce con precisione il contenuto cinesico, non essendo illustrati in alcuna fonte specifica.

Quanto al taice (o meglio, la figura di taice), senza che ne siano riportate indicazioni o spiegazioni nella *Collezione* è citata nell'ultima figura di quattro di tali contraddanze (*La Richelieu*, *La Silvie*, *La Diana*, *La Cleuse*). Degno di nota è poi che in due quadriglie (*L'Etruria*, *La Flora*) e in una contraddanza (*L'Allegrezza*) sia presente anche l'indicazione «Figura di allemande» (probabilmente un *tour d'allemande*), mentre è assente il taice, a riprova che la funzione assoluta era la medesima.

Le fonti inedite. Per Le loro Eccellenze Corsini N.° 12 Contradanze di Pietro Nieri

Veniamo ora alla prima delle fonti inedite manoscritte, caratterizzate dal fatto di essere prodotte e rivolte a uno specifico destinatario, individuato sin dal frontespizio, al servizio del quale l'autore-maestro di ballo si trovava, diversamente dalle fonti sinora citate, indirizzate a un pubblico più ampio, anche se in alcuni casi privilegiato⁴⁶.

44. Così per esempio il citato «En avant quatre» è tradotto nella Quadriglia n. 6 *Le Plaisir en danse* con l'articolata spiegazione «Quattro di faccia vengono avanti, e indietro tornando al posto».

45. Si tratta della quadriglia *L'indifferente*, «composé par L.V. français amateur» [composta da L.V. francese dilettante].

46. Ne è un esempio per il trattato di Magri la Nobile Accademia dei Cavalieri napoletana, sulla quale cfr. Lucio Tufano, *Danza e sociabilità a Napoli alla fine del Settecento: Gennaro Magri e l'Accademia dei Cavalieri*, prolusione nel citato convegno *Il Mondo di Magri*. Cfr. pure Lucio Tufano, *Fenaroli e la Nobile Accademia di Musica dei Cavalieri*, LIM, Lucca 2011; Lucio

In tal senso, si può immaginare che il repertorio in esso contenuto sia stato commisurato alle abilità, alle competenze, ai gusti e alle età (che possiamo immaginare piuttosto giovanili) dei nobili destinatari.

Il manoscritto *Per Le loro Eccellenze Corsini N.° 12 Contradanze* di Pietro Nieri – ballerino, coreografo e maestro di ballo di cui si hanno scarse notizie, sicuramente attivo, oltre che in Italia, a Londra e ad Amsterdam tra il 1754 e il 1769⁴⁷ – è dedicato alla potente famiglia Corsini, di origine fiorentina, residente a Roma dal Seicento e che portò al soglio Pontificio, dal 1730 al 1740, un suo esponente col nome di Clemente XII, il cui ramo principale tornò a Firenze intorno al 1750⁴⁸.

La raccolta, conservata nella Biblioteca Corsiniana dell'Accademia Nazionale dei Lincei di Roma⁴⁹, è composta di due volumetti separati di formato oblungo redatti su carta filigranata recante l'emblema e il motto dell'Accademia dei Lincei⁵⁰, rilegati assai semplicemente e presentanti tracce, soprattutto il primo, del loro uso, dedicati rispettivamente alla notazione delle musiche e delle coreografie, e quindi in tale aspetto differenti dalle fonti sinora citate.

Tufano, *Musica, ballo e gioco a Napoli nella seconda metà del Settecento: l'Accademia dei Cavalieri e la Conversazione degli Amici*, in Beatrice Alfonzetti (a cura di), *Spazi e tempi del gioco nel Settecento*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2011, pp. 378-399.

