

“Con sinfonie e balli superbi”. Drammaturgia dei balletti alla ‘magnifica corte’ di Lorenzo Onofrio Colonna (Roma 1659-1689)

Valentina Panzanaro

Premessa: la socialità del ballo nelle fonti d'archivio della famiglia Colonna

Nella seconda metà del Seicento il ballo assume la dimensione dell'intrattenimento sociale in quanto in esso permea la realtà culturale barocca. In questo studio si analizzano gli aspetti multiformi dell'esperienza coreografica che emerge non solo dalla produzione teatrale romana, che vede l'incremento di balli e balletti in prologhi e intermezzi, ma anche dalle numerose occasioni pubbliche o private in cui la danza è spesso protagonista nelle feste o nei conviviali di Lorenzo Onofrio Colonna e della consorte Maria Mancini,

i quali fecero dell'ostentazione un vessillo del casato (Tamburini 1997; De Lucca 2020).

Per ricostruire il variegato mosaico coreutico, facciamo affidamento su tutte quelle fonti, già ampiamente studiate da Tamburini (1997) e De Lucca (2020), che a vario titolo danno conto della presenza del ballo nella vita sociale della famiglia Colonna per meglio comprendere, attraverso una nuova prospettiva, il ruolo che ha rivestito il ballo nella famiglia romana, tenendo ben presente che non vi sono descrizioni di passi coreografici in alcuna testimonianza¹.

Certamente Lorenzo Onofrio Colonna e Maria Mancini, sua consorte, promotori in questa competizione culturale tra le famiglie romane del tempo, si resero protagonisti della scena mondana a Roma all'insegna dello sfarzo in cui molto spesso il ballo era un importante momento di intrattenimento. Nel 1654 si ha

già notizia che Maria Mancini si cimentò nel «Ballet des arts libéraux» (De Lucca 2020: 16) alla fine dell'opera *Les Noces de Pélee et de Thétis*, di Francesco Buti e Carlo Caproli, sotto la guida del celeberrimo Pierre Beauchamps, maestro di danza francese alla corte di Luigi XIV (Christout, 1997; cfr. De Lucca, p. 16). La principessa Colonna eseguì sicuramente passi di danza che possiamo riscontrare anche nell'iconografia di Giacomo Torelli (fig. 1) dove vi sono riprodotte figure di ballerini che, con stile francese riconoscibile nella postura di braccia e gambe, eseguono una coreografia (Sparti 2015: 373).



Fig. 1. Giacomo Torelli, *Les Noces de Pélee e di Thétis*, in *Apotheosis*, Parigi 1654. Fondazione Cini, Venezia. (I-Vgc, ITM, Fondo Povoledo, inv. 56_082)

Il Contestabile, fortemente legato alla corona spagnola, assunse un potere sempre più ampio ma soprattutto un atteggiamento e una posizione di 'sfida contro il governo papale'. Lo stesso d'Estrées riferì le parole del papa il quale definì Lorenzo Onofrio: «capable de réunir la noblesse romaine et qui put apaiser le peuple s'il arrivait quelque émotion» (Perey 1896: 470). Questa attitudine apparteneva un po' a tutti gli aristocratici romani, secondo un'idea di Tamburini (1997), ma ancor di più a Lorenzo Onofrio Colonna il quale perseguì il suo cospicuo programma politico e culturale. La consonanza di interessi culturali – teatrali e musicali – senza precedenti, espressi attraverso importanti committenze artistiche ed esibizioni come feste o mascherate, creò una sorta di spettacolo pubblico in cui i coniugi Colonna dimostrarono il loro status anche attraverso i lussuosi cerimoniali, il modo di vestire esterofilo 'alla francese' e 'alla spagnola' (Panzanaro 2018: 19-58). Le immagini giunte nelle incisioni e dipinti mostrano Lorenzo Onofrio come un personaggio fiero, autoreferenziale e sicuro di sé. Maria Mancini non era da meno, in quanto sono note le sue ostentazioni in merito all'abbigliamento con abiti scollati alla moda romana con accessori preziosi da sfoggiare nelle feste indicative di una mentalità spregiudicata e indipendente, come si evince anche dal ritratto che fece di lei l'artista Carlo Maratta nel 1669. In quegli anni i loro interessi furono orientati verso numerose forme raffinate di intrattenimento: l'opera, il ballo, la poesia e il teatro, partecipando sempre con grande entusiasmo. In ogni occasione, sia privata che pubblica, la danza fu protagonista durante i sontuosi festeggiamenti a Milano per le nozze del Contestabile con la consorte Maria Mancini di rientro da Lione. Nel corso dei cerimoniali nel palazzo del marchese Los Balbases, dove si svolsero conviti, commedie e numerosi balletti con la partecipazione della nobiltà milanese, Maria si cimentò in una leggiadra e raffinata danza 'alla francese' (Nestola 2015: 526-45) in cui riscosse l'ammirazione degli astanti, come recita un *Avviso*:

Fu recitata una bellissima commedia e infine un balletto di maticcini con l'assistenza di dame e cavalieri per ricreazione della sposa colonnese e poi nella sala del palazzo riccamente adobata si fecero diversi bali con suoni di vari istrumenti, danzando anco essa sposa alla francese con ammirazione degli assistenti per la grazia e leggiadria².

Il ballo 'alla francese', come citato nel documento, doveva far riferimento a una danza in voga all'epoca, una possibile corrente o una sarabanda, che permettesse di esprimere alla principessa tutta la sua «grazia e leggiadria». Al contempo Lorenzo Onofrio diede vita a una giostra – detta degli *Elementi contro le stagioni* – in cui si cimentò con maestria «tutto fiorito, con tre compagni, [che] significava la vezzosa gioventù dell'anno» (*ibidem*: ff. 114r-v).

La morte di papa Clemente IX, avvenuta nel 1670, causò una battuta di arresto alla cultura teatrale, ma non alle iniziative dei Colonna sempre alle prese con il divertimento tra «commedie, festini e balli [...] con sontuosità e splendidezza». In effetti, nelle consuete commedie all'improvviso, si ha notizia del *Balletto di quattro ninfe e di quattro venti*, eseguito da Maria Mancini e le sue damigelle e da Filippo Mancini e alcuni gentiluomini di corte, a suggello di una festa sontuosa con «grandine di confetture» (Tamburini 1987: 60). Il balletto messo in atto dalle sorelle Mancini suscitò stupore come si evince da un *Avviso* dell'1/2:

Domenica sera si fece dal contestabile Colonna una comedia di cavalieri all'improvviso che riuscì assai bella massime che fu adornata di tre bellissimi balletti con abiti galantissimi, in uno dei quali ballò madama Colonna, la duchessa Mazzarina con altra dama et cavalieri; cosa a Roma inusitata di veder dame su le scene³.

