

CARMELA LOMBARDI

***DANZA E BUONE MANIERE NELLA  
SOCIETÀ DELL'ANTICO REGIME***

TRATTATI E ALTRI TESTI ITALIANI TRA 1580 E 1780

AREZZO

MEDIATECA DEL BAROCCO

Prima edizione: maggio 1991

© Editrice Europea s.r.l. via Adelaide Ristori, 8 - 00197 Roma

Seconda edizione corretta: febbraio 2000

© Mediateca del Barocco, programma di ricerca CNR presso la cattedra di Storia della critica e della storiografia letteraria – Dipartimento di Letterature moderne e Scienze dei linguaggi – Università di Siena (Facoltà di lettere e filosofia 2, sede di Arezzo)

In copertina: incisione da *Narrazione delle solenni reali feste* (FESTE 1749)

Non ho Sig. Maestro mio  
mai da persona alcuna altra inteso  
tale ammaestramento, ch'ella m'ha dato.  
(CAROSO 1600: 13)

# INDICE

## PREMESSA

### PARTE PRIMA. IL GIARDINO, LA STRADA, IL CIELO: TRE LUOGHI DELLA DANZA TRA CINQUECENTO E SEICENTO

#### I.1. Un esercizio cortigiano

I.1.1. I trattati di danza di Fabrizio Caroso e Cesare Negri

I.1.2. La «civile conversazione»

I.1.3. Riso, acrobazia e eros

I.1.3.1. L'esercizio di saltare e volteggiare nell'aria

#### I.2. Occorrenze, generi e sequenze

I.2.1. Mascherate

I.2.2. Feste a cavallo

I.2.3. La danza degli dèi

I.2.4. Introduzioni al ballo, drammi in musica, commedie

#### I.3. Le «creanze convenevoli»

I.3.1. Il comportamento delle dame

I.3.2. Il comportamento dei cavalieri

I.3.3. Le cerimonie per il ballo

I.3.4. Le cerimonie per la sedia

#### I.4. Le danze

I.4.1. Il Ballo del Piantone, la Gagliarda e il Tordiglione

I.4.2. La Barriera, il Canario, la Corrente e il Passo e mezzo

I.4.3. Cascarde e villanelle

I.4.4. Le fegliole, che n'hanno Ammore

I.4.5. I balli turcheschi

#### I.5. Per la nascita del «Serenissimo Reale Infante»

I.5.1. «Preziosissime vesti » e «apparato superbissimo»

I.5.2. Amanti e guerrieri

I.5.3. Il ballo della torcia

PARTE SECONDA. IL TEATRO E L'ETICHETTA. SCENARI DELLA  
DANZA ITALIANA NEL SETTECENTO

II.1. Fonti

II.2. Lo spazio e il tempo dell'etichetta

II.2.1. Entrare

II.2.1.1. Abiti

II.2.1.2. Cinetica

II.2.2. Sedersi

II.2.2.1. Partecipazione

II.2.3. Danzare

II.2.3.1. L'inizio

II.2.3.2. Le danze

II.2.3.3. La sequenza

II.3. Un'arte di muovere il corpo

II.3.1. La struttura dei trattati

II.3.2. Le fonti dei trattati

II.3.3. Le basi della tecnica

II.3.3.1. Posizioni

II.3.3.2. Equilibrio

II.3.3.3. Movimenti

II.3.3.4. Cadenza

II.3.4. I passi

II.3.5. Braccia

II.3.6. La figura

II.4. *Il sogno di Olimpia*

II.4.1. Danza e opera in musica

II.4.1.1. Corte vs Teatro

II.4.1.2. Figura vs Fabula

II.4.2. Un nuovo modello drammaturgico

BIBLIOGRAFIA

## *Premessa*

Queste pagine sono finalizzate alla ricostruzione di alcuni scenari della storia della danza italiana nella società dell'antico regime, al culmine della sua rilevanza nella dinamica sociale, quando, strettamente connessa al sistema delle buone maniere, vetrina della mostra del sé, segnale di potenza politica, si disponeva, adattandosi alle nuove dinamiche della comunicazione culturale, a diventare l'elemento strutturante di un genere del racconto teatrale – il «balletto»– poi tra i più popolari della società borghese. Questo libro rappresenta una fase preliminare della ricerca: ricostruisce alcune modalità della definizione, in determinate tipologie di documenti, della tradizione delle pratiche cinetiche “di ostensione” – danza e buone maniere – in due secoli nei quali esse hanno rivestito, nella civiltà occidentale, un ruolo importante nell'ambito della comunicazione sociale.

Sono i due secoli delimitati dalla più antica e dalla più recente delle fonti utilizzate (CAROSO 1581 – MAGRI 1779), nei quali è osservabile in alcune aree europee l'evoluzione graduale di eventi culturali omogenei, tra i quali una serie di trasformazioni strutturali del sistema dell'informazione e delle dinamiche dei gruppi sociali. Fino ai primi decenni del secolo XVII in Europa i modelli culturali italiani e spagnoli erano ancora tra quelli dominanti, e se note vicende storico-economiche avevano spostato l'asse degli equilibri europei, sul piano dei modelli culturali questo non era ancora avvertibile. Il confronto di alcuni trattati di danza stampati in Italia e in Francia tra fine XVI e inizio XVII secolo con cronache, libretti e testi letterari – per la maggior parte appartenenti al “barocco napoletano” letto nei palazzi e nelle corti del regno di Napoli e di altri paesi – fornisce documenti significativi della tradizione della danza europea a cavallo tra i due secoli.

Avanzando il XVII secolo il panorama si fa più complesso e le fonti locali non riflettono di volta in volta che un singolo segmento di una pratica dalle molte ramificazioni, spesso ben documentata, si pensi soltanto all'insieme di testi connesso

all'attività dell'Académie Royale de Musique et de Danse istituita nel 1661 da Luigi XIV. Il programma "europeo" della sapiente politica d'immagine di Luigi XIV andava molto oltre i limitati circuiti delle corti locali che fino a quel momento erano state la dimensione massima della comunicazione sociale.

La pratica della danza, che nella cultura urbana barocca, ricca di differenze e di conflitti, era una delle innumerevoli raffinate pratiche messe in opera per definire le identità dei gruppi, diventava gradualmente uno degli indicatori di alcuni processi culturali della modernità, confermando almeno un meccanismo elementare: più lontano deve arrivare il "messaggio" – più culture, strati sociali e mezzi di comunicazione deve attraversare – e più facilmente decrittabile deve essere la pratica che lo veicola. Più vasto è l'ambito di diffusione di una determinata "immagine", più caratterizzate devono essere le sue marche connotative che, di conseguenza, possono venire utilizzate facilmente in ambiti e per funzioni diverse da quelle originarie. È quanto accade alla danza come ad altre pratiche della comunicazione sociale, banalizzate in modo da essere riconoscibili, ma anche per questo rese utilizzabili, da gruppi diversi e per diversi usi, secondo il nuovo meccanismo delle "mode" attraverso il quale le pratiche si adattano a rapidi passaggi e cambiano funzione, paese, ceto.

## *Parte prima. Il giardino, la strada, il cielo: tre luoghi della danza tra '500 e '600*

Il 28 novembre 1657 nacque il primogenito di Filippo di Spagna, Prospero. Il 4 gennaio 1658 la notizia giunse a Napoli, dove ebbero immediatamente inizio festeggiamenti imponenti che vennero estesi con periodiche riprese fino a giugno, nonostante il regno si trovasse in una fase di recessione economica aggravata dalla recente pestilenza del 1656. L'anno seguente venne pubblicata una minuziosa cronaca che registrava tutte le fasi della sequenza festiva, decifrandone e insieme tessendone lo schema simbolico (FESTE 1659) <sup>1</sup>.

La circostanza della nascita di un erede al trono era tra le più importanti occasioni di ostensione per l'amministrazione vicereale, la nobiltà e il clero e, come ogni occasione festiva, di rafforzamento dell'immagine per tutti i gruppi sociali. I festeggiamenti compresero (cfr. *infra* tab. 1) tre *Te Deum* cantati in diverse chiese della città, luminarie e fuochi artificiali, una visita al carcere della Vicaria, un «gioco di tori», un «gioco di caroselli, anello e saracino», due tornei, tre sfilate di carri, sei «maschere» a cavallo o a

---

<sup>1</sup> Cfr. anche PARRINO 1692: III 54-61. Per la lettura di questa come di una «festa delle feste» cfr. Michele Rak, *A dismisura d'uomo. Feste e spettacolo del barocco napoletano*, in AA.VV., *Gian Lorenzo Bernini e le arti visive*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1987, pp. 259-363 (d'ora in avanti RAK 1987), pp. 277-301. Le pratiche della scrittura di una cultura ricca di differenze e di conflitti sociali come quella barocca erano in parte connesse alla produzione e alla regolazione di altre pratiche tra le quali quelle festive, che costituivano nel loro insieme un efficace simulatore dell'ordine e della differenza sociale e in cui ogni componente era compresa in un complessivo progetto simbolico che la scrittura formalizzava e decrittava. Per la scrittura barocca come cifratura vs decrittazione univoca dell'"universo" cfr. RAK 1987, *passim*. Queste pagine fanno riferimento alla medesima linea metodologica, fondata sulla lettura incrociata di documenti appartenenti a diverse tradizioni formali ma omogenei per provenienza storica (documenti di archivio, testi letterari, trattati, documenti iconografici etc.) allo scopo di ricostruire segmenti, anche complessi, di scenari culturali.



piedi, cinque tra «cavalcate» e altre esibizioni a cavallo (una «festa a cavallo», una «biscia», una «incamisada», cfr. *infra* § I.2.2), tre rappresentazioni a palazzo reale (un dramma in musica, una «commedia ridicola», un'opera in musica) e otto «festini» da ballo (ma anche il dramma in musica era seguito da un ballo di cavalieri), uno dei quali rappresentava la conclusione dei festeggiamenti, nello stesso modo in cui i festini erano collocati alla fine della giornata, dopo la cavalcata, il *Te Deum*, il torneo o altro («mancava alla gran pompa il Ballo, con cui sogliono finire le feste più famose», FESTE 1659: 169).

Tra le componenti della sequenza simbolico-ostensiva dei festeggiamenti e della loro cronaca la danza poteva occupare un settore così importante perché da almeno due secoli era definito un formulario della sua descrizione verbale connesso a una serie di associazioni simboliche. La danza costituiva un sistema regolato attraverso il quale si mostravano status, virtù e integrazione sociale. Nelle strade, nelle corti, nei giardini all'interno dei palazzi signorili, che erano una tradizionale cornice dell'intrattenimento cortigiano <sup>2</sup>, si danzava per passare il tempo e per dare spettacolo ma anche per ostentare identità di gruppo, ricchezza, potenza. I trattati di danza, le cronache dei festeggiamenti, i libretti delle rappresentazioni, i testi letterari coevi sono alcuni dei documenti dalla cui analisi partire per ricostruire (i) le pratiche coreutiche, (ii) il lessico, gli schemi e le associazioni simboliche utilizzate per la descrizione del loro uso cortigiano e (iii) le modalità dell'accesso alla scrittura dei loro generi "da strada".

TE DEUM	1	6b	8b						
LUMI E FUOCHI	2	3c	9a	21b					
MASCHERE	3a	4a	4b	5a	17a	18			
CARRI	3b	5b	9b						
CAVALCATE	6a	8a	12	19	23a				
FESTINI E BALLI	8c	10	11b	13	15b	17b	21a	23b	24
RAPPRESENT. TEATRALI	11a	14	16						
GIOCHI E TORNEI	15a	20	22	23c					
VISITA AL CARCERE	7								

TAB. 1. I numeri indicano l'ordine della sequenza

<sup>2</sup> Sul giardino come luogo tipico dell'intrattenimento d'élite cfr. BASILE 1634: 1014 nota 16.

## I.1. UN ESERCIZIO CORTIGIANO

### I.1.1. *I trattati di danza di Fabrizio Caroso e Cesare Negri*

1. Diversi trattati documentano la pratica coreutica di corte tra fine XVI e inizio XVII secolo. *Il Ballarino* venne stampato a Venezia nel 1581 e il frontespizio avvertiva che era un'«opera nuovamente mandata in luce» (CAROSO 1581); dopo circa vent'anni, nel 1600, veniva stampato *Nobiltà di dame*, «libro altra volta chiamato *Il Ballarino*» (CAROSO 1600) che sarebbe stato in parte ristampato da un libraio a Roma nel 1630, con l'aggiunta di un diverso frontespizio e di una dedica, come *Raccolta di vari balli fatti in occorrenze di nozze e festini da nobili cavalieri e dame di diverse nationi* (CAROSO 1630). A Milano venne stampato nel 1602 *Le Gratie d'Amore* (NEGRI 1602), ristampato poi nel 1604 con il titolo *Nuove Inventioni di Balli* (NEGRI 1604).

Erano libri lussuosi, ricchi di incisioni («vaghe et bellissime Figure in Rame», CAROSO 1600: front.), e si servivano di un complesso meccanismo di dedica che prevedeva, oltre alla consueta dedica del volume – CAROSO 1581 era dedicato alla Granduchessa di Toscana Bianca Cappello de' Medici, CAROSO 1600 ai duchi di Parma e Piacenza Ranuccio Farnese e Margherita Aldobrandina, NEGRI 1602 e 1604 a Filippo III di Spagna –, la dedica di ognuna delle danze ad una diversa dama, con il frequente inserto del suo nome nel nome del ballo (ad esempio *Amorosina Grimana* era una «Pavaniglia in lode della Ser.<sup>ma</sup> sig. Moresina Moresini Grimani, Principessa di Venezia», CAROSO 1600: 101) e con l'aggiunta, nei trattati di Caroso, di almeno un componimento poetico dedicato alla stessa dama; la prima sezione dei trattati di Negri

conteneva, suddivisi cronologicamente, lunghi elenchi di cavalieri e di dame «di quel tempo» (NEGRI 1604: 16-30).

