



Teitsch, allemanda, *valzer*: declinazioni della stessa danza? La contraddanza in Italia alla fine del secolo XVIII

Letizia Dradi



Editore

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Edizione digitale

URL: <http://danse.revues.org/1546>

ISSN: 2275-2293

Notizia bibliografica digitale

Letizia Dradi, « *Teitsch*, allemanda, *valzer*: declinazioni della stessa danza? La contraddanza in Italia alla fine del secolo XVIII », *Recherches en danse* [En ligne], 5 | 2016, mis en ligne le 15 décembre 2016, consulté le 18 décembre 2016. URL : <http://danse.revues.org/1546>

Questo documento è stato generato automaticamente il 18 décembre 2016.

association des Chercheurs en Danse

Teitsch, allemanda, valzer: declinazioni della stessa danza? La contraddanza in Italia alla fine del secolo XVIII

Letizia Dradi

- 1 Questo contributo propone una lettura della storia della contraddanza italiana tra Settecento e Ottocento, a seguito di operazioni di analisi, ricostruzione, esecuzione e comparazione di alcuni esempi di danze contenute nei tre documenti a stampa che costituiscono il *corpus* delle fonti per il periodo esaminato. In ordine di pubblicazione, essi sono il *Trattato Teorico Pratico di Ballo* di Gennaro Magri (Napoli, 1779¹), il *Coreofilo* di Antonio Minghi (Firenze, 1790²) e la *Collezione di Musica a Ballo* di autore anonimo (Firenze, 1805³). Nello specifico, s'intende ampliare lo spettro di influenze straniere riscontrate nella contraddanza italiana⁴. Oltre a caratteri di originalità e a influssi soprattutto francesi⁵, sembra infatti possibile riconoscere quale elemento ricorrente e comune ai tre testi a stampa uno specifico apporto di area germanica e austriaca, costituito dalla presenza di una sezione musicale e coreografica denominata *teitsch*⁶ posta a conclusione di alcune contraddanze.
- 2 La presenza del *teitsch* si configura come vistoso discrimine tra le fonti a stampa appena descritte e le testimonianze manoscritte precedenti, riferibili ad ambiti di produzione e/o circolazione italiani, nelle quali fanno la loro comparsa le contraddanze⁷. In effetti, l'analisi dei dati tecnici legati alle coreografie, dal posizionamento dei danzatori, ai passi da loro eseguiti, alla musica utilizzata, alla modalità di scrittura e di descrizione delle danze, dimostrano per questo materiale molto eterogeneo una maggior aderenza ai modelli francesi. Sembra possibile scorgere nelle fonti a stampa, probabilmente diffuse in maniera più capillare rispetto ai manoscritti per le possibilità proprie della tecnica tipografica e delle realtà sociale, economica e culturale che ne usufruisce, altri influssi geografici nella costituzione dei caratteri di «originalità» della contraddanza italiana. Tra

questi, la costante – seppur *in variazione* – della presenza del *teitsch*. Di seguito, si presenta il trattamento dedicato al *teitsch* nei tre documenti in ordine cronologico, accompagnato da considerazioni che inquadrano e ricontestualizzano al meglio lo stato attuale della documentazione, le fonti specifiche nel panorama a esse contemporaneo, evidenziandone possibili ascendenze e derivazioni.

- 3 Nel capitolo V dell'*Avvertimento al Maestro di Ballo per la Composizione delle Contraddanze* del secondo volume del *Trattato Teorico Pratico di Ballo*, Gennaro Magri nomina per la prima volta il *teitsch* – nella grafia *taice*, una delle varianti che registrano la pronuncia fonetica tedesca – quale probabile danza popolare a sé stante, tra i «balli nazionali» a carattere gioioso e festivo:

«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' Villanelli⁸».

Poco oltre, invece, il medesimo termine definisce una sezione musicale e coreografica non indipendente: il *teitsch* è descritto come un possibile cambio di tempo conclusivo introdotto per ovviare alla monotonia tipica di struttura e andamento ritmico delle contraddanze, caratterizzate da frasi musicali brevi e lungamente ripetute:

«La Musica delle Contraddanze tutte in una sera non deve esser nel tempo istesso; ma variarla ora in quattro due, ora in otto tre, ora in otto sei; e più delle volte, come si è da me introdotto, mischiar due tempi in una Contraddanza istessa, se comincia in un quattro due, verbigratia, puol finire in otto tre. Così non solo si varia l'armonia, che più alletta l'udito, ma mutando il tempo, si muta il passo, e la nostra macchina così più si divaria. Principia la Contraddanza per esempio in quattro due con il passo di Brisè; muovisi in tempo otto tre, si cambia ancora il passo in passo di Taice, o sia in Bourèè sotto piè, come dicono volgarmente passo di Schiava. Muta tutto affatto il moto del Corpo, perché il Brisè vien saltellato, ed il passo di Taice vien battuto più tosto sostenuto. Per spesso variar Natura è bella⁹».

- 4 La descrizione del passo di Taice come «Bourèè sotto piè» o «passo di Schiava» non trova riscontro nell'elenco dettagliato di passi, figure e attitudini cui è dedicato il primo volume del *Trattato* di Magri. Ciononostante, l'introduzione del ritmo ternario, variazione cui ben si adattano i tre appoggi del *pas de bourrée*, mi ha permesso, nell'ambito di attività laboratoriali, di formulare ipotesi operative e ricostruttive soddisfacenti in termini performativi.
- 5 Un'ultima menzione del *teitsch* – nella variante grafica *tajce* – come sezione coreografica, appare come indicazione apposta alla linea melodica nelle partiture coreografiche riferite alle contraddanze XXXVII, XXXVIII e XXXIX, presentate nelle tavole inserite in coda al secondo volume del *Trattato* [Figg. I-IV]. Coerentemente alla descrizione contenuta nelle *Avvertenze*, le sezioni musicali denominate *tajce* sono in tempo di tre ottavi e la struttura procede per frasi musicali ritornellate composte da otto misure ciascuna: tre per la contraddanza XXXVII, due per la XXXVIII e otto per la XXXIX. Il confronto tra le tre partiture coreografiche non consente di identificare figure o percorsi specifici per il *tajce* e le descrizioni verbali corrispondenti alle tre contraddanze non citano il passo né il cambiamento ritmico riportati nella trattazione generale citata in precedenza. Infine, una seconda indicazione in chiusura della linea melodica nella tavola XXXIX, «Da capo il Tajce a piacere», sembra suggerire la possibilità di ripetere la sezione conclusiva più delle due volte previste dall'indicazione del *da capo*.
- 6 Altre caratteristiche accomunano tra loro le ultime tre contraddanze descritte dal Magri: il trattamento descrittivo in prosa in virtù della presenza di combinazioni di passi e figure