La presenza femminile risulta significativa dal momento che le donne, e ancor più le nobildonne, erano escluse dalle performance pubbliche poco appropriate alle aristocratiche di rango (De Lucca 2020: 141-42). In tali occasioni, che fossero mascherate, carri allegorici o spettacoli teatrali, i personaggi erano maschili o uomini travestiti da ninfe o dee nei balletti allegorici e mitologici, nei quali dimostravano molto spesso la loro destrezza fisica con salti e capriole⁴.

Drammaturgia dei balli nelle opere teatrali patrocinate dai Colonna

Il panorama cronachistico a nostra disposizione, ampiamente noto agli studiosi, spesso costituito solo da un cenno o da una sfumatura, lascia intendere un multiforme fenomeno sociale in cui il ballo riveste un ruolo denso di motivi culturali, ideologici, politici e religiosi, all'interno

di un contesto aristocratico come quello dei Colonna (De Lucca 2020). Le fonti hanno spesso funzionato da cassa di risonanza, per usare una definizione di Morelli (1996), per quegli spettacoli o eventi promossi da personaggi di grande rilievo, che «balzavano alla cronaca non tanto per le loro implicazioni artistiche quanto e soprattutto per la rilevanza politica che l'evento stesso rivestiva» (*ibidem*: 155-66).

Dalla ricognizione dei repertori di opere teatrali (Franchi 1988; Sartori 1990 e 1994), unitamente a quanto emerge dalle fonti d'archivio, possiamo estrapolare un congruo numero di *balli* menzionati fra paratesti nei libretti e metterli a confronto con le danze strumentali nelle partiture. Purtroppo, si deve anche constatare che a fronte di un elevato numero di libretti d'opera non corrisponde lo stesso numero di partiture che spesso sono andate perdute oppure rimaneggiate con tagli e aggiunte nel corso del tempo (Alm 2003: 224).

Ad ogni modo, la comparazione di tutte le testimonianze a nostra disposizione, pur nella loro natura eterogenea (il libretto, la partitura, lettere e *avvisi*, e le iconografie a corredo delle opere), permette di conoscere alcuni aspetti performativi e drammaturgici. La caleidoscopica varietà di personaggi messi in campo nel ballo teatrale seicentesco, fra i quali paggi, ninfe e pastori, satiri, statue, torce, soldati in combattimento, uomini folli, amazzone, mori, turchi, animali selvatici, (Alm 2003: 237-42) e la gran varietà di situazioni, azioni, ruoli dei ballerini, evidenzia una grande libertà espressiva nello stile e nella tecnica (Cfr. Ambrosio 2016).

Le giustificazioni di spesa degli spettacoli danno conto dei pagamenti non solo di accessori e costumi necessari per allestire i balletti, ma anche di maestri di ballo intervenuti. In effetti, nel dramma per musica *L'Oronthea* (1661) di Antonio Cesti, oltre al pagamento di artigiani, artisti e professionisti di vario genere, vi è il pagamento del maestro di ballo Luca Cherubini, attivo in molti spettacoli colonnesi⁵. In questa occasione sono messi in scena dei balletti negli intermezzi come riportato negli *Avvisi* di Roma:

Martedì sera si terminò il carnevale col corso degli altri palii e fra la gran quantità di comedie e opere rappresentate hanno avuto l'applauso quella del signor contestabile Colonna intitolata *L'Oronthea regina d'Egitto*, l'altra del signor Giovanni Francesco Torre negoziante genovese nominata il *Clearco* ambi in musica, con balli,



intermedi e mutazioni di scena⁶.

La presenza dei ballerini all'interno della complessa compagine di maestranze è ulteriormente dimostrata dalle spese per lo spettacolo in cui si elencano «6 paia di scarpe ai ballerini della commedia» (Tamburini 1997: 84).

Nella folta lista di opere teatrali che hanno segnato la vita culturale dei Colonna vi è *L'Empio punito*, messa in scena a Roma al Teatro di Colonna in Borgo durante il Carnevale del 1669, su libretto di Filippo Apolloni⁷ e Filippo Acciaioi e su musiche di Alessandro Melani⁸ (Weaver 1977: 256). Le notizie sullo spettacolo emergono anche da un *Avviso*, datato 17 febbraio:

Domenica sera si recitò per la prima volta nel Palazzo del Contestabile in Borgo il dramma in musica, alla spesa della quale sono concorsi anche li signori Rospigliosi e Chigi e la Regina [...]⁹.

I notevoli sforzi economici per tale occasione manifestano la smisurata ambizione dei Colonna¹⁰ e il carattere encomiastico della messa in scena¹¹. La testimonianza, data da un *Avviso* del 23 febbraio, evidenzia, infatti, la grandiosità dell'evento di fronte a tutto il Sacro Collegio Romano invitato dalla Regina, in onore del quale si rappresentò per la prima volta:

La sera di detto giorno [domenica] nel salone del palazzo del signor contestabile Colonna in Borgo si diede principio dal signor cavaliere Filippo Acciaioi a far rappresentare da migliori cantori la sua opera regia intitolata *L'Empio* con sontuoso apparato, ricchissimi abiti e bellissime mutazioni di scene e prospettive, sinfonie e balli superbi alla presenza della maestà della Regina di Svezia e di quasi tutti li cardinali ambasciatori principi e nobiltà, essendo riuscita di piena soddisfazione di tutta la corte¹².

Lo spettacolo fu impegnativo con ben dodici mutazioni sceniche, con abiti superbi, musiche e balli di grande spettacolarità, che possono, ancora oggi, essere apprezzate nei disegni di Pierre Paul Sevin¹³. Tali raffigurazioni rappresentano le scenografie che fecero da sfondo ai balletti¹⁴ (in particolare, vedasi la diciottesima scena del I atto, la [scena ventidue] definita *Introduzione al ballo* del II atto e la scena sedicesima del III atto¹⁵).