I trattati fornivano istruzioni per eseguire le danze («diverse sorti di Balli, et Balletti sì all'uso d'Italia, come a quello di Francia, et Spagna», CAROSO 1581: front.) e i singoli movimenti che le componevano («si dimostra la diversità de i nomi, che si danno a gli atti, et movimenti, che intervengono ne i Balli; et con molte Regole si dichiara con quali creanze, et in che modo debbano farsi», CAROSO 1581: front.), contenevano le musiche e le intavolature di liuto per accompagnare le danze («il Basso et il Soprano della musica: et con l'Intavolatura del Liuto a ciascun ballo», CAROSO 1600: front.; «quali si richieggono al Suono et al Canto», NEGRI 1604: front.) e comprendevano minuziose prescrizioni riguardo vasti settori delle "buone maniere" connessi alla pratica della danza e come questa indispensabili alla frequentazione della corte («i giusti modi del ben portar la vita, et di accomodarsi con ogni leggiadria di movimento alla creanze, et gratie d'amore», NEGRI 1605: front.).

L'aggiornamento relativamente frequente, la ristampa a spese di un libraio (CAROSO 1630), l'ampia cerchia di dediche documentano la buona circolazione di un libro come quello di Caroso, confermata anche dalla presenza dei nomi di alcune delle sue danze in testi letterari di inizio secolo (cfr. *infra* § I.4.3). Queste concordanze documentano la circolazione del libro e non quella delle danze e tantomeno dei loro nomi che naturalmente erano la prima cosa a cambiare, adattandosi alle mutevoli circostanze del loro utilizzo cortigiano.

La varietà di nomi di balli che si trovano citati nelle fonti corrisponde all'abbondanza di varianti di non molte forme di base, anche perché la maggior parte dei trattati era scritta da compositori di ballo che si adoperavano a presentare ai loro potenziali committenti il maggior numero possibile di "creazioni originali". Spesso questi balli erano costruiti alternando nella musica e nella coreografia di uno stesso ballo due o più forme ritmico-coreografiche di base, segnalate da una «mutatione della sonata»: «sciolta della sonata in Saltarello», «rotta in Gagliarda», «Sonata del Canario»<sup>3</sup>. Alcuni dei nomi documentati nelle fonti si riferiscono non a singoli balli, ma a tipi di

---

<sup>3</sup> La *rotta* e la *sciolta* segnalavano cambiamenti di tempo della melodia. L'alternarsi, negli schemi ritmo-coreografici, di tempi lenti a tempi veloci e, conseguentemente, di passi strisciati a salti, «è documentato anche nelle fonti storiche come uno dei più importanti fenomeni nell'evoluzione secolare della danza. È esso infatti che determina la combinazione classica fra danza di apertura e di chiusura, fra la

danza (Cascarda, Brando); altri a danze correnti e caratterizzate da un determinato ritmo o un determinato movimento o schema coreografico (Barriera, Canario); altri a composizioni coreografiche preparate dai singoli compositori di ballo, per le quali la ricorrenza del nome non può essere dovuta ad altro che al contatto tra le fonti (*Conto dell'orco, Dolce amoroso foco*). Non tutti i balli nominati nelle fonti letterarie si trovano anche descritti nei trattati; in qualche caso si tratta di balli da strada (almeno un caso è documentato: quello della Catubba, cfr. *infra* § I.4.5).

2. Nel *Ballarino* (CAROSO 1581) alla dedica e ad una presentazione *ai lettori* seguivano due sonetti in lode della granduchessa di Toscana, cinque sonetti di diversi autori (Quintilio Romoli, Marco Sofronio, Francesco Guglia, Vincenzo Mucci) in lode dell'autore, Fabrizio Caroso da Sermoneta, e un medaglione con un ritratto di quest'ultimo («nell'età sua d'anni XXXXVI»). Il volume era diviso in due trattati; il primo (16 cc.) trattava delle «regole», il secondo (184 cc.) descriveva i balli. Due indici raggruppavano le «regole che si contengono nel primo trattato» e i «balli del secondo trattato».

Il primo trattato si apriva con l'elenco degli «atti e movimenti» da utilizzare nei balli, descritti uno per uno nelle pagine successive in 55 regole, delle quali la prima trattava del modo di «cavarsi la berretta», nelle due ultime si trovavano istruzioni sul modo di portare la cappa e la spada e una serie di «avvertimenti alle donne» (riguardanti il modo di danzare, di camminare e di sedersi, con particolare riferimento agli accorgimenti da adoperare con le sottovesti e le pianelle) e le altre erano istruzioni per eseguire *riverenze, continenze, puntate, passi, seguiti, doppi, riprese, trabuchetti, fioretti, cinque passi, salti, capriole* e «altri movimenti» (cfr. *infra* §§ I.1.1.8-11).

Il secondo trattato conteneva le istruzioni per eseguire 81 balli, dei quali 70 erano dedicati ognuno ad una diversa dama, 2 erano dedicati alla granduchessa di Toscana Bianca Cappello, 2 alla marchesa di Monticelli Olimpia Orsina Celi, «padrona et benefattrice», 7 erano senza dedica. Le dame appartenevano alle case dei Medici, degli Sforza, degli Estensi, dei Gonzaga, dei Farnese, degli Orsini, dei Caetani, dei Colonna,

---

*bassa danza* e il *saltarello*, fra la *pavane* e la *gaillarde*; esso costituisce il nerbo vitale del *balletto* dei maestri di ballo del quattrocento e ci fornisce la chiave per comprendere la *rotta* del secolo XVI e più generalmente il carattere coreutico di molte canzoni dell'epoca», Curt Sachs, *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, Berlin 1933 (tr. it. *Storia della danza*, Milano, il Saggiatore, 1966; d'ora in avanti SACHS 1933), pp. 316-318, 327.

dei della Rovere e altre, soprattutto romane, alcune veneziane; la Gagliarda di Spagna era dedicata a Anna de Mendoza, governatrice di Milano. 70 dei balli erano inoltre preceduti da almeno un componimento poetico dedicato alla stessa dama alla quale era dedicato il ballo. In un solo caso era indicato il nome di un autore, Quintilio Romoli, ed è presumibile che gli altri fossero opera dello stesso Caroso.

3. Ognuna degli 81 balli era seguito dalla intavolatura di liuto e dal «soprano» della musica adatta per ballarlo (in CAROSO 1600 vi sarebbe stato aggiunto anche il «basso») e 22 balli erano preceduti da una incisione che rappresentava un cavaliere e una dama (solo una delle incisioni rappresentava due dame e un cavaliere) in linea di massima ritratti nella fase preliminare del ballo (si trattava di 7 incisioni diverse, alcune delle quali erano riprodotte più volte). Le incisioni avevano una funzione soprattutto decorativa: anche se in qualche caso il testo verbale rimandava all'illustrazione, non servivano ad illustrare parti poco chiare o equivocabili nella descrizione verbale. La stessa cosa accadeva in *Nobiltà di dame* (CAROSO 1600), dove, dei 49 balli descritti, 35 erano precedute da incisioni (10 incisioni diverse alcune delle quali più volte riprodotte) spesso con il riferimento, all'inizio della descrizione del ballo, al «presente disegno», che poteva risultare però inesatto, e talvolta era lo stesso testo verbale ad avvertirlo come nel caso di una incisione che raffigurava tre persone allineate: «poi si ponerà in Ruota pigliandosi tutti per le mani, sì come vi dimostra il disegno (se ben la pittura non può far la ruota con le dette figure)» (CAROSO 1600: 206).

Queste incisioni rappresentano uno straordinario documento per quanto riguarda gli abiti e gli accessori, sempre variati, così come quelle delle *Nuove inventioni di balli* (NEGRI 1604) le quali però erano quasi sempre anche funzionali alla descrizione delle «regole» (20 illustrazioni, delle quali 18 diverse e 2 riprodotte per 2 volte, per 55 «regole») se non sempre alla descrizione dei 43 balli, illustrati da 38 incisioni, in realtà solo 8 diverse, ma riprodotte nella maggior parte dei casi differenziando i disegni delle stoffe o altri particolari degli abiti.

4. In *Nobiltà di dame* (CAROSO 1600) cambiavano, rispetto al *Ballarino* (CAROSO 1581) quasi tutte le dediche; tra le dame citate comparivano adesso la regina di Francia, Maria de' Medici (a cui era dedicato il balletto *Nuova regina*), quella di Spagna, Margherita d'Austria (a cui era dedicata la cascarda *Alta regina*), e la viceregina di

Napoli (a cui era dedicata la *Spagnoletta nuova al modo di madriglia*). Il volume era dedicato ai duchi di Parma e Piacenza: al frontespizio seguivano la dedica, un componimento poetico in lode di Ranuccio Farnese, uno in lode di Margherita Aldobrandina e una «villanella sopra il felicissimo parentato»; precedeva la presentazione «alli lettori» un medaglione con il ritratto dell'autore «nell'età sua d'anni LXXIII».

Il libro primo (CAROSO 1600: 3-88) comprendeva l'elenco di tutti i passi trattati («gl'atti, e movimenti, che intervengono in ogni sorte di Balli»), divisi in *riverenze, continenze, passi pontati, passi, seguiti, doppi, trabucchetti, fioretti, salti, capriole* e «altri movimenti» (cfr. *infra* §§ I.1.1.8-11); 68 «regole» per la loro esecuzione scritte in forma di dialogo tra un discepolo e un maestro e 24 «avvertimenti» sulle «creanze necessarie a cavalieri e dame nel ballo e fuori».

Il libro secondo forniva le istruzioni relative a 48 balli, ognuno preceduto da un componimento poetico e seguito dall'intavolatura di liuto e dalla musica, 35 preceduti anche da un'incisione (CAROSO 1600: 89-370). La p. 90, nella copia conservata nella Biblioteca Apostolica Vaticana (segn.: Stamp. Barb. N III 39) è preceduta da 16 pagine senza numerazione, che comprendono due medaglioni con i ritratti di Ranuccio Farnese e Margherita Aldobrandina, un ballo – *Celeste giglio* – a loro dedicato, con l'intavolatura di liuto e la musica; 5 sonetti dedicati a Caroso, 3 dei quali ripresi dal *Ballarino* (CAROSO 1581), di Torquato Tasso, Quintilio Romoli, Nicolò Castello, Francesco Guglia, Vincenzo Mucci. Chiudevano il volume un indice delle «regole», un indice delle «creanze» e un indice dei balli.

La dedica di *Nobiltà di dame* ai duchi di Parma e Piacenza era generica, mentre nella dedica del *Ballarino* alla granduchessa di Toscana venivano elencati una serie di argomenti a sostegno dell'importanza della pratica della danza, l'ignoranza dei quali avrebbe potuto far credere, a chi fosse poco pratico delle moderne regole del vivere civile («a qualche persona poco essercitata negli studi onorevoli del vivere civile») che un trattato di danza (un «libro nel quale s'insegnano diverse sorti di Balletti») non fosse abbastanza degno del valore della dama a cui veniva dedicato. Le argomentazioni venivano rafforzate nelle pagine «ai lettori» quasi completamente riprese in *Nobiltà di dame* (CAROSO 1600).

L'importanza rivestita dalla pratica della danza atteneva fondamentalmente la sfera dell'integrazione sociale in tutti i suoi aspetti: forza e salute del corpo, perfezione dell'animo, conoscenza dei cerimoniali («creanze»), distanza dalla vita ferina. Inoltre,

dal momento che la dignità delle cose si giudica non solo dalla stima in cui sono tenute, ma anche dalla stima in cui sono state tenute in passato, Caroso dimostrava come la danza fosse sempre stata tenuta in gran conto attraverso una breve rassegna delle tappe principali della sua importanza storica: gli «antichi» se ne servivano nei trattenimenti comici e in quelli tragici, nelle feste pubbliche e nelle cerimonie religiose (CAROSO 1581: *ai lettori*; CAROSO 1600: 2), in particolare i sacerdoti Salij se ne servivano per onorare Marte cantandone le lodi e le imprese. La circostanza, concessa agli eventuali detrattori («qualche licentioso»), che tra gli antichi balli romani ci fosse spazio per «alcune indegnità», non era significativa, «poiché dove sono gli abusi delle buone azioni di questo mondo, non è virtù che possa in quel luogo risplendere» (CAROSO 1581: dedica).

Il richiamo alle pratiche religiose («secreto e religioso misterio») consentiva di portare in campo la mitologia, ricordando che anche Diana danzava con le sue ninfe e talvolta con le Grazie: «per qual cagione ballando anch'io, non potrò almeno con silenzio celebrare le tante glorie di vostra altezza serenissima, e offerirle come in sacrificio queste mie prime fatiche?» (CAROSO 1581: dedica) <sup>4</sup>.

5. Lo scopo dichiarato di Caroso era quello di «ridurre sotto determinate regole il ballare, e assegnare la varietà dei balli» (CAROSO 1581: *ai lettori*; CAROSO 1600: 2), dal momento che l'arte del ballo e delle «creanze» relative non era stata prima d'allora trattata (CAROSO 1581: 1r; CAROSO 1600: 3) <sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Cfr. in altre dediche le chiuse metaforiche ispirate alla danza: «se troppo alto ascisi, scherzando con Altezze, meglio è cader dal Cielo con Icaro, che con Faustolo cader di sella ad una formica. Ma che parlo di cadute? sto con il Ballo in testa, scherzai saltando, e per dar luogo alla riverenza, cado a piedi di Vostra Eccellenza» (CASTALDO 1661: 2 r/v); «così ben prosperi la grandissima vostra monarchia, che al continuato suono de' vostri commandi, come in danza signorile, si mova in giro tutto il mondo» (NEGRI 1604: dedica).

<sup>5</sup> Secondo la tradizione storiografica risalgono alla metà del XV secolo le prime trattazioni sistematiche dell'«arte del danzare» di cui si abbia documento; si tratta di codici manoscritti italiani (conservati presso la Biblioteca Medicea Laurenziana e la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, il Seminario Vescovile di Foligno, la Biblioteca Estense di Modena, la Public Library di New York, la Bibliothèque National di Parigi, la Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena, la Biblioteca Apostolica Vaticana) scritti da maestri di danza dei quali è documentata l'attività presso diverse corti italiane: Domenico da Piacenza, Guglielmo Ebreo (dopo la conversione: Giovanni Ambrosio) da Pesaro, Antonio

*Il Ballarino* (CAROSO 1581) conteneva la descrizione di un numero di danze doppio rispetto a quello di *Nobiltà di dame* (CAROSO 1600), e aveva molto meno estesa la trattazione dei passi, delle creanze e della «perfetta theorica» del ballo. In *Nobiltà di dame* veniva puntualizzato continuamente, nel corso delle descrizioni delle danze, come nella versione attuale esse fossero ridotte a «vera perfezione» (per questo Caroso paragonava il suo lavoro a quello dell'orsa che modella il suo parto finché non acquista, da informe che era, una forma perfetta) essendovi osservata una costante simmetria, riassumibile in linea di massima nella regola per la quale tutti i passi e i passeggi iniziati con un piede si ripetevano iniziandoli con l'altro piede; passeggi e danze composti con questo criterio venivano detti «terminati», al contrario «falsi» e «falsissimi». Era puntigliosamente curata anche la sezione relativa al tempo musicale in cui andavano eseguiti i passi.