47. Di Pietro Nieri, cognome assai diffuso in Toscana, si sa che fu attivo nel 1754 a Londra assieme ad Anna Conti, celebre danzatrice grottesca, in una performance criticata per i salti esagerati e privi di grazia («attempt to jump about and touch the moon») (Sara McLeave, *Danzatori italiani a Londra nel Settecento*, in «La Danza Italiana», numero monografico *La danza Italiana in Europa nel Settecento*, a cura di José Sasportes, n. 3, 2011, pp. 63-136: p. 90). Nieri operò pure come coreografo e primo ballerino del teatro Schouwburg di Amsterdam tra il 1761 e il 1769; particolare successo ottenne il suo balletto *Vita in campagna* (1762) (cfr. Horst Koegler, *Dizionario della danza e del balletto*, Gremese, Roma 1998, p. 23; Joan Rimmer, *Dance and Dance Music in the Netherlands in the 18th Century*, in «Early Music», vol. XIV, n. 2, 1986, pp. 209-220: p. 211). Sua moglie era la danzatrice Girolama Monti, che in Italia partecipò come ballerina ad *Aci e Galatea*, balletto pantomimico di Filippo Delisle rappresentato al Regio Ducal Teatro di Parma nel Carnevale dell'anno 1756, pure buona cantante (cfr. Leopold Mozart, *Reiseaufzeichnungen (1763-1771)*, Jazzybee Verlag, [s.l.] 2012, p. 324). Quanto all'attività di Nieri in Italia, non ve ne sono quasi tracce, a parte la sua presenza quale ballerino al Teatro S. Moisè di Venezia nel carnevale 1757 nei balli della *Clemenza di Tito* e della *Merope*, quindi al Teatro S. Sebastiano di Livorno nell'autunno 1758 quale coreografo dei drammi giocosi *La ritornata di Londra*, *Il mercato di malmantile*, *La cascina*.

48. Un nipote di Clemente XII, il cardinale Neri Maria Corsini (1685-1770) nel 1736 acquistò il palazzo della Lungara già sede dell'Accademia dei Lincei. Alla metà degli anni Cinquanta del Settecento, la famiglia tornò a Firenze per scelta di Bartolomeo Maria (1729-1792), marito nel 1758 di Maria Felice Barberini e padre di ben 11 figli nati tra il 1759 e il 1776. Cfr. Luigi Passerini, *Genealogia e storia della famiglia Corsini*, Cellini, Firenze 1858; Marcello Vannucci, *Le grandi famiglie di Firenze*, Newton Compton, Roma 2006.

49. Sulla biblioteca, cfr. online: <http://musica.san.beniculturali.it/istituto/accademia-nazionale-dei-lincei-biblioteca-corsiniana-3/> (u.v. 20/4/2020). Quanto all'archivio, nel 1883, avendo il principe Tommaso di Neri Corsini venduto allo Stato il palazzo romano della Lungara, la Biblioteca Corsiniana e parte dell'archivio ivi conservato, che rimase nell'edificio, fu donato allo Stato, mentre un'altra parte delle carte furono invece trasferite a Firenze. Reiterate richieste della sottoscritta di accedere all'archivio della famiglia, sia a Roma sia a Firenze, non hanno avuto riscontro. Sull'archivio fiorentino della famiglia, che è privato, cfr. online: <https://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl?TipoPag=comparc&Chiave=178090> (u.v. 20/4/2020).

50. *Per | Le loro Eccellenze Corsini | N.° 12 Contradanze*, 2 voll., 11 cc., 8 cc., 115x235 mm. I manoscritti sono conservati presso la citata Biblioteca dell'Accademia nazionale dei Lincei e Corsiniana di Roma, collocazione Musica M 24/1-2. La paternità di Nieri è menzionata nel secondo volumetto, che a c. 1 riporta *Per | Le loro Eccellenze Corsini | N.° 12 Contradanze | in segno di umilissimo ossequio | Pietro Nieri Maestro di Ballo*. I manoscritti sono redatti su carta filigranata recante la linca volta a destra e il motto dell'Accademia, *Minima cura si maxima vis | Accademia de lincei | o Corsiniana* (http://www.lincei-celebrazioni.it/istoria_lince.html, u.v. 20/4/2020). Che la carta utilizzata porti il motto dell'Accademia farebbe pensare che la raccolta fosse destinata al ramo romano della famiglia.