Fig. 2. Pierre Paul Sevin, *Giardino con arco e vista del Palazzo Regio*, Atto I, scena 18 in *L'Empio punito*, Roma 1669. (BNF, Res 2264, f. 6)

I primi balli, definiti *ballo di Paggi* e *ballo di Mori*, sono inseriti in un contesto dal naturalismo ricercato di epoca classica attraverso gli elementi riprodotti – piante, fiori, statue e fontana – (fig. 2), raffigurati in prospettiva, dai volumi ampi e delle colonne laterali con uno spazio centrale tra le quinte e un fondale sufficientemente ampio, per lasciare spazio di movimento agli attori e ballerini (Zammar 2017: 84).

Nella partitura¹⁶ è presente l'indicazione, seguita dalla danza strumentale definita «corrente per quando si dà a bere» e una *sarabanda*, dal carattere lento e solenne che dà a intendere un contesto in cui regna calma e tranquillità. Dato confermato anche da una postilla a margine della partitura «Qui si riposa il Re et i Paggi cominciano il Ballo, et à mezzo il balletto Atrace segue fra i sentieri di rose» (Fig. 3). La *corrente*, scritta in forma trio sonata, è in 3/8 costituita da due movimenti di 7 battute ciascuno con andamento puntato e ritornelli¹⁷ (Allsop 1998: 86-98).



Fig. 3. Alessandro Melani, *Sarabanda*, in *L'Empio punito*, Roma 1669 (V-CVbav. Chigi Q.VI.57).

Alla fine del II atto, nella partitura è presente il primo Intermezzo dal titolo *Introduzione al ballo / Demonio, Acrimante che dorme, Proserpina e Choro di Demoni*. Questa parte, nel libretto, corrisponde alla scena XXI ultima del II atto dove Demonio annuncia il ballo: «Hor che sopito giace / Il mio fedele amico / Con astutia mendace / Assicurar vogl'io [...] Leggiadri spiriti / Con festè giubilo danzate, / e con diletto eterno / fate, ch'è mulo al ciel goda l'inferno». A seguire ci sono le indicazioni sceniche a chiosa: «Segue il ballo de' Mostri, e si muta la / scena e ritorna la stanza d'Acrimante / dov'èi dorme nell'istesso tappeto». La scrittura musicale, alternando tempi lenti a tempi veloci, si contraddistingue per cambi improvvisi, frasi irregolari e ritmo puntato che di certo doveva accompagnare il ballo di figure mostruose cercando di riprodurre mistero e suspense nella messa in scena (Alm 2003: 257).



Fig. 4. Pierre Paul Sevin, *Regia di Proserpina*, Atto II, scena 22, in *L'Empio punito*, Roma 1669 (BNF, Res 2264, f. 9).

L'iconografia, che raffigura la reggia di Proserpina (fig. 4) racconta in modo significativo il *Ballo delle Furie* accompagnato dal *Coro di Demoni* descritto sia nel libretto che nella partitura. L'inserimento del coro danzante lo si ritrova anche nel trattato di Giovanni Battista Doni che recita: «si doverà fare scelta di persone, che posseggano insieme l'Arte del Ballo, e del Canto»¹⁸. Inoltre, nell'opera anonima *Il Corago* si rintraccia la citazione:

Usasi dai cori fare varii passeggi et intrecciamenti et in questi rappresentare varie figure [...] perciò sarà necessario che mentre arrivano a formare quella tale figura, facciano un tantino di pausa.

Accade accompagnare il ballo con il canto [...] il maestro di ballo confaccia con il canto come anco con le figure

e intrecciamenti [...] dei passeggi dei cori, quali pure per essere spezie di ballo dovranno essere dal medesimo ballerino fatti con le regole sopradette¹⁹.

La cifra stilistica è caratterizzata da un'ambientazione infernale: figure mostruose dalla doppia coda avviluppata a mo' di spira, con le zampe in posizione rampante. Sullo sfondo si notano figure in movimento dalle sembianze diaboliche dal corpo per metà uomo e per metà bestia con corna e coda; alcune di esse hanno in mano il tipico forcone a due punte. Il ballo di mostri rappresenta un *topos* del teatro seicentesco in cui la manifestazione di uomini travestiti che si comportano in maniera licenziosa rovescia le regole del decoro in modo carnevalesco. In definitiva si tratta di un sistema di credenze, basato sui contrari e sulla reale e minacciosa contrapposizione del demonio e del suo culto a Dio e alla Chiesa (Arcangeli 2018: 73-91 e 97). I personaggi, come diavoli o mostri, palesano la volontà di rievocare pratiche ancestrali, rilette in chiave «di degenerazione, da passione ad eccitazioni originarie per la guerra, a sentimenti e comportamenti di più bassa lega» (*ibidem*: 125-26; Kornmuller 2013: 44-45).

Nel dramma musicale burlesco *Il Girello*, di Jacopo Melani (1661) e Alessandro Stradella su libretto di Filippo Acciaiuoli (Tamburini 1997: 58), è inserito un *ballo di Diavoli* annunciato dalle indicazioni sceniche del libretto «Qui si muta la scena in Inferno con una bocca di doue escano cinque Diavoli à ballare, e vestire Girello». In questo frangente la misura performativa è chiaramente parodica nel momento in cui il personaggio, vittima di un incantesimo, è circondato da ballerini travestiti da diavoli che danzano intorno a Girello. La piccola suite, *balletto* e *giga*, è piuttosto vivace nel ritmo puntato, costituita da una prima parte in tempo 4/4 con ritornello e una seconda in 6/8 sempre con ritornello²⁰ (Fig. 5).



Fig. 5. Jacopo Melani, *Ballo di satiri*, in *Il Girello*, Roma 1668. (I-Nc, Rari 6.6.20)

Allo stesso tempo non mancano importanti messe in scena di drammi per musica, con dediche encomiastiche ai Colonna con ragguardevoli balli negli intermezzi. La prima opera, la ripresa dello *Scipione Africano* di Niccolò Minato e Francesco Cavalli data in scena al Tordinona nel 1671, contiene inserti di Alessandro Stradella come il prologo e due intermedi. I balli sono annunciati sin dai paratesti del libretto: *Ballo di Gladiatori*, *Ballo di Ciclopi* e *Ballo di schiavi della bellezza*. Il primo ballo è inserito alla fine del prologo quando un *Choro di gladiatori* canta «Ecco pronto lo stuol dei Gladiatori ad esibir insanamente forti spontanee stragie uolontarie morti», seguito dalla *Comparsa di combattenti* con un brano strumentale costituito da 12 battute in tempo 4/4.