Queste due preoccupazioni sono evidenti nell'incisione che illustrava il *Contrapasso nuovo* (CAROSO 1600: 241-244), un ballo per tre cavalieri e tre dame «fatto con vera Regola, perfetta Theorica e Mathematica». L'illustrazione (l'unica di questo genere: le altre rappresentavano dame e cavalieri ritratti nella fase preliminare del ballo) con l'intestazione «Il contrapasso fatto con vera mathematica sopra i versi d'Ovidio» rappresentava il percorso circolare dell'«intrecciata» o «catena» o «passeggio incatenato da farsi in ruota», una figura che si eseguiva partendo dalla posizione in circolo di dame e cavalieri alternati: «ogni Cavaliere pigliarà la man destra della sua Dama, et faranno insieme un *seguito* breve col pié sinistro; poi pigliando la mano sinistra dell'altra Dama faranno un'altro *seguito* col pié destro, et così seguiranno di mano in mano, facendo sempre la Catena in Ruota fino a che haranno fatto sei *seguiti*, alla fine de i quali ogn'uno si ritrovarà al suo luogo con la sua Dama»<sup>6</sup>.

---

Cornazano (cfr. AA.VV., *Mesura et arte del danzare. Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle corti italiane del XV secolo*, catalogo della mostra di Pesaro, Palazzo Lazzarini, 16 luglio-6 settembre 1987, a cura di Patrizia Castelli, Maurizio Mingardi, Maurizio Padovan, Pesaro, Pucelle editori, [1987]). Un *Ballarino perfetto* di Rinaldo Rigoni, del 1468, probabilmente dedicato a Galeazzo Sforza, è citato in vari luoghi tra i quali un trattato settecentesco (DUFORT 1728: *Avviso a chi legge*).

<sup>6</sup> Questa figura si trova ancora descritta come «chiamata di quadriglia» nei manuali di ballo del XX secolo: «*Grande chaîne* - Questa chiamata si esegue da tre coppie in poi, e si fa nel modo seguente. I cavalieri voltandosi *vis-à-vis* con la propria dama le daranno la mano destra, percorreranno la sala dando ad una dama la sinistra passando per fuori, e ad un'altra la destra passando per dentro, e così facendo i cavalieri percorreranno la curva a dritta e le dame la curva a sinistra, e succederà che mentre i cavalieri passeranno per fuori, le dame passeranno per dentro» (Pietro Onorati, *Balli di società*, Napoli 1901, pp. 23-24).



L'incisione rappresentava infatti una linea chiusa circolare sulla quale si intrecciavano due linee chiuse ondulate ognuna con tre onde concave e tre onde convesse; nei sei punti d'incontro delle tre linee le scritte «D<sup>ma</sup>» e «C<sup>ro</sup>» alternate indicavano i punti dove si trovavano le tre dame e i tre cavalieri prima di iniziare l'intrecciata, che era la figura fondamentale della danza. Su una delle linee ondulate era scritto «questa è la linea della Dama» e sull'altra «questa è la linea del Cavaliere»; sulla linea circolare in due punti opposti era segnata, con riferimento al tempo in cui andavano eseguiti i passi necessari per l'intrecciata, la combinazione di due minime con sotto la scritta *sponneo* seguite da una minima e due semiminime con sotto la scritta *dattile*; al centro del disegno c'era un fiore con una scritta che spiegava «l'intrecciata è la linea ondata; dove sono le note si camina», con sei petali che corrispondevano alle sei onde concave delle sue linee ondulate.

Il trattato ricalcava, nel libro primo dove venivano trattati i passi occorrenti nell'esecuzione dei balli e le creanze da osservare, il modello del dialogo tra un discepolo e un maestro adottato nell'*Orchesographie*, un trattato di danza compilato da un canonico, stampato a Langres nel 1588 e poi nel 1589 (ARBEAU 1589). Le domande e le risposte venivano introdotte dalle rituali formule di soddisfazione, da parte del maestro, per la curiosità dell'allievo che gli consentiva di metterlo a parte di tutto il suo sapere («Mi piace che tu mi venghi movendo ogni hor novelli dubbi», «Non è cosa che, per farti in questa scienza riuscir valente, io sia per negarti») e, da parte dell'allievo, dall'esortazione a continuare («Deh non v'incresca dirmi», «Se il ragionar non vi stanca seguite di gratia», «Vi prego a non mancar di farmi questa gratia», «Per quanto ho caro la mia vita») per l'eshaustività di un insegnamento che non aveva eguali («Sig. Maestro mio, le dico che molto m'ha sodisfatto V.S. con havermi assignate così efficaci e autentiche ragioni», «Non ho Sig. Maestro mio mai da persona alcuna altra inteso tale ammaestramento, ch'ella m'ha dato») e che gli avrebbe consentito non solo di ballare, ma anche di discutere dell'arte del ballo («acciò, accadendo a disputare, io ne possa render ragione, a chi disputasse meco, di tutti i moti e di tutte le attioni che farò»).

L'ordine nel quale venivano trattati gli argomenti era funzionale alla memoria delle spiegazioni («né lasciate d'andarmi con così facile ordine disgrossando», CAROSO 1600: 40). Le domande e le risposte seguivano uno schema di descrizione, non applicato però a tutti i movimenti nella sua forma completa, che comprendeva (i) la spiegazione del nome adottato per il movimento («per qual cagione così venga nomata e donde derivata sia») molto spesso in riferimento all'adozione di un nome differente rispetto a quello adottato nel *Ballarino* (ii) la sua tecnica di esecuzione («come bisogna farsi») ed eventualmente la spiegazione del motivo per il quale si eseguiva in un modo

piuttosto che in un altro; (iii) il tempo musicale nel quale si doveva eseguire; (iv) il suo ambito di utilizzazione; (v) gli errori o le consuetudini di esecuzione sbagliate nei quali si poteva incorrere eseguendolo.

6. Nel *Ballarino* (CAROSO 1581) veniva indicato, quando non si trattava dello stesso Caroso, l'autore della danza, o precisato che si trattava di «incerto», e veniva indicato anche l'eventuale intervento di Caroso sulla danza composta da un altro. Questo non accadeva in *Nobiltà di dame* (CAROSO 1600) e nelle *Nuove inventioni di balli*, dove però un intero capitolo era dedicato ai «più famosi ballarini, che fiorirono nel secolo dell'Autore»: un elenco di 44 danzatori / maestri / compositori di ballo, compilato «accioché la memoria di coloro che io ho all'età mia conosciuti, per difetto di scrittori non sia nelle tenebre sepolita», dei quali venivano elencate le doti e le specialità, le città e le corti frequentate e soprattutto, come misura di merito, i doni e le retribuzioni ricevuti dai principi (NEGRI 1604: 2-6) <sup>7</sup>.

Questo elenco era incluso da Negri nel primo dei tre trattati nei quali era diviso *Nuove inventioni di balli*, sezione che l'autore riservava ad esaurire tutte le necessità di dedica. La dedica «al potentissimo e catholicico Filippo Terzo re di Spagna e monarca del Mondo novo», già «servito» nel corso dell'attività professionale di Negri nella persona dei suoi «vassalli» – i «cavalieri milanesi» – dei suoi «luogotenenti» e di Rodolfo,

---

<sup>7</sup> I maestri indicati da Caroso erano Andrea da Gaeta, Bastiano, Battistino, Oratio (in qualche caso Oratio Martire), Paolo Arnandes, Ippolito Ghidotti da Crema. Oltre allo stesso Caroso e all'Ernandes citato da Caroso come Arnandes, Negri nominava Pietro Martire milanese, Francesco Legnano milanese, Lodovico Paluolo, Stefano figliuolo del Manzino da Bologna, Pompeo Diobono milanese, Virgilio Bracesco milanese, Lucio Compasso romano, Gasparo di Avanzi milanese, Gio. Pietro Fabianino detto Ruffino Iodigiano, Bernardino de' Giusti da Torino, Gio. Ambrosio Valchiara milanese, Alessandro Barbeta, Martino da Asso milanese, Gio. Battista Varade milanese detto il Cibré, Zaccheria cremonese, Gio. Francesco Giera milanese, Gio. Ambrogio Landriano milanese detto Mazzacastroni, Cesare Appiano milanese, Gio. Stefano Farussino milanese, Giulio Cesare Lampugnano milanese, Pietro Francesco Rombello, Giovanni Barella detto il Visconte, Gio. Stefano Martinello da Pesaro, Francesco Bernardino Crespo milanese, Orlando Botta da Compiano, Cesare Agosto parmegiano, Carlo Beccaria milanese, Gio. Battista Pescorino milanese, Pompeo e Ruggiero figliuoli di Stefano Farussino, Girolamo cremonese, Claudio Pozzo milanese, Gio. Domenico Martinelli, Gio. Maria genovese detto il Coralliero, Michel Angelo Varade milanese, Pietro Antonio Guascone, Antonio Sovico, Giacomo Filippo Gravedo, Aurelio Melira, Gio. Paulo Porrone, Gio. Battista Sovico, Gio. Andrea Mellera, Annibale Bottinone.

Ernesto e Giovanni d’Austria, seguiva lo schema tradizionale dell’offerta umile ma frutto del servizio di tutta una vita, che avrebbe preso da colui a cui era indirizzata tutta la nobiltà che le mancava, e conteneva il motivo della preoccupazione di Negri – l’età che non gli consentiva più di esercitare la professione– lasciandone indovinare il tentativo di riconvertire l’ufficio cortigiano («già che pel grave peso de gli anni io non posso più (come soleva) muovere il piede; ho voluto almeno [...] muover la mano»).

Alla dedica seguiva una serie di componimenti poetici composti da alcuni accademici Inquieti di Milano: un sonetto dedicato a Filippo Terzo, un madrigale dedicato a Margherita d’Austria, quattro madrigali e un sonetto «in lode dell’opera e delle dame in essa celebrate». Precedeva gli indici generali e analitici (delle «diverse sorti di passi», dei «salti col fiocco», dei «cinque passi di due e di tre tempi di gagliarda», dei «balli e brandi»), un medaglione, circondato dalle figure allegoriche della Fama, della Diligenza, dell’Onore e della Virtù, con il ritratto di Negri «di età d’anni LXVI».

Il trattato primo si apriva (NEGRI 1604: 1-2) motivando la necessità della scrittura anche attraverso l’importanza della pratica della danza. Negri scriveva di voler lasciare memoria di sé ai posteri («emmi finalmente paruto di seguire di coloro l’orme, i quali [...] si sono ingegnati di far in maniera che nella memoria de gl’huomini vivessero pur anche morti») e regolare l’arte del ballo («per non mancar a me stesso e a molti che pur hanno desiderato nella mia città di Milano e in tutta Italia che si riducesse a qualche forma e regola l’arte del ballare»), incoraggiato dai tanti che avevano già scritto con questo intento, tra i quali Caroso («non mai abbastanza lodato»), per quanto aggiungeva che «dopo il suo tempo è stata non poco per mia inventione arricchita la virtù del ballare».

L’elenco di «famosi ballarini» rappresentava il primo capitolo. Nel secondo capitolo (NEGRI 1604: 7-8) Negri elencava i «luoghi e gran personaggi dove, e dinanzi a quali ha l’autore ballato». Tra le occasioni citate vi erano ingressi, nozze e viaggi per missioni militari o diplomatiche ai quali il maestro di ballo partecipava ballando sulla nave e ad ogni tappa; l’elenco proseguiva nel quarto capitolo (NEGRI 1604: 11-16), che conteneva anche la cronaca dell’entrata a Milano nel 1598 di Margherita d’Austria regina di Spagna e dei festeggiamenti relativi, mentre nel terzo (NEGRI 1604: 9-11) era descritta nei particolari una mascherata preparata da Negri nel 1574 a Milano (nel terzo trattato veniva descritta una serie di festeggiamenti in onore di Isabella d’Austria: un ballo di

dame, un ballo di cavalieri, una commedia con gli intermedi danzati e una danza finale con cavalieri e dame vestiti da ninfe e pastori).

Nel quinto capitolo (NEGRI 1604: 16-30) venivano elencati, in gruppi suddivisi per periodi intitolati ai vari governatori di Milano, le dame e i cavalieri «di quel tempo»; chiudeva il quinto capitolo e il primo trattato un elenco di «citelle da marito» di cui l'ultima era «Margarita de' Negri figliuola dell'Autore». L'elenco cominciava a partire dal 1554, anno in cui Negri scriveva di aver cominciato a esercitare – «cominciai la scuola» – a Milano, sottolineando anche che nel 1569 aveva dato «principio ad usare certi balletti vaghi e leggiadri [...] in maniera ordinati, che si potevano fare a due a due, o a quattro, o a sei, come più piaceva, e in molte parti gravità grande serbavano, in molt'altre poi qualche dispostezza di Gagliarda, o d'altro allegro ballo».

7. Il secondo trattato di *Nuove inventioni di balli* era in pratica completamente dedicato alla Gagliarda; in nove «avvertimenti» all'inizio del trattato si raccomandava di ballare a tempo e si descrivevano (i) alcune varianti di *cadenza*, (ii) la *scambiata*, (iii) la *battuta*, (iv) il *movimento de i piedi*, (v) il *sottopiede*, (vi) il *tremare de i piedi*, (vii) i *passetti minuti*, (viii) e una serie di varianti dei *cinque passi*; il trattato comprendeva altre 22 serie di varianti di *cinque passi*; quattro serie di *mutanze gagliarde*; tutti i *salti*, le *capriole*, i *giri*, alcune varianti di *campanella*, di *fioretti*, di *sottopiedi* (cfr. *infra* §§ I.1.1.8-11), una Gagliarda per le dame, il Ballo del Piantone, e la Zoppa, che si ballava talvolta al mutare del suono dopo la Gagliarda e prima di ricominciare a ballarla (probabilmente secondo lo schema usuale di alternanza di tempi lenti con tempi veloci, cfr. *infra* nota 3). Buone maniere e creanze erano descritte soprattutto nel secondo, e, con particolare riferimento alle occorrenze nel corso del ballo, nel terzo trattato.

