DANZA DA LEGGERE

3

Direttore

José Sasportes
Scrittore e storico della danza

Comitato scientifico

Silvia Carandini
Sapienza Università di Roma

Arianna B. Fabbricatore
Sorbonne Université

Emilio Sala
Università degli Studi di Milano

DANZA DA LEGGERE

Il terzo volume della collana "Danza da leggere" vede qui la luce. Dopo Salvatore Viganò e Giovanni Coralli, si propone una monografia sul ballerino, coreografo e autore Gennaro Magri. All'immagine dei volumi precedenti, proponiamo sguardi nuovi sulla carriera europea di un'artista italiano contando fra gli autori autorevoli esperti internazionali che aprono orizzonti novelli.

Nel panorama editoriale italiano, la collana "Danza da leggere" è aperta a proposte riguardanti l'estetica, la teoria e la storia della danza teatrale in Occidente.

Vai al contenuto multimediale

Il virtuoso grottesco

Gennaro Magri Napoletano

a cura di
Arianna Beatrice Fabbricatore

Prefazione di
José Sasportes

Contributi di
Ana Alberdi, Bruce Alan Brown, Deda Cristina Colonna
Anthony R. DelDonna, Paola De Simone, Arianna Beatrice Fabbricatore
Kuzmick Kathleen Hansell, Paologiovanni Maione, Noemi Massari
Flavia Pappacena, Olivia Sabee

Aracne editrice

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

Copyright © MMXX
Gioacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

www.gioacchinoonoratieditore.it
info@gioacchinoonoratieditore.it

via Vittorio Veneto, 20
00020 Canterano (RM)
(06) 45551463

ISBN 978-88-255-2989-0

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento anche parziale, con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.

Non sono assolutamente consentite le fotocopie senza il permesso scritto dell'Editore.

I edizione: gennaio 2020

Indice

11 Prefazione
José Sasportes

15 Introduzione
Arianna B. Fabbricatore

29 Abstracts

Parte I
Scene italiane, esperienze europee

39 French and Italian in 18th–Century Theatrical Ballet, with a Focus on Naples
Kathleen Kuzmick Hansell

51 Gennaro Magri in Vienna, as Seen Through the Music of his First Season (1759–60)
Bruce Alan Brown

75 L'esperienza francese di Magri a Torino nel 1763 con Augusto Huss
Flavia Pappacena

85 The Death of Gennaro Magri in Madrid
Ana Alberdi

Parte II
Napoli e la danza: tra teatro e società

103 Nuove indagini sulla scena napoletana negli anni dei soggiorni di Gennaro Magri. Contratti, musiche, abbattimenti
Paologiovanni Maione

115 Charles Lepicq and the Neapolitan *Ballet d'Action*
Olivia Sabee

125 Social Dance, Spectacle and the Teatro di San Carlo in Late Eighteenth–Century Naples
Anthony R. DelDonna

Parte III
Gennaro Magri: l'artista e l'uomo

147 *Alla ricerca di un tesoro*, un'esperienza unica nella carriera di Gennaro Magri
Noemi Massari

157 Indagine sulla tecnica di Gennaro Magri, alla luce della Cinetografia Laban
Deda Cristina Colonna

173 Nuove fonti d'archivio su Gennaro Magri, fra questioni teatrali e affari patrimoniali
Paola De Simone

Appendici

207 Pagamenti riguardanti l'attività di G. Magri al Teatro di San Carlo negli anni 1765–67
Paologiovanni Maione

213 Polizze di banco riguardanti l'attività di G. Magri negli anni 1768–72
Paola De Simone

233 Documenti notarili relativi all'attività di G. Magri anni 1769–76
Paola De Simone

269 Documenti dell'archivio Farnesiano relativi all'attività teatrale anni 1774–78
Paola De Simone

277 Documenti di archivio sulla morte di G. Magri a Madrid 1789
Ana Alberdi

281 Documenti relativi alla vita e alla carriera di Teresa Stefani–Magri
Arianna Beatrice Fabbricatore

289 Cronologia della vita e della carriera di Gennaro Magri (1737 ca.–1789)
Arianna Beatrice Fabbricatore

297 Bibliografia

317 Gli autori

Il virtuoso grottesco
ISBN 978-88-255-2989-0
DOI 10.4399/978882552989O1
pag. 11–13 (gennaio 2020)

Prefazione

Un libro indispensabile

José Sasportes*

Gennaro Magri, ballerino e coreografo napoletano, è considerato oggi una personalità essenziale per la conoscenza della danza teatrale nella seconda metà del Settecento, ma non fu sempre così. Questo riconoscimento è recente e frutto della riscoperta del suo libro, il *Trattato teorico–prattico di ballo*, pubblicato a Napoli 1779, dimenticato durante più di due secoli. Ancora una volta, come nei casi di Noverre (*Lettres sur la danse*, 1760) o di Viganò (biografia del Ritorni del 1834), la memoria di un artista della danza è il frutto di un libro, poiché le sue opere e il suo operato sono state consumate dal tempo. Ma ogni volta che c'è un libro, la sua presenza suscita delle ricerche e si parte per la ricostruzione dei tempi e dei luoghi degli autori dei libri. Questo è quanto sta succedendo con Gennaro Magri. Senza un libro, un coreografo come Gasparo Angiolini, malgrado i testi sparsi della sua polemica con Noverre[1], ha dovuto aspettare il XX secolo per vedere riconosciuta la sua importanza capitale per la storia della danza nel Settecento. Identica sorte è toccata nell'Ottocento a Giovanni Coralli, che solo nel XXI secolo, nella cornice di questa collana, è stato incoronato come figura centrale del ballo romantico.

Nel 1974 Marian Hannah Winter nel suo prezioso volume *The Pre–romantic ballet* ha attirato l'attenzione sul libro di Magri sottolineando la difficoltà della decifrazione del suo contenuto e l'assenza di un'edizione italiana moderna, ma annunciando una prossima traduzione inglese, che poi è apparsa nel 1988 col titolo *Theoretical and pratical treatise on dancing* (London, Dance Books) a cura di Mary Skeaping e Irmgard Berry. Nel 1994, Salvatore Bongiovanni in un convegno a Venezia ha ribadito che «il trattato costituisce un documento essenziale, e unico nel suo genere»[2], ma in italiano il *Trattato* fu ristampato soltanto nel 2001 nel volume *Trattati di danza in Italia nel Settecento* (Istituto

* José Sasportes è scrittore e storico della danza.

1. C. Lombardi (ed.), *Il Ballo Pantomimo. Lettere, saggi e libelli sulla danza (1773–1785)*, Torino, Paravia, 1998.

2. S. Bongiovanni, *Gennaro Magri e il ballo grottesco*, in G. Morelli (a cura di), *Le creature di Prometeo. Il ballo teatrale, dal divertimento al dramma*, Firenze, Olschki, 1996, pp. 239–245.

Italiano per gli Studi Filosofici, Napoli) a cura di Carmela Lombardi. Nel 1996, a Minneapolis, la Society of Dance History Scholars ha organizzato un convegno integralmente dedicato a Magri e al suo libro. Gli atti di questa convegno costituiscono un documento fondamentale per lo studio del nostro autore[3]. Magri è tornato a Napoli solo nell'ottobre 2016 grazie al convegno "Il Mondo di Gennaro Magri. Danza, musica e opera a Napoli nell'Europa dei Lumi", coordinato da Arianna Fabbricatore, i cui interventi nutrono questo nuovo volume[4].

Poco prima l'edizione della traduzione inglese del *Trattato*, nel 1986, in un convegno a Stockholm[5], Irmgard Berry ha raccontato che né lei né Mary Skeaping erano molto esperte della lingua italiana, e ancora meno della lingua peculiare di Magri, ma che avevano tradotto il *Trattato* dopo avere messo in pratica le descrizioni di Magri, così trovando in inglese i termini che giudicavano corrispondenti. Unendo il gesto alla parola, Mary Speaking si è poi servita di Magri per le danze che ha proposto nei suoi spettacoli al teatro di Drottningholm che avevano come punto di partenza gli spartiti raccolti all'epoca di Gustavo III, il re svedese amante delle arti che Verdi fa assassinare nella sua opera *Un ballo in Maschera*.

Dal 2015 a Parigi un gruppo di esperti guidati da Arianna Fabbricatore si è dedicato al *Trattato* seguendo con rigore scientifico lo stesso obiettivo, ovvero verificando su dei danzatori il senso delle parole di Magri. Il risultato di questo lavoro, svolto con l'appoggio del Centro Nazionale della Danza francese, è adesso disponibile[6] e una nuova edizione rivista e corretta del *Trattato* è finalmente a disposizione in versione digitale[7].

Gennaro Magri fu uno dei tanti ballerini italiani che hanno arricchito la scena teatrale europea, essendo segnalato sin dal 1758 a Vienna, allora il più vivace dei palcoscenici coreografici. Nel rintracciare la sua carriera si ritrae il confronto fra i ballerini grotteschi, fra i quali Magri era uno dei più applauditi, e gli interpreti con vocazione più drammatica che stavano edificando il cosiddetto ballo pantomimo. Quando pubblicò a Napoli il suo *Trattato*, trent'anni dopo il suo primo soggiorno viennese, non era più bal-

3. R. Harris–Warrick – B.A. Brown (ed.), *The Grotesque Dancer on the Eighteenth century Stage. Gennaro Magri and his World*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 2005.