Nel secondo caso il *ballo di Ciclopi* a fine Intermezzo I, il personaggio Vulcano invita al ballo accennando alla postura da assumere «si riposa la man, si mova il piede»²¹. I personaggi in questo punto danno vita ad un balletto accompagnato dalla suite di danze strumentali costituita da un primo movimento di 8 battute in tempo ternario, seguito da un secondo movimento il *Balletto un'altra volta per parte* in 16 battute e, a chiosa, un breve *adagio*. L'ultimo ballo dell'opera, inserito a fine Intermezzo II, è definito *Ballo P.º di Schiavi* ed è composto da quattro movimenti indicati come: *Spagnolo*, *Francese*, *Tedesco*, *Italiano* (Fig. 6). Dalle indicazioni del libretto si legge «Qui li schiavi si staccano dal carro, e si pongono a sedere vicino la scena». Bellezza dopo aver ordinato agli schiavi di arrestare il carro, annuncia la vendetta per Scipione, esortando gli astanti alla festa «Allegrezza, allegrezza / O giorno felice / S'il core mi lice / Dai lacci sprigionar della Bellezza / Allegrezza, allegrezza», e dando vita al *ballo* che si conclude con una *sarabanda*.



Fig. 6. Alessandro Stradella, *Ballo di Schiavi*, in *Scipione affricano*, Roma 1671 (V-CVbav Chigi Q.V.60).

La seconda opera, *Il Novello Giasone*, andò in scena nella stagione inaugurale del Teatro Tordinona

(1671), nella versione rimaneggiata da Giovan Filippo Apolloni e Alessandro Stradella²². L'opera subì molti tagli, aggiunte e modifiche comprese le musiche da ballo che ritroviamo a fine I atto con una piccola suite costituita da una *sarabanda* in 3/4 di 16 battute e l'indicazione «Sarabanda va replicata due volte». A seguire il *Balletto delle Furie* in 4/4 di 12 battute presenta un'articolata indicazione verbale: «Quando sarà finito il balletto, da capo alla Sarabanda due altre volte, e poi il Balletto un'altra volta, e poi da capo alla Sarabanda fino a che dura di saltare al cavallo» (Usula 2013: 387). Si può arguire, dal punto di vista drammaturgico, che nel primo gruppo di danze vi fosse l'intervento di alcuni cavalli in scena (forse fantocci) con un forte carattere caricaturale e dai connotati erotici (Cfr. Alm 1993: 244-46). Alla fine del II Atto è presente il *Balletto d'Amorini* costituito da un movimento in 4/4 di 11 battute, una *Sarabanda* in 3/4 di 16 battute e un *Presto* in 12/8 di 9 battute.

Questi 'aggregati' di danze strumentali, composti da una semplice linea melodica e il basso sottostante, mostrano una precisa volontà del compositore di proporre la struttura della *suite*, in cui si rispetta la tradizionale tripartizione: una danza svelta in tempo binario adatta a uno stile di danza *en promenade*, una *Sarabanda* più lenta in tempo ternario, e infine una *giga* veloce (*presto*) in 12/8 (Usula 2013: 390-91).

Molti sono gli esempi di opere teatrali in cui il ballo non perse mai quel ruolo rilevante nel contesto socio-culturale del tempo, tanto che nella riproposizione dell'opera *Prosperità di Elio Seiano* ritroviamo l'arricchimento di un prologo «con la giunta di beli balletti per intermedi» (*ibidem* 1997: 132) di cui uno danzato e recitato dal figlio del Contestabile. Lo spettacolo, andato in scena nel palazzo Colonna, ebbe risonanza e successo tali da richiamare la presenza del pubblico di prestigio: la Regina di Svezia con tutte le sue dame e tutto il Sacro Collegio. Una lettera di Settimio Olgiati da Roma del 13 gennaio 1676 recita:

Del resto la nostra opera si va perfezionando tuttavia e si è risoluto che ballino li figli del signor Contestabile per intermedio anzi uno reciterà alcuni versi e credo che fra quindici giorni si farà la prima volta. Ne avremo un'altra che fa fare il signor Pavolo Bernino (Tamburini 1997: 131).

Vi sono anche liste di spesa che concorrono a testimoniare la grandiosità dell'evento con il pagamento di «abiti minutamente descritti, delle tre dame del primo ballo, delle tre Grazie, dei tre 'Romieri' del secondo ballo e dei tre 'palandrani di carrettieri', tutti serviti ai principini» (*ibidem*: 132).

A palazzo Colonna si attesta la messa in scena di una commedia per musica finanziata dal duca Caffarelli in cui i principini si esibirono in un ballo nell'«intermedio di ubriachi» composto da Carlo del Nero Ventura, maestro di ballo, uomo esperto di spettacoli e intrattenimenti a servizio dei Colonna (Cfr. De Lucca 2020: 189, nota 65).

Nel 1677 la commedia burlesca *Il Trespolo tutore*, una delle opere per musica più brillanti di Bernardo Pasquini fu messa in scena «sotto la protezione del Contestabile» il quale, per l'occasione fece modificare il teatro con palchetti in una loggia comune (*ibidem* 2020: 337). Nel dramma per musica su libretto di Giovanni Cosimo Villifranchi²³, sono inseriti come interlocutori personaggi di medio e basso rango – un ottuso tutore, una balia sciocca, due giovani e due giovinette in età da marito – e può essere classificata quale commedia «burlesca» di genere «rusticale», come denota l'ambientazione. La breve *suite* di danze, presente nell'opera, è costituita dalle otto battute iniziali della *corrente* che introducono la successiva *sarabanda* cantata. In questa occasione possiamo riflettere su elementi di drammaturgia del balli nelle parole della protagonista Despina che descrive il ritmo puntato della danza «Non la corrente ohibò, una Sarabandina, simile alla corrente che dice tara, tara, tarara». A questa citazione segue una *sarabanda* strumentale in 8 battute e poi Artemisia risponde «Quest'è la sarabanda che ballaste hier sera, veramente il festino per esser in Villa fu nobile fu uopo». Si tratta di un intermedio coreutico che lascia intendere la vivacità ritmica del momento scenico che si conclude con un'altra *Sarabanda* strumentale. Questo è forse uno dei pochi esempi di relazione stretta tra i versi del canto e il ritmo del ballo che ci invita a riflettere sul fatto che le «due arti calpestando gli stessi palcoscenici, dove si mettono in scena le medesime passioni e magari le medesime vicende, ma lo fanno nel loro diverso codice espressivo, che si acquisisce tramite un apprendistato specifico» (Chegai 2017: 160).