complesse difficili da eseguire senza adeguata preparazione e descrizione, e il loro essere «di numero determinato», ossia composte per essere eseguite da un numero stabilito di coppie: «otto Ballanti» per la XXXVII, «duodeci» per la XXXVIII, «trentadue» per la XXXIX¹⁰.

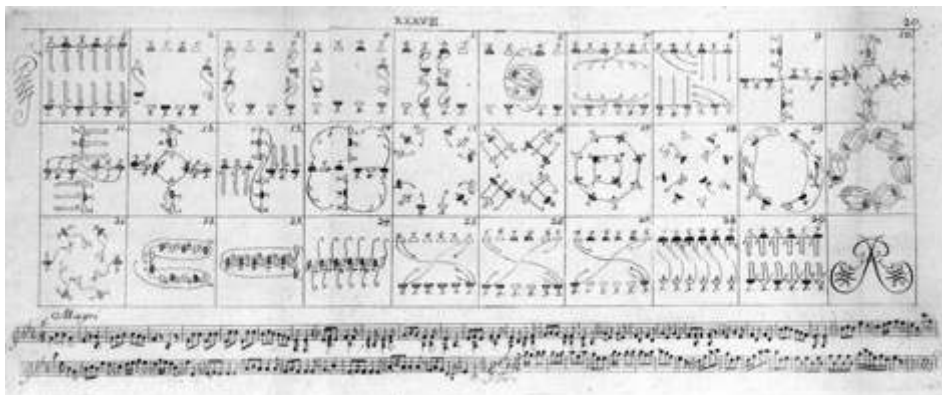
Figura 1



Partitura musicale e coreografica della Contradanza XXXVII, in MAGRI Gennaro, *Op. cit.*, Tavola XXXVII.

© dominio pubblico

Figura II



Partitura musicale e coreografica della Contradanza XXXVIII, in MAGRI Gennaro, *Op. cit.*, Tavola XXXVIII.

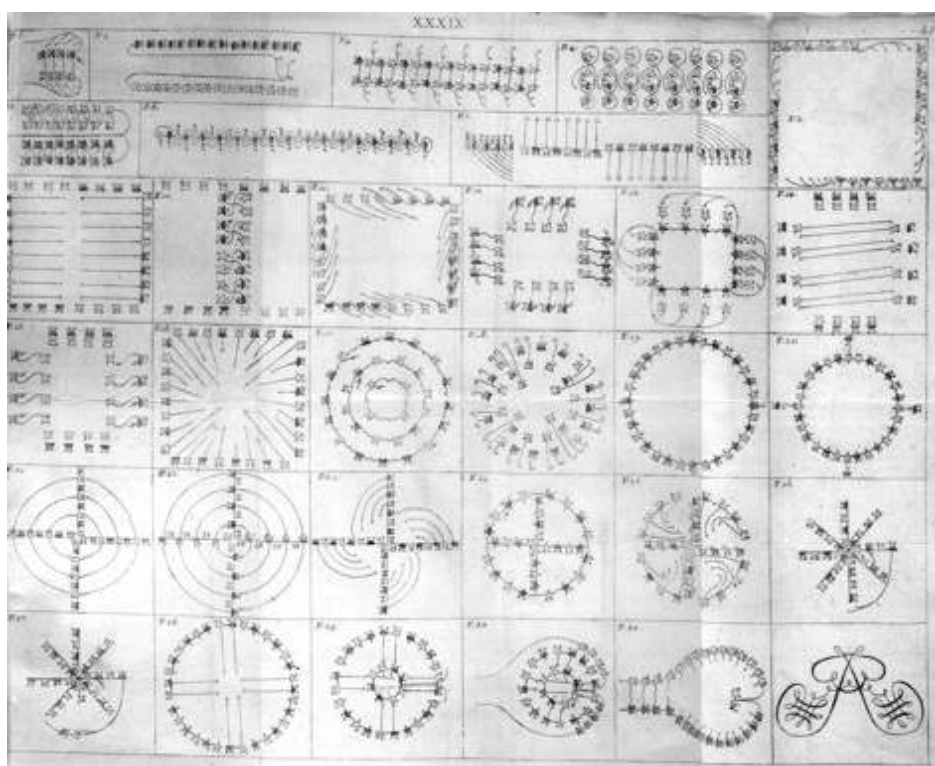
© dominio pubblico

Figura III



Partitura musicale della Contraddanza XXXIX, in MAGRI Gennaro, *Op. cit.*, Tavola XXXIX.
© dominio pubblico

Figura IV



Partitura coreografica della Contraddanza XXXIX, in MAGRI Gennaro, *Op. cit.*, Tavola XXXIX bis.
© dominio pubblico

- 7 Il *teitsch* (nella grafia *taisce*) compare insieme al «Minué, diverse contraddanze, la Frullana» nel sottotitolo del frontespizio del *Coreofilo* di Antonio Minghi, opera di trattazione descrittiva in prosa priva di materiale musicale e partiture coreografiche. Dopo un primo capitolo contenente le intenzioni dell'autore e in cui si danno cenni sulla

storia della danza, il trattato procede con la spiegazione del minuetto, cui è dedicato quasi un terzo del volume. Alla contraddanza, descritta subito dopo, sono riservate solo poche, laconiche righe:

«Delle Contraddanze. Spicca in queste il brio, la sveltezza, e la velocità: avvertasi però di non darsi troppo moto con la persona, e di non urtare soverchiamente le altre coppie per non cagionare o disordine o incomodo¹¹.»