4. Il comitato scientifico del convegno, coordinato dalla curatrice di questo volume, era costituito da Francesco Cotticelli, Rebecca Harris–Warrick, Paolo Giovanni Maione, Marie Thérèse Mourey e José Sasportes.

5. Symposium on Opera and Dance in the Gustavian Era 1771–1809.

6. A.B. Fabbricatore, *L'action dans le texte. Pour une approche herméneutique du Trattato teorico–prattico di ballo (1779) de Gennaro Magri* [Ressource ARDP 2015], Pantin, CND, 2018, End., *La danse comique et grotesque : interprétation cinétique du Trattato teorico–prattico di ballo (1779) de Gennaro Magri* [Synthèse du projet], Pantin, CND, Aide à la recherche et au patrimoine en danse, 2015 dove si annuncia inoltre che un'edizione critica in francese sarà accessibile nell'autunno del 2019.

7. https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/danse/magri_trattato-teorico-prattico.

lerino e coreografo del Teatro di San Carlo, dove imperava Charles Lepicq, il principale diffusore delle idee di Noverre, antagonista dei grotteschi, e così il suo libro fu subito, proprio subito, ricevuto con ostilità in un libello firmato dal ballerino Francesco Sgai, che si diceva stampato a Danzica. Il firmatario, che si dichiarava partigiano di Lepicq, non era probabilmente l'autore del testo.

Una tale reazione traduceva il clima caldo che la danza stava vivendo in Italia nella sequenza delle polemiche fra Angiolini e Noverre negli anni 1773–75[8] e non sarà stato favorevole a Magri, che nel suo libro aveva avuto pure cura di fare l'elogio di Noverre e Lepicq e di mai nominare Angiolini, i cui balli da allora non si sono mai visti a Napoli. Aveva commesso però grave peccato asserendo che i grotteschi erano più adatti a interpretare i balli pantomimici che i danzatori del cosiddetto stile nobile. Non si sa se fu questa ostilità a forzarlo ad andare a ballare in Madrid — dove morì — negli anni 1787–89.

Tale peccato non gli fu perdonato e il suo libro entrò a fare parte di un index locale fino al XX secolo, però la ragione stava dalla sua parte, come ha fatto ben notare Kathleen Kuzmick Hansell: «Attraverso il *Trattato* riusciamo a comprendere come mai la tecnica acrobatica e mimica degl'italiani divennero il fondamento della coreografia nell'accezione moderna della parola, l'alimento primario degli sviluppi salienti del ballet d'action, mentre i gesti stilizzati di Noverre e la lunga fedeltà dei francesi alla *danse noble* non sopravvissero al loro secolo»[9].

Se giudicato secondo i criteri della fine del Settecento, un danzatore come Rudolf Nureyev sarebbe da considerare un grottesco.

I testi riuniti in questo volume ci portano nel mondo in cui Magri ha agito e confermano il ruolo fondamentale dei grotteschi nel perfezionamento del linguaggio della danza, esattamente come viene illustrato nel suo *Trattato*.

8. A.B Fabbricatore, *La Querelle des Pantomimes. Danse, culture et société dans l'Europe des Lumières*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017.

9. K.K. Hansell, "Il ballo teatrale e l'opera italiana", L. Bianconi – G. Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, vol. 6, Torino, EDT, 1988, vol. 5, «La spettacolarità», p. 246.

Il virtuoso grottesco
ISBN 978-88-255-2989-0
DOI 10.4399/978882552989O2
pag. 15–28 (gennaio 2020)

Introduzione

Arianna B. Fabbricatore*

Il presente volume riunisce alcuni interventi del convegno internazionale che ebbe luogo nel 2016 al Teatro di San Carlo di Napoli, centro nevralgico della vita teatrale napoletana del Settecento e sede artistica dell'ormai celebre "virtuoso grottesco" Gennaro Magri[1]. Non si tratta tuttavia di una raccolta di atti. Prodotto nell'ambito del vasto programma di ricerca internazionale *Herméneutique de la danse* coordinato da chi scrive[2], il presente volume collettivo, al quale contribuiscono studiosi che non furono presenti al convegno, è stato pensato come una coerente monografia strutturata in tre grandi sezioni che, partendo da un'ampia prospettiva europea, si focalizzano progressivamente sull'autore–danzatore napoletano ("Scene italiane, esperienze europee"; "Napoli e la danza"; "G. Magri, l'artista e l'uomo"). Il volume è corredato da una ricca sezione di appendici che riportano alla luce preziosi documenti inediti ed è completato da una bibliografia ragionata e da una cronologia aggiornata su Magri nonché sulla sua consorte e nota ballerina Teresa Stefani–Magri.

Al termine di questo lungo e arduo lavoro che rinnova completamente le conoscenze nell'ambito studiato, mi sia permesso di rivolgere i miei più vivi ringraziamenti agli autori che hanno accettato il mio invito a partecipare

* Arianna B. Fabbricatore è professoressa di filosofia (agrégé de l'Université, Ph.D), specialista dell'estetica del teatro e ricercatrice all'università della Sorbona (laboratorio d'eccellenza OBVIL, Francia).

1. Pensato in una prospettiva europea, il convegno internazionale *Il mondo di Gennaro Magri. Danza, musica e opera a Napoli, nell'Europa dei Lumi*, si è svolto a Napoli il 6–8 ottobre 2016 con il patrocinio della Commissione nazionale italiana per l'UNESCO. Si coglie l'occasione per ringraziare il comitato scientifico (Francesco Cotticelli, Arianna Fabbricatore, Rebecca Harris–Warrick, Paologiovanni Maione, Marie–Thérèse Mourey, José Sasportes) e le istituzioni che hanno permesso l'organizzazione di tale evento: la Fondazione del Teatro di San Carlo, la Fondazione Pietà de' Turchini, la Galleria d'Italia Palazzo Zevallos Stigliano, il Comune di Napoli, l'università della Sorbona, il Centro nazionale della danza, il Centro CETHEFI (ANR CIRESFI) di Nantes, l'Istituto francese di Napoli, l'associazione AIRDANZA e ACRAS.

2. Il programma di ricerca internazionale *Herméneutiques de la danse* concepito e diretto da chi scrive, si è articolato tra il 2015 e il 2018 coinvolgendo sedici istituzioni internazionali, novantotto ricercatori di dieci nazionalità differenti per più di ottomila ore di ricerca diretta. Ha prodotto quattro incontri internazionali, due anni di seminari e undici pubblicazioni. Per maggiori precisioni si veda il carnet scientifico del progetto https://hddanse.hypotheses.org/.

a questo progetto[3], accogliendo — insieme al metodo di coordinazione adottato sia nell'elaborazione di questo volume che nel programma citato — l'idea che la ricerca scientifica non è il frutto di un ascetico solitario lavoro, ma collaborazione, condivisione e dialogo attivo che, superando i limiti dell'intelligenza singolare, permette di far progredire collettivamente la nostra comprensione della realtà.

Gennaro Magri virtuoso grottesco

Gennaro Magri appartiene a quella costellazione di danzatori del Settecento conosciuti sotto il nome di "grotteschi", ossia una categoria professionale emergente che si afferma in un rapporto di ambigua rivalità con il genere serio e con quello di mezzo carattere in maniera differente secondo i contesti sociali e culturali. L'unicità di Magri, al di là della sua attività artistica, risiede nel suo ruolo di autore: fu infatti l'unico, conosciuto fino ad oggi, a prendere la penna per stilare un trattato sulla tecnica della danza grottesca.

La vita e la carriera di Magri fu ricca di avvenimenti straordinari che gli autori di questo volume hanno portato alla luce. Figlio di Andrea Giacomo e Giuseppa Stefani, il cosiddetto "Gennariello" nasce a Napoli, in una data ancora incerta, probabilmente compresa tra il 1737 e il 1740. Com'è noto, la sua carriera comincia a Napoli, secondo la testimonianza del conte Firmian, e si snoda in seguito a Vienna centro nevralgico della danza dell'epoca, nonché nelle principali piazze italiane[4]. Magri danza al Burgtheater nel 1759, sotto la direzione di Franz Hilverding con Onorato Viganò e lavora sotto la direzione di famosi maestri di ballo come Salomoni, Alouard, Pitrot, nonché il fiorentino Gasparo Angiolini, autore delle polemiche *Lettere a Noverre* e promotore della riforma italiana della danza. Tra il 1767 e il 1768, Magri sposa la ballerina lucchese Teresa Stefani che aveva probabilmente conosciuto a Padova — dalla quale ebbe quattro figli: Bartolomeo, Giuseppe, Anna, Agata[5] — e si stabilisce a Napoli dove balla con successo come primo

3. I miei più vivi ringraziamenti vanno ugualmente al comitato scientifico della presente collana nonché al direttore José Sasportes, per il suo costante sostegno scientifico e umano, senza il quale questo volume non avrebbe visto la luce.

4. Per quanto riguarda una sintesi aggiornata sulla vita e la carriera di Magri, si rimanda alla cronologia nella sezione Appendici. Per i soggiorni viennesi di Magri si rimanda ai lavori di Bruce Alan Brown e al suo saggio nel presente volume nel quale il musicologo esamina con estrema precisione la musica di alcuni balli della prima stagione in cui danzò Magri, portando alla luce nuove piste di riflessione sul rapporto tra musica e danza. Per il soggiorno torinese di Magri si rimanda al saggio di Flavia Pappacena che analizza con erudizione il ruolo di Magri e dei grotteschi nel contesto di profonda trasformazione del ballo nel teatro sabaudo.