Il primo volumetto contiene le notazioni musicali per una sola parte (probabilmente un violino) di dodici contraddanze indicate con numero progressivo e seguite da due altre notazioni musicali intitolate rispettivamente *Pa* [prima] *suite d'Alemandes* e due *Contradanze Francese*; di nessuna di tali musiche è citato l'autore, che non deve essere stato necessariamente Nieri. Il secondo, a esso coordinato, intitolato *Per Le loro Eccellenze Corsini N.° 12 Contradanze in segno di umilissimo ossequio Pietro Nieri Maestro di Ballo*, presenta invece la descrizione verbale delle dodici contraddanze, assai semplici ed eseguite da quattro o sei coppie, descritte con termini convenzionali di cui non è sempre chiaro il contenuto motorio (*muro*, *bracchetto*, *carrozzino*, quest'ultimo forse individuabile nella figura di una *poussette*).

In tutte le contraddanze, tranne una, è presente l'indicazione, in posizione finale e senza altra specifica, del taice (o meglio, della figura di taice)⁵¹. Al pari della più tarda *Collezione di ballo* del 1805 nell'unica contraddanza (la n. 3) che non presenta il taice a metà coreografia è invece indicata una «Alemanda» della coppia con la mano destra e poi con mano sinistra⁵². Colpisce poi la presenza di due notazioni musicali, rispettivamente di *Alemandes* e di due *Contradanze* esplicitamente indicate come *francesi*, probabilmente incluse a uso didattico, prive di notazione coreografiche e quindi destinate a essere solo suonate, indice di come l'allemande stesse percorrendo la sua storia autonoma quale forma musicale.

Le fonti inedite. Le *Contradanze per la lezione delle LL. AA. RR. l'Arciduchi con sue figure e musica*

La seconda delle fonti inedite è costituita dalle *Contradanze per la lezione delle LL. AA. RR. l'Arciduchi con sue figure e musica*, manoscritto adespoto di piccolo formato, adatto per essere tenuto in mano mentre lo si consultava e dotato di preziosa rilegatura⁵³, prodotto, probabilmente tra il 1775 ca. e il 1799 ca., come desumibile da caratteri estrinseci ed intrinseci, nell'ambito della corte fiorentina dei Lorena dell'epoca presumibilmente di Pietro Leopoldo (Arciduca dal 1765 al 1790, dal 1790 al 1792 Imperatore asburgico) o del suo successore, il figlio Ferdinando III (Arciduca dal 1790 al 1799).

51. Si riporta a titolo esplicativo la descrizione (nella quale sono state sciolte le abbreviature presenti e normalizzato l'uso delle maiuscole) della contraddanza n. 5: «Il primo cavaliere balletto con la seconda dama, a due mani, e giro | La prima dama il medesimo con il secondo cavaliere | Muro | Prima e seconda coppia stella | Taice».

52. Contraddanza n. 3: «La prima coppia passa, e scala | La prima e seconda coppia stella | La prima e seconda coppia balletto, e ciascheduno Alemanda con mano dritta, con la sua coppia | La prima e seconda coppia il medesimo con la mano manca | La prima coppia rimonta, passa e scala | Intreccio», la cui figurazione trova riscontro nell'ultima delle otto figure del cotillon del cosiddetto manoscritto Belgioioso, in notazione Feuillet e risalente al 1720 circa, nella figura chiamata appunto *a allemande* [sic] ([*Contredances*], ms adespoto, cit. Sotto l'analoga figura eseguita dalla seconda coppia è riportata la scritta «autant de l'autre main et lon reprend le refrain page 2»).

53. *Contradanze | per la lezione | delle LL. AA. RR. l'Arciduchi | con sue figure e musica*, cc. I-II, 12, III-IV, 185x135 mm. Il manoscritto, conservato presso la Biblioteca del Conservatorio Luigi Cherubini di Firenze, collocazione CF.75bis, è fornito di una rilegatura in pelle con fregi in oro e una figura danzante sul piatto.

Figlio di Maria Teresa d'Asburgo e di Francesco I di Lorena, l'Arciduca Pietro Leopoldo, sposato nel 1765 con Maria Luisa di Borbone-Spagna, sorella del Re di Napoli Ferdinando IV di Borbone, sovrano illuminato che aveva portato la Toscana all'avanguardia in Europa, era notoriamente grande amante del ballo, del lusso e del gentil sesso; tra le sue amanti si annovera la ballerina romana Livia Raimondi, dalla quale ebbe un figlio⁵⁴. Strettissimi i legami e le relazioni di carattere politico, culturale e mondano con il Regno di Napoli, grazie anche al matrimonio nel 1768 di Ferdinando IV con la sorella di Pietro Leopoldo, Maria Carolina d'Asburgo-Lorena. Tali legami erano stati resi ancor più stretti in seguito al matrimonio, nel 1790, del nuovo Arciduca di Toscana Ferdinando III con una figlia di Ferdinando IV di Borbone, Luisa Maria Amalia di Borbone-Spagna.