A ciò segue poi la descrizione di dodici contraddanze: articolate in sei parti, l'ultima di queste è costantemente costituita dal *teitsch*. A conclusione del trattato vi sono poche righe a descrizione di «Frullana» e «Taisce». Di quest'ultima l'autore propone la seguente spiegazione:

«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 elezione¹².»

- 8 L'assenza di notazione musicale non consente di appurare se anche per il *Coreofilo* il passaggio all'esecuzione del *teitsch* in coda alle contraddanze fosse segnalato da un cambio di misura musicale analogo a quanto Magri caldeggia. Anche il Minghi sembra ricondurre a questa denominazione tanto una danza autonoma quanto una figura a conclusione delle contraddanze: questo dato, che emerge in tre delle trentanove contraddanze nel trattato del Magri, è apprezzabile come costante in Minghi, pur su un totale di contraddanze numericamente inferiore.
- 9 In termini di confronto e contestualizzazione, pare interessante rilevare come l'impiego del medesimo termine - *teitsch* - a denominazione di una danza autonoma e di una figura coreografica trovi un interessante parallelismo nella versatilità di utilizzo del termine *allemande* nella tradizione coreografica settecentesca francese. Come rilevato per *teitsch*, anche *allemande* infatti ricorre tanto nell'indicare una forma musicale, una danza isolata e una serie di movimenti specifici all'interno di altre danze. L'*allemande* come coreografia per coppia fa la sua prima apparizione nell'opera di Pécour del 1702¹³; essa è caratterizzata da momenti in cui i danzatori si allacciano intrecciando le mani dietro la schiena in una presa tipica di danze folcloriche di area tedesca e austriaca¹⁴. A partire dal 1760 in Francia si assiste a una vasta produzione di contraddanze dette *contredanses allemandes*¹⁵, caratterizzate da variazioni sempre diverse di intrecci di braccia sviluppatasi a partire dalla coreografia di Pécour. Il successo di queste variazioni è attestato dalla presenza di prese d'allemanda e giri d'allemanda scorporati - fra tutti, basti citare la figura *standard* a conclusione dei *cotillon*, un tipo di contraddanza per due o quattro coppie composta tradizionalmente da sei frasi coreografiche intercalate da un ritornello¹⁶, sviluppatasi in Francia dal primo Settecento¹⁷ -, o ancora dallo sviluppo parallelo di forme di danza autonome, dette anche queste *allemandes*¹⁸, per coppia ma non solo, come testimoniano l'*Allemande pour trois* e *Allemande pour quatre* all'interno della *Nouvelle Methode pour apprendre l'art de la Danse sans maître* di Brives¹⁹, coeva al *Trattato* del Magri.
- 10 Dato significativo, la denominazione *allemande* nelle differenti accezioni elencate sopra, è completamente assente tanto nel Magri quanto nel Minghi. Potrebbe stupire, rispetto all'autore napoletano, l'assenza di riferimenti al termine francese per i suoi caratteristici «intrecci di braccia» catalogati nelle ultime cinque tavole a corredo del secondo volume del *Trattato*²⁰, configurazioni nelle quali il coreografo si produce in prese che coinvolgono più di una coppia, finanche tre e quattro danzatori contemporaneamente. Il singolare trattamento del Magri risulta curiosamente in linea con le figure nelle *Allemandes* di Brives riportate sopra, a conferma non già di legami diretti quanto delle diverse,

raffrontabili fioriture del medesimo «germe coreografico» in ambiti e contesti differenti²¹

- 11 Tornando al Minghi, risulta peculiare la menzione della configurazione delle braccia «dietro incrociate» riportata per la coppia di danzatori impegnata nel *teitsch*: la descrizione, concentrandosi non già sui passi come nel Magri quanto piuttosto sull'interazione tra i danzatori, parrebbe visualizzare la presa del *teitsch* in termini prossimi a quelli dell'incrocio di braccia caratteristico dell'*allemande*²².
- 12 Come già in parte affermato, da una prospettiva storica, la «cifra austro-tedesca» ricavabile dalla menzione dei *teitsch* nelle opere di Magri e Minghi sembra trovar spiegazione anche rispetto all'ambiente culturale e alla vicenda biografica di questi autori. Magri, infatti, si troverà a Vienna nel 1759 e nuovamente negli anni 1763-1764, dove si può presumere abbia potuto apprendere forme e stile della danza sociale del luogo e averne fatto uso più tardi in Italia. A ciò si aggiunge come, dalla seconda metà del Settecento, politiche di parentela e dinastica leghino il Regno di Napoli, patria del Magri, al Granducato di Toscana, retto dall'arciduca Pietro Leopoldo d'Asburgo-Lorena, e a Firenze – luogo della successiva pubblicazione dell'opera del Minghi –, presupposto ideale per la circolazione culturale e la diffusione di tendenze²³.
- 13 Un ulteriore elemento presente nella pur scarna descrizione del *teitsch* prodotta dal Minghi sembra costituire un nuovo tassello per la contestualizzazione degli apporti allogeni e dei caratteri di originalità per la contraddanza italiana sullo sfondo di tradizioni imperanti e condivise. Dopo la passeggiata in posizione di *teitsch* o *allemande*, i danzatori «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 elezione²⁴». La prossemica ravvicinata determinata dall'abbraccio, tale da mettere in contatto le ginocchia dei danzatori, costituisce senza alcun dubbio un elemento di novità nell'ambito della danza coeva, nella quale i ballerini, muovendosi sia uno affiancato all'altro, sia faccia a faccia, mantenevano una certa distanza reciproca negli allacci. Pur con le cautele derivanti dalla lacunosità della documentazione, possiamo dunque affermare come il *Coreofilo* di Minghi costituisca la prima attestazione in Italia di una delle caratteristiche principali e più vistose del *valzer*²⁵, ossia la configurazione a coppia chiusa dei danzatori.
- 14 Nel quadro di rapporti, derivazioni e interconnessioni possibili nel panorama settecentesco europeo, pare opportuno rilevare come una spiegazione molto vicina alle indicazioni contenute nella breve descrizione del *teitsch* di Minghi avesse fatto la sua comparsa nel già citato trattato coreografico di Brives²⁶. Nella sua *Nouvelle Methode*, l'autore descrive la danza intitolata *La Boiteuse*²⁷ – forse traducibile con «la zoppa» – come «la véritable façon de danser à l'Allemande», che «on nomme vulgaremment [...] Valz»:

«[...] après avoir fait un tour de cercle en promenade, les deux figurans doivent se faire face et tourner autour du cercle.»

 La descrizione della *Boiteuse* presenta stringenti ed evidenti analogie rispetto alla più tarda spiegazione che Minghi dà del *teitsch*. In effetti, in entrambi i documenti la coppia dei danzatori si produce in un primo momento di passeggiata, seguito da un posizionamento faccia a faccia e da una figura durante la quale ruota su se stessa. Sembra dunque lecito proporre, quantomeno per la Francia dell'ultimo quarto del Settecento, una stringente somiglianza – se non un'identificazione – tra *valzer* e *teitsch*, e la conferma di apporti di area tedesca nella tradizione delle danze di società.
- 15 Datata 1805, l'anonima *Collezione di Musica a Ballo* fiorentina si presenta come una raccolta di brani musicali contenente sedici quadriglie²⁸, dieci contraddanze su due file di

danzatori, sei *valzer* – intesi come composizioni musicali e coreografiche dotate di autonomia – e altre sei danze di cui non è esplicitata la forma. Quattro delle dieci contraddanze (*La Richelieu*, *La Silvie*, *La Diana*, *La Cleufe*) contengono una conclusione in *teitsch*²⁹. A tal proposito, è significativo notare come la *Collezione* descriva con cura le diverse frasi coreografiche da eseguire nelle quadriglie e nelle contraddanze, mentre a proposito del *teitsch* riporti solamente l'indicazione sintetica e generica di eseguirlo come conclusione. Molto probabilmente questo aspetto era ben noto ai danzatori che erano anche i fruitori del prodotto editoriale, e non si riteneva necessario fornirne dunque ulteriori spiegazioni. Inoltre, si menziona chiaramente una figura di *Allemande* – di per sé dunque differenziata e dichiaratamente autonoma rispetto a *teitsch* e *valzer* – in principio della contraddanza *L'Allegrezza*³⁰.

- 16 La scelta di concentrarsi su nomenclatura, descrizioni e configurazioni del *teitsch* come filo rosso all'interno del composito e tutt'altro che lineare affresco della contraddanza italiana tra apporti tradizionali, influssi esterni e caratteri di originalità si configura come una delle possibili maniere di delineare l'evoluzione della danza di società in Italia nel Settecento. Ciò che si pone come un ostacolo nella comprensione del fenomeno della contraddanza italiana nel Settecento, ovvero la contingenza e la frammentarietà delle fonti in nostro possesso, appare il riflesso della varietà e della vitalità nella circolazione di forme, che è possibile definire come sua cifra espressiva caratteristica: l'agilità e la disinvoltura nell'assimilare, metabolizzare e render propri i più svariati influssi – dal nuovo stile italiano alla *belle danse française* passando per apporti popolari austro-tedeschi – nella creazione di qualcosa di nuovo e originale.
- 17 Commistione e compresenza determinano dunque per la danza sociale italiana settecentesca un disordine soltanto apparente, un fattore che, pur non prescindendo dalle necessarie operazioni *ex post* di inquadramento, sistematizzazione e delimitazione, ha suscitato e continua a suscitare interesse e curiosità proprio per la sua estrema variabilità, tanto complessa e problematica quanto giocosa e godibile. Un elemento di forza e pregio, quest'ultimo, riconosciuto e sfruttato persino nel *Don Giovanni* di Wolfgang Amadeus Mozart su libretto di Lorenzo Da Ponte (1787). In una famosa scena Leporello distrae Masetto, così da permettere a Don Giovanni di danzare una contraddanza con la bramata Zerlina, mentre Donna Anna e Don Ottavio si cimentano con un nobile minuetto. Ai popolani Masetto e Leporello è affidata l'esecuzione di un vivace *teitsch* che rappresenta qui la classe sociale inferiore. Un altro frutto, al pari della contraddanza italiana, del fortuito, geniale incontro tra professionalità artistiche provenienti da ambiti geografici diversi:

«Senza alcun ordine/la danza sia,/Chi l' minuetto/Chi la Follia/Chi l'alemana/
Farai Ballar» [Atto I, Scena XV].

BIBLIOGRAFIA

Fonti

AA. VV., *Tomo ventesimo quinto delle Gazzette Toscane*, Firenze, Giuseppe Pagani, 1790.