5. Di Giuseppe non restano tracce, il che fa presumere ad una morte precoce, il suo nome è assente nell'atto di vendita di Miradois (cfr. nota 7). Bartolomeo, nato nel 1769, riprese probabilmente

ballerino grottesco[6]. Nel 1769 la sua carriera è interrotta da due avvenimenti: un possibile incidente alla gamba e una misteriosa donazione fatta da Bartolomeo di Capua, Principe della Riccia, ai coniugi Magri: si tratta della vasta proprietà conosciuta come villa Miradois, attuale Osservatorio astronomico napoletano[7]. In questa donazione, Teresa aveva forse avuto un ruolo più significativo di quanto si sappia: l'apprezzatissima ballerina, conosciuta per bellezza e talento[8], aveva forse suscitato teneri sentimenti (o accesa passione) nell'animo del principe che in cambio della donazione non si era contentato che il proprio nome fosse dato al figlio di Teresa, Bartolomeo, ma aveva vincolato i coniugi a non lasciare la città di Napoli in cambio di una cospicua somma mensile. Magri si trova dunque obbligato a rifiutare le proposte di ingaggi[9]; tuttavia, nonostante lo scioglimento del vincolo imposto dal mecenate, avvenuto nel 1771, l'artista napoletano resta a Napoli riprendendo a pieno ritmo l'attività teatrale nel 1773 come inventore

le attività commerciali del padre, fu «cantinaio», ossia commerciante di vino, ebbe nove figli dalla consorte Carmina Luongo. Chiamò i primi tre figli con il nome del padre. Anna, secondo il certificato di morte (10 gennaio del 1836) nacque anch'ella nel 1769, ed era domiciliata a via Palazzo di due Porte di Caserta, n. 25, vedova di Luigi Angarano, e moglie di Geremia Fossa, non lasciò figli. Di Agata si conosce il nome del marito, Gaetano Piscopo.

6. Per la presunta data del matrimonio Magri–Stefani si vedano i documenti dell'archivio diocesiano di Lucca in appendice. Per un quadro dell'ambiente spettacolare napoletano di Magri in questo periodo si vedano i lavori di Paologiovanni Maione e in particolare il suo saggio in questo volume che mette in luce nuove fonti d'archivio dalle quali emergono inediti dati sul rapporto tra spettacolo, musica e danza e che permettono di ripensare interamente il ruolo di quest'ultima nel tessuto spettacolare napoletano.

7. A tal proposito di rimanda al saggio di Paola De Simone nel presente volume nonché alle appendici da lei curate che portano alla luce aspetti sorprendenti e inediti della vita del ballerino napoletano e ridisegnano di fatto il ruolo e la figura di Gennaro Magri nonché la sua statura artistica nell'ambito culturale napoletano. La tenuta di Miradois sarà venduta dai figli di Gennaro al governo del Regno delle due Sicilie nel 1813. Tra i proprietari figura anche lo stampatore napoletano Gabriele Porcelli. (Cfr. Bollettino delle leggi del Regno di Napoli, Anno 1813, Napoli, Fonderia Reale, 1813, pp. 69–70. «(1630) *Decreto che prescrive l'acquisto di un edifizio e d'una estension di terreno sulla collina di Miradois per lo stabilimento dell'osservatorio astronomico*. Napoli 18 febbraio. [. . .] Art. 1 Sarà acquistato dal Governo per lo stabilimento di detto osservatorio l'intero edifizio sito in quella collina di proprietà dei coniugi Gaetano Piscopo e Agata Magri, dei coniugi Luigi Angarano e ed Anna Magri, di Bartolomeo e di Gabriele Porcelli per la somma di lire 47517.75, giusta l'apprezzo fattone seguire dal consiglio degli edifizi civili. Sarà ugualmente acquistata la porzione del contiguo terreno che appartiene a' suddetti coniugi Piscopo e Magri, valutato per lire 19910, il giardino detto *delle pergole* valutato per lire 6600, la porzione di pertinenza de' coniugi Angarano e Magri, per la somma di lire 16427.40, quella di Bartolomeo Magri per lire 17248, e finalmente una parte del terreno appartenente a Gabriele Porcelli, incluso lo stradone detto *della Beata Vergine* ed una zona di terreno di palmi dodici intorno all'edifizio, per la somma di lire 14382.50 [. . .]».

8. Sulla carriera di Teresa Stefani, di cui si pubblica per la prima volta il ritratto e una cronologia, si vedano i documenti di archivio nella sezione Appendici, 6.

9. A Firenze come si deduce da un articolo della «Gazzetta Toscana» (Cfr. Firenze 4 marzo 1769 «per i balli il Direttore ha fermato per figurare quaranta ballerini, e spera d'aver i rinomati Sigg. Viganau e Gennariello»), e a Venezia come desunto dalla *Protexia* dell'impresario del teatro (in cui si evoca il probabile incidente alla gamba). Cfr. Appendici, 3.7.

e direttore del secondo ballo accanto al noverriano Lepicq[10], in una Napoli divisa da questioni estetiche tra istanze italo–partenopee e partiti francesi[11]. I rapporti con il teatro si incrinano rapidamente come lo provano gli atti notarili che riportano i termini di un diverbio tra Magri e l'impresario del teatro, Gaetano Santoro[12]. È forse per tali ragioni (più che il misterioso incidente alla gamba di cui si parla nel *Trattato*?) che, durante gli anni 1775–79, Magri sarebbe stato costretto a sospendere l'attività teatrale dedicandosi all'insegnamento della danza da ballo e alla redazione del *Trattato*[13]. Intanto la consorte Teresa, libera dal vincolo imposto dal Principe della Riccia, riprendeva i viaggi professionali distinguendosi come ballerina seria in varie piazze italiane dove era ormai conosciuta sotto il nome di Magri–Stefani e detta "Gennariella"[14].

Nel 1779 vede la luce il *Trattato teorico–prattico di ballo* che non avrà tuttavia l'effetto sperato dall'autore: a parte l'immediato, caustico libello del pedante collega di gusto noverriano Francesco Sgai (*Al Signor Gennaro Magri Autore del Trattato Teorico–Pratico di Ballo Riflessioni di Francesco Sgai Fiorentino*, 1779), il *Trattato* non provoca né adesioni, né altre critiche ad oggi conosciute e soprattutto non permette a Magri di ritrovare il suo antico impiego al teatro reale. Costantemente occupato da numerosi affari patrimoniali a Napoli dove gestisce proprietà e masserie, affitta case e appartamenti agli artisti, presta denaro o dà lezioni private di danza, Magri lascia Napoli nel 1787 al seguito del collega e amico Domenico Rossi alla

10. Sul ruolo di Lepicq a Napoli si rimanda al saggio di Olivia Sabee nel presente volume in cui la studiosa esamina in dettaglio l'approccio del coreografo noverriano a Napoli mettendo in esergo aspetti inediti dei procedimenti creativi del coreografo quali la flessibilità della sua produzione capace di assumere elementi di stili regionali.

11. Sul contesto teatrale napoletano oltre ai saggi già citati di Paologiovanni Maione e Olivia Sabee, si rimanda allo studio di Anthony DelDonna che nel suo saggio esamina l'emergere delle feste napoletane di ballo, attingendo a fonti archivistiche, storiche e musicali e offre una precisa e preziosa analisi sulla prassi esecutiva della cultura della danza a Napoli. Sul rapporto tra danza francese e italiana si veda, oltre al lavoro già citato di Flavia Pappacena, il saggio di Kathleen Hansell nel presente volume che offre un'ampia ed erudita panoramica della relazione tra le due culture nel contesto particolare della traiettoria napoletana. Per un focus sull'opera di Magri si vedano i saggi di Noemi Massari e Deda Cristina Colonna. Con la sua precisa analisi del ballo *Alla ricerca di un tesoro*, Noemi Massari esamina i procedimenti compositivi di Magri coreografo esplorando nuove piste di interpretazione sulle capacità espressive dei ballerini comici e grotteschi. Con un approccio praticamente inedito, Deda Cristina Colonna studia con estrema precisione alcuni aspetti del *Trattato* di Magri applicando i parametri della Labanotation e interrogando di fatto le possibilità pratiche di "creazioni storicamente informate" che conservino un grado di fedeltà adeguata con la tecnica di Magri ed il contesto in cui egli operava.

12. Cfr. Appendici 3.11.

13. Sul ruolo di maestro di ballo napoletano, si rimanda al saggio di Anthony DelDonna nel presente volume.

14. Si ricorda in particolare l'ingaggio di Firenze del '77, dove l'artista lucchese interpreta con applauso il ruolo di Clitemnestra sotto la direzione di Pitrot. Cfr. Cronologia di Teresa Stefani–Magri citata, nota 5.

volta della Spagna. A Madrid, accompagnato dalle due figlie, Magri riprende le lucrative abitudini napoletane sistemandosi accanto al teatro e affittando stanze agli artisti, mentre seconda il collega al teatro Los Caños del Peral di Madrid soprattutto come maestro di ballo. Nella capitale, Magri troverà la morte il 21 giugno del 1789 e sarà seppellito nella chiesa di Santiago vicina al teatro[15].