Nel terzo trattato le istruzioni per eseguire i balli erano precedute da una descrizione dei passi che occorreivano nella coreografia, ognuno dei quali veniva contraddistinto da un segno col quale veniva indicato poi nella descrizione dei balli. Questa ennesima descrizione era interamente ripresa dalle descrizioni delle *riverenze*, *continenze*, *passi pontati*, *passi*, *seguiti*, *doppi*, *trabucchetti*, *fioretti*, del *Ballarino* (CAROSO 1581) al punto che veniva riportato anche il rimando, non funzionale nel libro di Negri, ad un altro luogo del libro di Caroso («che si dirà nel secondo trattato», NEGRI 1604: 110, cfr. CAROSO 1581: 9). Alcune delle poche varianti segnalano la maggiore modernità del

trattato di Negri, che tendeva ad integrare nel sistema particolari dei quali la reiterata deplorazione di Caroso documenta una presenza di fatto nella pratica; era il caso della mancanza eventuale della cappa o della spada, che Negri ammetteva, e della posizione delle punte dei piedi, che Caroso raccomandava di tenere diritte ma Negri voleva leggermente divaricate come di fatto sarebbero poi state nella successiva evoluzione della tecnica della danza (cfr. *infra* nota 34) <sup>8</sup>.

8. I movimenti che componevano le danze erano o veri e propri "passi", o salti, o altri movimenti – dei piedi, delle gambe o di altre parti del corpo – che prevedevano eventualmente solo lievissimi spostamenti o brevi saltini. Qui di seguito e nei §§ I.1.1.9, 10, 11 vengono descritte in maniera estremamente semplificata le principali varianti dei passi di danza compresi nei trattati di Caroso, Arbeau, Negri. Il riferimento è alla pagina nel caso di Arbeau, al numero della regola che descrive il passo nel caso di Caroso e di Negri (nella II o nella III parte del trattato o negli *Avvertimenti* che aprono la II parte, siglati IIa).

In questo primo gruppo sono state comprese varie modalità di avanzamento o arretramento, nei trattati di solito raggruppate come *puntate*, *passi*, *seguiti*, *fioretti*, *cinque passi*.

PUNTATA - Il *passo puntato* o *puntata* viene descritto nella variante *semigrave*, in 3 tempi, in uso nella *Bassa et Alta* (CAROSO 1600: 8); *grave* o *breve*, in uso nelle *Cascarde*, in 2 tempi (CAROSO 1581: 6; CAROSO 1600: 9; NEGRI III 4); *minima* o *ordinaria* o *semibreve*, in 1 tempo (CAROSO 1581: 6; CAROSO 1600: 9; NEGRI III 4). Consiste in un passo alla fine del quale i piedi si riuniscono; sia prima di muovere il piede sia dopo che sia stato spinto avanti si esegue un caratteristico movimento dei fianchi, definito «pavoneggiarsi» utilizzato spesso durante la danza e ottenuto ruotando leggermente il bacino in modo da far sporgere in avanti l'uno o l'altro fianco. Il secondo piede si allinea dopo una pausa («cioè, come sarebbe un sospiro»), piegando un po' le ginocchia e rialzandosi. Per fare il secondo passo si muove il piede che si è accostato al primo. Nella variante in un tempo (*minima - ordinaria - semibreve*) ci si alza un attimo su entrambi i talloni, riabbassandosi subito, nel terminare il passo.

---

<sup>8</sup> Le altre varianti riguardavano una «ripresa minuita» per le dame non trattata da Caroso e la raccomandazione di eseguire il «fioretto ordinario [...] non alto da terra, ma piano e sodo» (ma in realtà il piede che cominciava veniva alzato di 4 dita invece che di 2 come prescriveva Caroso). Inoltre Negri non usava le espressioni *inarborare* -sostituita con *alzare-vita* -sostituita da *persona-* e, in un caso, *pavoneggiarsi*, sostituita da *habilirse*.

PASSI NATURALI o GRAVI - Si eseguono in 1 tempo nella variante dei *passi gravi* o *naturali semibrevis*, in uso «al passeggiare alle Cascarde e altri Balli, e anche al passeggiare fuori dal ballo» (CAROSO 1581: 7; CAROSO 1600: 10; NEGRI III 5); o in 1/8, nella variante dei *passi presti* o *minimi*, in uso nelle Cascarde e nella Gagliarda (CAROSO 1581: 8; CAROSO 1600: 11; NEGRI III 6). Si fanno spingendo avanti un piede dopo l'altro (è questa la differenza rispetto alle *puntate*) «accompagnandoli alquanto con la persona, e pavoneggiandosi», tenendo le punte dei piedi dritte e le ginocchia tese. Come per tutti i passi, prima di cominciare si alza la punta del piede della gamba che si muove, perché così il ginocchio si tende di più ed è più gradevole da vedere.

SIMPLE - È la sequenza che Arbeau (55) prescrive per Pavana, Bassa danza, Passamezzo, e, con un saltino ad ogni passo, Coranto. Consiste nel fare un passo avanti col sinistro, nel riunire il destro al sinistro, nell'avanzare con il destro, nel riunire il sinistro al destro.

PASSI IN GAGLIARDA - Nella variante dei *passi larghi* o *fermati* o *fermati in saltino* si eseguono in 1 tempo (CAROSO 1581: 9; CAROSO 1600: 13) e in 1/8 quella dei *passetti* o *passetti fermati in saltino* (CAROSO 1581: 10; NEGRI III 7). Si tira il piede sinistro mezzo braccio indietro e circa quattro dita lontano dal destro, piegando e allargando le ginocchia; segue il destro, e così via. Nelle varianti più veloci si fanno con le ginocchia tese, alzandosi e abbassandosi sugli avampiedi e nella variante dei *passetti presti nella gagliarda, chiamati semiminimi* (CAROSO 1600: 14) si fanno avanti, indietro, «come anco in aria, et punta di piedi e con agilità e destrezza alzando, in guisa di cadenze con i pié dispari» e in quella dei *passetti minuti* (NEGRI IIa 8) si fanno balzettini molto veloci avanti, indietro o di fianco.

SEGUITI - Ne esiste un considerevole numero di varianti. Si tratta di combinazioni di passi (sinistro - destro - sinistro), in qualche caso anche all'indietro, diversi per lunghezza, durata e/o appoggio (secondo che il piede si sollevi o si strisci a terra, che si sollevi il tallone nell'avanzare o ci si sollevi sull'avampiede). Il *seguito finto* e *grave finto* o *spezzato* e *spezzato grave*, in uso nel Tordiglione, si esegue senza avanzare, facendo un passo col piede sinistro avanti o indietro e riportandolo al punto di partenza mentre si alza il destro e così via (CAROSO 1581: 11, 15, 16; CAROSO 1600: 15, 20, 21; NEGRI III 8, 12); Caroso nel *Ballarino* prescrive di accompagnarlo con un movimento del corpo («hor col ritirarsi indietro, e hora col spingersi gratiosamente alquanto con la persona innanzi») che invece in *Nobiltà di dame* raccomanda esplicitamente di evitare («non fare quel moto, che prima si faceva al primo passo, che sporgevano la vita innanzi, e poi la tiravano indietro, e in ultima pur la sporgeano innanzi; e questa è la più vituperosa schivevol vista, che chi riguarda possa vedere»). Le diverse varianti del *seguito scorso* consistono in una serie di brevi e velocissimi passettini (CAROSO 1581: 17; CAROSO 1600: 22; NEGRI III 18). Il *seguito* che si usa nel Canario è *battuto* o *spezzato shisciato*: quello *battuto* si fa strisciando avanti il piede sinistro sul tallone tenendo sollevata la punta, poi strisciando indietro sulla punta tenendo sollevato il tallone, infine spingendolo avanti fino a metà del piede destro tenendolo interamente a terra e facendo sentire la battuta «battendolo come appunto si fa quando si calzano le scarpe» (CAROSO 1581: 18; CAROSO 1600: 23; NEGRI III 14). Quello *strisciato* si fa con le gambe ben distese e «pavoneggiandosi», strisciando il piede sinistro senza sollevarlo da terra fino a portarne il tallone all'altezza della punta del destro, distante uno o due dita, poi strisciando il destro sulla punta e col tallone alzato («che la punta del destro sott'entri di dietro al

calcagno del sinistro, e lo calerai in terra al medesimo luogo a piombo, si come lo tenevi alzato, facendo una battuta, come a punto se volessi calzarti la scarpa; il medesimo farai col pié destro [...] Avertendo che nel cominciare il secondo passo hai d'alzarti, e calarti alquanto con la vita [piegando le ginocchia] e con grazia», infine strisciando di nuovo il sinistro; poi si ricomincia col destro (CAROSO 1581: 19; CAROSO 1600: 24; NEGRI III 15). Le altre varianti sono quelle del *seguito ordinario*, *grave* o *breve* (CAROSO 1581: 11; CAROSO 1600: 15; NEGRI III 8); *doppio*, *semidoppio* o *ordinario* e *semidoppio ornato* (CAROSO 1581: 11; CAROSO 1600: 15; NEGRI III 8); *trangato* o *col piede alto alla battuta*. CAROSO 1600 descrive anche uno *spezzato puntato* (60), uno *spezzato finto* (61), uno *spezzato alterato alla Francese* (62), uno *spezzato doppio alterato* (63).

DOPPIO - Consiste in tre passi gravi, al quarto si allineano i piedi piegando un poco le ginocchia e poi alzandosi un attimo sugli avampiedi. Si esegue in 1, 2, 4 o 6 tempi nelle varianti del *doppio grave*, *minimo*, *all'italiana*, *alla spagnola* (CAROSO 1581: 20, 21; CAROSO 1600: 25, 26, 27; NEGRI III 16, 17). Per fare il *doppio alla francese*, in 4 tempi, si esegue col piede sinistro un *trabucchetto* indietro, col piede destro un *trabucchetto* al fianco destro e poi, cominciando col piede sinistro, tre passi avanti, allineando alla fine i piedi (CAROSO 1581: 28). Corrisponde al *double* descritto da Arbeau (56).

FIORETTO - Il *fioretto ordinario* (CAROSO 1581: 26; CAROSO 1600: 31; NEGRI II 8, III 24) si esegue 2 tempi (1 per CAROSO 1581) prevede diverse varianti che hanno in comune l'inizio in cui il piede sinistro – che si trova avanti con il tallone a due dita dalla punta del destro, distante un dito e alto da terra due (Negri sostiene che «s'ha da fare non alto da terra, ma piano e sodo», ma in realtà fa alzare il piede 4 dita invece che 2) – tenendo le ginocchia tese si «inarbora» ossia si tiene teso con la punta in alto e il tallone in basso. La regola base di Negri lo descrive come «un saltino innanzi ponendo ambedue li piedi in terra quasi al pari, discosto due dita l'uno dall'altro; si fa un altro passetto col piede sinistro alzando il destro innanzi con un saltino». Le varianti riguardano essenzialmente il tempo in cui eseguire il passo. Nelle varianti del *fioretto fiancheggiato* e del *fioretto a piedi pari per fianco* (CAROSO 1581: 27, 28; CAROSO 1600: 32, 33) ci si sposta di fianco. Le varianti del *fioretto battuto al canario* prevedono, come tutti i passi utilizzati nel Canario, di far sentire le battute del piede a terra (CAROSO 1582: 19 [ma: 29]; CAROSO 1600: 34; Negri III 25). Cfr. il *fleuret* descritto da Arbeau, *infra* § I.1.1.11.

CINQUE PASSI IN GAGLIARDA - Si tratta di un modulo flessibile che nella sua versione di base comprende quattro passi e una *cadenza*, ma che prevede un gran numero di varianti. La Gagliarda viene danzata in linea di massima in tempo ternario e i *cinque passi* si eseguono ognuno in un tempo (nella schematica versione di Arbeau dopo il quarto passo, che è un salto, c'è una pausa; i primi tre passi sono lanci della gamba in aria e durante l'ultimo movimento ci si ferma nella *posture*); ma questo schema di base è variabile a volontà da un danzatore che suddivida più minutamente il tempo eseguendo un maggior numero di passi più veloci. CAROSO 1581 (30, 31, 32) descrive, oltre ai *cinque passi* di base, anche le varianti dei *cinque passi in sovrapiede* e dei *cinque passi intrecciati*; CAROSO 1600 (35) descrive solo una nuova versione dei *cinque passi* base. Negri descrive un totale di 92 tra varianti di cinque passi e *mutanze* (altre combinazioni di passi) per la Gagliarda. Il *molinello* descritto da Caroso (1582: 40, 1605: 86) è appunto una mutanza che consiste nell'eseguire i *cinque passi* prima

volti alla sinistra e poi volti a destra e ritornando ogni volta dove sono cominciati, facendo cioè due «volte tonde». Arbeau descrive complessivamente 21 varianti di sequenze di passi per Gagliarda e Tordiglione (96-119).

9. Un secondo gruppo di movimenti comprende i salti: *capriole*, *salti tondi*, *salti col fiocco*. Si tratta di salti virtuosistici usati in genere nelle mutanze – le esibizioni individuali del danzatore – della Gagliarda o di altre danze.

SALTO TONDO IN ARIA - È un doppio giro in aria che si fa levandosi «tanto in aria quanto comporterà la sua forza e voltandosi a man sinistra», da terminare in punta di piedi «allargando alquanto le ginocchia con un poco di gratia: avvertendo di tener le gambe ben stese nell'alzarsi» (CAROSO 1581: 33; CAROSO 1600: 36). Negri (II 35) ne descrive 11 varianti.

SALTO RIVERSO o DA ROVESCIO - È un giro in aria semplice o doppio che si inizia facendo un passo indietro (CAROSO 1581: 34; CAROSO 1600: 37). Negri (II 37) ne descrive 5 varianti.

SALTO DEL FIOCCO - È un salto di cui Negri (II 19-33) descrive 15 varianti e nella variante descritta da Caroso (1581: 35; 1605: 38) si fa stando con la schiena («col fianco» per CAROSO 1600) volta al fiocco che si trova ad altezza d'uomo o «più o meno al piacere d'ogn'uno», "inarborando alquanto" il piede sinistro e contemporaneamente alzando il destro e saltando a sinistra "cavalcando" con la gamba destra quella sinistra e alzando il piede tanto da toccare il fiocco; finendo sul piede destro nello stesso luogo dove si era cominciato.

