

**MINIMI**  
**di**  
**VLT VRA**  
**COLLEZIONE**  
**QUINTIERI**

Ogni volumetto costa 0.45

**MANASSERO**

con la collaborazione tecnica di

D'AQUINO - STROCCO - NARDINI e Miss SURETHA

**Tango - One Step**  
**Maxixe brésilienne**  
**Furlana - La valse poudrée**  
**e Langoureuse**

con 6 riproduzioni musicali

**N. 1**

**SERIE SPECIALE**

**Fuori abbonamento**



**QUINTIERI - Editore**  
**MILANO**



CASA EDITRICE  
**Dott. RICCARDO QUINTIERI**  
MILANO

**Poesie**

**Romanzi**

**Novelle**

**Teatro**

**Musica**

**Varia letteratura**

**LA NOSTRA RIVISTA**

e le seguenti collezioni:

*I Romanzi nella Storia* ogni vol. L. 0.95

*I libri d'un fiato* . . . » L. 2.—

*Biblioteca varia* . . . » L. 1.—

*I libri della salute* . . . Prezzi varî

*Minimi di cultura* . . ogni vol. L. 0.45

e in abbonamento L. 0 35

*Chiedete il  
Catalogo Generale*

S'invia gratis  
e franco

**MANASSERO**

CON LA COLLABORAZIONE TECNICA

DI

A. D'AQUINO - A. STROCCO - NARDINI

e Miss SURETHA

## I balli moderni

TANGO \* \* \* \* \*  
ONE STEP \* \* \* \* \*  
MAXIXE BRÉSILIENNE \* \*  
FURLANA \* \* \* \* \*  
LA VALSE POUDRÉE \* \* \*  
LA VALSE LANGOUREUSE



MILANO

**Dott. RICCARDO QUINTIERI - Editore**

Corso Vittorio Emanuele, 26

~~~~~  
PROPRIETÀ LETTERARIA  
~~~~~



I.

*Tango, one step, maxixe brésilienne*, — anche la *valse poudrée* (a sostituire quel double boston, triple boston, royal boston che sono complicazioni non sempre belle e indovinate del boston vecchio di un decennio): — ecco i nuovi balli che l'anno scorso e quest'anno, dominano e sono ballati. È facile previsione il dire che li vedremo conservati — anche se i maestri di ballo proporranno, per più lucro, nuove forme e nuovi modi di danza, — per molti anni avvenire; e tale profezia si fonda sull'osservazione psicologica della natura dell'uomo, che non è di leggieri disposto ad abbandonare così un sistema di nozioni come una attitudine e perizia fisica, quando l'uno e l'altra gli sia costata tempo e danaro.

Io consento nel riconoscere che alcuni balli siano delle danzatrici dei *cabarets*, dei *bals tabarins*, che non appropriati a dame e signo-

rine; ma certamente, per contrario, non vi è più festa di ballo in provincia, che non sia il ballonzolo di campagna così sapidamente descritto da Beppe Giusti, nè vi ha società borghese, che non sia quella di Peretola — in cui le nuove danze non abbiano fatto un ingresso trionfale, e perdurino con vita tenace e rigogliosa.

Un contrasto diffuso si è acceso intorno alle nuove danze, specialmente intorno al tango: sulla loro venustà, e sulla loro moralità. Tutte le società per il bene, tutti i sodalizi pro morale, e i vescovi con pastorali e omelie han portato il veto e la condanna religiosa al nuovo ballo, che come le sottane strette, pareva minare il costume — sono partiti in crociata contro le nuove danze che sono immorali. Ma chi lo dice?

Persino il *Times* ponteficale ha aperto le sue colonne ad una larga polemica: ed ogni buono e diligente padre di famiglia, ha scritto al suo giornale, il Buon Consigliere, chiedendo con il metodo per preparare la tisana e coltivare i gerani — ansioso e angosciato: « Mia figlia può ballare il tango? ».

Ma certamente. Non il tango è immorale; ma i ballerini possono essere immorali, sia eseguendo questo, che qualunque altra danza: persino il *Washington-Post* adatto per ragazzi, può essere ballato in modo da fare arrossire le scimmie. Niente di più ingiustificato di questa crociata per il buon costume, a proposito del tango. L'opinione pubblica ha bisogno di tempo

in tempo di consolarsi con determinate menzogne convenzionali, con delle illusioni appagatrici: tale la ricorrente illusione di migliorare il costume, di correggere il malcostume, solo col proibire determinate forme d'arte e di vita.

Tanto valgono i sermoni del senatore Léon Béranger, (forse non sceso in campo contro il tango solo per i suoi 84 anni), tanto le circolari di Luigi Luzzatti, ministro dell'interno, quanto questa ingiusta azione contro il tango in ispecie, e i balli nuovi in genere. La quale, come tutte le altre del genere, ha sortito in pratica, l'effetto opposto a quello prefissosi. Ha colorito di malizia e di attrattive quello che era una danza semplicemente voluttuosa e variata, prima che in Europa fosse importata dai paesi della Fanciulla del West. Si son ricercate le origini della nuova danza, e si è chiesto il suo certificato di nascita: nella *Settimana folle* ad uno sciocco argentino, Abele Hermant fa dire che il *tango* prima si ballava in certe case malfamate, ma come la moda lo ha importato a Parigi, si balla in ogni buona società. A volere prescindere dalle origini, dimenticando i costumi liberi e istintivi dei *gauchos* e dei *coy-boys*, che in Italia si conoscono soprattutto per le rappresentazioni cinematografiche e per le rappresentazioni di Buffalo Bill, nessun dubbio si può affacciare alla correttezza della nuova danza. L'idea collettiva della immoralità e licenziosità del tango deriva da un ricorso storico che per giri uguali ritorna e si impone: per il valtzer di cui nessuno oggi oppugna la

immoralità, nè si sogna di chiamare scorretto, si accesero altrettante controversie e polemiche, nell'intento di dare l'ostracismo a questo ballo pervertitore. Il pregiudizio individuale dell'immoralità del tango deriva dall'essere stato il critico, spettatore e non, a così dire, attore della nuova danza. La quale se potrà ad alcun freddo osservatore sembrare ardita e voluttuosa, non permette a chi la danzi con precisione, con riflessione, con interesse la pausa di alcun pensiero licenzioso o di alcuna manifestazione scorretta, non ammette distrazioni o appetiti. Il ballerino licenzioso o è un cattivo danzatore, o è un danzatore distratto. E tra il tango e gli altri balli non vi ha differenza di moralità o di immoralità.

## II.

Come è difficile avere idee originali! Io credevo di averne preconcepita una parvula, modesta, ma mia, ed era questa: che il nascere delle nuove danze derivasse non da un capriccio della moda, da un influxo della mondanità, ma dal bisogno della danza, per durare e non morire — di rinnovarsi. Dall'ondulata monotonia del boston, dell'uguaglianza fanciullesca delle polchette — alle figurazioni ricche, svariate e pittoresche, piene di movimento, piene di vita del tango o della maxixe. E mia l'idea

non era; o meglio, era mia ma già da altri espressa: l'aveva già detta Richépin e Zùccoli. Quest'ultimo in un bello articolo « Danze moderne » su *La Cronaca d'Oro* (aprile 1914 pagina 21), osserva acconciamente: « La posizione di chi non balla in una festa di ballo, e non ha da far altro che guardare, è poco simpatica e soggettivamente e oggettivamente.