- [Anon.], *Recueil de Contredanses Angloises mises en chorégraphie en MDCCLV*, ms. adespoto, Torino, Biblioteca Nazionale, 1765, 9m.III.83.
- [Anon., *Contredances*], ms. adespoto, anepigrafo, Roma, Biblioteca del Conservatorio di Musica S. Cecilia, s. d., G. MSS 0506.
- [Anon., *Contredances*], ms. adespoto, anepigrafo, Milano, Biblioteca Trivulziana, fondo Belgioioso, fascicolo II, cartella 275, s. d.
- [Anon., *Contredances*], ms. adespoto, anepigrafo, Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Durlach, s. d., pp. 209-210.
- [Anon.], *Collezione di Musica a Ballo de' più celebri autori di Parigi e di Londra*, Firenze, Guglielmo Piatti, 1805.
- [Anon.], *Collezione di Musica a Ballo de' più celebri autori di Parigi e di Londra* [1805], Bologna, Arnaldo Forni, 1972.
- BRIVES Sr., *Nouvelle Methode pour apprendre l'art de la danse sans maître*, Toulouse, chez l'auteur, 1779.
- DE LA FOND Jean Claude, *L'art de dancier/par des nouvelles contredances/expliquées/par caracteres figures, et signes demonstratifs,/par les quels/un chaqu'un pourra apprendere/la maniere de les executer/avec grande facilitè,/et parfaitement bien./Ouvrage/de Jean Claude de La Fond/Maitre de dance/de S.A.S./au Ducal College de/Parme*, Napoli, Biblioteca Nazionale, Fondo Farnesiano, I G 33, 1728?.
- DEZAIS Maître de danse, *XIII Recueil de nouvelles contredanses mises en chorégraphie d'une manière si aisée que toutes personnes peuvent facilement les apprendre sans le secours d'aucun maître et même sans avoir eu aucune connoissance de la chorégraphie*, Paris, chez l'auteur, 1715.
- DUBOIS Mr., *Principes d'Allemandes*, Paris, chez l'auteur, s.d.
- DUBOIS Mr., *Contredanses Allemandes*, Paris, chez l'auteur, 1769.
- DUFORT Giambattista, *Trattato del Ballo Nobile*, Napoli, Felice Mosca, 1728.
- FEUILLET Raoul Auger, *Recueil de Danse pour l'année 1706*, Paris, chez l'auteur, 1705.
- GUILLAUME Mr., *Almanach Dansant ou Positions et Attitudes de l'Allemande*, Paris, chez l'auteur et chez Dufour, 1768.
- GUILLAUME Mr., *Caractères de la Danse Allemande*, Paris, chez l'auteur, 1769.
- LA CUISSE (de) Sr., *Repertoire des Bals ou Theorie-pratique des contredanses*, Paris, Cailleau, Castagnery, 1762.
- MAGRI Gennaro, *Trattato Teorico Pratico di Ballo*, Napoli, Vincenzo Orsino, 1779.
- MINGHI Antonio, *Il Coreofilo o sia la maniera d'istruirsi nel ballo che comprende il Minué, diverse contraddanze, La Frullana e la Taisce*, Firenze, Giuseppe Tofani e comp., 1790.
- PÉCOUR Guillaume Louis, *L'Allemande dance nouvelle de la composition de Monsr. Pecour Pentionnaire des menus plaisirs du Roy [...]*, F - Po/Rés. 841 (5), 1702.

Studi

- AA. VV., *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 67, Roma, Craia, 2006.
- BASSO Alberto (éd.), *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, Torino, Utet, 1985.

- BROWN Bruce A., «Magri in Vienna: The Apprenticeship of a Choreographer», in HARRIS-WARRICK Rebecca, BROWN Bruce A. (éd.), *The Grotesque Dancer on the Eighteenth-Century Stage: Gennaro Magri and his World*, Madison, University of Wisconsin Press, 2005, pp. 62-90.
- HARRIS-WARRICK Rebecca, BROWN Bruce A. (éd.), *The Grotesque Dancer on the Eighteenth-Century Stage: Gennaro Magri and his World*, Madison, University of Wisconsin Press, 2005.
- DHAMS Sybille, «New Light on 18th-Century Social Dance in Germany», in *Proceedings Society of Dance History Scholars. Twentieth Annual Conference*, New York, Barnard College, 1997, pp. 217-225.
- DRADI Letizia, «Reconstructing the Italian Contraddanza», in *Proceedings Society of Dance History Scholars, Nineteenth Annual Conference*, Minneapolis, University of Minnesota, 1996, pp. 87-89.
- DRADI Letizia, «Il Coreofilo di Antonio Minghi», in MOLLICA Fabio, *Aspetti della cultura di danza nell'Europa del Settecento*, Bologna, Associazione Culturale Società di Danza, 2001, pp. 123-132.
- GUILCHER Jean Michel, *La Contredanse. Un tournoir dans l'histoire française de la danse*, Bruxelles/Pantin, Complexe/Centre national de la danse, 2003.
- HESS Rémi, *Il Valzer, rivoluzione della coppia in Europa*. Torino, Einaudi, 1993.
- MOLLICA Fabio, *La Danza di Società nell'Italia dell'800. Un primo studio*, Bologna, Eurocopy, «I Libri della società di danza», 1995.
- MOLLICA Fabio, *Danza di Società di tradizione europea, un Sistema*, vol. IV, Milano, B.E.M., 2002.
- NORDERA Marina, «La cultura di danza nella Firenze dei Lorena», in MOLLICA Fabio, *Aspetti della cultura di danza nell'Europa del Settecento*, Bologna, Associazione Culturale Società di Danza, 2001, pp. 166-189.
- SADIE Stanley (éd.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macwilliam, 1992.