CAPRIOLE IN TERZO, IN QUARTO, IN QUINTO - Sono salti in cui si muovono i piedi avanti e indietro saltando, «a modo d'un Capriolo». Si fanno partendo col piede sinistro più avanti del destro, saltando e cadendo sull'avampiede; durante il salto, con le ginocchia ben tese, si passa avanti il piede destro, poi il sinistro, poi il destro, (finendo con il sinistro indietro, *capriola in terzo*), poi il sinistro, (finendo con il destro indietro, *capriola in quarto*), poi il destro, (finendo con il sinistro indietro, *capriola in quinto*, ma riportandolo avanti nell'atterrare, CAROSO 1581: 36; CAROSO 1600: 39). Negri (II 38-39) ne descrive 8 varianti e consiglia di impararla appoggiandosi e facendo leva per saltare su «qualche cosa, che sia commoda» (nell'illustrazione il danzatore si appoggia al tavolo e alla sedia tra i quali si trova). Nella variante della *capriola spezzata in aria* (CAROSO 1581: 36; CAROSO 1600: 41; NEGRI II 9, 41 ne descrive 10 varianti) si parte con il sinistro davanti al destro, si alza il sinistro, si abbassa subito e si alza il destro indietro e subito si passa avanti, si abbassa il destro e si alza il sinistro indietro e subito si passa avanti, «portando la vita più che si può dritta», si finisce con una *capriola* in quarto o in quinto. Nella variante della *capriola intrecciata* saltando si incrocia il piede destro sul sinistro, si allargano alquanto i piedi e si incrocia il sinistro sul destro, si cade col destro indietro in punta di piedi ed allargando le ginocchia (CAROSO 1582: 36; CAROSO 1600: 42; NEGRI II 40 ne descrive 7 varianti; cfr. la *capriole* descritta da Arbeau, *infra* § I.1.1.11).

10. Il gruppo più folto ed eterogeneo comprende movimenti che nei trattati venivano raggruppati nelle categorie delle *rivenenze*, delle *continenze*, dei *trabucchetti*. o sotto la



sigla generica di «altri movimenti»: balzetti, brevi spostamenti, movimenti delle punte o dei talloni, giri, etc.

RIVERENZA - Viene descritta nelle varianti della *riverenza grave*, eseguita in 4 o 6 tempi e seguita da due *continenze* (CAROSO 1581, 1605: 2; NEGRI III 1), della *riverenza lunga*, in quattro tempi (CAROSO 1600: 3), della *riverenza minima o breve*, in due tempi (CAROSO 1581: 3; CAROSO 1600: 4; NEGRI III 2). Si parte con il piede sinistro lontano 4 dita dal destro e più avanti di mezzo piede, le punte diritte, viso volto alla dama; si alza un poco la punta del sinistro e si tira il piede sinistro indietro lungo una linea diritta e senza alzare il tallone fino a che la punta arrivi all'altezza del tallone destro, poi si piegano un poco le ginocchia e si alza il tallone del piede sinistro; tirando indietro il piede si allargano «alquanto» le ginocchia e si tira «un poco dietro la vita» mantenendo la testa sempre alta e contemporaneamente si piegano la testa e il busto, tenendo le ginocchia tese; si piegano le ginocchia insieme con il busto, allargandole; si ritorna in posizione eretta (alzando insieme testa e busto) e con i due piedi allineati. La variante della *riverenza semiminima in balzetto fatta alle Cascarde o cadenza alle Cascarde* (CAROSO 1581: 4; Negri non la descrive «poiché qua in Milano non s'usano») si esegue in 1 tempo, partendo a piedi allineati, alzando molto il piede sinistro avanti e ritornando a piedi allineati, infine facendo un balzetto con entrambi i piedi e ritornando a piedi allineati. Arbeau descrive una *révérence* (54): in 4 tempi, cominciando col piede destro per potere rivolgersi alla dama e guardarla, rivolgendosi anche agli astanti, che si fa togliendosi il cappello mentre ci si inchina, e una *révérence passegière droite / gauche* (83) per la Gagliarda, che si esegue senza togliersi il cappello, in un tempo più breve della “riverenza di saluto”. Il peso del corpo è sostenuto dal piede sinistro / destro.

CONTINENZA - Viene descritta nelle varianti della *continenza grave* (CAROSO 1581, 1605: 5; NEGRI III 3) o *breve*, in due tempi, la più diffusa (CAROSO 1600: 7); *grave*, in sei tempi (CAROSO 1600: 5); *semigrave*, in tre tempi (CAROSO 1600: 6); *minima o semibreve*, in un tempo (CAROSO 1581: 5; CAROSO 1600: 7; NEGRI III 3). Per eseguirla il piede sinistro si alza un poco e si sposta a sinistra di quattro dita; prima di muovere il piede, bisogna piegare un poco il fianco sinistro, ma tenendo la testa diritta e non abbassando la spalla sinistra, ma solo dandogli «un cenno di gratia»; il piede destro raggiunge il sinistro, con il tallone all'altezza di metà del piede sinistro, contemporaneamente piegando le ginocchia e, nel rialzarsi, «pavoneggiandosi un poco verso quella parte ove si fa». Caroso nel *Ballarino* descrive il "pavoneggiamento" come un movimento del fianco (alzare il fianco destro nel caso della continenza cominciata con il sinistro) e in *Nobiltà di dame* come un movimento dei talloni (alzare «alquanto» i talloni e subito abbassarli «al tempo del suono; così si finisce la continenza»). La *continenza* corrisponde al *branle* o *congedium* descritto da Arbeau (55) per la Pavana, la Bassa danza, il Passamezzo, che si fa riunendo i talloni e voltando un poco il corpo a sinistra; voltandolo un poco a destra e guardando gli spettatori; voltandolo ancora a sinistra; voltandolo a destra e guardando la dama.

RIPRESA - Nella variante della *ripresa grave* (CAROSO 1581: 22; NEGRI III 18) si esegue in 1 tempo, spostando il piede sinistro lateralmente di quattro dita, alzando entrambi i talloni, riavvicinando il destro al sinistro, riabbassando i talloni. Nella variante della *ripresa minima* si esegue in 1/8, facendo

attenzione a tenere gambe tese, persona diritta e a non fare «alcun motivo o di mani o di testa». Il piede sinistro si tiene due o tre dita più avanti del destro e un dito distante; si muovono i talloni verso destra o verso sinistra e poi, nella stessa direzione, le punte (CAROSO 1581: 23; NEGRI III.20). La *ripresa minuata* (NEGRI III 21) la fanno le dame, consiste nello stare con i piedi allineati, i talloni discosti tra loro un dito e gli avampiedi quattro, tenendo i piedi completamente a terra si allargano i talloni unendo gli avampiedi e viceversa, velocemente e badando a muovere soltanto i piedi e non il resto del corpo. La *ripresa in sottopiede* (Negri III 19) è un *sottopiede*: si fa partendo con il piede sinistro alto davanti, nell'abbassarlo si alza il destro indietro e ne si pone la punta dietro il tallone del sinistro, che si alza («avertendo che questi passi si faranno con un poco di saltino»). La *reprise* descritta da Arbeau (56) per la Pavana, la Bassa danza, il Passamezzo, di solito precede il *branle* e qualche volta il *double*; alla fine della *reprise* il danzatore è pronto per il movimento che segue e che consiste nell'oscillare lievemente le ginocchia, i piedi o anche solo gli avampiedi, come se il piede tremasse (cfr. *tremolanti* e *tremare de' piedi* descritti da Caroso e Negri): avampiede destro - avampiede sinistro - avampiede destro - avampiede sinistro.

TRABUCCHETTO - Nella variante *breve* o *grave* si esegue in 1 tempo, nella variante *minimo* in 1/8 (CAROSO 1581: 24, 26 [ma: 25]; CAROSO 1600: 29, 30; NEGRI III 22, 23). Si allarga di fianco «in modo di saltetto» il piede sinistro di un palmo, posandosi il sinistro si alza il destro avvicinandolo fino a due dita distante dal sinistro «leggermente in punta di piedi, tenendo ambo le gambe ben stese, non toccando però con esso piede destro la terra». Poi si riporta il piede destro dove si trovava e si fa col sinistro quel che si è appena fatto col destro, «avertendo di pavoneggiarsi alquanto ad ogni Trabucchetto e farlo con agilità e destrezza di vita»; Caroso in *Nobiltà di dame* descrive ancora una volta il "pavoneggiarsi" come un movimento dei fianchi: «nel principiare il detto Trabucchetto hai da piegare il fianco sinistro, e il destro alzare, acciò gli si dia più gratia; poi ritornando il piede destro al luogo dove si ritrovava, si ha da ritornare col sinistro a far l'effetto, c'havrai fatto col destro».

CAMBIO o SCAMBIATA - Per farlo, partendo dai piedi allineati e tenendo le ginocchia tese, si spinge il sinistro avanti, poi si muove il destro mettendone la punta «di dietro al calcagno del sinistro a modo d'un *sottopiede*», poi si alza il piede sinistro tre dita da terra e davanti tre dita al destro, si riporta indietro allineato al destro e contemporaneamente si piegano le ginocchia allargandole e si fa un *balzetto* a piedi pari; se ne fa sempre più d'uno (CAROSO 1581: 37; CAROSO 1600: 43).

TRANGO - Si usa nella Barriera. Per farlo si spinge il piede sinistro un palmo più avanti del destro, «però fiancheggiando»; si poggia il piede sinistro piegando e allargando le ginocchia, poi si alza il tallone destro, poi si alza il piede destro e il tallone sinistro abbassandolo subito e si ricomincia col destro (CAROSO 1581: 38; CAROSO 1600: 44).

ZOPPETTO - È un saltino che si fa alzando ambedue i piedi, uno un poco alto da terra davanti o di fianco e l'altro passandolo davanti (CAROSO 1581: 39; CAROSO 1600: 45).

SOTTOPIEDE - Per eseguirlo si fa un *trabuchetto* a sinistra col piede sinistro («sottopiede per fianco»), e nell'abbassare il sinistro si alza il destro indietro e si poggia al posto del sinistro che si alza in aria (CAROSO 1581: 41; CAROSO 1600: 47; NEGRI IIa 6). La *sommessa* è in pratica un *sottopiede* non saltato: il piede sinistro è a terra e la punta del destro va sotto il tallone del sinistro (CAROSO 1600: 48).

- TRITO MINUTO - Con i piedi «un poco dispari hor' alla destra, hor' alla sinistra, come occorre nel far le mutanze», si fanno tre *balzetti* prestissimi lasciando i piedi dispari, e tenendoli stretti; se si fanno a sinistra, il fianco sinistro deve porsi un poco più avanti del destro e viceversa (CAROSO 1581: 42). Nella variante del *trito minuto alla Gagliarda* (CAROSO 1600: 49) si tengono i talloni alzati e le gambe tese.
- BALZETTI A PIEDI PARI - Si salta a due dita da terra con entrambi i piedi cadendo distanti dal luogo di partenza (CAROSO 1581: 43; CAROSO 1604: 50).
- GROPPO - Si incomincia con il piede sinistro lontano 4 dita dal destro e più avanti di mezzo piede, si fa un *trabucchetto* a sinistra col piede sinistro; mentre si abbassa il piede sinistro gli si incrocia dietro il destro; la stessa cosa si ripete cominciandola col destro e poi di nuovo col sinistro; poi si mette il piede destro al posto del sinistro, che si solleva e si fa un *sottopiede* o una *sommessa*, tenendo il piede sinistro avanti "alquanto inarborato"; poi si tira indietro il sinistro, si spinge avanti il destro e si fa la *cadenza* (CAROSO 1581: 44; CAROSO 1600: 51).
- PIRLOTTO o ZURLO IN TERRA o GIRATA - Si incomincia con un passo di mezzo piede col sinistro a cui si aggiunge subito il destro mentre ci si volta velocemente a sinistra alzando i talloni e tenendo a terra solo l'avampiede sinistro; si fanno due, tre o più giri finendo dove si è cominciato, allargando le ginocchia e tenendo la persona diritta. Nel girare si allarga il gomito del braccio destro e si bada a «non trabuccare da nessuna banda (come alcuni fanno)» (CAROSO 1581: 45; CAROSO 1600: 52; NEGRI II 44, 45 ne descrive 18 varianti).
- TREMOLANTI - È un abbellimento che si può adoperare in ogni tipo di passo. Per farlo si alza il piede sinistro e «si muove tre volte con prestezza grandissima, sguizzando alla sinistra, e alla destra»; poi si abbassa il sinistro, e si ricomincia dal destro (CAROSO 1581: 46; CAROSO 1600: 53; cfr. NEGRI IIa 7: *tremare de' piedi*).
- COSTATETTO - Si incomincia con i piedi allineati; si muove il sinistro scostandolo di lato «mezzo passo» e si poggia a terra al posto del destro che si alza mentre si fa un saltino; lo stesso si fa col destro (CAROSO 1581: 47; CAROSO 1600: 54).
- CAMPANELLA - Si comincia col piede sinistro avanti; si tira indietro e contemporaneamente si fa un saltino sul destro; poi si rispinge il sinistro avanti e si fa un altro saltino sul destro. Si possono fare «in volta» (CAROSO 1581: 48; CAROSO 1600: 55; NEGRI II 7 ne descrive 3 varianti).
- RECACCIATA - Si fa la prima parte della *campanella* e poi il piede sinistro si poggia "cacciando" il destro che si alza e si spinge avanti; si ricomincia col destro (CAROSO 1581: 49; CAROSO 1600: 56).
- PUNTA E CALCAGNO - Si fa uno *zoppetto* col destro a terra e contemporaneamente si poggia a terra la punta sinistra lontano quattro dita dal destro; poi si fa un altro *zoppetto* sempre col destro a terra ma questa volta si poggia a terra il tallone sinistro, tenendo la punta alzata 4 o 5 dita; si poggia l'intero sinistro a terra e si ricomincia col destro (CAROSO 1581: 50; CAROSO 1600: 57).
- BATTUTA DI PIEDE - (si usano nel Canario) nel fare il passo si dà una battuta con il piede «nel modo che si farebbe, se uno si calzasse una scarpa» (CAROSO 1581: 51; NEGRI IIa 4).
- SCHISCIATA AL CANARIO - Si fa strisciando uno dei piedi avanti col tallone o indietro con la punta mentre si fa il passo (CAROSO 1581: 52; CAROSO 1600: 58).