Molto significativi furono gli spettacoli fortemente

voluti dal Contestabile quali *Il Pompeo* con musiche di Alessandro Scarlatti e *Tessalonica* con musiche di Bernardo Pasquini, le cui rappresentazioni sono unicamente romane. Il dramma per musica *Il Pompeo* «del signor Nicolò Minato» vide l'intervento non solo di Filippo Acciaiuoli che si dimostrò un vero *corago* di molte opere romane, ma anche del noto architetto Carlo Fontana che si occupò certamente delle scenografie. Nei documenti compare il nome del maestro di ballo Pietro Paolo Brandolisi in un conto di spesa in cui «sono pagate scarpe, stivali, stivaletti bianchi e 'alla turchesa' per i vari personaggi e ballerini: in particolare scarpe con il 'calcagno di legno' per il giovine del signor Brandolini» (Cfr. Tamburini 1997: 152). Tale nome ricorre anche nei conti dell'opera *Tessalonica* con musica di Pasquini e testo di Nicolò Minato andata in scena sempre nel carnevale del 1683. Dalle fonti dello spettacolo emergono notizie di «quattro dozzine di sonagli e due maschere per il ballo dell'ombra citato nel libretto» (Cfr. *Ibidem*: 154).

Il nome del maestro di ballo Brandolisi emerge anche nei conti di altre famiglie romane come ad esempio nelle giustificazioni di spesa della famiglia Astalli in cui si riporta il compenso di tre scudi pagato al «M.ro di Ballo delle Signorine» per lezioni di danza in ambito domestico²⁴. Il ballo rappresentava una importante disciplina per l'educazione dei giovani nobili tanto che veniva insegnata nei *Collegia nobilium* romani secondo quanto riportano le relazioni di Accademie dei saggi di fine anno (Lorenzetti 1986: 17-40; Cfr. Mòllica 2000: 107). Sovente erano assunti maestri di ballo per impartire lezioni ai giovani principi come testimonia un conto di spesa colonnese: «Sono documentati preziosi abiti all'armena e alla spagnola per i principini che si esibivano nel 'ballo della comedia'» (Tamburini 1997: 125).

Il 1685 è segnato dalla rappresentazione nel palazzo Colonna del dramma per musica *L'Arianna* su musiche di Bernardo Pasquini con una significativa compagine coreica che diede vita ai «balli di mostri marini, sileni e bacchetti» (*ibidem*: 163; De Lucca 2019: 92-94). Le liste di spesa riportano consistenti numeri di accessori, tra scarpe e vestiti, per i costumi dei ballerini.

Il teatro Colonna vide anche la messa in scena del dramma per musica *Il silentio d'Arpocrate* nel carnevale del 1686 con l'intervento dell'architetto Girolamo Fontana e testo del libretto di Nicolò

Minato. Sappiamo, grazie alle liste di spesa colonnesi, che i balli furono diretti e dati in scena dal Brandolisi per il quale si acquistarono scarpe, sciabole e armature per i costumi nelle scene coreografiche: «soldati greci, con pippe di tabacco; di marinari, che suonano scacciapensieri; di discepoli di Arpocrate: ballano taciti, senza strepito e con poco suono»²⁵.

La festa teatrale: una grandiosa messa in scena nel teatro di palazzo Colonna

La dimensione pubblica acquisita negli anni dalla famiglia Colonna è riflessa nella grandiosa 'festa teatrale' *La Caduta del Regno delle Amazzoni*, che pur non essendo una committenza del Contestabile, oramai deceduto da un anno, evidenzia lo sfarzo e la retorica auto referenziale raggiunta dalla spettacolarità romana (Morelli 2016: 111-233). Musicata da Bernardo Pasquini su libretto di Domenico De Totis, l'opera è dedicata espressamente alle nozze di Carlo II d'Asburgo con Marianna di Neuburg (Garavaglia 2015: 183-98) e rappresenta una delle più interessanti pubblicazioni librettistiche, in quanto è corredata di pregevoli iconografie e di partitura completa in cui si descrive la presenza dei balletti alla fine del Prologo, alla fine del I e del II atto e in chiusura d'opera. Il più sontuoso balletto presente nell'opera è senza dubbio il *ballo degli Amorini* a fine II atto, in cui si rappresenta l'arrivo di Venere dal mare che si contrappone alla resistenza affettiva delle Amazzoni. Dal punto di vista drammaturgico, Venere accusa il figlio Cupido di non impegnarsi a sufficienza con le «amazzoni ritrose» e per sopperire a questa mancanza chiama a sé un gran numero di amorini per fare festa (*ibidem*: 197) con un gran ballo. L'evento è annunciato già dalle indicazioni sceniche²⁶ «Vengono dal cielo, e da la Terra molti amorini, li quali e per il palco, e per le scale, e per le loggi formano un ballo, qual terminato, diuersi di lor volan in aria»²⁷, ed è raffigurato anche nell'iconografia di Girolamo Fontana (Fig. 7) che mostra una imponente quanto complessa scenotecnica tra simboli, emblemi e figure allegoriche caratteristiche della retorica barocca (Cfr. Sardoni 1986: 303). Le statue laterali, di gusto classico, nel sontuoso cortile di palazzo, fanno da cornice alla festosa danza. In fondo, sulla sommità di una scala, si erge Venere

seduta su una conchiglia mentre osserva gli astanti, circondata da numerosi amorini: alcuni scendono dalla scala, altri volteggiano nel cielo, altri ancora suonano strumenti sulla balaustra. Sul palco numerosi amorini sono disposti su due file frontali per dare vita alla danza coreografica (Savage-Sansone 1989: 495-511) con altri quattro al centro che eseguono salti e capriole²⁸. I ballerini, dopo i loro incroci coreografici, avranno assunto varie posture creando possibili figure geometriche astratte (Sparti 2013: 369 e 381; Cfr. Franko 1993). La partitura presenta la piccola *suite* di danze strumentali, dal ritmo puntato e uniformità tonale, suddivisa in due movimenti con ritornelli e con indicazione di *replica*.