Soltanto un anno dopo, nel 1790, Pietro Napoli Signorelli citava il *Trattato* nella sua monumentale *Storia critica de teatri antichi e moderni* segnalando, tra i migliori artisti dell'epoca — quali Angiolini, Vestris, Viganò — «il napoletano Gennaro Magri in Venezia, in Torino, in Napoli, per leggiadria e leggerezza, per vari felici invenzioni di balli applauditi, e pel *Trattato teorico pratico del ballo* in due volumi con trenta rami dato alla luce nel 1779»[16]. Sarà una delle rare citazioni del *Trattato* che cadrà praticamente nell'oblio senza lasciare la minima traccia negli scritti sulla danza. L'opera di Magri — che Benedetto Croce definirà «una curiosa opera sul ballo, dove, chi vuole, troverà notizia minuta di tutti i generi di passi, salti, capriole, giochi di braccia e balli, ch'allora si usavano»[17] — emerge infatti solo sporadicamente nell'Ottocento, in succinti riferimenti al ballerino più che all'autore, talvolta considerato come pura curiosità da collezione o ancora usato come prova nel gioco di rivalità italo–francese sulla danza[18].

15. A tal proposito si rimanda al saggio di Ana Alberdi che, portando alla luce preziose fonti inedite, contribuisce con nuovi dati a ripensare il ruolo della danza italiana al teatro di Los Caños di Madrid e fa luce sugli ultimi due anni di vita di Gennaro Magri.

16. P. Napoli Signorelli, *Storia critica de teatri antichi e moderni divisa in dieci tomi*, Napoli, Vincenzo Orsino, 1790, vol. VI, p. 289. Nell'edizione del 1813 il passaggio sarà leggermente arricchito e si farà menzione anche al napoletano Gaetano Gioia. L'opera di Signorelli rappresenta la principale fonte per la diffusione del *Trattato* di Magri: se ne ritrova la traccia negli *Atti della Società pontaniana di Napoli*, Napoli, Giannini, 1825, vol. IV, p. 118 [nel capitolo intitolato "Ricerche sul sistema melodrammatico lette a' soci pontiani da Pietro Napoli Signorelli nelle Adunanze de' mesi di novembre e dicembre 1812"]: «Eransi in Francia cominciate a convertire in pantomimi le tragedie e le commedie [...]. Ne giunsero in Italia le notizie e qualche esempio, e da Noverre in poi si ammirarono diversi pantomimi italiani. L'Angiolini si segnalò per essi in Vienna, in Pietroburgo e per l'Italia. Gennaro Magri napolitano che si era distinto in Napoli da primo ballerino, come ancora in Venezia ed in Torino, produsse da direttore alcuni pantomimi assai applauditi». Ancora grazie a Signorelli, il *Trattato* di Magri è citato nel 1832 dal primo bibliotecario di SAR il Duca di Modena, A. Lombardi, *Storia della Litteratura Italiana nel Secolo decimo–ottavo*, Venezia, Francesco Andreola, 1832 vol. 5, p. 247: «La storia del ballo e quella della musica del secolo XVIII ha somministrato al Sig. Napoli Signorelli materia per l'ultima parte dell'opera sua da noi più volte citata, alla quale rimanderemo i lettori curiosi d'istruirsi intorno a ciò (Tomo 6, p. 189 e seguenti), come pure consultar possono il *Trattato teorico–pratico del ballo* dato in luce nel 1779 da Gennaro Magri in due volumi».

17. B. Croce, *I teatri di Napoli. Secolo XV–XVIII,* Napoli, Luigi Pierro, 1891, p. 550.

18. Si veda per esempio G. Aschieri, *Del teatro italiano, ragionamento*, Milano, Felice Rusconi, 1836, in cui si citano i trattati di Rinaldo Corso, di Fabrizio Caroso e quello di «un certo Magri» solo per sottolineare che «I primi autori che scrissero della teorica del ballo furono italiani» (p. 46). Il passaggio

È così che, dopo due secoli, la prima edizione moderna del *Trattato* vede la luce solo nel 1988: si tratta di una traduzione inglese curata da Mary Skeaping[19]. In Italia, la prima edizione moderna è del 2001[20] ed è grazie al progetto condotto al Centro nazionale della danza francese (*La danse comique et grotesque. Interprétation cinétique du* Trattato *de Gennaro Magri*, 2015–2017) che una nuova edizione critica è ora disponibile in rete[21]. Per quanto riguarda gli studi, una sola monografia, ancora in inglese, era apparsa nel 2004 grazie allo straordinario lavoro di Rebecca Harris–Warrick et Bruce Alan Brown[22], mentre nel 2018, vede la luce la prima monografia in francese dedicata allo studio del *Trattato* e pubblicata al CND[23].

Prima di tali studi, pochi e succinti articoli riferiscono sporadiche notizie riguardo l'opera di Magri nei dizionari e nelle enciclopedie specializzate[24].

Eppure il *Trattato* rappresenta un *unicum* nella storia del teatro del Settecento, per il suo valore documentario e per le questioni che suscita in maniera più o meno esplicita e in primo luogo ci si può chiedere quali siano le ragioni dell'esilio di Magri dal campo della trattatistica di danza.

è ripreso quasi in identico in *Enciclopedia italiana e dizionario della conversazione* [...], Venezia, Girolamo Tasso, 1843, vol. VI, p. 1538; come anche in H. Roux–Ferrand, *Storia dei progressi dell'incivilimento in Europa* [. . .], Venezia, Tommaso Fontana, 1845, vol. 5, p. 169 (ove si legge Magni al posto di Magri). In una prospettiva simile, Giovanni Petrettini nella sua «Digressione sopra alcuni italiani che dettarono sopra al ballo» cita il *Trattato* di Magri che ha sotto mano solo per dimostrare che «Gli Italiani avevano dunque nel ballo famigerati maestri assai prima del francese Beauchamp [. . .] i loro Noverre, i Gardel, i Milon non possono pareggiarsi al troppo presto da noi lacrimato Salvatore Viganò [. . .]». G. Petrettini, *Biblioteca greca delle belle arti composta da Giovanni Petrettini Corcirese*, vol. 2, Milano, Molina, 1840, p. 191. Nella stessa prospettiva si legge curiosamente la citazione al *Trattato* di Magri nella sezione dedicata al teatro in G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico–ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, Venezia, Tipografia emiliana, 1855, vol. 73, p. 226. Per le tracce del *Trattato* in volumi e cataloghi dell'Ottocento, si veda la bibliografia curata da chi scrive alla fine del presente volume.

19. G. Magri, *Theoretical and practical treatise on dancing*, *Theoretical and Practical Treatise on Dancing*, transl. M. Skeaping with A. Ivanova and I.E. Berry (eds. I.E. Berry – A. Fox), London, Dance Books, 1988. Riconoscendo il valore certo di questo lavoro pioniere, le letture cinetiche condotte nell'ambito del progetto di ricerca al CND citato più avanti hanno permesso di mettere in luce diversi problemi sollevati dalle scelte lessicali della traduzione inglese. Si veda il volume francese dedicato ai risultati della ricerca e disponibile in rete http://mediatheque.cnd.fr.

20. C. Lombardi (ed.), *Trattati di danza in Italia nel Settecento*, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 2001, pp. 129–272. Durante le letture al CND, l'equipe ha potuto constatare diversi refusi e errori di trascrizione che cambiano il senso originale.

21. Cfr. https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/danse/magri_trattato-teorico-prattico.

22. R. Harris–Warrick – B.A. Brown (eds.), *The Grotesque Dancer on the Eighteenth–Century Dance Stage. Gennaro Magri and His World*, Madison, The University of Winsconsin Press, 2005.

23. A.B Fabbricatore, *L'action dans le texte. Pour une approche herméneutique du Trattato teorico–pratico del Ballo (1779) de G. Magri*, [Ressource ARDP 2015], Pantin, CND, 2018.

24. Per esempio, appena una pagina e qualche riga si consacrano a Magri nel volume di A. Basso, *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, Torino, UTET, 1995, vol. V, "L'arte della danza e del balletto"; un esiguo articolo menziona il danzatore napoletano nell'enciclopedia di Silvio d'Amico e nel *The New Grove Dictionary of Opera*.

Praticamente assente nella posterità della categoria professionale alla quale apparteneva, Magri sembra immediatamente dimenticato dai suoi pari, la terminologia che usa (per esempio fatto/disfatto, o passi come il contrattempo di sbalzo volato o la notazione che propone per le contraddanze) si spegne con lui. Nell'evoluzione della danza e nella sua storia scritta, Magri non fa apparentemente parte del quadro: è un escluso, dai contemporanei e dalla posterità.

Il *Trattato*: "arringa di un irregolare della danza"

Come lo sottolinea in prefazione al presente volume lo storico e critico della danza José Sasportes, senza libro non ci sarebbe stata memoria. Il *Trattato* è ciò che resta e ciò che ha attirato l'attenzione su questo artista che sarebbe altrimenti rimasto nell'oblio accanto alla numerosissima fila di artisti dimenticati. Ricordiamone rapidamente la struttura e il progetto. Unica descrizione della tecnica della danza teatrale del Settecento fino ad oggi conosciuta, il *Trattato teorico prattico del ballo*, pubblicato a Napoli nel 1779, è un'opera in due volumi: il primo dedicato alla teoria, l'altro alla pratica. La prima parte, di centoquaranta pagine, comprende tre paratesti (dedica, prefazione e avvertimento) e sessanta capitoli sulla teoria della danza trattati con una doppia terminologia, italiana e francese. Magri descrive minuziosamente i principi e le regole della danza; spiega le posizioni di base, i passaggi e le variazioni che meglio si adattano ai personaggi sul palcoscenico. La seconda parte, di cento pagine, è dedicata alle danze da ballo: un capitolo sul minuetto — una danza allora in declino — e otto capitoli sulla contraddanza. L'opera è completata da una collezione di trentanove danze corredate di musica e notazione coreografica originale.