« Con poche lezioni d'one step e di matchiche e di tango, che non sono poi di tal difficoltà da disperare alcuno, si riesce ad essere graditi a sè e agli altri, nelle molte occasioni in cui si sarebbe noiosi per gli altri e per sè. »

Diversamente dallo Zùccoli, che è un convinto e abile ballerino, Ruggero Bonghi, che pure era un frequentatore assiduo della buona società, un *mondano*, si lamentava che in una festa di ballo tanto poco spirito e tante poche idee servissero per tante teste. In astratto aveva ragione anch'egli; ma praticamente il Bonghi aveva torto; non sapeva ballare! Alle feste di ballo si va per ballare: giacchè « siamo in ballo, balliamo »; non si va per tenere ed ascoltare una conversazione erudita ed elegante, alla quale è sede più acconcia il salotto della contessa Lovatelli.

De Musset, parmi, parlando del *frack*, disse che l'uomo è tanto triste che persino l'abito che egli indossa nei più solenni momenti della vita, dal matrimonio alla morte, è color di lutto. Ma chi non sa ballare non ha nero soltanto il *frack*, ma nero anche l'umore, l'animo, direi

quasi la coscienza. Questi, che non sa ballare è tratto a considerare tutto il ridicolo di chi balla; il ballerino paragona all'orso heiniano dell'*Atta Troll*, all'orso, che tratto dalla sua naturale serietà di vita glaciale dall'uomo, è costretto a danzare su per i trivi. Ma ad essi si può opporre: danzando ogni animale: orso o cavallo, non si solleva forse dalla sua quadrupede semplicità alla posizione eretta, su due gambe, come l'uomo? E se così è, a giungere alle estreme conseguenze logiche, e a non temere il paradosso, si può inferirne che sia l'animale che imita l'uomo, ma non l'uomo l'animale. Si può parlare a proposito di danze moderne di trotto del tacchino, e perfino di passo del pesce; ma giova tenere presente che questi titoli animaleschi non sono soverchiamente appropriati; perchè, ad esempio, la danza del pesce riproduce di otto in otto passi, avanti e indietro il movimento di chi sale le scale, ma non già il passo del pesce, che non si è mai sognato di camminare.

Per cui, se pure la danza è istintiva essa è propria dell'uomo, esclusiva dell'uomo; una di quelle qualità che lo individuano nella natura e gli concedono il posto di re dell'universo.

È facile tentare l'elogio della danza in genere, non per persuadere i già persuasi, ma per giustificarli.

Una festa di ballo meglio di ogni altra festa può dare una impressione estetica. Gli uomini ci appaiono migliorati, accomodati, meno brutti del solito; le faccie di uomini e donne abbellite

dai cosmetici, dalle ciprie, irradiate dal sorriso, senza rughe di pensiero o contrazioni di sforzo. Le donne... oh le donne! mettono in mostra ciò che hanno di meglio; e spesso ciò fanno così bene, che nemmeno i mariti le riconoscono. Il trionfo dell'apparenza: ciò che ciascuno vorrebbe essere; e poi che dignità nei tratti, che accrescimento di personalità, di sentimento proprio!

Talascio di considerare come avvenga che un fidanzato possa per la prima volta studiare non dico l'anatomia, ma la plastica della *futura*, che gli era rimasta un mistero sotto l'egida dei busti di ultimo modello, sotto l'ipocrisia dei vestiti *tailleurs*, fra il mistero delle trine morbide e costose.

Anche a non volere innalzare il ballo a dignità di fine, certo lo si può lodare come mezzo. Procura la conoscenza ideale, l'abbraccio legale; avvicina i due sessi che non si conoscevano che di vista, per il pregiudizio in Europa contro la *co-education* che avvicina i due sessi moralmente, mostra all'uomo che cosa sia la candida verginella letteraria, alla donna che cosa sia il terribile Don Giovanni delle appendici di giornale. È strano che il ballo sia pregiato tanto in una tribù selvaggia, quanto nei popoli di civiltà più raffinata.

Finchè vi saranno donne, resterà il ballo.

Deriva, dai nuovi modi di danza, come dagli antichi, nelle fanciulle, nelle donne, quella cortesia, quella benignità, quella tenue eccitazione che fa loro dimenticare brevemente, per

un istante, il valore economico della loro austerità.

Tersicore, forse perchè il suo culto si esercita con le gambe, è quella tra le muse, che ha ancora più templi e più fedeli. Le altre muse, vivono vita ritirata e danno l'impressione di zitelle sconsolate.

### III.

Può forse accadere che questo elogio della danza in genere da me tentato sembri sproporzionato, ove si abbia presente il discorso pronunciato da Richépin accademico agli altri immortali, discorso altrettanto abile ed elegante, che appassionato ed entusiastico a pro' del tango?

I nazionalisti, che oggi sono di moda, ma che non comprendono tutti i patrioti — quando gridano il loro crucifige alla danze perchè straniere, non hanno presente che la contradanza è inglese, il valtzer tedesco, polonese la mazurka, ungherese la polka, la scottish lituana e la redowa ceca.

E dopo i nazionalisti, gli aristocratici, che di fronte alle umili origini popolareshche del tango, come della furlana arricciano il naso, naturalmente retroussé, per l'insù, o aquilino e protestano: « Come? un ballo di palafrenieri, di *gauchos*, di mezzi selvaggi, di negri! Che orrore! ».

E non sanno essi che tutti i balli hanno una origine popolare, rustica, e sono vecchi traballamenti paesani, salti inventati da contadini, tutti, tutti, fino al soave minuetto — leggiadramente riprodotto nella tela del Tiepolo — originato da un ballo campagnolo, tutti fino alla fiera e graziosa gavotta messa di moda dalla regina Maria Antonietta, e le cui prime cadenze furono ritmate dallo sbattere degli zoccoli calzati dai pesanti giovinotti di Bretagna.

Luciano Zùccoli colla sua autorità di uomo colto e fine, col suo gusto di artista, ha giudicato favorevolmente le nuove figurazioni di danze: non solo narra in una gustosa pagina la sua conversione, ma balla e balla elegantemente. Guido da Verona anch'egli professa, e danza il tango, con snellezza e precisione.

E consentito un ricordo personale? Arturo Colautti, che in giovinezza fu un appassionatissimo e abile ballerino — divenuto per gli anni e le malattie spettatore d'altrui — non più remotamente, del luglio ultimo, nei balletti dell'Esposizione marchigiana alla Villa Reale, di cui esso era assiduo e attentissimo — si dichiarava fautore delle nuove figurazioni; e non solo gli piacevano le danze con virtuosità e snellezza rappresentate dal bravo Vincenti — ma anche specialmente si mostrava ammirato dei balli nuovi, danzati dal più intimo dei miei amici, colla sua dama alta, vestita di color di fiamma viva, con uno stile del tutto personale e con una correttezza e una forma decorosa, come a chi balla per diletto si conviene.