CADENZA IN GAGLIARDA - Si alza il piede sinistro avanti e poi ci si tira indietro alzandosi «alquanto» e si cade con il sinistro indietro e con il destro avanti (CAROSO 1581: 53; CAROSO 1600: 59; NEGRI IIa 2; cfr. la *cadence* descritta da Arbeau, *infra* § I.1.1.11).

DATTILE - È una delle combinazioni di passi proposte da Caroso in *Nobiltà di dame* in analogia con i metri poetici. Il *dattile* (64) consiste in "una lunga" (un *trabucchetto* eseguito in 1/4: «il primo passo lo spingi innanzi in punta di piede a modo d'un Trabucchetto») e "due brevi" (due passi ognuno in 1/8). Lo *spondeo* (65) consiste in "due lunghe" (due *passi semibrevis*, in 1/4 ciascuno). Altre combinazioni di passi proposte da Caroso sono il *saffice* (66), che consiste in una *ripresa sottopiede* col sinistro a sinistra seguita da un *trabucchetto* con lo stesso piede; la combinazione si ripete con il destro. Il *destice* (67), che consiste in due *riprese sottopiede* seguite da un *trabucchetto* col fianco sinistro «per dentro, destriggendo la vita». Il *corinto* (68), che consiste in tre *riprese* seguite da un *trabucchetto* fiancheggiato; la combinazione si ripete con il destro.

11. Prima di trattare la Gagliarda, Arbeau forniva le istruzioni per posture, salti e altri movimenti necessari per ballarla. La descrizione, molto schematica, era corredata da disegni esplicativi che contribuivano alla sua chiarezza. Inoltre nella *Orchesographie* la descrizione di ognuna delle danze era corredata da esempi della melodia adatta ad accompagnarle accanto ai quali veniva indicato, nota per nota, il movimento da eseguire.

PIEDS JOINTS - Il peso del corpo distribuito uniformemente, i piedi accostati, le punte sulla stessa linea (80).

PIEDS JOINTS OBLIQUE DROIT/GAUCHE - Il peso del corpo sul sinistro/destro, il destro/sinistro ruotato a non più di 90° (81).

PIEDS LARGIS - Il peso del corpo distribuito uniformemente, le gambe divaricate, le punte sulla stessa linea (82).

PIEDS LARGIS OBLIQUE DROIT/GAUCHE - Le gambe divaricate, il peso del corpo sul sinistro/destro, il destro/sinistro ruotato a non più di 90° (82).

PIEDS CROISÉ DROIT/GAUCHE - Il peso del corpo sul sinistro/destro e il destro/sinistro sollevato, il ginocchio piegato e incrociato sul polpaccio sinistro/destro dove il piede destro/sinistro poggia (84).

MARQUE PIED/TALON DROIT/GAUCHE - Il peso del corpo è su una delle gambe e il piede dell'altra, alla stessa altezza, poggia a terra solo le dita o solo il tallone. Sulla gamba d'appoggio si salta («l'un des pieds estant getté & posé pour soustenir le corps»): tutte le posizioni con una gamba sollevata da terra prevedono contemporaneamente al sollevamento della gamba un *petit saut* sulla gamba d'appoggio per ottenere un movimento più vivace (85).

GRÈVE DROITE/GAUCHE - PIED EN L'AIR DROIT/GAUCHE - Il peso del corpo su una delle gambe con un *petit saut* e l'altra sollevata davanti a sé, ma il *ped en l'air*, che si usa per il Tordiglione, è eseguito con grazia e non è alto da terra, e possono farlo anche le dame, la *grève* è eseguita con vigore e il piede deve essere sollevato molto alto da terra (86).

ENTRETAILLE GAUCHE/DROITE - Un salto fatto su un solo piede, spostando la gamba al posto dell'altra che fa una *grève droite/gauche* (87).

RUADE DROITE/GAUCHE - Come la *grève*, ma con la gamba alzata indietro (l'illustrazione mostra il ginocchio piegato) (88).

RUADE VACHE DROITE/GAUCHE - Per la Gagliarda, anche se non molto usato, e anche per altre danze. Come la *grève*, ma con la gamba alzata di lato (88).

POSITION o POSTURE DROITE/GAUCHE - L'atterraggio con i piedi larghi uno davanti all'altro dopo un salto nella gagliarda. Si atterra con il piede di dietro un momento prima che con il piede davanti per evitare una impressione di pesantezza (89).

PETIT SAUT - È un segmento dei movimenti della Gagliarda: tutte le posizioni con una gamba sollevata da terra prevedono contemporaneamente al sollevamento della gamba un *petit saut* sulla gamba d'appoggio per ottenere un movimento più vivace che non il banale spostamento di peso (90).

SAUT MAJEUR - È il salto alto con entrambi i piedi (91).

CAPRIOLE - È un *saut majeur* in cui il danzatore particolarmente abile muove i piedi in aria (91).

CADENCE - *saut majeur + posture* (92).

SAUT MOYEN - Si usa nel Tordiglione (95).

FLEURET - *pied en l'air droit + pied en l'air gauche + grève droite*; e viceversa (107).

### I.1.2. La «civile conversazione»

Le dediche e gli avvisi ai lettori dei trattati si servivano di argomenti sull'importanza della danza che riguardavano la sua dominanza nella pratica delle buone maniere («la maggiore, e la più bella parte di tutta la creanza e de' costumi esser posta nel ballare»), non contrastata dai pur nobili esercizi della scherma e dell'equitazione («non tutti sono a ciò far atti, e sembra, per vero dire, che di Marte sieno proprij, non di Venere, come è il nostro, albergatrice e posseditrice de cuori gentili»), e dovuta anche alla sua idoneità a mostrare le qualità opportune per ognuno: «gravità» i principi, «leggiadria» i cavalieri, «grazia» le dame, e poi agilità, velocità, forza (NEGRI 1605: 2). Se con la pratica della danza si acquisivano molte cose «lodevoli e onorate» (quelle attinenti la sfera delle buone maniere), le ragioni del suo valore erano in parte tautologiche: conveniva «talmente a persona nobile» che la sua mancanza si attribuiva «ad imperfezione e biasmo notabile» (CAROSO 1581: *ai lettori*; CAROSO 1600: 1); infatti l'arte del ballo era una «virtù tanto lodevole, e necessaria, che rende e può rendere ornato ogni principe e principessa, ogni signore e signora, ogni cavaliere e dama, ogni gentil'huomo e gentildonna, e ogn'altro ben nato e creato huomo, donna, giovane, donzella» (CAROSO 1581: 1; CAROSO 1600: 3).

La composizione di danze e di trattati di danza partecipava dello stesso meccanismo cortigiano della composizione letteraria. Con il loro reiterato meccanismo di dedica i trattati erano un mezzo per ricordare i servizi resi e per amplificarne l'effetto – ottenendo nuovi incarichi o, più opportunamente, una pensione – mentre l'avanzare degli anni avrebbe potuto rendere incerte o comunque meno evidenti agli occhi dei committenti le possibilità professionali di questi maestri/compositori di ballo che erano

sempre anche danzatori («già che pel grave peso de gli anni io non posso più (come solea) muovere il piede; ho voluto almeno [...] muovere la mano», NEGRI 1605: *dedica*). I riconoscimenti, i doni e le retribuzioni ottenute dai principi e altri nobili erano una misura di merito; per questo motivo venivano inclusi da Negri nelle descrizioni «dei più famosi ballerini che fiorirono nel secolo dell'autore» e tra le informazioni autobiografiche del capitolo dedicato ai «luoghi e gran personaggi dove e dinanzi a' quali ha l'autore ballato», a riprova di quanto fosse efficacemente cortigiana l'arte del ballo («se essercitio vi può essere al mondo, che occasione porga all'huomo di farsi conoscere da gran signori e principi, questo senz'altro è il primo», NEGRI 1605: 2-8); tra le occasioni citate vi erano ingressi, nozze e viaggi per missioni militari o diplomatiche ai quali il maestro di ballo partecipava ballando sulla nave e ad ogni tappa e all'occorrenza insegnando «molte belle cose» ai nobili di passaggio.

La larga diffusione della pratica della danza nelle corti («fra' Reali palagi e sale Imperiali, dove la più parte del tempo fra Dame e Cavalieri vanissimamente dimora») veniva deplorata in una *Piazza universale di tutte le professioni* (GARZONI 1587: 449) che enumerava *in contrarium* gli argomenti tradizionalmente usati per dimostrarne il pregio (Disc. xlv: *De' saltatori, e ballarini, e di tutte le sorti di tripudianti, e de' cursori*). Il fatto che venisse praticata da persone di indubbio valore non impediva che sfiorasse la ferinità («immeritevole da sé d'alcuno onorevole pregio, come tutta laida, incivile, e vergognosa, e più convenevole ai gatti e alle simie, che a donne e huomini ritratti d'honore e gloria in tutte le loro attioni») nonostante la considerazione in cui era stata tenuta dagli scrittori greci, alcuni dei quali avevano ritenuto che fosse nata insieme con l'universo e che i principi del suo movimento fossero gli stessi del movimento delle stelle e dei pianeti («hanno detto alcuni che i principij di queste danze derivarono da gli andamenti delle stelle, et de' pianeti, dal loro andare, e tornare, abbracciamento, et ordine, quasi da una certa danza armonica delle cose celesti, insieme con la generatione del mondo») <sup>9</sup>. La norma che ne regolava la cinetica, la musica rigorosamente seguita, le ineffabili qualità di "grazia" e "leggiadria" non erano che coperture dell'irragionevolezza, della ridicolaggine e dell'indecorosità della pratica:

---

<sup>9</sup> L'argomento che la misura della musica e di conseguenza dei versi e della danza fosse connessa alle proporzioni dell'universo che improntano l'anima stessa circolava in Europa almeno dal XV secolo e con fortuna crescente, cfr. *infra* § I.5. Qui Garzoni si riferisce probabilmente a Luciano, *De saltatione*.

questa saltatione artificiosa così grata alle fanciulle e agli amanti, la qual con grandissima cura imparano, e senza stancarsi la mandano fin'a mezza notte, consiste tutta in una certa diligenza e regola di gesti ordinati e passi temperati al suono del ciembalo, de' pifferi, o del lauto, e d'altri instrumenti, per fare (come essi credono) prudentissimamente, e con molta gratia e leggiadria, una cosa la più pazza di ciascun'altra, e poco differente dalla pazzia istessa, la quale, se non fosse temperata dal suono de gli stromenti, e (come si suol dire) una vanità non desse riputatione all'altra, non sarebbe spettacolo al mondo più ridicolo, né più insipido delle danze. Questa è un argomento della morbidezza, un momento della scelerità, un stimolo della libidine, inimica della vergogna, contraria alla pudicitia, odiosa all'onestà, e indegna d'abitar nelle spelonche di Caco.

Era invece proprio la presenza a pieno titolo della danza tra le pratiche del moderno vivere civile il filo conduttore di una serie di argomenti adoperati nei trattati per sostenere la sua importanza. Il sistema cinetico del ballo apparteneva alla sfera delle buone maniere e ne comprendeva l'intero settore della cinetica ostensiva («aggiunge gratia, bellezza e decoro a' riguardanti»): le «maniere grate di ricever e render cortesia e honore», i «movimenti nobili della persona» – «gravemente inchinarsi, gratiosamente volgersi» – e tutti «i portamenti che occorrono nelle creanze e complimenti». La sua pratica era uno dei fondamentali elementi di distinzione tra la vita civile («gli allevati nelle Città, e tra le chiare famiglie») e la ferinità («quei che nelle ville, e tra gli animali dimorano»). Inoltre, il ballo aveva un ruolo ben definito nella «conversatione». Dispiaceri, preoccupazioni, pensieri noiosi opprimevano e turbavano gli animi e nuocevano alla conservazione della vita, alla quale erano necessari gli «onesti piaceri e le recreazioni dell'animo»: armonie, giochi e altre «attioni dilettevoli e gioconde», tra le quali il ballo (CAROSO 1581: dedica, *ai lettori*; CAROSO 1600: *ai lettori*).

La «conversatione» era già dagli ultimi decenni del secolo XVI una pratica elitaria di moda le cui regole erano scritte in molti libri, che si contrapponeva al modello medievale e umanistico della vita solitaria e alla conseguente «malinconia», i cui «mal humori» potevano venir dissipati dall'«allegrezza» della conversazione. In questo tipo di argomentazione la salute del corpo era l'aspetto visibile della salute dell'animo, mentre la vita solitaria conduceva alla ferinità e di conseguenza la «malinconia», pur riservata ai migliori intelletti, confinava con la follia<sup>10</sup>. La danza procurava «la sanità e

---

<sup>10</sup> Cfr. Stefano Guazzo, *Della civil conversatione*, Brescia 1574, ma soprattutto l'analisi di questo libro e della «conversatione» come genere dell'intrattenimento cortigiano in Michele Rak, *Logica del fia-*

la fermezza de' corpi» ed esercitava «le forze del corpo» (CAROSO 1581: *dedica*). L'argomentazione per la quale rendeva l'uomo «agile e destro» (CAROSO 1581: *ai lettori*; CAROSO 1600: 1) era connessa con la sua valenza di segno di integrazione sociale: la goffaggine corrispondeva alla scarsa integrazione perché la destrezza – sapere come muoversi – era uno dei “risultati” vs “segni” dell'integrazione, laddove la vita solitaria produceva appunto la ferinità.

### I.1.3. *Riso, acrobazia e eros*

La connessione della danza con la salute del corpo era spinta fuori di metafora nell'*Orchesographie* (ARBEAU 1589). Il giovane Capriol voleva sapere di danza perché durante i suoi studi di legge aveva trascurato le buone maniere col risultato di trovarsi poi in società rigido e impacciato. Arbeau gli confermava che niente poteva indurre l'uomo alla cortesia, all'onore e alla generosità meglio dell'amore, e la danza ne era la migliore mediazione: danzando si rendevano evidenti la buona salute del corpo (tanto più che non se ne sarebbe potuto nascondere l'eventuale cattivo odore) e le giuste proporzioni delle membra, e ci si trovava quindi nella migliore condizione per la scelta oculata di un partner.