Fig. 7. Girolamo Fontana, *Giardino di Venere e amorini*, in *La Caduta del regno delle Amazzoni*, Atto I, fine, Roma 1690. (I-Rn, 34.1.C.23)

Conclusioni

La 'drammaturgia' dei *balli*, annunciata nel titolo di questo contributo, tiene conto non solo dei testi teatrali ma, al contempo, considera il carattere non letterario, fatto di gesti e mimica espressivi (Allanbrook, 1983: 63). I *balli* sono da considerarsi «scritture extracorporee» (Pontremoli, 2017: 70) spesso solamente accennate nei versi dei libretti, nelle descrizioni degli intrattenimenti danzati e nelle partiture. L'analisi di tutte le fonti superstiti – librettistiche, musicali e documentarie –, ci restituisce un quadro, sì eterogeneo, ma sicuramente dotato di una certa coerenza interna che risiede nella natura stessa dei *balli*, ossia quella di essere destinati all'intrattenimento. La mancanza di trattati coreografici coevi, e soprattutto italiani, non ci consente di ricostruire la coreografia dei passi di danza. Possiamo solo fare affidamento

su fonti di primo Seicento che non ci permettono di avere una visione approfondita del fenomeno culturale all'interno del contesto romano.

Ad ogni modo, la fortunata e prolifica esperienza teatrale della seconda metà del Seicento, patrocinata dalla famiglia Colonna, ha una matrice comune di auto referenzialità, un *fil rouge* nella vita pubblica e privata, in cui i *balli* assumono un ruolo sociale importante, divenendo l'espressione viva dell'identità aristocratica.

Bibliografia

- Allanbrook, Jamison, *Rhythmic gesture in Mozart. Le nozze di Figaro and Don Giovanni*, Chicago, The University of Chicago Press, 1983.
- Alm, Irene, *Winged feet and Mute Eloquence: Dance in Seventeenth-Century Venetian Opera*, «Cambridge Opera Journal», vol. 15, n. 3, 2003: 216-80.
- Alm, Irene, *Operatic ballrooms scenes and the arrival of French Social Dance in Venice*, «Studi Musicali», Vol. 25, n. 1-2, 1996: 345-71.
- Alm, Irene, *Theatrical Dance in Seventeenth-Century Venetian Opera*, Doctoral dissertation: University of California, Los Angeles, 1993.
- Ambrosio, Luca, *Drammi, commedie e favole musicali all'ombra del Colosseo. Modi, forme e contesti dell'opera a Roma tra il 1668 e 1689*, Tesi di Dottorato, Università di Pavia, 2015-2016.
- Arcangeli, Alessandro, *L'altro che danza, Il villano, il selvaggio, la strega nell'immaginario della prima età moderna*, Milano, Unicopli, 2018.
- Argan, Giulio Carlo, *L'architettura barocca in Italia*, Roma, Garzanti, 1957.
- Baggio, Silvia- Marchi, Piero, *L'Accademia degli Immobili in epoca medicea*, in *Lo spettacolo meraviglioso. Il teatro della Pergola: l'opera a Firenze*, Ufficio Centrale dei Beni archivistici, Firenze, Pagliani Polistampa, 2000: 39-59.
- Bianconi, Lorenzo, *Il Seicento*, Torino, UTET, 1982.
- Bjurström, Per, *French Drawings. Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Stoccolma, Nationalmuseum, 1976, n. 660-90.
- Carandini, Silvia, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Roma-Bari, Laterza, 1990.
- Chegai, Andrea, *La pantomima del grande castrato e le sue risultanze coreutiche: l'Ezio di Marchesi e Lefèvre*, «Philomusica on-line», n. 16, 2017: 159-77.