Ma il tono della difesa sale nelle parole del Richépin, quando difende e si difende. L'unico torto di lui, come di quanti: esteti e letterati, artisti e giornalisti hanno fatto del tango una questione astratta, è questo: di avere cercato di dare una giustificazione teorica a questa danza come agli altri balli, quasi che essa ed essi fossero per essere abbandonati, ove la risultante dei giudizi teorici dovesse condannarli sotto il punto di vista estetico e etico.

«Noi francesi — disse Richépin — francesizziamo tutto; e la danza che noi preferiamo ballare, diventa francese. Dunque non bisogna vedere nell'entusiasmo attuale per il tango altro che il ringiovanirsi della danza, e occorre rallegrarsene. Perchè la Francia è come la Grecia antica, e sola con essa, un paese dove la danza è necessaria alla vita. Quando Ulisse giunge all'isola orrenda, ove abitano Polifemo e i Ciclopi antropofagi, e quando chiede al vecchio Sileno quale sia tale terra di orrore, il padre spirituale di Dionisio, la definisce con un solo epiteto: *ἀνογον χθονα*: il che vale una terra ove non si balla. Ebbene la Francia non deve mai venire quella terra; non divenirlo che sotto la pena di morire. Benediciamo tutto ciò che l'impedisce, tutto quanto rianima la vecchia tradizione, per cui risuscita la Grecia antica, — restando una terra ove si danza, ove si fa tutto ballando, ove si sa anche morire ballando. Non così fecero gli Spartani alle Termopili?... E non così, nello stesso sentimento il grande Condé, per vincere d'assalto l'imprendibile

Lérída, vi fece arrampicare i suoi moschettieri al canto dei violini di Lulli? Egualmente non erano della stessa schiatta i 25.000 *bonnet à poil* di Austerlitz, che sbaragliarono il quadrato nemico alla pifferata dei pifferi che sonavano un rigodone? Ah! certo amavano la danza e sapevano danzare tutti questi eroi. Ecco perchè nel tempo che io ero ragazzo da collegio, si aveva ragione nell'insegnarci il ballo contemporaneamente alla scherma. Ecco perchè di ciò mi sono ricordato or ora, per osare di parlare di tango dinanzi alle cinque classi dell'Istituto — certo che mi si perdonerebbe tale audacia, perchè per il tango io intendo la danza, e perchè dalla danza esce la pirrica, inventata da Pallade Atena la giusta, questa pirrica esaltata da tutti i giovini di Atene, che dopo la rappresentazione del Perseo di Echilo, si misero a danzare come folli, nella notte, nelle piazze e nelle strade, e soprattutto davanti ai templi, ove essi percuotevano coi pugni gli scudi sospesi alle porte, e raddoppiavano i salti frenetici, gridando perdutamente: Patria! Patria! Patria!

#### IV.

La furlana non è propriamente, nè può riuscire un ballo di società. Non figura quasi mai nei *carnets* delle feste di ballo, solenni o famigliari: si è posto daccanto, per breve con-



trasto: *tango* o *furlana* ma non ha ucciso la danza americana, e S. M. la Moda ha risolto l'alternativa e il contrasto in questo modo: tango e anche furlana. L'ingenua vecchia danza regionale, diretta a soppiantare il tango, per più moralità, per più italianità, si è rifugiata dove meno si poteva supporre: sul palcoscenico del caffè concerto, o nei rossi quadrati del ballo tabarino.

Le famiglie di buon ceto, timorate e osservanti non hanno ospitata la furlana nelle vecchie sale eleganti immuni dallo stile moderno; e tutta l'innovazione apportata dallo spolverato ballo degli avi, è consistita nel permettere all'Italia il suo genere di esportazione all'estero. Parigi, New York e Buenos Aires, hanno richiesto musiche e danzatori di furlana. In Italia la danza antica e provinciale ha attecchito molto meno che non all'estero: sia che noi teniamo in scarso pregio le cose nostrane; sia che sia troppo presente la sara-banda udinese, e la tarantella nelle sue varie figurazioni regionali.

La furlana ha ucciso il tango americano o parigino, così come la moda italiana di Rosa Genoni ha abolito le mode parigine.

Certo è che il tango tiene ancora il primato. La moda dei vestiti ha trovato un colore caldo e infuocato, e l'ha intitolato « colore tango »: il *five o clock tea* è stato sostituito dal *te tango*; il tango è servito, bene notò Cavacchioli — a rimettere a nuovo (si può dire?) le *Vergini* di Marco Praga, o a rinverniciare un lavoro vec-

chio di dodici anni: *Non si sa mai* di G. B. Shaw.

La ragione di questo successo parmi vada ricercata in ciò che il tango appassionato, voluttuoso, pittoresco, complicato di figurazioni e di atteggiamenti risponde di più al carattere, all'indole, al costume della nostra complessa vita moderna, mentre la furlana è più semplice e graziosa che altro.

Chi balla per diletto non si deve perdere nella selva selvaggia dei nuovi balli, ripetiamo, che sono complicazioni e varianti dei balli fondamentali; e deve lasciare ai virtuosi lo *scotch time* caro agli inglesi, combinazione del tango col boston, la mazurka russa a sei passi, il *turkey trot* e il *Rag time* così come le recentissime danze *Balancello* e *Esitation-Valser*, per quanto il *Fado* e l'*Half-Time*, lanciati da Enrico Pichetti, comincino a imperare nella società romana.

Non mancano in Italia ottimi maestri di ballo; e tra i primissimi giova nominare: Adolfo Strocchio, Annibale D'Aquino, Enrico Pichetti. È un poco difficile invero, imparare a ballare leggendo le pagine, per quanto chiare, di un libro, seguendo un grafico di impronte di piedi, che meglio si presta a indovinelli maliziosi; o guardando dei figurini dipinti — così come è difficile sui libri apprendere una lingua viva e parlata, senza la guida di un maestro intelligente ed esperto. Tanto più: se si osserva che la più parte dei manuali di danze spendono gran numero di pagine a dimostrare ciò

che ognuno, fornito di buona educazione, deve sapere, ad esempio, il dovere di cortesia di cedere la propria sedia ad una dama che si trovi in piedi, e non abbia altro posto: norma comune di buona creanza! Tanto più anche: se si nota che gli autori di tali trattatelli non sono nel caso di quel saggio che a dimostrare il moto, si metteva a camminare; i più di essi sono compilatori, e non sanno affatto mettersi a ballare. Se vi ha una educazione nel vestire, vi è pure nel ballare. Quanti che si guarderebbero bene dal non vestire gli abiti di prammatica, non si peritano di *impegnare* e sacrificare una povera signorina, senza avere nè abitudine nè scuola alcuna! Le nuove danze hanno un poco sfolato le sale degli imperiti e degli inadatti. Non basta più presumere di ballare, unicamente perchè si hanno le gambe. E questo non è piccolo pregio delle figurazioni di danze moderne, che non sono più, se Dio vuole, i soliti « quattro salti... »: « Ballate forte e alto le man su », risuona l'agile ballata di Franco Sacchetti.

Signori e signore, a scuola!