Era quindi quale ausilio alle "lezioni" di ballo degli Arciduchi (se non direttamente di Pietro Leopoldo e della consorte, sicuramente di alcuni dei loro sedici figlioli, tra i quali il futuro Arciduca di Toscana Ferdinando III, oppure addirittura di costui e della sua giovane moglie) che le *Contraddanze* erano state redatte, con ogni probabilità da un maestro di ballo di corte, quasi certamente anche autore delle coreografie, non necessariamente delle musiche⁵⁵. Tra i maestri di ballo attivi alla corte dei Lorena, in genere pure «inventori» e «compositori» o «direttori» dei balli del Teatro della Pergola posto sotto la protezione dell'Arciduca, spicca il nome del francese Antoine Pitrot, uno dei protagonisti della danza settecentesca, sicuramente presente a Firenze tra il 1774 e il 1780, quindi nel 1797, nel ruolo di compositore di balli alla Pergola e di maestro di ballo dell'Arciduca⁵⁶.

Il manoscritto in questione comprende la notazione musicale, posta in alto della pagina, di diciotto contraddanze, indicate col numero progressivo, espressa mediante un solo rigo musicale recante la chiave di violino, di brevi e facili melodie in 2/4 di sedici, ventiquattro o trentadue battute quasi sempre composte da frasi da otto, da ripetere sino alla conclusione della danza, destinate con ogni probabilità a essere eseguite per violino dallo stesso maestro, secondo la prassi dell'epoca. Al di sotto della notazione sono riportate le indicazioni coreografiche delle contraddanze, tutte in formazione di *longway*, si direbbe per due o tre coppie con l'eccezione dell'ultima danza, per otto, senza dubbio un cotillon in circolo o in *carré*, espresse sinteticamente in modo letterale e le cui figure, assai semplici anche considerata la destinazione didattica, sono contraddistinte da un numero progressivo (solitamente da 1 a 6 o a 8, tranne il cotillon finale che ne ha sedici). Al pari delle altre fonti sinora citate, con

54. Cfr. [Francesco Beccatini], *Vita pubblica e privata di Pietro Leopoldo d'Austria, Granduca di Toscana, poi Imperatore Leopoldo II*, All'Insegna del Mangia, Siena 1797.

55. Considerata la veste curata ed elegante e la grafia ordinata del manoscritto, non è tuttavia da escludere che la sua redazione materiale possa essere stata affidata a uno scrivano.

56. Sull'attività di Pitrot cfr. Marcello De Angelis, *Melodramma, spettacolo e musica nella Firenze dei Lorena. Francesco I, Pietro Leopoldo, Ferdinando III (1750-1800). Repertorio*, Giunta Regionale Toscana, Firenze; Bibliografica, Milano 1991; Marcello De Angelis, *La felicità in Etruria. Melodramma, impresari, musica, virtuosi. Lo spettacolo nella Firenze dei Lorena*, Ponte alle Grazie, Firenze 1990. Sul ballo nella corte dei Lorena, cfr. Marina Nordera, *La cultura di danza nella Firenze dei Lorena*, in Fabio Mollica (a cura di), *Aspetti*, cit., pp. 166-189.

l'eccezione già rilevata di Magri, non sono presenti notazioni spaziali o altri segni grafici.