NOTE

- MAGRI Gennaro, *Trattato Teorico Pratico di Ballo*, Napoli, Vincenzo Orsino, 1779. Soprannominato Gennariello, definito così da tutte le fonti napoletano, Magri appare per la prima volta nel 1758 come primo ballerino grottesco presso il Teatro Nuovo di Verona, nell'*Olimpiade* di Traetta su libretto di Metastasio e coreografia di Pierre Alouard. Le fonti attestano la sua presenza come danzatore e coreografo, oltreché nella sua presunta città natale, anche a Padova, Venezia e Vienna; qui fece parte della compagnia di danzatori diretta da Franz Hilverding, uno dei creatori del *ballet d'action*, insieme ad altri protagonisti della danza italiana della seconda metà del XVIII secolo quali Gasparo Angiolini e Onorato Viganò, padre di Salvatore. Vedi *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 67, Roma, Craia, 2006, *sub voce*, [Rita Zamboni]; HARRIS-WARRICK Rebecca, BROWN Bruce A. (éd.), *The Grotesque Dancer on the Eighteenth-Century Stage: Gennaro Magri and his World*, Madison, University of Wisconsin Press, 2005 e sul periodo viennese, in particolare, l'articolo in esso contenuto: BROWN Bruce A., «Magri in Vienna: The Apprenticeship of a Choreographer», *Ibid.*, pp. 62-90.
- MINGHI Antonio, *Il Coreofilo o sia la maniera d'istruirsi nel ballo che comprende il Minué, diverse contraddanze, La Frullana e la Taisce*, Firenze, Giuseppe Tofani e comp., [s.d.]. La trascrizione integrale dell'esemplare microfilmato posseduto dalla BNF di Parigi è in DRADI Letizia, «Il Coreofilo di Antonio Minghi», in MOLLICA Fabio, *Aspetti della cultura di danza nell'Europa del Settecento*, Bologna, Associazione Culturale Società di Danza, 2001, pp. 123-132. La data 1790 apposta a mano sulla copertina dell'esemplare consultato è confermata dalle notizie di pubblicazione riportate sui periodici dell'epoca. Si riporta l'avviso presente nel numero 44 della

Gazzetta Toscana, (30 ottobre 1790) [AA. VV., *Tomo ventesimo quinto delle Gazzette Toscane*, Firenze, Giuseppe Pagani, 1790, p. 176]: «Da Giuseppe Tofani, stampatore sulla Piazza dei Pitti e da Carlo Rossetti, libraio dirimpetto al Fisco in Firenze e in Livorno dal Libraio Giuseppe Caluri dal Giglio si trova vendibile al prezzo di mezzo paolo un libretto intitolato: *Il Coreofilo o sia la maniera d'istruirsi nel ballo che comprende il Minué, diverse contraddanze, La Frullana e la Taisce*. L'opportunità del tempo fa sperare che debba esser gradito il citato libretto nel quale si ha il vantaggio di trovare descritte con facilità e chiarezza dodici Contraddanze assai galanti inventate da Antonio Minghi, maestro di ballo». Danzatore grottesco al pari del Magri, Antonio Minghi fa la sua prima comparsa a Firenze nella primavera del 1777 come secondo grottesco. Tra il 1789 e il 1793 è menzionato tra gli «Altri Ballerini» nei libretti di svariati drammi per musica ivi prodotti. Su Minghi a Firenze si veda tra gli altri NORDERA Marina, «La cultura di danza nella Firenze dei Lorena», in MOLLICA Fabio, *op. cit.*, pp. 166-189.

3. [Anon.], *Collezione di Musica a Ballo de' più celebri autori di Parigi e di Londra*, Firenze, Guglielmo Piatti, 1805. La raccolta musicale contenente indicazioni coreografiche è stata ripubblicata in edizione anastatica negli anni settanta del secolo scorso: [Anon.], *Collezione di Musica a Ballo de' più celebri autori di Parigi e di Londra* [1805], Bologna, Arnaldo Forni, 1972.

4. L'estrema lacunosità delle fonti dirette – a stampa e manoscritte – e le differenze in termini di forma e modalità di presentazione del materiale conducono quasi di necessità a un confronto operativo, condotto alla luce della presenza di elementi affini e ricorrenti rintracciabili, che però non appiattisce le specificità di datazione, contesto, autori e fruitori non coevi.

5. Su origine, provenienza e caratteri «nazionali» della contraddanza si è a lungo dibattuto sin dai primi studi condotti all'inizio del 1900 da Mabel Dolmetsch e Melusine Wood. Tra le ricerche più esaustive, vedi GUILCHER Jean Michel, *La Contredanse. Un tournant dans l'histoire française de la danse*, Bruxelles/Pantin, Complexe/Centre national de la danse, 2003. Importata dall'Inghilterra alla corte di Luigi XIV nel 1684 per opera di André Lorin [vedi GUILCHER Jean, *op. cit.*, pp. 21-22], la contraddanza si sviluppa nel corso del Settecento esprimendosi in forme squisitamente francesi. Ciò non impedisce, come vedremo, l'incorporazione di elementi allogeni. La prima testimonianza a stampa sulla pratica della contraddanza in Italia risale al capitolo a essa dedicato da Giambattista Dufort, coreografo francese: DUFORT Giambattista, *Trattato del Ballo Nobile*, Napoli, Felice Mosca, 1728, pp. 150-155. L'esistenza di un tipo di contraddanza esplicitamente italiano non è attestato se non all'inizio dell'Ottocento. Per un inquadramento generale della questione, tra gli altri, MOLLICA Fabio, *La Danza di Società nell'Italia dell'800. Un primo studio*, Bologna, Associazione Culturale Società di Danza, 1995, pp. 87-94; DRADI Letizia, «Reconstructing the Italian Contraddanza», in *Proceedings Society of Dance History Scholars. Nineteenth Annual Conference*, Minneapolis, University of Minnesota, 1996, pp. 87-89.

6. Per *teitsch* o *teitsche* s'intende comunemente l'abbreviazione di *Deutscher Tanz*, una danza in tempo ternario documentata in area tedesca e austriaca dal XVIII secolo. Sembra opportuno rilevare come la lessicografia specialistica suggerisca interessanti e suggestive analogie, confronti e derivazioni tra *Allemande*, *German Dance*, *Ländler*, *Tedesca*, *Teitsch*, *Waltz*. Vedi: SADIE Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macwilliam, 1992, *sub vocibus*; BASSO Alberto (ed.), *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, Torino, Utet, 1985, *sub vocibus*.