## Tango

### Teoria del Prof. Annibale D'Aquino.

Tra il tango brasiliano più semplice, e il tango argentino più variato di figurazioni, in causa delle molteplici variazioni e adattamenti per parte dei maestri, per ridurre la danza più temperata e corretta — e dei virtuosi a introdurvi complicazioni di agilità e acrobatismi sorprendenti — (ciascuno di essi vantava il suo proprio ballo come il *vero* tango) sulle musiche diverse di tango appunto argentino, brasiliano, criollo, ecc., venne fuori una tale varietà di tanghi, che il tanghista per trovare la ballerina gemella doveva non solo essere discepolo della stessa scuola, ma doveva stabilire a priori la sua affinità elettiva di ballerino.

Quindi è che ad ovviare a tale inconveniente si è dalla benemerita « Associazione tra i maestri di danza e coreografi » addivenuti ad una intesa, fondendo e unificando le varie specie di tango in un tipo medio, di tango internazionale che partecipa delle varie caratteristiche ed è più adatto in società; fissando le figure ufficiali che i maestri associati insegneranno ai loro allievi.

Usiamo i nomi tecnici di trasparente significato anche in italiano.

**TEORIA. Figura Prima.** — La prima figura si compone del *Paseo* — *Medio Corte* — *Media luna* e *Medio Corte*. — I. (**El Paseo** = *la promenade*). Si comincia in posizione normale cingendo la dama quasi sul fianco. **Cavaliere.** Esegue quattro passi avanti con passi molleggiati, come di one step, partendo col destro: *destro-sinistro, destro-sinistro*, (2 battute), terminando così col piede sinistro. Ognuno di questi passi di passeggiata a tempo vale un quarto, poichè il tango è un tempo moderato due quarti. Quindi si eseguisce: II) il **medio corte** (le demi départ). Consiste: nell'avanzare il piede destro di un solito passo, nel ricondurre il piede sinistro, più avanti e più a sinistra, ribattendo il piede destro rapidamente sul posto, in modo che questi due ultimi movimenti richiedano un solo quarto di tempo; — nel ricondurre il sinistro indietro con un quarto di tempo, alzando la punta del piede destro, e tenendo il tacco sinistro a terra. Il peso del corpo deve gravitare sul sinistro; il ginocchio destro è piegato leggermente. Una leggera ondulazione di tutto il corpo accompagna questi movimenti. Un quarto di arresto in questa posizione inginocchiata. **Dama.** Fa i quattro passi indietro, partendo col piede sinistro. Esegue il **medio corte**: col portare il piede sinistro indietro, il destro più indietro e più a destra del sinistro, ribattendo il piede sinistro rapida-

## Tango Argentín.

Ovalde Brunetti

Introduzione.  
Moderato.

Tango.

Cartech a Jankow, Editor, Milano - Leipzig

© 1920

Copyright MCMXXI by Cartech & Jankow

- N. 13201. Pianoforte solo (con teoria, ital.-franc.) . Fr. 2,— n.  
 » 13381. » facilitato (con teoria, it.-fr.) . » 1,50 »  
 » 13278. Piccola Orchestra con Pianoforte . . . » 2,— »

mente sul posto, in modo che questi due movimenti immediatamente successivi prendano un solo quarto della battuta di due quarti; col portare quindi il piede destro avanti ed alzare il tallone del piede sinistro piegando la gamba sinistra, e portando il ginocchio sinistro piegato indietro e vicino al ginocchio destro. Un arresto in tale posizione, sincronicamente col cavaliere.

III. (**Media luna**) consiste in un passo di boston in avanti, e in un passo di boston indietro. **Cav.** Come è noto per eseguire il passo di boston il cavaliere porta il piede destro avanti, il sinistro di fianco al destro, quindi con un terzo movimento unisce il piede sinistro con il destro, inclinando un poco il corpo verso destra. I tre movimenti devono essere contenuti nei due quarti di una battuta di tango. Della stessa durata il noto passo di boston all'indietro. Dopo queste due battute — si termina con un *medio corte*. **Dama.** Esegue gli stessi movimenti cominciando col sinistro indietro.

**Figura Seconda.** — Si compone di **El chasé**. **Cav.** sempre tenendo la dama in posizione di danza incrocia il piede destro avanti al sinistro, quindi pone il sinistro avanti al destro, sempre agendo sul fianco sinistro; poi col piede destro scaccia il piede sinistro che viene posto a terra. Ogni chasé importa due battute di tango. Si eseguono tre *chasé* (6 battute) e si termina con un *medio corte* (2 battute). **Dama** ugualmente cominciando col piede sinistro.

**Figura Terza.** — (**El corte in avanti**). **Cav.** Portare il piede destro indietro, quindi il sinistro alla stessa altezza ma più a sinistra; battere il destro sul posto e portare il piede sinistro indietro alzando la punta del piede destro, come nel *medio corte* (2 battute) ripetendo da capo questo passo (2 battute). Successivamente: **El Valser.** Eseguire tre tempi di valzer indietro col piede destro, quindi in avanti col sinistro girando leggermente a sinistra. Per finire ripetere una volta sola **El corte**. La **Dama** eseguisce *El Corte* e *El Valser* cogli stessi passi, movendo col piede sinistro avanti.

**Figura Quarta.** (**El cruzado cortado = le croisé coupé**). — **Cav.** Parte col piede destro; eseguisce tre passi sul fianco sinistro e uno chasé. Torna indietro facendo tre passi a destra e cominciando col piede sinistro; quindi un altro chasé (3 battute). Dopo eseguisce un chasé a sinistra col piede destro, un altro a sinistra col piede sinistro (2 battute) per finire con un *medio corte* (2 battute).

La **Dama** analogamente cominciando col piede contrario.

**Figura Quinta** (**El Corte indietro**). — **Cavaliere e Dama** eseguono la Terza Figura.

**Figura Sesta** (**El cruzado per ocho = le croisé par huit**). — I. **Cav.** partendo col piede destro fa due passi passando dalla destra alla sinistra della Dama. La **Dama** partendo col piede sinistro eseguisce due passi, quasi sul posto. II. La

**Dama** partendo col piede sinistro fa tre passi, passando a destra del cavaliere; quest' ultimo partendo col piede destro fa tre passi quasi sul posto. III. Il **Cav.** partendo col piede sinistro fa tre passi passando dalla sinistra alla destra della **Dama**; questa fa tre piccoli passi quasi sul posto e passa dalla sinistra alla destra del cavaliere. IV. La **Dama** partendo col piede destro fa tre passi dalla sinistra trascorrendo alla destra del cavaliere. V. Il **Cav.** fa ancora un passo col piede sinistro; la **Dama** un passo col piede destro; e ambedue terminano col solito *medio corte*.

**Figura Settima (La media luna) (aperta).** — È una figura aperta. Il **Cav.** fa un passo avanti col destro in due tempi — fare un passo avanti di media luna col piede destro avanti e uno indietro col piede sinistro. Ripetere questi due passi — e finire con un *medio corte*. La **Dama** i medesimi passi, movendo col piede sinistro; in fine terminando con un *medio corte* ritorna *vis-à-vis* al cavaliere.

**Figura Ottava (Chasé rueda e medio corte).** — I. **Cav.** e **Dama.** Fare due chasé a sinistra partendo col piede destro. Quindi il **Cav.** incrocia fortemente il piede destro avanti al sinistro e gira per 6 tempi su se stesso, mentre la **Dama** eseguisce due chasé col piede sinistro, quindi gira intorno al cavaliere. Per finire, entrambi eseguono un *medio corte*. II. (**La rueda a destra**). Si fanno due chasé a destra cominciando: **Cav.** col piede destro, **Dama** col sinistro. Quindi

il **Cav.** incrocia fortemente il piede sinistro avanti al destro, mentre la **Dama** gira facendo sei passi. Terminano ambedue con un *medio corte*.