L'eros, uno degli argomenti nodali della conversazione cortese, oggetto di ragionamenti, versi, canzoni e drammi, era uno dei riferimenti costanti delle danze di corte, esercitato attraverso lo stilizzato contatto dei rituali come attraverso i nomi con i quali i maestri di ballo chiamavano molte delle loro danze, spesso utilizzando i versi delle villanelle o dei madrigali che servivano loro d'accompagnamento. *Torneo Amorofo, Cortesia Amorofo, Biscia Amorofo, Amor Felice, Alemana d'Amore, Galleria d'Amore, Fedeltà d'Amore* (danzata da una dama con due cavalieri), *Nobiltà d'Amore, Bizzarria d'Amore, La Catena d'Amore, La Caccia d'Amore* sono alcune delle danze descritte da Negri, che forniva le coordinate della cinetica regolata entro le quali limitare il gioco cortese dell'amore («i giusti modi [...] di accomodarsi con ogni

---

*bescio*, in corso di stampa, cap. 2°: *Il catalogo dell'artificio*. Sugli effetti della lontananza dalla "congregazione civile" cfr. anche BASILE 1634: 49 nota 4.



leggiadria di movimento alle creanze, et gratie d'amore convenevoli a tutti i cavalieri e dame», NEGRI 1604: front.)<sup>11</sup>.

Lo schema di danze come il Canario, la cui struttura coreografica è stata interpretata come una stilizzazione della pantomima del corteggiamento amoroso e della ritrosia<sup>12</sup>, con le dame e i cavalieri che si trovano ai lati opposti della sala ed alternativamente la attraversano e si esibiscono davanti al partner (cfr. *infra* § I.4.2), era frequentemente adottato nelle descrizioni della danza, in cui venivano adoperati termini come *cortesias*, *fuga*, *ritorno* («i Cavalieri [...] in varie maniere intrecciarono i balli con cortesie, fughe leggiadre, ritorni, circoli, e gratie simili», FESTE 1659: 95) e, naturalmente, pudicizia («quante Dame danzarono, tante Gratie si diedero a vedere, che, ribattendo la terra, sdegnose, nelle fughe, mostravano essere scese dal quarto Cielo co' lumi di pudica beltà», FESTE 1659: 172).

Il contatto fisico tra i danzatori, la sfrenatezza della danza o comunque l'ebbrezza che provocava, la più o meno velata allusione – nei movimenti o nelle canzoni di accompagnamento – all'amplesso («fanno i fianchi ondeggiar, scontrarsi i petti, | socchiudon gli occhi e quasi infra sestessi | vengon danzando agli ultimi complessi», MARINO 1623: XX 86) connotano invece le danze "lascive". Ma il confine tra lascivia e pudicizia non è meno oscillante di quello tra "danza" e "acrobazia". I salti virtuosistici richiesti ai cortigiani nei trattati cinque e seicenteschi appartenevano, nei trattati settecenteschi, alla pratica della "danza teatrale" eseguita esclusivamente da professionisti, mentre i cavalieri dovevano «più tosto far sembianti di saltare, che veramente levarsi in aria» (DUFORT 1728: 19); d'altro canto i trattatisti della danza teatrale nel XVIII secolo dovevano segnalare accuratamente la distanza di quest'ultima dalle esibizioni triviali dei «saltatori di corda» e dalla «pantomima dei buffoni» per conquistarle i livelli alti della gerarchia delle pratiche dello spettacolo.

---

<sup>11</sup> In altri trattati venivano utilizzati tra gli altri nomi come *Amor Costante*, *Amor Mio*, *Contentezza d'Amore*, *Coppia Felice*, *Fiamma d'Amore*, *Gentilezza d'Amore*, *Giunto m'ha Amore*, *Gloria d'Amore*, *Gracca Amorosa*, *Gratia d'Amore*, *Laccio d'Amore*, *Leggiadria d'Amore*, *Meraviglia d'Amore*, *Pungente Dardo*, *Rustica Amorosa* (CAROSO 1581), *Allegrezza d'Amore*, *Altezza d'Amore*, *Amorosina Grimana*, *Amor Prudente*, *Forza d'Amore*, *Ghirlanda d'Amore*, *Nido d'Amore*, *Selva d'Amore*, *Specchio d'Amore*, *Vero Amore* (CAROSO 1600).

<sup>12</sup> Cfr. SACHS 1933: 400-401.

Come la goffaggine, così la lascivia e l'acrobazia sono, nella scrittura, segnalatori della diversità sociale, che è diversità della norma cinetica. Il fatto che le soglie che separano la lascivia dalla pudicizia e la danza nobile dall'acrobazia siano soglie culturali, continuamente spostate, non è rilevante quanto l'effettiva distanza tra la "regola" del comportamento cinetico d'etichetta e l'"irregolarità" del comportamento cinetico che risponde a una norma diversa. La sezione della pratica coreutica connessa al teatro da strada, nonostante sia una componente delle pratiche festive, di solito non è descritta nelle cronache, che della festa si limitano a registrare «la soglia superiore: quella del gruppo o dei gruppi committenti e prevalentemente quella dei ceti dominanti»<sup>13</sup>. La scrittura normativa dei trattati, anche quando non rinunci a registrare pratiche così frequenti nello spettacolo di corte come quelle del teatro da strada, tende ad allinearle alla propria regola: le versioni "normalizzate" di danze precedentemente non appartenenti alla pratica cortese (come la Nizzarda di cui Negri, pur riconoscendone l'irregolarità di «ballo allegro» al quale «non si può dar regola certa», forniva tuttavia una descrizione «accioché il cavaliere e la dama possano ballar insieme con qualche leggiadria», NEGRI 1604: 268) sono una delle spiegazioni della tradizione storiografica che ricostruisce per molte danze un percorso della pratica ai livelli bassi a quella ai livelli alti del sociale.

I.1.3.1. *L'esercizio di saltare e volteggiare nell'aria*. Archange Tuccaro, «saltarin du Roy», era l'autore di un trattato stampato a Parigi e dedicato al re, che illustrava in tre dialoghi «l'esercizio di saltare e volteggiare nell'aria con le figure che servono alla perfetta dimostrazione e comprensione di questa arte» (TUCCARO 1599). Questo imponente sforzo di sistematizzazione veniva giustificato dall'importanza dell'esercizio del corpo, le cui innumerevoli ragioni erano confermate dal costante riferimento agli «Antichi», ed era fondato sulla riducibilità delle molteplici varietà di salto a un'unica sequenza di base: sollevarsi, girare, atterrare.

La riducibilità ad una «regola certa» escludeva l'ipotesi che l'arte dei salti mortali fosse «diabolica» (TUCCARO 1599: *Au Roy. Epistre*) anche perché consentiva di superare la difficoltà dell'occhio a percepire il meccanismo del rapidissimo movimento, e mostrava come esso non implicasse alcuna "diabolica" distorsione delle umane

---

<sup>13</sup> Cfr. RAK 1987: 271.

potenzialità cinetiche: nel volume alcune decine di raffinate incisioni raffiguravano con estrema precisione il corpo del saltatore e evidenziavano il rigoroso schema geometrico sotteso alle tre fasi di ogni tipo di salto.

Se il comportamento cinetico "regolato" contraddistingueva i ceti sociali dominanti, quello "irregolare" ne provocava l'orrore o il riso e per questo l'inserito di un segmento burlesco/acrobatico era una costante dello spettacolo cortigiano. Nella sequenza di festeggiamenti dati in occasione dell'entrata a Milano della regina di Spagna Margherita d'Austria (30 novembre 1598) erano compresi due giorni (8 e 9 dicembre) di intrattenimento a palazzo ducale con un gruppo di nove danzatori che facevano «mille belle bizzarrie» tra le quali balli, acrobazie («inventioni nuove di ballo e di mattacino») e un «combattimento con le spade lunghe e pugnali e un altro con le haste» (NEGRI 1604: 12-16). Acrobati, mimi buffi, equilibristi e mangiatori di fuoco e di spade si esibivano negli intermezzi della «commedia ridicola» rappresentata a corte nel corso dei festeggiamenti per la nascita dell'erede al trono di Spagna (FESTE 1659: 97 sgg.).

Il *Cunto de li cunti* si apriva alla corte del re di Vallepelosa, dove per guarire l'invincibile malinconia della principessa Zoza venivano chiamati, insieme ad altri numeri del teatro da strada, quelli che camminano sui bastoni, quelli che saltano nel cerchio, i giullari, i giocolieri, la danza di *Lucia canazza*, il Mattacino (la danza del combattimento simulato con la spada, cfr. *infra* § I.2.1) e le «Forze d'Ercole», probabilmente lo stesso numero eseguito da un gruppo di saltatori nell'*Adone* («fan di corpi intessuti alta struttura») <sup>14</sup>, nel corso della complessa sequenza spettacolare a cui assisteva una corte di dèi e che comprendeva un acrobata che faceva salti mortali, salti sulla spada e equilibrismi sul filo, suscitando negli spettatori «orrore insieme e meraviglia», a differenza del raffinato danzatore che lo aveva preceduto riempiendo «d'alto stupor l'alme immortali» (BASILE 1634: 11; MARINO 1623: XX 65-67).

---

<sup>14</sup> Cfr. BASILE 1634: 27 nota 5.

## I.2. OCCORRENZE, GENERI E SEQUENZE

Per festeggiare nascite, matrimoni e vittorie, per onorare "ingressi" e "passaggi" <sup>15</sup>, la danza veniva impiegata in varie forme. Si ballava a piedi o a cavallo, nelle sale e nei cortili dei palazzi o nelle piazze strutturate dagli apparati («theatri»), simulando tornei e combattimenti, interpretando «mascherate» o «balletti», rappresentando «intermedi» in commedie e in drammi musicali o, nel caso dei cortigiani, mostrandosi a vicenda nei festini. E non solo danzatori professionisti, ma anche cavalieri e dame praticavano molte forme di danza "sulla scena" («volle comparire mascherata in scena D. Anna Carafa viceregina in compagnia di molte altre sceltissime dame le quali formarono molte quadriglie» <sup>16</sup>).

### I.2.1. *Mascherate*

La mascherata era un corteo spettacolare dalla struttura più o meno complessa. Le sequenze festive del carnevale prevedevano sempre anche l'avvicendamento, per le strade, di mascherate «di popolo»: «pescivendoli, fruttaroli, merciaioli, macellari, vermicellari [...] tavernari, salumari, pizzicaroli [...] tarallari, erbaroli, poliatori» (FUIDORO 1660: 109-112). In *Nuove invenzioni di balli* si leggono le descrizioni di diverse mascherate che si differenziano dalle tradizionali cronache perché Negri ne specificava il carattere danzato. La presenza costante della danza nella maggior parte delle occasioni festive aveva come conseguenza il fatto che spesso non venisse nemmeno nominata dai cronisti. Alcune delle componenti ricorrenti della mascherata erano il tra-

---

<sup>15</sup> Cfr. RAK 1987, *passim*.

<sup>16</sup> Antonio Bulifon, *Giornali di Napoli dal MDXLVII al MDCCVI*, a cura di Nino Cortese, vol. I MDXLVIII-MDCXCI, Napoli 1932, p. 173

vestimento allegorico, l'esposizione di cartelli con imprese e motti, l'inserito di segmenti burlesco/acrobatici.

Tra questi erano frequenti le danze che prevedevano il combattimento simulato (i maestri di danza erano spesso anche maestri di scherma, cfr. NEGRI 1604: 2-6), come il Mattacino. In questo tipo di danze veniva accentuato l'aspetto virtuosistico oppure quello buffonesco. Comprendevano spesso la simulazione del combattimento le Moresche, molto frequentemente citate nelle fonti quattro-cinquecentesche per indicare i diversi tipi di azione coreografica che servivano da intermezzo per commedie e banchetti (cfr. *infra* § I.2.4: la «moresca di Jason» è la rappresentazione della «favola di Jason»; cfr. anche *infra* § I.4.5): «fo facto una morescha de XII persone, cum torce longe circa 4 bracia, accese de ogni capo, che fo uno bello et mirabile vedere, per la destrezza de quelloro che li manegiavano l'uno contra l'altro, cum gesti assai belli et a tempo, senza lisione de alcuno» (lettera di Isabella d'Este a Francesco Gonzaga, 26 febbraio 1499 <sup>17</sup>). Del Bouffons o Mattachins Arbeau descriveva una versione in costume, in tempo binario, in cui i danzatori entravano uno ad uno e giravano la sala finché non erano entrati tutti, poi combattevano con varie combinazioni dell'incrocio delle spade (ARBEAU 1589: 182 sgg.).

A questo tipo di danza era affine la 'Mpertecata, ballata con i bastoni, altrettanto frequente tra i festeggiamenti popolari descritti in molte fonti napoletane (cfr. *infra* nota 22) <sup>18</sup>. In diversi luoghi del *Cunto de li cunti* l'intrico delle foreste veniva descritto con la 'Mpertecata: «arrivate li maghe a no vosco dove li ramme dell'arvole [...] facevano la 'mpertecata»; «no vosco dove l'arvole a suono de na shiommarà che faceva contrapunte pe coppa le prete facevano na 'mpertecata» (BASILE 1634: 668, 790).

In alcuni casi la mascherata era una elaborata rappresentazione composta di musica, canto, danza, scenotecnica, dai soggetti in molti casi ispirati alla similitudine – molto frequente nelle cronache e in generale nella descrizione della danza – della danza come

---

<sup>17</sup> Cit. in Alessandro D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, Torino 1891, p. 377.

<sup>18</sup> Cfr. «'Mpertecata. Contradanza nostra antica con giuochi di bastoni che s'intrecciano», in [Ferdinando Galiani], *Vocabolario delle parole del dialetto napoletano, che più si scostano dal dialetto toscano, con alcune ricerche etimologiche sulle medesime degli Accademici Filopatridi. Opera postuma supplita, ed accresciuta notabilmente*, Napoli, presso Giuseppe Maria Porcelli, 1789 (d'ora in avanti GALIANI 1789), *ad v.*

armonia di sfere celesti in cui si muovono le stelle di cavalieri e dame (cfr. *infra* § I.5) oppure basati su scenari mitologici.