7. Queste sono, nel dettaglio: l'anonimo *Recueil des Contredances Angloises mises en chorégraphie en MDCCLV*, conservato presso la Biblioteca Nazionale di Torino; tre manoscritti adespoti, anepigrafi e *sine data*, appartenenti alle collezioni della Biblioteca del Conservatorio di Musica S. Cecilia di Roma, al Fondo Belgioioso della Biblioteca Trivulziana di Milano e (gemello quasi perfetto del ms. Belgioioso, compilato probabilmente dalla stessa mano) alla Badische Landesbibliothek di Karlsruhe; in ultimo, il manoscritto di Jean Claude De La Fond, *L'art de dancier par des nouvelles contredances*, nel Fondo Farnesiano della Biblioteca Nazionale di Napoli, una prima redazione del quale è stata identificata in un manoscritto conservato presso la Newberry Library di Chicago.

Attestato in Italia, De La Fond dichiara di aver composto la raccolta di danze per un illustre matrimonio nobiliare a Parma, motivo per cui è possibile affermare con certezza che il manoscritto abbia natali italiani. Ciò appare dubbio, invece, se rivolgiamo l'attenzione agli altri documenti, i quali per caratteristiche intrinseche potrebbero invece plausibilmente essere arrivati in Italia come materiale didattico di maestri di danza d'oltralpe, dunque risultare meno significativi per l'enucleazione delle specifiche proprie del materiale coreografico di repertorio italiano. A ciò si aggiunge come, ad eccezione del manoscritto torinese, datato 1755, studi approfonditi abbiano evidenziato l'appartenenza dei manoscritti conservati nelle biblioteche di Roma, Milano e Napoli, alla prima metà del Settecento, momento di diffusione iniziale delle *Contredanses* francesi in Italia.

8. MAGRI Gennaro, *op. cit.*, pp. 40-41.

9. *Ibid.*, p. 42.

10. La struttura a quadriglia - unica occorrenza nel corpus del *Trattato* - della Contraddanza XXXVIII insieme al numero di danzatori previsto costituisce un suggestivo *trait d'union* tra le vicende professionali del Magri e la tradizione delle danze sociali tedesche a lui coeva. Come messo in luce da Sybille Dahms, contraddanze in forma di quadriglia per dodici e sedici danzatori sono contenute in raccolte manoscritte rinvenute a Cracovia e relative a feste da ballo svoltesi a Dresda tra il 1770 e il 1780. Ulteriori elementi sembrerebbero mettere in relazione tali documenti manoscritti con eventi festivi e balli tenuti a Vienna alla corte degli Asburgo negli anni della permanenza del Magri presso questa città. DHAMS Sybille, «New Light on 18th-Century Social Dance in Germany», in *Proceedings Society of Dance History Scholars. Twentieth Annual Conference*, New York, Barnard College, 1997, pp. 217-225.

11. MINGHI Antonio, *op. cit.*, p. 10.

12. MINGHI Antonio, *op. cit.*, p. 17.

13. PÉCOUR Guillaume Louis, *L'Allemande dance nouvelle de la composition de Monsr. Pecour Pentionnaire des menus plaisirs du Roy [...]*, F - Po/Rés. 841 (5), 1702.

14. Come *teitsch, allemande* rinvia al medesimo ambito geografico di riferimento, la Germania.

15. Le principali raccolte sono DUBOIS Mr., *Contredanses Allemandes*, Paris, chez l'auteur, 1769; LA CUISE (de) Sr., *Le Repertoire des Bals ou Theorie-pratique des contredanses*, Paris, Cailleau, Castagnery, 1762.

16. Sulla nascita, diffusione e forma del *cotillon*: GUILCHER Jean-Michel, *op. cit.*, pp. 70-78.

17. Il primo *cotillon* noto è contenuto in FEUILLET Raoul Auger, *Recueil de Danse pour l'année 1706*, Paris, chez l'auteur, 1705. La fortuna del genere è confermata fin da DEZAIS Maître de danse, XIII *Recueil de nouvelles contredanses mises en chorégraphie d'une manière si aisée que toutes personnes peuvent facilement les apprendre sans le secours d'aucun maître et même sans avoir eu aucune connoissance de la chorégraphie*, Paris, chez l'auteur, 1715.

18. Trattazioni miste in cui si presentano *Contredanses allemandes* e *Allemandes* per coppia sono ad esempio DUBOIS Mr., *Principes d'Allemandes*, Paris, chez l'auteur, s.d.; GUILLAUME Mr., *Almanach Dansant ou Positions et Attitudes de l'Allemande*, Paris, chez l'auteur et chez Dufour, 1768; GUILLAUME Mr., *Caractères de la Danse Allemande*, Paris, chez l'auteur, 1769. Per l'analisi dettagliata di queste nuove forme di danza francesi rimando a GUILCHER Jean Michel, *op.cit.*, pp. 133-134.

19. BRIVES Sr., *Nouvelle Methode pour apprendre l'art de la danse sans maître*, Toulouse, chez l'auteur, 1779 (data apposta a mano). In coda: *Permis l'impression du présent, ce 22 settembre 1779, par Mr. Lartigue, Juge-Mage*. Le due *Allemandes* menzionate si trovano, rispettivamente, nel Cap. V, p. 74, e nel Cap. VI, p. 86.

20. MAGRI Gennaro, *op. cit.*, pp. 101-105.

21. Singolare rilevare, a riprova dell'estrema fluidità d'esito registrata in tali operazioni a quest'altezza cronologica, l'assenza delle *bras d'allemande* nelle contraddanze descritte da Brives.

22. Ulteriore dato, meno stringente e tuttavia degno di menzione, la corrispondenza riscontrabile tra figure di *teitsch* e di *allemande* a chiusura di contraddanze e *cotillons* potrebbe contribuire a supportare l'affinità suggerita.