## One step

### Teoria di Peppino Nardini.

Questo ballo pur essendo semplice è molto grazioso e suscettibile di variazioni e figurezioni leggiadre. Si balla sul tempo di polka o meglio Two step lento — e particolare caratteristico è questo: che si fa un passo per ognuno dei due quarti della battuta. È quello che volgarmente è chiamato Bal Tabarin.

. **TEORIA. I. Passeggiata.** — **Dama** e **Cavaliere** sono in posizione solita: in gruppo, *vis-à-vis*. Passo molto elastico, cadendo sulle ginocchia, quasi saltando. In avanti andando; successivamente indietro. *Balancé a sinistra* — in un tempo, o strisciando il piede sinistro a discacciare il destro.

II. **Passo fermato.** — Il **Cav.** parte all'infuori, col sinistro, e la coppia si apre a ventaglio. Al terzo passo, il cavaliere, trovandosi ancora sul sinistro, si ferma e si riunisce alla



**Dama** che ha eseguito analoghi passi, partendo col destro infuori.

III. **Passeggiata in fuori a sinistra.** — Passi continuati avendo la dama non di contro, ma di lato, a volontà, avanti e indietro, girando lentamente a destra.

IV. **Rovescio a destra.** — **Dama e Cavaliere** fanno tre o quattro passi rovesciandosi a destra, procedendo in direzione opposta alle braccia unite tese, per poi ritornare a sinistra. Si ripete più volte.

V. **Trasformazione.** — Il **Cav.** si mette al fianco destro della dama, avanti e indietro. Ottiene tale effetto incrociando il piede destro avanti e il destro indietro al sinistro; mentre la **Dama** esegue il passo analogo.

VI. **Giro continuo a destra.** — Consiste nel sostare colla gamba abbassata a destra indietro, e nel girare molto piegato; quindi colla gamba abbassata avanti a sinistra, portando avanti la dama con un piccolo salto. La gamba piegata al ginocchio serve di perno al giro, l'altro piede segna leggermente sul pavimento un circolo.

Fermato il giro continuo colla destra del cavaliere indietro si esegue il

VII. **Salto indietro colla destra,** per opera del cavaliere. Si ottiene tale movimento raggiungendo col piede sinistro quasi a piè pari il destro. Per variazione il cavaliere lo può eseguire avanti colla gamba sinistra.

# L'Amour revient.

Amors Rückkehr.

Ritorno d'Amore.

One - Step.

Vincenzo Billi, Op. 192.



Carlini & Jänichen, Editore, Milan - Leipzig

C. 11636 J

Copyright MCMIX by Carlini & Jänichen

- N. 11636. Pianoforte solo . . . . . Fr. 1,75 n.  
 » 11637. Canto e Pianoforte (franc.-ital.) . . . . » 2,—  
 » 11373-b. Piccola Orchestra con Pianoforte . . . » 2,—

## Maxixe Brésiliénne

Teoria del Prof. Adolfo Strocchio.

È un ballo molto più facile del tango, ma altrettanto pittoresco, pieno di movimento e di vita. Tempo: quattro due.

**TEORIA. I. Entrata (leggiadramente).** — Posizione di fronte. Passeggiata semplice leggermente ondulando le spalle nel senso orizzontale; a sinistra, avanzando la gamba destra; e viceversa. Ogni passo ha il valore di un quarto.

**II. Prima Figura.** — Posizione di fronte. **Fig. 1** a tre tempi (come la polka e il Two step) **tranne** che nel secondo tempo, che si eseguisce incrociando un piede avanti all'altro. Ogni passo vale una battuta.

**III. Seconda Figura (Croisé).** — Posizione di fianco. Passo a quattro tempi. La coppia volgendosi a sinistra: il cavaliere avanza, incrociando il piede sinistro, mentre la dama incrocia il destro, rispettivamente davanti all'altro piede. Ogni movimento viene eseguito dall'altro piede con un movimento avanzante, senza oltrepassare l'altezza del piede croisé. Ogni passo di quattro tempi vale una battuta.

## Petite Brune

MAXIXE BRÉSILIENNE  
di  
Sofia Properzi Acquaviva



Con un passo della prima figura il cavaliere passa davanti alla dama e prende la posizione opposta ripetendo la figura.

**IV. Prima combinazione. — Prima e Seconda Figura.** — Alternare un passo di tre tempi della prima figura con uno di quattro della seconda (variante originale dell'A.).

**V. Terza Figura.** — Si passa alla terza figura colla ripetizione della prima, e durante l'esecuzione di essa il cavaliere alza la mano sinistra sul capo della dama; la dama porta la sinistra dietro di sè, unendola a quella del cavaliere che la cinge, e la destra leva in alto, unendola con la sinistra del cavaliere. Quindi sempre colla prima figura la coppia si apre: la dama eseguendo un mezzo giro a destra, in tre tempi; mentre il cavaliere eseguendo semplicemente due passi, si troverà ad ottenere il passo, collo stesso piede della dama, il destro. Il braccio sinistro del cavaliere restando unito col destro della dama si prospetta dinanzi alla figura della dama.

**Plongeon.** — Posizione aperta. Cavaliere e dama col medesimo piede e passo della prima figura, appoggiano a sinistra col piede sinistro, a destra col piede destro. Il *plongeon* viene eseguito sul terzo tempo del passo a destra.

**N. B.** — Il secondo tempo del passo a differenza che nella prima figura, passa incrociato indietro.

**B) Variante dell'A. alla terza figura.** — Sei movimenti della terza figura. Durante il *plongeon* e con sei nuovi movimenti della prima figura, la coppia nella sua formazione esegue un giro, applicando il vizzo leggiadrissimo della quarta figura. Si ripete.

**C) Plongeon dell'A.** — Sei tempi della terza figura: di essa tre tempi appoggiando a destra collo stesso tempo; tre tempi a sinistra, col tempo doppio: eseguendosi così sei tempi in tre battute. Morbido *plongeon* (tuffo) (leggermente inclinando sul fianco destro) sul secondo tempo largo dei tre tempi a sinistra; al contrario della terza figura.

**VII. Quarta Figura.** — Coi tre tempi della terza figura il cavaliere tenendo la dama avanti a sè, la fa appoggiare a destra e a sinistra, trovandosi così alternativamente sul fianco sinistro o destro della dama. Il cavaliere e la dama si guardano, dolcemente espressivi.

**VII. Quinta Figura.** — Il cavaliere arrestandosi sul fianco sinistro della dama, appoggia a sinistra, con un passo a due tempi. Così: I. sposta il piede sinistro a sinistra; II. avvicina il destro al sinistro; e così di seguito. Quindi facendo passare la dama a sinistra ripete la figura nel senso opposto.

**B) Variante dell'A.** — Per cambiare la direzione della quinta figura il cavaliere lasciando la mano sinistra della dama e tenendo la mano destra nella destra della dama, le fa eseguire

un giro a sinistra, sotto il suo braccio destro. Il contrario, cambiando la direzione da destra a sinistra.