Attraverso la redazione del *Trattato*, Magri vuole offrire al lettore una panoramica chiara e pragmatica della danza del suo tempo sottolineando le differenze stilistiche tra le categorie professionali dei generi serio, mezzo carattere e grottesco che si stavano definendo all'epoca non senza conflitti[25]. Bandendo le aride discussioni sulla danza degli Antichi, modello perduto che i teorici avevano usato per legittimare la danza pantomima, Magri si interessa alla danza del suo tempo illustrando "dall'interno" il rapporto delicato e ambiguo tra danza "italiana" e "francese" e offrendo così uno spaccato inedito della "semiosfera" costruita sui confini culturali e tra l'Italia e Francia, sulla base della rivalità tra le due nazioni.

25. Sulla separazione tra grotteschi e seri si vedano per esempio i documenti in Appendici, 4.4 e 4.5.

Ma il vero interesse dell'autore risiede nella valorizzazione della categoria professionale alla quale appartiene: «i ballerini che sanno il mestiere», i professionisti e in particolare i grotteschi. Mettendo in luce peculiarità e rivalità degli artisti della danza di diversi stili e tecniche, il *Trattato* rivela il processo di specializzazione in atto dei danzatori professionisti nel sistema di divisione dei "caratteri" (serio, mezzo carattere o grottesco) che si stava definendo. È nel quadro di queste rivalità che prende senso l'accenno alla misteriosa «ringa» di cui parla il danzatore–autore. Il termine è citato in un passaggio del capitolo IV dove, classificando i diversi tipi di equilibri, Magri sostiene con veemenza l'idea che il ballerino, quando è del "mestiere" ossia professionista, deve essere in grado di tenersi perfettamente in equilibrio su un sol piede senza appoggiarsi all'altro come l'aveva invece stabilito il predecessore Dufort. Magri precisa allora il contesto in cui praticano i «veri e virtuosi ballerini»:

> Io non ammetto altra specie di equilibrio, che di altri si ammette, e che il Sign. Dufort pone nel quarto luogo, ed è: equilibrato il corpo sopra una punta di piede, e la punta dell'altro tocchi appena la terra. Il mio sentimento si è di tenersi affatto alzato da terra il piede, quando l'altro sostiene tutto il corpo sulla punta, *come si prattica da veri e virtuosi ballerini, e non da quelli che non vanno in questa ringa*.[26]

«Andare a ringa», ossia «partecipare a una gara, a una competizione, affrontare un'impresa difficile»[27]: la "ringa" di cui parla Magri è il mondo dei ballerini professionisti che si battono per la valorizzazione della loro arte e del loro statuto. Ma la ringa è anche l'aringa, ossia il «discorso tenuto dall'oratore che parla nell'aringo[28]». Magri oratore nella "ringa" della danza teatrale settecentesca procede lentamente e solidamente con la sua originale arringa — ossia il suo *Trattato* — verso una valorizzazione dell'arte sua, mette in luce la competizione tra i danzatori veri e virtuosi «che sono dell'arte periti», facendo convergere tutto verso l'ultimo voluminoso capitolo sulle "Capriole", ossia sull'emblematico distintivo elemento del virtuosismo grottesco.

Non gli fu perdonato. Nella Napoli il cui gusto si confaceva alla noverriana pantomima nobile di Lepicq, nella città in cui Planelli aveva stipulato la superiorità della danza bassa su quella alta distinguendo il patetico e l'estetico, Magri andava controcorrente. La sua valorizzazione dell'aspetto acrobatico e

26. G. Magri, *Trattato teorico–prattico di ballo*, ed. A.B. Fabbricatore, Paris, OBVIL, Sorbonne Université, 2018, cap. IV, [3] http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/danse.

27. S. Battaglia (a cura di), *Grande Dizionario della lingua italiana*, 21 vol., Torino, UTET, 1961–2002.

28. *Ibidem*.

virtuoso della danza risultò fuori luogo e l'implicita supremazia dell'estetico sul patetico sembrò semplicemente un'eresia. Le critiche sferzanti di Sgai attestano in qualche modo l'irregolarità di Magri nell'equilibrio del sistema gerarchico della danza e del teatro musicale. Si comprendono meglio, allora, le ragioni per cui Magri fu escluso dalla posterità e per cui il *Trattato* non lasciò tracce negli scritti dei suoi colleghi.

Ma la danza è materia vivente che viaggia nei corpi più che sulla carta e volendo condurre un'indagine sulla posterità di Magri, è necessario prendere in conto, insieme alla tracce scritte, la danza stessa nella sua dinamica virtualità. Ed è con questo scopo che è nato il progetto di ricerca sul *Trattato* di Magri finanziato dal Centro nazionale della danza francese e coordinato da chi scrive: durante due anni, un'equipe di ricercatori e danzatori professionisti si è consacrata allo studio teorico–pratico del *Trattato*[29]. Nei locali del Centro nazionale della danza, con in mano il testo, le traduzioni, i dizionari, le enciclopedie, il sapere coreografico dei danzatori si è confrontato al sapere teorico dei ricercatori, storici, musicologi, semiotici che in un dialogo fertile guidato da un rigoroso protocollo, hanno contribuito all'analisi dei passi descritti da Magri e alla loro attualizzazione[30].

Tale studio del *Trattato* ha reso possibile la fondazione di principi teorici, la sperimentazione di strumenti pratici e lo sviluppo di una nuova metodologia di ricerca adatta a questo tipo di oggetto: un lavoro appassionante e complesso che ha permesso infine di mettere in evidenza qualcosa di invisibile alla lettura ad "occhio nudo" ossia la funzione dell'uso ragionato del corpo nell'analisi del testo. E i risultati offrono prove per ripensare il ruolo di Magri nell'evoluzione della danza. L'incarnazione delle descrizioni secondo il metodo scientifico elaborato in laboratorio, ha permesso di mettere in luce come la tecnica di Magri, che è stata forse dimenticata sulla carta, è di fatto sopravvissuta nei corpi dei danzatori, nutrendo quella che diventerà la danza classica proprio di quell'aspetto virtuoso e soprattutto creativo esaltato da Magri e denigrato dai noverriani filo–francesi.

Alla luce di questo lavoro come di quelli precedenti, il *Trattato* prende tutta la sua importanza nel panorama delle fonti teatrali del Settecento e invita a continuare le ricerche sul nuovo e inedito cammino tracciato dagli studi che nutrono presente volume.

29. *La danse comique et grotesque. Interprétation cinétique du Trattato de Gennaro Magri*, Aide à la recherche en danse, CND (Centro Nazionale della Danza), Francia, 2015–2017. L'équipe internazionale e interdisciplinare coordinata da chi scrive era composta da (in ordine alfabetico e secondo le specializzazioni) danzatori professionisti: Deda Cristina Colonna, Letizia Dradi, Guillaume Jablonka, Hubert Hazebroucq; ricercatori specializzati in danza, musica e teatro: Francesco Cotticelli, Marie–Thérèse Mourey, Rebecca Harris–Warrick; specialisti in italianistica e semiotica: Olivier Chiquet, Françoise Decroisette, Paolo Desogus.

30. I risultati della ricerca sono ora pubblicati e disponibili in rete sul sito della mediateca del CND.

Grazie a loro e alla straordinaria singolare arringa di un irregolare della danza, espressione del progetto individuale di un professionista quanto mai contemporaneo, possiamo oggi ripensare la danza grottesca del Settecento e il suo ruolo nella cultura coreografica e teatrale del nostro tempo.

La danza nella ricerca scientifica: «Méfiez–vous des morceaux choisis»

Il campo disciplinare della danza, malgrado i notevoli progressi degli ultimi cinquant'anni, resta un ambito frammentario e composito in costante ricerca di un'identità stabile e di strumenti adatti a cogliere la specificità della materia coreografica. Disciplina sotto tutela della musica o del teatro fino a pochi anni orsono, entrata in punta di piedi nelle università italiane solo nel 1990, la danza pena ancora a trovare uno statuto scientifico definito nonostante l'esplosione rizomica di studi accademici e non, che talvolta contribuiscono alla confusione quasi endemica della disciplina[31]. In questo perimetro dalle frontiere incerte, lo studio delle pratiche coreografiche del passato rappresenta una sfida particolarmente ardua: la pretesa mancanza di fonti dirette e il carattere effimero di quest'arte sono state le principali ragioni considerate da quasi tutti gli studiosi che vi si sono cimentati.

Nel quadro tracciato dallo storico, la danza è stata sovente un aspetto liminare quando non addirittura fuori cornice. Perché questa esclusione? Le ragioni molteplici, sollevate quasi sistematicamente da chi si cimenta in questo tipo di studi, si snodano principalmente intorno a due poli maggiori relativi da una parte alla natura stessa della danza e dall'altra allo statuto del corpo nella società occidentale. Tuttavia, quando si parla di cornice, l'esempio portato in altri contesti da Claude Duneton offre uno spunto di riflessione che apre nuove piste di riflessione.