L'interpretazione delle indicazioni relative delle figure coreografiche non è priva di difficoltà, in quanto espressa mediante termini, alcuni dei quali già incontrati nelle fonti precedentemente esaminate, ben noti ai destinatari contemporanei ma di cui, al lettore odierno, non è sempre chiaro il contenuto cinese. Qualche termine, come *Bella zoja*, si riferisce con ogni probabilità a figure contenute in altre contraddanze (nel caso specifico una contraddanza denominata *Bella gioia* o *Belle joie*), altri, per esempio *braccino*, *galoppino* o *scappatina*, sono interpretabili senza grandi problemi, altri ancora, come *facciatina al muro* e *cifra* (o *mezza cifra*, probabilmente la figura di 8 o di mezzo 8 eseguita dalla prima coppia intorno alla seconda) sono abbastanza oscuri, traccia di quell'oralità insita in quasi tutte le fonti coreiche del passato alla quale si è già accennato. Per tale ragione, è sembrato utile porre in appendice un *thesaurus* comparativo dei termini italiani indicanti le figure nelle fonti sinora esaminate, annotando ove possibile, tra parentesi quadre, i corrispettivi francesi presenti in traduzione.

Ben quindici contraddanze contengono indicazioni di figure di taice (o *taic*, o *taisc*), da intendersi probabilmente come un *tour d'allemande*, nell'ultima o penultima figura. Più precisamente, allorché si trova in posizione finale, in sei contraddanze (nn. 1, 2, 4, 5, 6, 8) è indicato «Balletto, e taice»; in altre quattro (nn. 11, 12, 14, 15) «Taic, e da capo»; quando è nella penultima figura, in due (nn. 3, 9) è scritto «Taice, e tornando a posto» e in altre due (nn. 16 e 17) «Taic rimettendo la donna a posto». Più complessa la coreografia della contraddanza n. 18, in formazione di cotillon per otto danzatori, che nonostante la sua lunghezza ha una musica di sole otto più otto battute, ripetute, come solitamente avveniva nel cotillon, tante volte quanto fosse necessario, e nel quale l'indicazione di taice si trova sia a metà sia nel finale.

È poi da notare che in coda al manoscritto sono presenti due brevi notazioni musicali (intitolate rispettivamente *Taic* e *Taisc* ed entrambe di trentadue battute in 3/4, in realtà in 3/8) senza indicazioni coreografiche, al pari di quanto presente in Magri e forse analogamente a questo utilizzate a chiusura delle contraddanze, o anche come balli a sé stanti.

Conclusioni

Le fonti inedite di cui abbiamo trattato presentano una particolarità interessante non solo per la presenza di un tipo di contraddanza che potremmo definire “italiano”, connotato da una maggiore semplicità nelle sue figurazioni e da una terminologia peculiare, ma anche per lo studio dell'affermazione, sul finire del secolo, del taice, termine con cui in Italia si indicava l'allemande o il *Teutsch* di origine tedesca. Le molteplici citazioni in ambito napoletano, che ne fanno risalire la moda addirittura al 1749, e la sua presenza in fonti fiorentine ci riporta a due corti, strette da un doppio intreccio matrimoniale alla casata austriaca e tra le quali assidui erano i contatti e gli scambi culturali, che potrebbero

essere state più sensibili di altre all'introduzione del nuovo ballo d'origine austro-germanica. Una diffusione avvenuta probabilmente non solo tramite maestri di ballo e coreografi ma anche musicisti di provenienza centro e nordeuropea, o da tali repertori influenzati. Come sempre in ambito storico, il ritrovamento di nuove fonti potrà confermare, o al contrario anche capovolgere, queste ipotesi.

Quel che è certo è che il taice rappresentò una prima rivoluzione nell'ambito dei balli di coppia, per l'innovativo uso delle braccia e dei modi di legarsi e per il giro allacciato, modalità assai più libere di quelle sino allora sperimentate nelle sale aristocratiche e proprie dell'ambito popolare, al pari della possibilità di improvvisare, sia pure nell'ambito delle regole del ballo. In tal senso, il taice, come prima di esso la contraddanza, è specchio delle nuove socialità e relazioni tra i sessi che stavano prendendo forma, e di sensibilità più giocose, più "naturali", che nel secolo successivo decreteranno il successo di balli sociali quali la *quadrille*, che con la sua disposizione in quadrato permetteva maggiore interazione e coinvolgimento dei danzatori, oppure, al contrario, l'isolamento della coppia nei balli allacciati e "giranti" quali il *valzer*, la cui codificazione da parte dei maestri di ballo ai suoi esordi fu dall'allemande fortemente influenzata. Ma anche questa è un'altra storia, al pari della sua diffusione in Italia, che vale la pena di essere raccontata per esteso.