**VIII. Sesta Figura.** — Cavaliere e dama avendo nella quinta figura la direzione a sinistra alzano le mani, affinché: la dama esegua mezzo giro a sinistra; rimanendo di fronte, con mani alte e unite.

In questa posizione si ripete la prima figura, leggiadramente abbellita, girando, da qualche *plongeon*.

**IX. Settima Figura.** — La coppia arresta il giro, senza staccare le mani, porta le braccia orizzontali, e col passo della quinta figura, avanzano a sinistra, puntando a terra il tacco col piede avanzato. Si ripete nella direzione contraria.

**X. Ottava Figura (El Corte).** — Identicamente che nel tango. Il cavaliere in questa figura può leggermente fare saltare la dama sul piede destro, e ripetere.

**B) Variante dell' Autore.** — Prima ancora del Corte; coppia di fronte. Con tre passi camminati la coppia compie mezzo giro a sinistra. Portare con un quarto movimento il piede sinistro indietro e appoggiare fortemente su questo. Ripetere.

## Furlana

### Teoria del Prof. Annibale D'Aquino.

**Figura Prima.** — La coppia disponesi *vis-à-vis*; le mani appoggiate sui fianchi; eseguisce quattro passi lenti di *one step*, restando sul posto e partendo col piede sinistro. Eseguendo gli stessi passi, partendo col piede sinistro, il cavaliere prende il posto della dama e viceversa, passando l'uno sulla destra dell'altra. Ripetesi la figura quattro volte.

**Figura Seconda.** — Il cavaliere dà la mano destra alla dama: entrambi, battendo il piede destro al punto di partenza, eseguono, girando sei passi di *one step*, a destra; al settimo passo si scambiano le mani, dandosi la sinistra e ripetendo la figura in senso inverso. All'ottavo il cavaliere, tenendo con la sinistra, la sinistra della dama, cinge con la destra la vita di questa rimanendo indietro. La dama poggerà la propria destra sulla destra del cavaliere.

In questa posizione e partendo col piede sinistro la coppia eseguisce dei passi camminati; al terzo la coppia salta sul sinistro, piegando il corpo in avanti, indi un salto sul piede de-

stro, inclinando il corpo indietro. Alla quarta battuta la coppia si ferma per eseguire gli stessi passi a destra, ripetendo quattro volte la figura.

**Figura Terza.** — Il cavaliere, trovandosi dietro la dama e tenendosi con quella per mano (sinistra con sinistra e destra con destra) forma un arco come nella *Maxixe brésilienne*. Entrambi, quindi, eseguono quattro passi di *one step*, girando la dama in modo da trovarsi *vis-à-vis* al cavaliere, il quale allontanandosi da lei esegue otto passi indietro. In tal modo la coppia viene a trovarsi come nella prima figura.

**Figura Quarta.** — La coppia partendo col piede destro e battendo il primo tempo (le mani sui fianchi) eseguisce sette passi di *one step*, *dos-à-dos*, girando attorno l'uno all'altra fino a raggiungere il proprio posto. All'ottava battuta si ripete la figura dal lato opposto (battendo all'inizio il piede sinistro) fino a raggiungere il proprio posto.

**Figura Quinta.** — Le braccia formano arco come nella *Maxixe*; la coppia inclinandosi verso sinistra eseguisce quattro passi avanti (*balancés*) come il passo laterale dell'*one step*. Si ripete andando indietro. Si eseguisce quattro volte.

**Figura Sesta.** — La coppia, riprendendo la posizione di *vis-à-vis*, ripete la figura prima.

**Figura Settima.** — Le due destre cingono

## La Furlana Italiana

(DANZA ANTICA DEL FRIULI)

Nicola Moletti.

Tutti i diritti riservati.  
Carlini & Moench, Editori, Milano, Leipzig

G. 13124 A.

Copyright 1907 by Carlini & Moench

- N. 13124. Pianoforte solo (con teoria, it.-fr.-ted.) Fr. 2.— n.  
 » 13379. » facilitata (teoria, it.-fr.-ted.) » 1,50 »  
 » 13259. Canto e Pianoforte (franc.-ital.-ted.) . . » 2.— »  
 » 13292-b. Piccola Orchestra con Pianoforte . . . » 2.— »



rispettivamente la vita della dama e del cavaliere; e le sinistre sul proprio fianco sinistro, dandosi le mani e inclinando il corpo in avanti, la coppia eseguisce sette passi di *one step*, girando a destra, sempre tenendosi per mano, e girando il corpo a destra, prendono la posizione inversa e ripetono i sette passi — si ripete quattro volte — ritornando al posto e rimanendo di fronte.

**Figura Ottava.** — Il cavaliere eseguisce sul posto sedici passi piuttosto saltellati di *one step*, mentre la dama ne eseguisce quattro avanzandosi dal lato destro, quattro ancora indietro per tornare al suo posto; quattro dal lato sinistro, indi quattro indietro e quattro sul posto insieme agli ultimi quattro del cavaliere.

**Figura Nona.** — Cavaliere e dama *vis-à-vis*, eseguono tre passi saltellati girando sul lato destro, indi tre sul lato sinistro, per riprendere il proprio posto. Si ripete la figura due volte.

**Figura Decima.** — La coppia ripete la seconda figura fino al punto in cui il cavaliere rimane dietro la dama. Eseguitosi, poi, un *balancés* col piede destro, mentre il busto s'inclina (con certa grazia) dalla parte opposta, seguendo il ritmo della musica. La coppia, rimettendo il piede nella posizione primitiva, eseguisce lo stesso movimento col piede sinistro; si ripete quattro volte, (quattro battute) alternando, col piede destro e sinistro.

**Figura Undicesima.** — Trovandosi in questa ultima posizione, si ripete la figura numero 3.

Tutte le altre figure possono ripetersi a volontà.

## La Valse poudrée

Trascrizione di Peppino Nardini.

Di queste danze coreografiche, che le coppie di ballerini eseguono nei teatri, abbiamo scelto le due più eleganti, che per la loro correttezza e armonia possono anche essere riprodotte nella buona società: *la Valse poudrée* e *la Valse langaureuse*. Della prima, creazione di Stephano, che la danza insuperatamente, Nardini dà una fedele trascrizione adattata alla musica appositamente scritta da Popy, collo stesso titolo: *La Valse poudrée*.

**TEORIA. — I. Introduzione.** — Il cavaliere tiene per mano la dama, e la presenta; fa una piccola corsa elegante guardando la dama; finchè, alla penultima battuta dell'introduzione, fa girare la dama sotto il braccio destro, ad arco, disponendosi nella posizione di fronte.

II. **Passo.** — Del tipo del passo della *maxixe* piegando a destra e sinistra, incrociando destro e sinistro fino al

III. **Renversé (due volte).** — Rapidissimo. Tipo *boston*. Poi il cavaliere si ferma, ponendosi al fianco destro della dama, e facendola attraversare.

IV. **Trasformazione a braccia aperte:** avanti e indietro, con un passo *one step* sulla destra, un piccolo passo di *boston* sul piede sinistro che deve sempre restare all'infuori, si ritorna di fronte e a *braccia aperte* girare come nel primo passo, prendendo il cavaliere colla sua destra, la sinistra della dama, girandola per 1

V. **Passaggio di schiena (due volte).** — A tempo. Poi si ritorna di fronte per formare:

VI. **Arco con la mano destra in alto.** — Si fanno un po' di passi: il cavaliere tiene la sinistra sul fianco della dama.