Nel suo *Anti–manuel de Français* (1978), Duneton introduce un esempio che si fonda su un'operazione di ritaglio di una fotografia (di Gilles Perrin) mostrando i possibili effetti ermeneutici di tale azione. L'immagine fotografica descritta da Duneton rappresenta un giovane ragazzo di origine africana ritratto in mezzo busto: vestito di una semplice canottiera bianca, il giovane con le braccia in aria è in piena corsa. Il titolo della fotografia influenza la percezione del senso: «Una bella vittoria». Nella pagina seguente, si scopre la stessa fotografia, ma stavolta il campo è allargato: il giovane che corre è in

31. A tal proposito si veda il saggio di Edward Nye "De l'importance des acteurs–mimes étrangers et du regard externe sur le ballet romantique" nel volume curato da chi scrive, *La danse théâtrale en Europe. Identités, altérités, frontières*, Paris, Hermann, 2019. Per un panorama della ricerca in danza si veda E. Cervellati *et al.*, "Panorama de la recherche en danse en France et en Italie", «Recherches en danse» [En ligne], 1, 2014, pubblicato il 1 marzo 2014, consultato il 1 ottobre 2016 http://danse.revues.org/627; DOI: 10.4000/danse.627

realtà seguito da un uomo bianco che punta una pistola contro di lui. Il senso è completamente diverso e una legenda indica: «Méfiez vous des morceaux choisis», ossia «diffidate dei pezzi scelti». L'ingiunzione di Duneton invita a riflettere sui procedimenti con cui si crea o si deforma il senso dell'immagine: quali sono le implicazioni di tali manipolazioni? Chi ha ritagliato la foto e perché? Come andare al di là della cornice? Il salto analogico tra la fotografia e una pagina di storia, tra il lavoro del fotografo e quello dello storico non è difficile da immaginare. «Méfiez–vous des morceaux choisis» potrebbe essere assunto a motto che ricorda a colui che legge la storia di pensare a cosa è stato tagliato fuori dalla cornice e soprattutto perché.

L'esempio può essere utile per riflettere sulle manipolazioni discorsive della storia della danza in Europa, alimentate dalla centralità schiacciante dell'Accademia di musica francese ovvero l'Opera di Parigi. L'idea della pretesa centralità della danza francese ha senza dubbio interposto uno schermo deformante tra gli studi e le fonti escludendo dalla cornice fatti, opere, artisti scomodi e in disaccordo con la didascalia imposta dal potere dominante.

Un esempio sintomatico rappresenta il caso della polemica Angiolini–Noverre, ossia la settecentesca controversia italo–francese sulla danza che ho battezzato in seguito la "Querelle des Pantomimes": molti studiosi sono entrati in questa polemica prendendo partito invece di prendere distanza. Non si tratta solo del fatto che Noverre sia stato eletto arbitrariamente a riformatore della danza e che la sua data di nascita segni la giornata internazionale della danza. La ricerca stessa ha tradito l'idea di una pretesa culturale della danza come un prodotto prevalentemente francese. Una rapida panoramica della bibliografia degli ultimi sessanta anni è sufficiente per illustrare questo francocentrismo. Per esempio Walter Sorell (*Dance in Its Time*, 1981) fa di Noverre il fondatore della danza moderna e considera Viganò come uno dei suoi allievi che mette in pratica le teorie coreografiche del maestro. Nei libri di storia della danza, la nozione di "ballo pantomimo" è associata direttamente e arbitrariamente al francese "ballet d'action" (tradotto talvolta "balletto d'azione") che Noverre avrebbe fondato (mentre in realtà non ne parlò mai). Le affermazioni di Francine Lancelot, pioniera della danza barocca contemporanea, vanno nello stesso senso e esplicitano la presunta dominazione francese. Secondo la ballerina e studiosa francese, «la *Belle Dance*, ora nota come danza barocca, è stata un'invenzione francese, i maestri francesi hanno creato un modello così nuovo e apprezzato che è stato diffuso e copiato in tutta Europa»[32] e dunque la Francia sarebbe il luogo

32. F. Lancelot, *La belle dance: catalogue raisonné fait en l'An 1995*, Paris, Van Dieren, Editeur, 1996, p. xii «La *Belle Dance* devenue danse baroque, est une invention française, les maîtres à danser ont créé un modèle si nouveau, si apprécié qu'il a été diffusé et copié dans toute l'Europe».

di nascita della danza classica, «erede naturale» della *Belle Dance*. Anche se questa posizione è stata recentemente e pubblicamente contestata, persistono in maniera surrettizia le idee di un'appartenenza nazionale della danza e di una presunta "supremazia della Francia". Recenti ricerche hanno tentato di mettere in luce come il potere politico e l'Accadémie de Musique — ossia l'Opera di Parigi — abbia letteralmente fabbricato e diffuso una retorica della pretesa dominazione coreografica francese[33], mentre numerosi studi hanno ormai preso in considerazione il ruolo dei centri teatrali italiani nella storia della danza in Europa. In questo filone si situano i lavori pionieristici di Toscanini (1956), Tozzi (1972), Winter (1974), seguito da Hansell (1980), Lombardi (1998) nonché la nascita della rivista «La danza italiana» (Sasportes 1984), studi che mettono alla prova la visione parziale e deformata offerta dalle fonti e dagli studi passati.

Se nel processo di fabbricazione artificiale dei discorsi di supremazia, la circolazione degli artisti e delle opere tra nazioni e tra generi è stata negligentemente occultata, è perché troppo spesso si dimentica che la danza viaggia attraverso i corpi dei danzatori e che le modalità di trasmissione dei saperi coreografici sono all'origine di ibridazioni feconde. Non sarebbe stato d'accordo Gino Tani che nell'articolo redatto per l'*Enciclopedia dello spettacolo* di Silvio d'Amico definisce il lavoro di Magri «esempio manifesto di provincialismo e di ossequio ai modelli d'Oltralpe che, nella fattispecie si riassumevano negli insegnamenti del franco–partenopeo G. Dufort». Chiaramente obsoleto, il commento di Tani ha il merito di mostrare come simili azzardati processi di etichettaggio debbano essere rimessi in discussione e offre l'occasione per esplorare cammini in direzioni opposte: ripensare per esempio la circolazione della danza in Europa come un'operazione attiva che permette trasformazioni, acclimatazioni, naturalizzazioni fluttuanti e significative del carattere dinamico e creativo delle pratiche culturali[34].

Nel quadro *in fieri* della giovane storia della danza, questo volume intende rispondere all'esigenza di rinnovare interpretazioni e metodi di ricerca riportando alla luce ciò che è stato cantonato fuori cornice. Non è un'impresa nuova: Hanna Winter aveva aperto la strada nel 1974 e il volume pioniere di Rebecca Harris–Warrick e Bruce Alan Brown l'aveva illuminata. In questo solco tracciato precedentemente si colloca il citato lavoro di ricerca che si è

33. Si veda la recensione del volume di M. Auclair – C. Ghristi, *Le Ballet de l'Opéra. Trois siècles de suprématie depuis Louis XIV*, Paris, Albin Michel, 2013 fatta da E. Delattre–Destemberg *et al.*, "Le Ballet de l'Opéra. Trois siècles de Suprématie Depuis Luigi XIV", «Dance Research Journal» 46/1, April 2014, pp. 104–113), nonché il volume curato da chi scrive: *La danse théatrale en Europe: identités, altérités, frontières* (Paris, Hermann, 2019).

34. Nuove interpretazioni del passato che contribuiscono a riesaminare vecchie etichette, mostrarne i limiti ma soprattutto le implicazioni che ne derivano (chi le ha messe e perché?) per infine restituire al dinamico concetto di verità storica il suo perpetuo movimento ineluttabilmente sottomesso alla soggettività dello storico e della sua epoca.

svolto al centro nazionale della danza francese. Nell'ambito del programma di ricerca in cui è nato, il principale scopo di questo libro è di offrire nuove piste di riflessione per contribuire a comprendere il ruolo della danza, pratica multiforme e formidabile vettore di migrazioni e scambi, nel network culturale della società europea.

Le ricerche che nutrono il presente volume contribuiscono senza dubbio a cambiare la nostra visione attuale sulla danza del passato. Tuttavia, nonostante le scoperte e le nuove interpretazioni che siamo felici di condividere qui, si tratta ancora e soltanto di un lavoro frammentario: una goccia nel mare magnum degli studi sul mondo coreografico, mentre ancora molto resta da fare per guardare il quadro al di là della cornice[35].

35. A tale scopo, un vasto e sistematico progetto europeo di ricerca è stato concepito e depositato da chi scrive nell'ambito dell'ERC Starting Grant (Europe Research Council) intitolato "Eloquent Bodies: Dance, Performance, and Power in the Arts, Culture and Society of Europe", per una *équipe* di dieci ricercatori e una durata complessiva di cinque anni. (Depositato nel 2018, il progetto è stato valutato "A" alla prima selezione e classificato "35% su 100%", mentre i progetti sono stati finanziati a partire dal rango "34% su 100%". Una nuova candidatura è prevista per il 2019) Fondato sulla nozione di network, il progetto è centrato sulle forme coreografiche europee basate sull'idea di "corpo eloquente" (ballo pantomimo, *ballet d'action*, *en action*, *tableaux vivants* etc) e ha l'obiettivo di far emergere l'identità europea di tale nuovo genere coreografico attraverso lo studio di migrazioni e scambi internazionali che interrogano la nozione di una cultura transnazionale della danza. In pratica, esaminando per la prima volta simultaneamente un significativo corpus di produzioni coreografiche in Europa tra il 1748 e il 1830, il progetto propone di studiare il modo in cui gli artisti, le opere e le idee circolavano e soprattutto *interagivano* all'interno di networks intellettuali, artistici e politici europei per rivelare come le pratiche di danza hanno sfidato la nozione di appartenenza culturale, creato una lingua europea di danza e contribuito allo stesso tempo alla costruzione di identità nazionali. Basato su un lavoro in sinergia tra studiosi provenienti da ambiti disciplinari differenti (danza, musica, teatro, filosofia, letteratura, storia, informatica etc.), questo progetto interdisciplinare — che innoverà i metodi di ricerca attuali — permetterà di creare gli strumenti che consentiranno di chiarire la struttura materiale e intellettuale delle pratiche coreografiche europee e di dimostrare il loro impatto sulla società, la cultura e la politica dell'Europa.