23. Un doppio intreccio matrimoniale aveva condotto Maria Luisa di Borbone-Spagna, sorella del Re di Napoli Ferdinando IV di Borbone, a sposare l'arciduca Pietro Leopoldo nel 1765; tre anni più tardi, il Re di Napoli avrebbe a sua volta preso in moglie la sorella di Pietro Leopoldo, Maria Carolina d'Asburgo Lorena. Sull'ambiente artistico e culturale alla corte dei Lorena si veda NORDERA Marina, *art. cit.* Dato non secondario lo statuto di «danzatori grotteschi» comune ai due autori: questo genere, attestato *in primis* tra gli interpreti italiani, spiccava tra i diversi ruoli di danzatori teatrali - fra tutti, i ballerini seri, tradizionalmente francesi - per le capacità tecniche e virtuosistiche oltretutto pantomimico-espressive richieste.

24. MINGHI Antonio, *op. cit.*, p.17.

25. Sull'annosa disputa franco-tedesca in merito alla paternità del *valzer*, fra gli altri HESS Rémi, *Il Valzer, rivoluzione della coppia in Europa*, Torino, Einaudi, 1993, pp.18-20.

26. BRIVES Sr., *op. cit.*. In coda: *Permis l'impression du présent, ce 22 septembre 1779, par Mr. Lartigue, Juge-Mage.*

27. BRIVES Sr., *op. cit.*, pp. 32-35.

28. Sugli aspetti tecnici della quadriglia si rinvia a MOLLICA Fabio, *Danza di Società di tradizione europea, un Sistema*, vol. IV, Milano, B.E.M, 2002, pp. 11-16. Sulla nascita della *quadrille* in Francia GUILCHER Jean-Michel, *op. cit.*, pp. 140-160.

29. [Anon.], *Collezione di Musica a Ballo, op.cit.*, rispettivamente alle pagine 17, 19, 21 e 25.

30. *Ibid.*, p. 24.

RIASSUNTI

Questo contributo propone una lettura delle caratteristiche della contraddanza in Italia alla fine del Settecento attraverso la ricostruzione comparativa delle contraddanze contenute in tre documenti che hanno affinità e contiguità temporale: il *Trattato Teorico Pratico di Ballo* di Gennaro Magri (Napoli, 1779), il *Coreofilo* di Antonio Minghi (Firenze, 1790) e la *Collezione di Musica a Ballo* di autore anonimo (Firenze, 1805). In queste fonti possiamo riconoscere le caratteristiche originali delle contraddanze nel tardo Settecento italiano tra influenze non solo francesi, ma anche tedesche e austriache. Chi scrive ha avuto la possibilità di mettere alla prova questi dati attraverso laboratori rivolti alla ricostruzione delle contraddanze e condotti in Italia, Svizzera e Germania. In particolare il contributo da aree austriache e tedesche è stato rilevato nella presenza di una sezione di danza di nome *teitsch*, una contrazione di «deutscher tanz», così come nell'utilizzo della *allemande*.

Cette étude propose une lecture des caractéristiques de la *contraddanza* italienne à la fin du XVIII^e siècle par le biais de la reconstruction comparative des contredanses décrites dans trois documents qui ont une affinité et contiguité temporelle : le *Trattato Teorico Pratico di Ballo* de Gennaro Magri (Naples, 1779), le *Coreofilo* de Antonio Minghi (Florence, 1790) et la *Collezione di Musica a Ballo* d'auteur anonyme (Florence, 1805). À l'intérieur de ces sources, nous pouvons reconnaître les caractéristiques originales de la *contraddanza* italienne de la fin du XVIII^e siècle, entre influences non seulement françaises, mais aussi venant des régions allemandes et autrichiennes. Ces influences croisées ont été vérifiées par des ateliers de reconstruction menés

par l'auteure en Italie, en Suisse et en Allemagne. En particulier, les éléments d'origine allemande et autrichienne ont été trouvés dans la section de danse nommée *teitsch*, une contraction de « *deutscher tanz* », ainsi que dans la présence de l'*allemande*.

This essay proposes a reading of the features of Italian *contraddanze* at the end of the eighteenth century in Italy through the comparative reconstruction of some dances contained in three documents that have affinity and temporal contiguity: the *Trattato Teorico Pratico di Ballo* by Gennaro Magri (Naples, 1779), the *Coreofilo* by Antonio Minghi (Florence, 1790) and the *Collezione di Musica a Ballo* by an anonymous author (Florence, 1805). In these sources, we can recognize the original characteristics of the late eighteenth century Italian *contraddanze*, among influences not just from French but also German and Austrian areas. These influences have been verified through workshops of dance reconstruction conducted by the author in Italy, Switzerland and Germany. The contribution from German and Austrian areas has been found particularly in the dance section named *teitsch*, a contraction of «*deutscher tanz*», as well as in the presence of the *allemande*.

INDICE

Mots-clés : Allemande, Contraddanza, Minghi (Antonio), Magri (Gennaro), Teitsch

Parole chiave : Allemande, Contraddanza, Minghi (Antonio), Magri (Gennaro), Teitsch

Keywords : Allemande, Contraddanza, Minghi (Antonio), Magri (Gennaro), Teitsch

AUTORE

LETIZIA DRADI

Danseuse, chorégraphe et chercheuse, elle se consacre à l'étude la danse ancienne depuis 1992. Elle a étudié la paléographie musicale et la philologie à l'université de Crémone. Elle a collaboré en Europe, en Asie et en Amérique avec plusieurs groupes de musique ancienne tels que La Petite Bande de S. Kujiken, Le Concert des Nations J. Savall, Dowland Consort de J. Lindberg et Norsk Barokkrkester Oslo. Elle a participé à plusieurs conférences de la Société d'Histoire de la Danse Scholars aux États-Unis, de la Dolmetsch Historical Dance Society à Londres et de l'Académie Vaganova en Russie. Elle enseigne l'histoire de la danse du XV^e au XIX^e siècle et la danse pédagogique de Rudolf Laban.