APPENDICE

THESAURUS DEI TERMINI ITALIANI DELLE FIGURE NELLE FONTI ITALIANE DELLA CONTRADDANZA (1779-1805)

FONTI – ABBREVIAZIONI

AMC: Antonio Minghi, *Coreofilo, o sia Maniera d'istruirsi nel ballo che comprende il Minué, diverse contraddanze, la Frullana, il Taisce* (Firenze 1790)

CLA: *Contraddanze per la lezione delle LL. AA. RR. l'Arciduchi con sue figure e musica* (ms, Firenze s.d.)

CMB: *Collezione di musica e ballo de' più celebri autori di Parigi e Londra* (Firenze 1805)

GMT: Gennaro Magri, *Trattato teorico-prattico di ballo* (Napoli 1779)

PNC: Pietro Nieri, *Per Le loro Eccellenze Corsini N° 12 Contradanze* (ms, Roma s.d.)

Tabella 1: Fonti italiane della contraddanza 1779-1805: quadro sinottico dei termini italiani delle figure

FIGURE	GMT	CLA	PNC	AMC	CMB
<i>Alemanda, Figura di</i>			X		X
<i>Balletto [Rigaudon, CMB]</i>		X	X	X	X
<i>Balletto fermo</i>	X				
<i>Bella zoja</i>		X			
<i>Bilanciare la vita [Balancé, CMB]</i>					X
<i>Biscia</i>	X				
<i>Braccetto, braccietto</i>	X		X		X
<i>Braccietto figurato [braccio dx-sin, CMB]</i>					X
<i>Braccino, braccino di giro intero</i>		X			X
<i>Braccio, mezzo braccio</i>	X				
<i>Carè per il lungo</i>		X			
<i>Carè, mezzo carè</i>	X	X			X
<i>Carrozino</i>			X		
<i>Catena</i>	X	X	X	X	X
<i>Cerchio [Rondeau, GMT]</i>	X				X
<i>Chàine de dame</i>					X
<i>Chassé</i>					X
<i>Chassé croisé</i>					X
<i>Cifra, mezza cifra</i>		X			X
<i>Coda di gatto [Queie de chat, CMB]</i>					X

FIGURE	GMT	CLA	PNC	AMC	CMB
<i>Contrattondo</i>					X
<i>Croce</i>	X				
<i>Dechassè</i>					X
<i>Facciatina</i> [<i>Face à face?</i>], <i>Facciatina in 2, 3, 4</i>		X			X
<i>Facciatina al muro</i>		X			X
<i>Facciatina in giù/in su</i>		X			X
<i>Figura scempia</i>		X			
<i>Fila</i>			X		
<i>Galoppo in mezzo</i>					X
<i>Galoppo, galoppino</i>		X			X
<i>Giro di mani</i> [<i>Tour de mains, CMB</i>]					X
<i>Giro, giro in tondo</i>	X	X	X	X	X
<i>Intreccio, Intreccio figurato</i> [<i>Chàine anglaise entière, CMB</i>]		X	X	X	X
<i>Mezzo giro</i>	X	X	X	X	X
<i>Mezzo intreccio</i> [<i>Demi chaîne anglaise, CMB</i>]				X	
<i>Mulinello, Molinello, giro a</i>	X	X			
<i>Muro</i>			X		X
<i>Passeggio lungo la fila</i>					X
<i>Passeggio, passeggiata</i>		X			X
<i>Pergola</i> [<i>Point d'orgue, CMB</i>]					X
<i>Poussette</i>					
<i>Quarré</i> [<i>Carrè</i>]					X
<i>Scalare</i>	X	X	X	X	X
<i>Scappatina</i>		X			X
<i>Schiena a schiena</i> [<i>Dos-à-dos, CMB</i>]	X				X
<i>Stella figurata</i> [spiegazione in CMB]					X
<i>Stella, mezza stella</i>	X			X	X
<i>Tondo, In tondo</i>	X			X	
<i>Traversano, Ritraversano</i> [<i>Traversé, Retraversé, CMB</i>]					X