TRATTATO
TEORICO-PRATTICO
DI BALLO
DI
GENNARO MAGRI
NAPOLITANO.

Maestro di Ballo de' Reali Divertimenti di Sua Maestà Siciliana, della Reale Accademia Militare,

E D

ALLA NOBILE ACCADEMIA DI MUSICA, E DI BALLO DE' SIGNORI CAVALIERI, DI CUI N' E' PUR MAESTRO;

D E D I C A T O.

IN NAPOLI MDCCLXXIX.
Presso VINCENZO ORSINO
CON LICENZA DE' SUPERIORI.

Abstracts

I. Scene italiane, esperienze europee

Kathleen Kuzmick Hansell, *French and Italian in 18th–Century Theatrical Ballet, with a Focus on Naples*

Lo studio del ballo teatrale in Italia ha giovato specialmente le città del nord. Di recente il Teatro di San Carlo di Napoli ha goduto d'attenzione ai suoi molti balli, dimostrando la traiettoria napoletana delle prassi francesi contro quelle italiane. Fino al 1780 un terzo ballo, spesso analogo all'opera vocale, integrato all'interno dell'atto, accompagnava molte opere. A portarlo fuori uso fu Charles Le Picq, ex–allievo di Noverre, a Napoli 1773–82. Aumentò la compagnia di danza, diede importanza ai ballerini seri e di mezzo carattere, e relegò i balli *di carattere* al sapere dei maestri italiani. Altri coreografi "noverriani" lo seguivano. Integravano parecchi balli nelle opere di Traetta, Jommelli e Paisiello. Napoli rimaneva un centro dell'influenza francese anche dopo "l'interregno" negli anni '90 dei coreografi italiani come Gioia. Poco dopo L. Henry e Salvatore Taglioni, formati in Francia, allestivano i balli con le opere di Spontini, Rossini, ecc., anche quelle con i balli interni.

Scholarship on ballet in Italy has generally emphasized northern cities. More recently Naples' Teatro San Carlo has attracted notice to its myriad ballets, demonstrating the Neapolitan trajectory of French vs. Italian practices. Third ballets, many related to the vocal works and some within the acts, accompanied most operas to 1780. Ushering them out was Charles Le Picq, Noverre's protégé, in Naples 1773–82. He increased the dance troupe, emphasized "serious" and "demi–caractère" performers, and relegated "character ballets" to Italian masters. Other Noverre–trained choreographers followed. On a scale seen only in Parma, ballets were integrated within operas by Traetta, Jommelli, and Paisiello.Naples remained a locus of French influence even after an "interregnum" in the 1790s of Italian choreographers like Gaetano Gioia. Soon afterward Louis Henry and Salvatore Taglioni, both French–trained, staged ballets accompanying operas of Spontini, Rossini, etc., with their integrated dances.

Bruce Alan Brown, *Gennaro Magri in Vienna, as Seen Through the Music of his First Season (1759–60)*

Per le due stagioni (1759/60, 1763/64) dell'attività di Gennaro Magri al teatro tedesco di Vienna, la documentazione è abbondante, ma i contributi di Magri restano oscuri. In un precedente studio ho illuminato il contesto in cui lavorò Magri, utilizzando atti finanziari, rapporti giornalistici, la cronaca teatrale di Philipp Gumpenhuber, e la musica per il ballo *Les Corsaires* (Bernardi/Gluck, 1759), nel quale il Magri ballò. In questo contributo esamino la musica di altri balli della prima stagione di Magri, notando la distribuzione dei pezzi assolo e concertati, l'uso delle tonalità e di altri mezzi per collegare pezzi singoli in gruppi, e la presenza di vari tipi di danza. Questi erano i pezzi di musica ai quali Magri ballò e gesticolò, e in questo senso sono le tracce più intime che ci restano dalle sue attività durante la stagione 1759/60. Mi soffermo soprattutto sul ballo *Le Prix de la danse* (allestito nel dicembre del 1759), in cui l'arte della danza stessa è tematizzata.

Viennese ballet is abundantly documented for the seasons (1759/60 and 1763/64) in which Gennaro Magri danced in the city's German theater, but Magri's own contributions remain obscure. In a previous study I elucidated the context in which Magri worked, using payment records, diary and newspaper reports, Philipp Gumpenhuber's theatrical chronicle, iconographic evidence, and the music for *Les Corsaires* (Gluck/Bernardi, 1759), in which Magri likely performed. In the present paper I examine the music of nearly a dozen ballets from Magri's first season, noting the distribution of solo and ensemble movements, the use of tonality or other means to join individual numbers into larger units, the presence of named or recognizable dance types, and so forth. This was the music to which Magri's body danced and gestured, and thus provides the most intimate traces that remain of his activities during the 1759/60 season. I focus on *Le Prix de la danse*, which thematicizes the art of dance itself.

Flavia Pappacena, *L'esperienza francese di Magri a Torino nel 1763 con Augusto Huss*

L'esperienza di Gennaro Magri al Teatro Regio di Torino nel 1763, nei balli nelle opere *Catone in Utica* e *Pelopida*, si inscrive in una fase particolarmente interessante dell'attività dell'artista che va a coincidere con un periodo di profonda trasformazione del ballo nel teatro sabaudo. Nella seconda metà degli anni Cinquanta i balli tra gli atti delle opere torinesi iniziano ad allontanarsi dai modelli tradizionali per volgersi alla nuova formula del

ballo narrativo che stava iniziando a farsi strada in tutta Europa. Questo clima ha una inevitabile ricaduta sul genere grottesco i cui danzatori, seppur radicati nella tradizione, sono costretti a piegarsi a una realtà piuttosto fluttuante prestandosi ad adattamenti che esulano dal ruolo d'ingaggio, quali, ad esempio, interpretazioni mimiche di genere serio che preludono alla nuova tipologia del "danzatore per le parti".

Gennaro Magri's experience at the Teatro Regio of Turin in 1763, in the dances of the operas *Catone in Utica* and *Pelopida*, belongs to a particularly interesting phase of the artist's activity, coinciding with a period of profound transformation of dance in Piedmontese theatre. In the second half of the 'fifties, dances between the acts of operas in Turin started to leave behind traditional models and look to the new formula of narrative ballet that was starting to spread throughout Europe. Such a situation inevitably affected the grotesque genre, whose dancers – albeit rooted in tradition – were obliged to accept the new and rather fluctuating reality and adopt changes quite outside the role for which they were hired, such as, by way of example, miming performances belonging to the serious genre, foreshadowing the new typology of "danzatore per le parti".

Ana Alberdi, *The death of Gennaro Magri in Madrid*

Nuovi documenti trovati in archivi a Madrid ci permettono di far luce sugli ultimi due anni di vita di Gennaro Magri: l'inventario dei documenti relativi al teatro di Los Caños del Peral nella Biblioteca Nacional, le liste de la sua compagnia di balli, la *Súplica* del cappellano Barralis al re Carlos IV per permettere il ritorno a Napoli delle sue due figlie nel Archivo Histórico Nacional insieme al ritrovamento del suo certificato di morte nella chiesa di Santiago e quello del suo testamento, contenuto nel Archivo Histórico de Protocolos, che confermano il nome de la sua defunta moglie, Teresa de Estèfane, madre dei quattro figli di entrambi. Tutti i documenti mostrano che Gennaro Magri è stato attivo dal 1787 al 1789 insieme a le due figlie Ana ed Agueda, nella compagnia di balli del sudetto teatro e che morì a Madrid il 21 giugno 1789. Fu sepolto il giorno dopo nella chiesa di Santiago, vicina al Palacio Real e a la piazzetta di Los Caños del Peral dove risiedeva.

New documents found in Madrid's archives shed light on the last two years of Gennaro Magri's life: an inventory from the *teatro de Los Caños del Peral* held at the *Biblioteca Nacional*; the dancer listings of the *teatro;* the written petition from Chaplain Barralis to King Carlos IV requesting the return of Magri's two daughters to Naples found in the *Archivo Histórico Nacional;* and

finally the discovery of Magri's death certificate in *la iglesia de Santiago* and testament deposited in the *Archivo Histórico de Protocolos*, attesting to the fact that he was the widower of Teresa de Estèfane, mother of their four legitimate children. These documents show that Magri was active in the dance troupe of the *teatro de Los Caños del Peral* from 1787 to 1789, alongside his daughters Ana and Agueda. And that he died in Madrid on 21st June, 1789 and was buried the following day at the *iglesia de Santiago*, close to the Palacio Real and the *plazuela de Los Caños del Peral*, where he had his home.