- Christout, Marie Françoise, *Le ballet de cour au XVIIe siècle*, Geneve, Editions Minkoff, 1997.
- Ciliberti, Galliano, “Qu’une plus belle nuit ne pouvoit précéder le beau iuor”, *Musica e cerimonie nelle istituzioni religiose francesi a nel Seicento*, Perugia, Aguaplano, 2016.
- Daolmi Davide, *Drammaturgia, al servizio della scenotecnica. Le «volubili scene» dell’opera barberiniana*, «Il Saggiatore Musicale», vol. XIII/1, 2006: 1-98.
- De Lucca, Valeria, *Dressed to Impress: the costumes for Antonio Cesti’s Orontea in Rome (1661)*, «Early music», vol. 41, 2013: 461-65.
- De Lucca, Valeria, *The Politics of Princely Entertainment. Music and Spectacle in the Lives of Lorenzo Onofrio and Maria Mancini Colonna*, Oxford, Oxford University Press, 2020.
- De Lucca, Valeria, “Costumes for operatic balli in Seventeenth-Century Rome”, *Dance Body Costume*, Eds. Hanna Walsdorf and Petra Dotlačilová. Leipzig, Leipzig University Press, 2019: 79-101.
- Doni, Giovan Battista, “Trattato della musica scenica”, *Lyra Barberina* (Firenze 1763), Bologna, Forni, 1974.
- Fua, Franco, *L’opera di Filippo Acciaiuoli*, Fossombrone, Fratelli Ceppetelli, 1921.
- Fuhring, Peter, *Design into Art. Drawing for Architecture and Ornament. The Lodewijk Houtakker Collection*, London, Ph. Wilson, n. 1, 1989: 72.
- Franchi, Saverio, *Drammaturgia romana. Repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio. Secolo XVII*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1988.
- Franchi, Saverio, *Le impressioni sceniche. Dizionario bio-bibliografico degli editori e stampatori romani e laziali di testi drammatici e libretti per musica dal 1579 al 1800*, «Rivista Italiana di Musicologia», vol. XXXI, 1996: 383-86.
- Franko, Mark, *Dance as Text: Ideologies of the Baroque Body*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- Garavaglia, Andrea, *Il mito delle Amazzoni nell’opera barocca italiana*, Milano, Edizioni Universitarie di Lettere, Economia e Diritto, 2015.
- Heller, Wendy, *Dancing Desire on the Venetian Stage*, «Cambridge Opera Journal», n. 15/3, Nov., 2003: 281-95.
- Heller, Wendy, “Ermiona and the ballo dei beozi”, *Virtute et arte del danzare. Contributi di storia della danza in onore di Barbara Sparti*, Ed. Alessandro Pontremoli, Roma 2011: 115-31.
- Kornmuller, Massimiliano, *Magica Incantamenta*, Roma, Mediterranee, 2013.
- Kuzmick Hansell, Kathleen, “Theatrical Ballet and Italian Opera”, *Opera on Stage (The History of Italian Opera, Part II: Systems)*, Eds. Lorenzo Bianconi -Giorgio Pestelli, Chicago, University of Chicago Press, 2002: 178-90.
- Lionnet, Jean, *La musique à Saint Louis des Français de Rome au XVIIe siècle*, 2 voll, Venezia, Fondazione Levi, 1985-1986, «Note d’Archivio per la storia musicale», n.s., III, (1985); IV (1986): 99; II: 106.
- Lorenzetti, Stefano, *La parte della musica nella costruzione del gentiluomo. Tendenze e programmi nella pedagogia seicentesca tra Francia e Italia*, «Studi Musicali», vol. XXV/1-2, 1986: 17-40.
- Hammond, Frederick, *Music and spectacle in Baroque Rome: Barberini Patronage under Urbano VIII*, New Haven, Yale University Press, 1994.
- Macchia, Giovanni, *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, Torino, Einaudi, 1978.
- Milesi, Francesco, *Giacomo Torelli. L’invenzione scenica nell’Europa barocca*, Fano, Fondazione Cassa di Risparmio di Fano, 2000.
- Morelli, Arnaldo, ‘Alle glorie di Luigi’. *Note e documenti su alcuni spettacoli musicali promossi da ambasciatori e cardinali francesi nella Roma del secondo Seicento*, «Studi musicali», vol. XXI/1-2, 1996: 155-66.
- Morelli, Arnaldo, *Il ‘Theatro spirituale’ ed altre raccolte di testi per oratorio romani del Seicento*, «Rivista italiana di musicologia», vol. XXI, 1986: 61-143.
- Morelli, Giorgio, *L’Apollonio librettista di di Cesti, Stradella e Pasquini*, in «Chigiana», vol. XXXIX, 1988: 211-64.
- Mòllica, Fabio, *Tre secoli di danza in un collegio italiano. Il Collegio San Carlo di Modena, 1626-1921*, Milano, I Libri della Società di Danza, 2000.
- Murata, Margaret, *Il Carnevale a Roma sotto Clemente IX Rospigliosi*, «Rivista Italiana di Musicologia», n. 1, 1977: 83-99.
- Barbara Nestola, *Musica e stile francese nell’opera italiana tra Venezia, Roma e Napoli (1680-1715)*, «Analecta Musicologica», n. 52, 2015: 526-45.
- Panzanaro, Valentina, *Musica strumentale da ballo ‘alla francese’ nella Roma di fine Seicento*, Tesi di Dottorato, Università ‘La Sapienza’ Roma 2017-

- 2018.
- Pirrotta, Nino, *Don Giovanni in musica. Dall'«Empio punito» a Mozart*, Venezia, Saggi Marsilio, 1991.
- Pontremoli, Alessandro, *Intermedio spettacolare e danza teatrale a Milano fra Cinque e Seicento*, Milano, Euresis, 1999.
- Pontremoli, Alessandro, *Problemi di Drammaturgia della danza*, «Il castello di Elsinore», n. 76/2, 2017: 65-81.
- Profeti, Maria Grazia, “Los Juegos Olímpico’ e ‘La Amazonas’”, *Commedie, riscritture, libretti: la Spagna e l’Europa*, Firenze, Alinea Editrice, 2009:171-202.
- Salerno, Maura F., *Sulla messinscena romana dell’Empio punito’ (1669)*. «Biblioteca teatrale», Rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo, nn. 59/60, 2001:137-64.
- Sardoni, Alessandra, *Ut in voce sic in gestu. Danza e cultura barocca nei collegi gesuitici tra Roma e la Francia*, «Studi musicali», vol. XXV/1-2, 1996: 303-16.
- Sardoni, Alessandra, *La Sirena e l’angelo: la danza barocca a Roma tra meraviglia ed edificazione morale*, «La Danza Italiana», vol. 4, Primavera 1986: 7-26.
- Savage, Roger - Matteo Sansone, *Il Corago and the Staging of Early Opera: Four Chapters from an Anonymous Treatise circa 1630*, «Early Music», n. 17, 1989: 495-511.
- Sartori, Claudio, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, V, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-‘94.
- Sparti, Barbara, “Hercules dancing in Thebe in picture and music”, *Dance, dancer and dancing master in Renaissance and Baroque Italy*, Eds. Gloria Giordano and Alessandro Pontremoli, Bologna, Piretti, 2013: 357-99.
- Weaver, R. Lamar, *Materiali per le biografie dei fratelli Melani*, «Rivista Italiana di Musicologia», vol. XII, 1977: 252-95.
- Tamburini, Elena, *Due teatri per il Principe. Studi sulla committenza teatrale di Lorenzo Onofrio Colonna (1659-1689)*, Roma, Bulzoni, 1997.
- Tamburini, Elena, “Da alcuni inventari di casa Colonna: i teatri”, *Il teatro a Roma nel Settecento*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1982: 617-80.
- Usula, Nicola, “Giasone a quattro mani: Cavalli messo a nuovo da Stradella”, *Il Novello Giasone*, 2 voll, Milano, Ricordi, 2013.