VII. **Arco con la mano sinistra.** — Al contrario. Poi

VIII. **Piccola corsa dietro la dama.** — Il cavaliere colla mano destra sul fianco della dama e la sinistra tesa.

IX. **Giro a destra.** — La coppia si piega d'ambo le parti, alzando un po' le braccia; quindi

X. **Trasformazione a due:** avanti e indietro. — Il cavaliere si porta a sinistra e poi a de-

## Séduction

Valse lente

Vincenzo Billa  
(Op. 218)

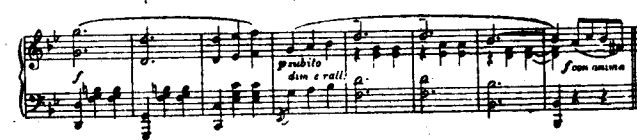
Introduction.  
Tempo di Valse lento.



Valse lente.



a tempo



Carisch & Jantzen, Editore, Milano-Lesgong

C 11904

Copyright MCMXIV by Carisch & Jantzen

- N. 11904. Pianoforte solo . . . . . Fr. 2,— n.  
 » 11905. Canto e Pianoforte (franc.ital.) . . . » 2,— »  
 » 11906-b. Piccola Orchestra con Pianoforte . . . » 2,— »

stra della dama. Successivamente mette la sinistra sul fianco della dama: le destre tese.

XI. **Retrocedere** a piccoli passi fino ad inginocchiarsi girando sulla sinistra piegata, e la destra tesa, poi

XII. **Inginocchiata dietro dama**: sino a che il ritmo muore. — La coppia si rialza per fare

XIII. **L'arco delle braccia in alto**. — Il cavaliere tiene con la mano destra la dama, e le fa fare una piccola corsa; piccoli giri successivi; quindi

XIV. **Trasformazione**. — I due staccati eseguono dei passi, con dei *balancés* di fronte, e con piccoli giri. Finalmente

XV. **Passo lento**. — Indi retrocedere, prendendo la dama sul fianco destro, aperti. Si termina con

XVI. **L'inchino**. — Con la gamba sinistra per il cavaliere. Dama la destra avanti.

# Valse langoureuse

(Création de Miss Suretha)

N. MOLETI



Tous droits réservés O. 12607 J.  
Carisch & Jänichen, Editeurs, Milan, Leipzig. Copyright MCMXIV by Carisch & Jänichen

N. 13480. Piano solo (con teoria, ital.-franc.-ted.). Fr. 2.— n. .  
" 13607. Piccola Orchestra con Pianoforte . . . . . " 2.— "

## La Valse langoureuse

### Teoria di Miss Suretha.

**Figura Prima.** — La coppia in posizione di *boston*, fa otto passi di marcia nel ritmo di valzer.

**Figura Seconda.** — La coppia fa otto passi di *boston*, indi quattro passi di marcia; il cavaliere inclina la dama a sinistra. La figura si ripete due volte.

**Figura Terza.** — Il cavaliere fa passare la dama a sinistra in modo ch'ella gli volta le spalle e la coppia, tenendosi colle braccia tese, fa otto passi di *boston*, indi quattro passi strisciati (*glissés*) a sinistra. La figura si ripete due volte.

**Figura Quarta.** — Il cavaliere tiene colla destra le due mani tese della dama, la fa girare a destra, poi la coppia continua a fare otto passi di *boston* nella prima posizione.

**Figura Quinta.** — La coppia fa otto passi di marcia, indi otto passi di *boston* e quattro passi strisciati (*glissade*); il cavaliere, col piede sinistro, la dama col piede destro in modo che essi sono voltati fronte avanti. La figura si ripete due volte.

**Figura Sesta.** — La coppia fa otto passi di *boston*, il cavaliere porta la dama da sinistra a destra cambiando di piede; indi la coppia si tiene colle mani sul dorso e gira da ogni lato continuando i passi di valzer. La figura si ripete due volte.

**Figura Settima.** — La coppia fa otto passi di marcia assai lenti in posizione di *boston*.

**Figura Ottava.** — Ripresa delle figure prima e seconda facendo i passi di *boston* assai lenti.

**Figura Nona.** — La coppia fa quattro passi strisciati (*glissade*) a sinistra e quattro passi di *boston* molto lento.

**Figura Decima.** — Per finire, il cavaliere fa girare la dama a destra, tenendola con la mano sinistra.

## INDICE

Prefazione . . . . .	Pag. 5
Tango . . . . .	" 19
One step . . . . .	" 25
Maxixe Brésiliénne . . . . .	" 28
Furlana . . . . .	" 33
La Valse poudrée . . . . .	" 37
La Valse langoureuse . . . . .	" 42

## Ballabili moderni di gran Successo per Pianoforte

N. 13477. ANGIOLINI A. - <i>Universal Tango</i> (con teoria, Prezzi otti italiano-francese) . . . . .	L. 2,—
" 13127. BILLI V. - <i>A merry meeting. Rag-time</i> . . . . .	" 2,—
" 11636. — <i>L'amour revient. One-step</i> . . . . .	" 1,75
" 13213. — <i>Danza del nani. Two-step</i> . . . . .	" 2,—
" 13328. BONAVENTURA E. - <i>Tango de l'amor</i> (con teoria, ital.-franc.) . . . . .	" 2,—
" 13476. BONINCONTRO G. - <i>Te amo. Tango Bré- silien</i> . . . . .	" 2,—
" 13201. BRUNETTI O. - <i>Tango argentin</i> (con teoria, ital.-franc.) . . . . .	" 2,—
" 13381. — <i>Id. (con teoria, it.-franc.)</i> . . . . .	" 1,50
" 13506. CARENA F. - <i>Destino. Intermezzo-Two-step</i> . . . . .	" 2,—
" 11730. CAROSIO E. - <i>Marche des folies femmes.</i> <i>Two-step</i> . . . . .	" 1,75
" 13310. CASSADO' J. - <i>Lola. Tango</i> (con teoria, ita- liano-francese) . . . . .	" 2,—
" 13077. DE SENA G. - <i>Le Café Concert. Two-step</i> . . . . .	" 2,—
" 13205. JONSTOY O. - <i>My little black darling. Rag- time</i> . . . . .	" 2,—
" 13218. — <i>Passions de nuit. Marche</i> . . . . .	" 1,75
" 13302. LEONCAVALLO R. - <i>Yankée-Marche</i> . . . . .	" 2,—
" 11640. MAURO E. - <i>Marcia Aosta. Two-step</i> . . . . .	" 1,75
" 13258. MIONN M. - <i>L'antica Furlana campestre, su autentici antichi motivi friu- lani (con teoria)</i> . . . . .	" 1,50
" 13124. MOLETI N. - <i>La Furlana Italiana. Danza an- tica del Friuli (con teoria, italiano-francese-tedesco)</i> . . . . .	" 2,—
" 13379. — <i>Id. facilitata (con teoria, ita- liano-francese-tedesco)</i> . . . . .	" 1,50
" 13478. — <i>La Virtuose. One-step</i> . . . . .	" 2,—
" 13480. — <i>Valse langoureuse (con teoria, italiano-francese-tedesco)</i> . . . . .	" 2,—
" 13207. PELLOTTIERI A. - <i>La Ballarina. Tango (con teoria, ital.-franc.)</i> . . . . .	" 2,—
" 13308. SIBELLA G. - <i>Conchita. Tango (con teoria, italiano-francese)</i> . . . . .	" 2,—
" 13358. TARTARINI G. - <i>Choucroute. One-step</i> . . . . .	" 2,—
" 13084. — <i>Flamme d'amor. Two-step</i> . . . . .	" 1,75
" 13104. — <i>Le dernier Rag-time</i> . . . . .	" 2,—

Domandare il nuovo Catalogo tematico N. & C. di «DANSES MODERNES DE GRAND SUCCES» contenente la riproduzione di diverse parti di 31 NUOVE DANZE: TANGO, One e Two-Steps, Rag-Times, Valzer, Polke, Mazurke, Marche, ecc.