II. Napoli e la danza: tra teatro e società

Paologiovanni Maione, ***Nuove indagini sulla scena napoletana negli anni dei soggiorni di Gennaro Magri. Contratti, musiche, abbattimenti***

Al di là delle grandi stagioni della danza individuabili consultando le cronologie e le biografie dei grandi ballerini e coreografi del Settecento, appare necessario entrare nei recessi della fitta programmazione proposta attraverso strumenti di indagine alternativi, dai quali emergono inediti dati e "costumi" destinati a rimodulare il portato di quest'arte nel tessuto spettacolare napoletano. Le carte bancarie, nonché le testimonianze documentarie provenienti da altre fonti, sondate per gli anni in cui Gennaro Magri fu attivo a Napoli presso il Teatro di San Carlo si rivelano un'incandescente miniera di informazioni. I solchi da inseguire sono diversi per cui si circoscrive il raggio di indagine ad alcuni tasselli destinati a gettare nuova luce su Magri e la danza a Napoli in quegli anni nevralgici, nell'Appendice online si potranno percorrere altre strade avvincenti.

Beyond the great dance seasons easily identifiable by consulting the chronologies and biographies of the great dancers and choreographers of the eighteenth century, it seems necessary to penetrate the recesses of the dense programming proposed through alternative investigative tools, from which unpublished data and "traditions" emerge allowing us to reformulate the work of this art in the Neapolitan spectacles. Bank records, as well as documentary testimonies from other sources, probed for the years when Gennaro Magri was active in Naples, turned out to be an exciting information mine. Because there are many, varied traces to follow, the scope of our investigation has necessarily been limited to some pieces destined to shed new light on Magri and the dance in Naples in those crucial years. In the online appendix you can follow other compelling paths.

Olivia Sabee, *Charles Le Picq and the Neapolitan Ballet d'Action*

Charles Le Picq è soprattutto conosciuto come studente e discepolo di Jean–Georges Noverre. Sebbene dedicò gran parte della sua carriera a restaurare il lavoro del suo mentore e a diffondere le sue idee, il suo approccio al *ballet d'action* fu più flessibile di quello di Noverre. Nel corso dei suoi viaggi attraverso il continente europeo, Le Picq promuove il balletto in stile noverriano, ma permette alla sua produzione creativa di assumere alcuni elementi degli stili regionali a cui è esposto. Questo saggio si concentrerà principalmente sul periodo napoletano di Le Picq, oltre ad esaminare brevemente le performance a Venezia e Londra.

Charles Le Picq is best known as a student and disciple of Jean Georges Noverre. Although Le Picq dedicated much of his career to restaging his mentor's work and disseminating his ideas, his approach to *ballet d'action* was more flexible than that of Noverre. Over the course of his travels throughout the European continent, Le Picq promoted ballet in the Noverrian style, yet he also allowed his creative output to take on certain elements of the regional styles to which he was exposed. This essay will focus primarily on Le Picq's time in Naples, as well as briefly examining performances in Venice and London.

Anthony R. DelDonna, *Social Dance, Spectacle and the Teatro di San Carlo in Late Eighteenth–Century Naples*

Napoli alla fine del Settecento ospitò una vibrante cultura della danza, che sia il balletto d'azione, il genere grottesco o le feste di ballo. Queste tradizioni innovative di danza sono state vissute nell'ambiente aristocratico del Teatro di San Carlo, sottolineando il loro crescente significato nella cultura artistica locale. Questo saggio esamina l'emergere delle feste napoletane di ballo, attingendo a fonti archivistiche, storiche e musicali. Il ruolo critico di Gennaro Magri e del suo trattato, fornisce un'ampia panoramica sulla cultura della danza contemporanea e sulla prassi esecutiva a Napoli. Lo studio dei documenti correlati, archivistici e musicali, illustra le notevoli risorse dedicate alle feste di ballo come spettacolo sociale, che proiettava immagini convincenti di sovranità. Questi materiali dimostrano la notevole statura della cultura della danza napoletana, che rivaleggiava anche con la prominenza del dramma locale per musica alla fine del XVIII secolo.

Naples in the late eighteenth–century hosted a vibrant dance culture, whether the *ballet d'action*, the *grottesco* genre or the *feste di ballo*. These

innovative traditions of dance were showcased in the aristocratic milieu of the Teatro di San Carlo, underlying their increased significance in local artistic culture. This essay examines the emergence of the Neapolitan *feste di ballo*, drawing on archival, historical and musical sources. The critical role of Gennaro Magri and his treatise, provide broad insight on contemporary dance culture and performance practice in Naples. The study of correlative documents, archival and musical, illustrate the considerable resources devoted to the *feste di ballo* as social spectacle, one that projected compelling images of sovereignty. These materials demonstrate the significant stature of Neapolitan dance culture, which rivaled even the prominence of the local *dramma per musica* in the late eighteenth–century.

III. Gennaro Magri: l'artista e l'uomo

Noemi Massari, *Alla ricerca di un tesoro, un'esperienza unica nella carriera di Gennaro Magri*

Il saggio analizza il programma del ballo *Alla ricerca di un tesoro* di Gennaro Magri, andato in scena il 30 maggio 1773 come secondo ballo all'interno dell'opera *Il trionfo di Clelia* di Giovanni Battista Borghi. Il ballo presenta una struttura più articolata rispetto agli altri creati precedentemente dallo stesso Magri a Napoli: una trama fitta e complicata, repentini cambi di scena, personaggi complessi capaci di esprimere diversi stati d'animo che vanno dal comico al tragico. Il ballo potrebbe essere letto come un tentativo di Magri di trasformare i balli grotteschi, per lo più semplici divertissement con una trama scarna ed essenziale, in balli complessi, come un tentativo di portare in scena le capacità espressive dei ballerini comici e grotteschi.

The essay analyzes the libretto *Alla ricerca di un tesoro* by Gennaro Magri, staged on May 30, 1773 as a second dance in the opera *Il Trionfo di Clelia* by Giovanni Battista Borghi. The dance presents a more articulated structure compared to those previously created by Magri himself in Naples: a dense and complicated plot, sudden changes of scene, complex characters capable of expressing different moods, from the comic to the tragic. The dance could be read as an attempt by Magri to transform the grotesque dances, mainly simple divertissements with an essential texture, into complex dances. As an attempt to bring on stage the expressive skills of the comic and grotesque dancers.

Deda Cristina Colonna, ***Indagine sulla tecnica di Gennaro Magri, alla luce della Cinetografia Laban***

Dopo avere inquadrato storicamente la questione dell'uso della notazione coreografica alla fine del XVIII secolo, l'autrice esamina il contenuto del trattato di Magri con l'aiuto dei parametri della Labanotation. L'indagine è condotta con il duplice fine di verificare se le informazioni fornite sono sufficienti a ricostruire i passi descritti, e di evidenziare le aree in cui si deve supplire alle mancanze della descrizione, producendo una 'creazione storicamente informata', invece di una vera e propria 'ricostruzione'. Le indicazioni di Magri risultano infatti lacunose, soprattutto relativamente a direzioni nello spazio, ritmo, coordinazione gambe–braccia e composizione delle sequenze coreografiche. In ultima analisi l'autrice ritiene che seppure non sufficiente per 'ricostruire', quanto osservato costituisca una base sufficiente per una 'creazione storicamente informata' compatibile con la tecnica di Magri ed il contesto in cui egli operava.

After historically framing the question of the use of choreographic notation at the end of the eighteenth century, the author examines the content of Magri's treatise with the help of the parameters of Labanotation. The survey is conducted with the dual purpose of verifying whether the information provided in the treatise is sufficient to reconstruct the described steps, and to highlight the areas in which the shortcomings of the description must be compensated, thus producing a "historically informed creation", instead of a "reconstruction". The information supplied by Magri is in fact incomplete, especially in relation to directions in space, rhythm, leg–arm coordination and composition of choreographic sequences. In conclusion, the author believes that although not sufficient in order to "reconstruct", the collected information allows for an impression of Magri's technique, which can be used towards "historically informed creations" suitable for the context in which Magri operated.

Paola De Simone, ***Nuove fonti d'archivio su Gennaro Magri, fra questioni teatrali e affari patrimoniali***

Sullo sfondo della straordinaria fioritura degli spettacoli teatrali promossa a Napoli nel secondo Settecento, si è inteso ridisegnare il ruolo e la figura di Gennaro Magri al quale è possibile attribuire, alla luce dei nuovi documenti, una specificità tecnico–stilistica e una statura artistica non distanti da quanto conquistato in ambito canoro dai più celebri castrati in pari epoca. Ne sono segnali eloquenti gli impegni e i compensi artistici, le bizze teatrali sfociate

in cause o proteste con gli impresari di Napoli e Venezia, la consistenza degli affari patrimoniali. Al culmine, la scoperta della donazione di Villa "Miradois", una delle più sontuose tenute dell'area di Capodimonte, offerta a lui e alla moglie Teresa Stefani da parte di un principe–mecenate senza legittimi successori per il desiderio di garantire alla coppia di ballerini virtuosi una debita fonte di sussistenza, tentando al contempo di vincolarne l'arte preziosa alla città di Napoli.

In consideration of the extraordinary flourishing of theatrical presentations in Naples during the second half of the 18th century, this paper aims to redraw the role and figure of Gennaro Magri, to whom it is possible, thanks to newly discovered documents, to attribute a specific stylistic technique and an artistic stature not unlike that achieved in the field of singing by the most famous castrato singers of that era. Eloquent signs of this are his artistic responsibilities and fees, his theatrical disputes resulting in lawsuits or protests against the impresarios of Naples and Venice, his artistic activity, and the substance of his property transactions. Most recently discovered was the gift, offered at the peak of his career to Magri and his wife Teresa Stefani, of the Villa "Miradois" — one of the most lavish estates in Capodimonte — by a princely patron without legitimate heirs, who thus desired to guarantee this virtuoso dancing couple a proper source of income, and who attempted at the same time to bind this precious art to the city of Naples.