Notes

- 1 Le fonti, a disposizione, sono: gli *Avvisi di Roma* e i conti di spesa della famiglia Colonna in cui troviamo numerosi particolari sulla committenza, il riscontro sul pubblico, i costi per l’allestimento, la critica (Tamburini 1997: 79-182).
- 2 Avviso del 11/3, (V-CVasv, Segr. Stato, *Avvisi* 110, ff.114r-v).
- 3 *Avvisi di Roma*, (V-CVbav, Barb. Lat 6404, c. 88v).
- 4 Le fonti toscane di opere come *Hipermestra* o *Ercole in Thebe* riportano la descrizione di salti e movimenti arditi dei ballerini durante le messe in scena (Sparti 2013: 357-99).
- 5 Si veda *Stati delle Anime*, *ASVic*. 53, cc. 47v-49v (SS. XII Apostoli. Stati delle Anime 53 (1667-1697), Roma Arch. Storico del Vicariato). Luca Cherubini è impiegato dal 1660 al 1661 nell’allestimento dell’opera *L’Oron-tea*, appare negli Stati delle Anime come “maestro di ballo” fino al 1667 (De Lucca 2020, p. 41).
- 6 Avviso del 5/3, (V-CVasv, Segr. Stato, *Avvisi* 110, f.114r).
- 7 Giovanni Filippo Apolloni poeta e librettista. (Morelli G. 1988: 211-64).
- 8 Cfr. Morelli 2009, on line: http://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-melani_%28Dizionario-Biografico%29/ (ultimo accesso 18/08/2020). La commedia costituì il primo esempio composto in musica sul soggetto del Don Giovanni entrato nella storia letteraria ai primi del Seicento, grazie alla versione di Tirso de Molina *El burlador de Sevilla*. L’opera circolata in Italia sotto il titolo *Il convitato di pietra* nel rifacimento di G. A. Cicognini, come è testimoniato da una lettera di Salvator Rosa (Pirrotta 1991: 26-37).
- 9 I-Fas, Archivio di Stato Mediceo del Principato, 3939, c.1226.
- 10 Il teatro, disegnato da Ottavio Mascarini e costruito nel 1682, era ubicato in prossimità del piano nobile di Palazzo Colonna in Borgo (oggi Giraud-Torlonia), ipotesi di ricostruzione di Sergio Rotondi (Tamburini 1997: 397-404).
- 11 Dagli *Avvisi* del Raggi si legge «Fu tutta bella, le apparenze bellissime; sala, galleria, anticamera, selva, giardini capricciosissimi». Sulle «scene fatte a libretti» (Tamburini 1997: 237, nota 167; Cfr. Salerno 2001: 137-64).
- 12 Avviso del 23/2 (V-CVasv Segr. Stato *Avvisi* 115).
- 13 Pierre Paul Sevin, pittore francese attivo a Roma tra il 1666 e il 1669. Oggi raccolte in due serie diverse e conservate una ad Amsterdam e l’altra a Stoccolma. Bjurström, ha rinvenuto a Parigi e, poi, ha identificato in un’altra raccolta di disegni sempre di Sevin dal titolo *Recueil de décors de théâtre*, conservata presso il Musée du theatre de l’Opéra di Parigi con la catalogazione: Rés.2264a, c.n.n., la serie completa dei disegni (Bjurström 1976: n. 660-90 e Fuhring 1989: 72).
- 14 Le tre iconografie, *Giardino con arco e fontana e vista del Palazzo regio* (Atto I,18), *Regia di Proserpina* (Atto II,22) e *Giardino di cipressi con tavola apparecchiata* (Atto III,16), corrispondono alle scene del libretto con balletti.



15 Filippo Acciaioli, socio dell’Accademia degli Immobili a Firenze, lavorò per i Colonna negli allestimenti del teatro Tordinona (Baggio-Marchi 2000: 39-59).

16 La partitura V-CVbav. Chigi Q.VI.88 e il libretto V.CVbav. Stamp.Chigi.VI.1153, int.1 (cf. Franchi 1996: 717-18).

17 Le danze fondano la loro essenza su nuclei ritmico-tematici circolanti e rimaneggiati (Cfr. Allsop 1998: 86-98).

18 Si fa riferimento all’opera *La Rappresentazione di Anima e Corpo* (1600) di Emilio de’ Cavalieri come persona esperta sia nel canto che nel ballo; cfr. GIOVAN BATTISTA DONI, *Trattato della musica scenica* (1633-35).

19 *Il Corago o vero alcune variazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche* (1983: 99 e 102).

20 Libretto: I-Rn, 35.9.I.20.2, partitura: I-Nc, Rari 6.6.20 [I-Tn Giordano 13].

21 Cavalli-Stradella, *Scipione africano*, 1671. Libretto: I-Mb, Racc. Dramm. 1542 e partitura: V-CVvat, Chigi Q.V.60, ff.174v-175.

22 *Il Giasone* data a Venezia nel Teatro di S. Cassiano il 23 gennaio 1649 (Usula 2013: xlvii-xcii e 387-88).

23 Il soggetto è tratto da una commedia in prosa di Giovan Battista Ricciardi e rimaneggiato nella versione romana probabilmente dall’attore-cantante Lorenzo Beatucci. Non c’è dubbio che *Il Trespolo tutore* rientri nel filone toscano della commedia (Morelli 2016: 140, nota 54).

24 Il documento riporta le «Spese Straordinarie fatte nel mese di maggio 1677 a servitio di casa dell’Ill.mo Sig. Marchese A...beno [sic] Astalli». Si veda, «Giustificazioni delli giornali» del Marchese Astalli. Archivio Capitolino Roma, Fondo Astalli, n. 339.

25 Libretto: *Il silenzio d’Arpocrate. Dramma per musica del Signor Noccolò Minato*, [...] Roma 1686 [I-Rn, 34.I.G.12,5] (Cfr. Profeti 1981).

26 Libretti: I-Rn. 34. 1.C.23; I-Rn. 34.1.G.10.1 del 1690; I-Rc. Misc. 1426/6 del 1690; E-Mn. T-1970 del 1690; I-Rc Comm. 240; l’altro è *on line* US-NHub con le incisioni *on line*: <https://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3440826> (ultimo accesso 18/08/2020).

27 Libretto: I-Rn. 34. 1.C.23, p. 37.

28 Per la postura di braccia e piedi si vedano i trattati di Fabrizio Caroso, *Il Ballarino*, Venezia 1581, ff. 3v, 5v. 11r e *Nobiltà di dame*, Venezia 1600, ff. 13-37, dove si parla di «piedi dritti» e/o «punte dei piedi (ben) dritti» e «le braccia calate»; Cesare Negri, *Le gratie d’amore*, Milano 1602, ff. 35-9, dove si cita «punte delli piedi un poco fora» e «le braccia stese apari de’ fianchi»; inoltre anche il trattato di François De Lauze, *Apologie de la dance*, Paris 1623, fa cenno alla postura dei piedi «la pointe des pieds ouverte en sorte que les mouvements [...] precedent de la hanche»; allo stesso modo anche Giovanbattista Dufort, *Trattato del Ballo nobile*, Napoli 1728 (Sparti 2013: 369, nota 37). Si veda anche Gregorio Lambranzi, *Neue und curieuse theatrelische Tanz-Schule*, Nurnberg 1716.