**CARISCH & JÄNICHEN, Editori**  
MILANO, Via Lazzaretto, 3 - LEIPZIG - FIRENZE,

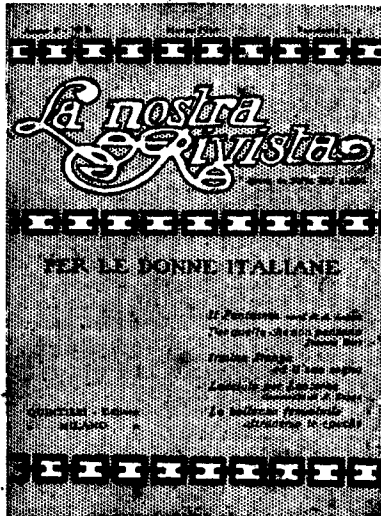


## Che cosa leggono le nostre Signore e Signorine?

Le poche Riviste femminili, che esistono in Italia, assorbono un pubblico vastissimo; ma questa condizione di cose, assai lieta sotto un certo aspetto, è fonte di inconvenienti non trascurabili. Principalissimo questo: che le Riviste si vedono in tal modo costrette ad accontentare i gusti più disparati delle loro lettrici, ed è perciò che quasi tutti i periodici femminili italiani altro non sono se non un ibrido connubio di futilità e di falsa serietà, qualche cosa fra il giornale di mode e il manuale della perfetta massala, con un zinzino di snobismo ed una piccola dose di intellettualità autentica, tanto per salvare le apparenze. Nulla di sano, nulla di elevato, nulla di veramente *italiano*, in codeste vuote effemeridi.

Mancava la vera Rivista femminile, quella che compendiasse l'anima delle donne italiane; che rendesse conto dei magnifici progressi che esse vanno realizzando in ogni campo d'attività civile, che tenesse al corrente di tutto quanto si opera di buono e di bello da donne in tutto il mondo; — la Rivista non *femminista* né erudita, ma seria e piacevole insieme.

Una simile Rivista è sorta nel gennaio 1914 ed ha conquistato rapidamente le simpatie della parte migliore della femminilità d'Italia. È « *La Nostra Rivista* », l'elegante periodico mensile illustrato, diretto da Sofia Bisi Albini, che si pubblica a Milano dalla Casa Editrice Quintieri. L'abbonamento costa L. 10 all'anno - per l'estero Fr. 12.50. — L'amministrazione manda a richiesta il programma d'abbonamento e un numero di saggio arretrato,



## MINIMI PUBBLICATI (Gennaio-Febbraio 1915)

- N. 1. G. L. PASSERINI - *Dante narrato agli Italiani.*
- " 2. A. CURTI - *La politica italiana del Risorgimento.*
- " 3. G. CASTELLINI - *Fasi e dottrine del Nazionalismo italiano.*
- " 4. G. DI BELSITO - *Per conoscere Balzac.*
- " 5. G. BINETTI - *Per la carriera lirica. (Gli illusi - I prescelti - I maestri di canto - Gli agenti).*
- " 6. G. ROCCA - *La preparazione spirituale della Germania.*
- " 7-8. A. G. BRAGAGLIA - *Spionaggio militare, civile e commerciale. (Volumetto doppio).*
- " 9. Dott. Rag. V. BONTADINI - *La cambiale ed altri effetti di commercio.*

### SERIE SPECIALE (fuori abbonamento)

- N. 1. MANASSERO (con la collaborazione tecnica del prof. A. D'Aquino, A. Strocchio, Nardini e Miss Suretha) - *I balli moderni: Tango - One step - Maxixe brésilienne - Furlana - La valse poudrée e languoureuse.*
- " 2-3. Dott. F. MARTA - *Quando e come non bisogna aver figli. (Volumetto doppio)*

### ALCUNI "MINIMI", di prossima pubblicazione

- CAMILLA BISI - *Le poetesse d'Italia.*  
Dott. E. PICCOLI - *I più moderni sistemi di cura.*  
M. FERRIGNI - *Siena e provincia per il turista.*  
A. MANASSERO - *Le opere di Nietzsche.*  
DI BELSITO - *Maupassant.*  
PIZZIGONI - *La scuola rinnovata.*  
CUCCHETTI - *Arturo Colautti.*  
RAMO - *Il retroscena della Cinematografia.*  
Dott. G. GUELPA - *Disintossicazione e vegetarianismo.*  
Dott. G. COEN-CAGLI - *Curate i vostri denti.*  
ORAZIO FLETCHER - *Fleccerismo è sessualità.*  
C. L. LAMENTI - *Il Poker.*  
A. GRASSELLI - *Barni - Cacciatori e canti nelle varie regioni d'Italia.*  
MARINETTI - *BOCCIONI - PRATELLA - RUSSOLO - SANT'ELIA - Noi Futuristi.*  
BINETTI - *Il retroscena del teatro lirico italiano e i direttori d'orchestra.*  
ASTUNI - *Il diritto degli inventori.*  
MASO BISI - *Germania gaudente.*  
COTRONEI - *Questioni cavalleresche.*  
A. CURTI - *La politica italiana dopo la proclamazione del Regno d'Italia.*  
BANCHELLI - *Floricoltura industriale.*

# MINIMI di CULTURA COLLEZIONE QUINTIERI

Tutti i soggetti più svariati, adatti alla cultura generale che ogni persona istruita deve avere, formano per questa collezione altrettanti argomenti svolti in modo rapido ma sintetico e con bibliografia che può servire per un maggiore studio. — Alcuni soggetti, d'interesse esclusivo per una data classe di lettori, pure fanno parte di questa biblioteca, ma sono compresi sotto la denominazione **SERIE SPECIALE**, la quale ha una numerazione a parte perchè fuori abbonamento.

Si pubblicano ogni mese almeno quattro « Minimi ».

Abbonamento a 30 « Minimi » L. 10,50.

Ogni volumetto costa in abbonamento solo L. 0,35.

L'abbonamento è valevole per una serie non interrotta di 30 Minimi, qualunque sia il numero del volumetto dal quale lo si voglia far cominciare; solo gli abbonati de *« La Nostra Rivista »*, hanno il diritto di scelta. *L'elenco dei « Minimi », pubblicati si trova nell'interno.*