1. In una mascherata preparata da Negri nel 1574 a Milano in onore di Don Giovanni d'Austria sfilavano 23 personaggi allegorici contraddistinti da abiti, oggetti, posture o gesti, che con la loro successione definivano una sorta di elementare sequenza narrativa: Pensiero ⇒ Sospetto ⇒ Ardimento ⇒ Repulsa ⇒ Desiderio ⇒ Sollecitudine ⇒ Speranza ⇒ Paura ⇒ Gelosia ⇒ Sdegno ⇒ Discordia ⇒ Affanno ⇒ Sospiro ⇒ Pianto ⇒ Disperazione ⇒ Furore ⇒ Pace ⇒ Fede ⇒ Riso ⇒ Contento ⇒ Perseveranza ⇒ Amore trionfante ⇒ Tempo. Ognuno dei personaggi era seguito da un musicante vestito da «pastore». Dopo di essi sfilavano quattro «re» e quattro «reine» con quattro nani come fanti e quattro «uomini selvatici» come cavalli. I re e le regine ballavano un Brando, gli uomini selvatici facevano un combattimento con bastoni e scudi e i quattro nani con le spade («una mattacinata»). Seguiva il carro trionfante di Venere tirato da otto schiavi con sopra le tre Grazie, un musico con la lira da gamba, tre voci che cantavano in lode dei principi presenti e uno Zanni che spiegava le allegorie in versi. In tutto oltre 80 personaggi che ballavano «a tempo del brando».

«Primieramente venivano cinque trombetti vestiti all'antica con cappelli e piume conforme all'impresa di S. A. Serenissima, poi veniva un vestito superbamente all'antica da Gratiano, a quali andava dietro Pane Dio de' Pastori con la Siringa in mano.

- 1 Il primo personaggio era il Pensiero con veste lunga bigia. Sedeva sopra un quadro perfetto, e così assentato andava, e aveva un gufo sopra le spalle, che significa la notte, e sosteneva con la man destra la guancia.  
*Seguiva un Pastore sonando il cornetto.*
- 2 Il Sospetto nudo, e teneva con ambedue le mani un'Anguilla.  
*Seguiva poi un Pastore sonando il trombone.*
- 3 L'Ardimento con corazza e con scimitarra all'antica, che cavalcava un leone.  
*Seguiva un Pastore suonando una cornamusa.*
- 4 La Repulsa vestita all'antica, col viso voltato alla man destra e con sembiante infuriato, con la sinistra alla rovescia mostrando in quella due fave nere.  
*Seguiva un Pastore suonando un piffero.*
- 5 Il Desiderio in veste rossa, e portava due sproni nella man destra e due mantili sotto'l braccio sinistro.  
*Seguiva un Pastore con una dolzana.*
- 6 La Sollecitudine nuda giaceva tra le spine.  
*Seguiva un Pastore con un flauto.*
- 7 La Speranza vestita di verde, e riguardava a man sinistra verso il cielo con un arco e una saetta rotta nella man destra, nell'altra mano un vaso con una cornacchia dal medesimo lato.

*Seguiva un Pastore con una Diana.*

- 8 La Paura, un mostro con la faccia e petto di donna, le corna di cervo, il pié di Daino, la coda di lepre, le mani finalmente di donna alzate ambedue in guisa di spavento, con una briglia pendente al braccio.

*Seguiva un Pastore con una spinetta.*

- 9 La Gelosia ch'avea velati gl'occhi, cominciando dal piede tutta era traversata d'un serpente; il quale uscendole per lo braccio destro passava a ferirle il cuore.

*Seguiva un Pastore con una viola da gamba.*

- 10 Lo Sdegno avea la pietra e l'accialino in mano, e s'ingegnava di far cader le faville sopra un fascetto di paglia che teneva legato al braccio, et era vestito all'antica.

*Seguiva un Pastore con un violino.*

- 11 La Discordia vestita di mille colori, scapigliata con capelli nero, rossi e bianchi intrecciati, e teneva un liuto in mano, al quale tagliava tutte le corde.

*Seguiva un Pastore sonando un liuto.*

- 12 L'Affanno sedeva sopra d'un quadro perfetto, e così assentato andava vestito di nero col capo basso, stracciandosi le vesti.

*Seguiva un Pastore con una lira.*

- 13 Il Sospiro avea intrecciate le braccia, guardando verso'l Cielo a bocca aperta.

*Seguiva un Pastore con una cetera.*

- 14 Il Pianto s'asciugava gli occhi con un velo vestito di nero all'antica.

*Seguiva un Pastore con una piva.*

- 15 La Disperatione stracciavasi le chiome, correndo sopra una tigre sfrenatamente.

*Seguiva un Pastore con un dolce mele.*

- 16 Il Furore vestito all'antica armato, con una facella di fuoco in mano, co' denti e con la bocca insanguinata.

*Seguiva un Pastore con contralto de viola.*

- 17 La Pace vestita all'antica con una pianta d'oliva in mano.

*Seguiva un Pastore con un triangolo.*

- 18 La Fede che teneva la mano destra alzata coperta di panni bianchi, e nella sinistra un anello.

*Seguiva un Pastore col tamburino, et il zufolo.*

- 19 Il Riso rappresentato da un uomo matto, allegro, coronato di fiori con due amorette di mille fiori inghirlandati, che gli giravano intorno facendo diversi atti per muoverlo pur a dolci e piacevoli sogghigni.

*Seguiva un Pastore con un'arpa.*

- 20 Il Contento rappresentato da un giovane e da una vaga donzella, che sotto l'ombra se ne stavano sollazzando d'un pomo, ambedue assentati, ella con un piccolo cagnuolo in grembo, e così assentato andava egli sonando e cantando.

*Seguiva un Pastore con buttafuoco.*

- 21 La Perseveranza sopra uno scoglio in mezzo al mare turbato, vicino al quale sedeva una donna armata di diamante, con uno scudo di topazio e con una ghirlanda in capo di lauro, e nella mano destra una palma, nella sinistra una pope.  
*Seguiva un Pastore con una sordina, e col mantice.*
- 22 L'Amore trionfante non a guisa di saettante, ma con l'arco nella sinistra, e nella destra di due sorti di dardi, cioè di piombo e d'oro nel resto, come si usa, da cieco in fuori.  
*Seguiva un Pastore con una tiorba.*
- 23 Il Tempo vestito di nero all'antica con la chioma e barba bianca, tenendo nella mano un'oriuolo.  
*Seguivano quattro Pastori con un concerto di quattro viole da braccio.*
- 24 Quattro Re e quattro Reine vestite pomposamente all'antica, a due a due per mano, portavano per impresa i quattro elementi, il primo la perla, che significa l'acqua, l'altro la rosa, che significa la terra, il terzo la saetta, che significa l'aria, il quarto la facella, che significa l' fuoco. Ivi si trovavano quattro nani, che servivano a le Reine per fanti. V'erano quattro huomini selvaticchi, che servivano alli Re per cavalli: portavano un grande bastone grappoloso in mano e per iscudo una gran conchiglia di mare inargentata, guernita di bindelli con sonagli [...], li Re e le Reine fecero un brando a otto innanzi all'altezza del Sig. Don Giovanni, li quattro huomini selvaticchi fecero un abbattimento con bastoni e scudi, i quattro nani fecero una mattacinata che fu di gran gusto a quei principi.
- 25 Un carro Trionfante tirato da otto schiavi vestiti tutti di rosso, con la catena al piede e col menero alla gola inargentato, essendo sopra il carro una Venere con le tre gratie, con una lira da gamba e tre voci che cantavano madrigali e altre cose che significavano i tre Prencipi che erano presenti, mentre che passavano a uno a uno li 23 personaggi dinanzi a detti Prencipi; ivi si trovava un Bernaldo Rainoldo, vestito in abito da Zanni, che gli nominava per nome, et a ciascuno di quei personaggi mentre passava aveva composto un terzetto, perché si sapesse il nome de' personaggi ch'erano nella mascherata.
- Ma poi d'ogni altra cosa questa mascherata tal'è, gratioso era il vedere, che ottantadue personaggi ballassero tutti al tempo del brando; et erano i sonatori i primi huomini d'Italia; si ripose la mascherata in ordine nel palagio di Tomaso Marino, e seguì poi con quell'ordine, che di sopra abbiamo detto &c.» (NEGRI 1604: 9-11).

2. Nella sequenza di festeggiamenti dati in occasione dell'entrata a Milano della regina di Spagna Margherita d'Austria nel 1589 era compresa una «mascherata», rappresentata il 18 dicembre nel teatro del palazzo ducale, composta di nove «quadriglie» per un totale di oltre ottanta dame e cavalieri alternati a musicisti e a paggi (NEGRI 1604: 12-16). La aprivano un'arpa, un liuto e quattro «figliuolini» in livrea che ballavano. Seguivano cinque quadriglie di dame «a due a due mascherate e vestite pomposamente». La prima era di dieci dame, condotta da un'altra dama e seguita da quattro «matrone». La seconda era di otto dame. La terza quadriglia, formata di sei dame che entravano ballando con le torce accese in mano, era preceduta da cinque «violoni», da un musico e da un paggio con un cesto di fiori. Dopo il ballo accompagnato dai violoni il musico accompagnandosi con una tiorba cantava alcuni versi in lode



dell'arciduca e della regina ospite, a cui una delle dame presentava i fiori con una riverenza a tempo di musica. La quarta quadriglia, di dieci dame, doveva essere condotta da una undicesima «la qual per alcuni giusti impedimenti non vi andò». La quinta quadriglia era formata da tre dame vestite all'antica da «gran guerriere» e da sei paggi, dei quali quattro facevano un combattimento «di spada e rotella» e gli altri recitavano versi.

Seguivano quattro quadriglie di cavalieri che ballavano con le torce accese in mano, «vestiti pomposamente, con diverse inventioni d'habiti di livrea, & di musici». I cavalieri procedevano a due a due tenendo la torcia con la mano del lato dove si trovavano. La prima quadriglia era di sei cavalieri vestiti «all'ungaresca», preceduti da quattro suonatori con le arpe e da sei paggi che procedevano a due a due, dopo i primi quattro entrava l'Amore a recitare dei versi. La seconda era di dodici cavalieri il cui ballo era accompagnato da quattro violoni e tre leuti. La terza quadriglia era di otto cavalieri accompagnati da quattro «violoni da braccio». La quarta di dodici cavalieri che procedevano a tre a tre, con quattro flauti, una tiorba e un liuto.

3. Una complessa mascherata, *Monte Parnaso*, opera in musica inframmezzata da balli e conclusa da 48 cavalieri che danzavano con la torcia, veniva rappresentata a Napoli (1630) in onore di Maria d'Austria che a causa della rigidità dell'etichetta spagnola e dell'intolleranza delle dame napoletane doveva guardarla dalle gelosie dorate del suo palco con la compagnia delle sue dame e del viceré duca d'Alba (cfr. *infra* § I.3.4). La mascherata rappresentava il primo segmento di una festa che sarebbe durata otto ore. Era stata preparata da Giambattista Basile («ben noto nella repubblica letteraria») con la musica di Giacinto Lombardo e certamente anche con la collaborazione di un compositore di balli di cui le cronache non riportano il nome. La scena era sormontata dalle armi della casa d'Austria mentre ai lati si vedeva l'impresa delle colonne d'Ercole, simbolo dell'estensione dei possedimenti della corona di Spagna. Si trovava in fondo alla sala, nascosta da una «tela grande» che all'inizio della rappresentazione cadeva, mostrando un tempio in un bosco. Le statue dell'Onore e della Gloria, che ornavano il tempio, cantavano versi dedicati alla regina, finiti i quali compariva la Notte su un carro azzurro tempestato di stelle. Questa mascherata è documentata da diverse cronache oltre a quella compilata dall'autore stesso (BASILE 1630; cfr. *infra* nota 37). Il primo intervento danzato, che introduceva la scenografia del Monte Parnaso, era collocato subito dopo il dialogo introduttivo tra la Notte e la Fama.

«Dal sinistro lato del Teatro, apertosi un Antro di serpeggiante Edera circondato, dal seno di quello, in cui tra Salci e Canne traparente Fiume sorgea, sei bianchi Cigni uscirono, i quali per due scale dall'apparato al piano della Sala scendendo, quivi al concerto di Cornamuse meraviglioso Ballo Formando, quasi per arte d'incanto vari atteggiamenti de' piedi additarono, o pure quasi dal limpido Meandro usciti, i diversi volgimenti di quello elegantemente imitarono.

Finito de' canori Augelli il piacevole Ballo si vide sparito il Tempio e la Fama, e comparso in quel luogo di smisurata altezza il Monte Parnaso, nella cui cima, coronata d'allori, volando a posar venne il Destrier alato, che co'l pié zappando la terra un limpido fiume formossi. Sedeva in esso in mezzo alle nove Muse Apollo».

I sei cigni prima di danzare scendevano dall'apparato nella sala, come era necessario per consentire la visione dall'alto (gli spettatori si trovavano probabilmente su palchi montati lungo le pareti della sala) di una danza che "imitava" i diversi volgimenti di un lago, nella quale cioè il percorso seguito nel danzare era un elemento essenziale della produzione e della fruizione della danza.

Il gruppo centrale di danze, ognuna accompagnata da una canzone, era inserito tra le lodi a Maria d'Austria che le muse cantavano una dopo l'altra. Invitata da Apollo, Erato proponeva come omaggio un ballo di Ninfe. Le otto ninfe vestite di tela argento e verde, con coturni argento, corona di fiori, lunghi capelli biondi, danzavano utilizzando il consueto modulo coreografico della catena («or facendosi vaghissima catena delle mani, or sciogliendo industremente i nodi con vari, e maestrevoli movimenti al canto de' versi, che sieguono, da Clavicordi, da Cetere, e d'Arpe accompagnato, grazioso ballo menarono»), nel quale l'abilità dei danzatori e dei compositori del ballo, e di conseguenza il piacere dei fruitori, consisteva nelle varie combinazioni degli intrecci ottenibili tenendosi le mani.

Talia proponeva la danza dei seguaci di Bacco, quattro ninfe baccanti e quattro satiri, che comprendeva i virtuosismi della tecnica, i giri e i salti, ed era descritta con quelli che sarebbero rimasti fino al XIX secolo i termini consueti: maestria per i giri, per la cui esecuzione occorre equilibrio e precisione; leggerezza per i salti, tanto più ammirabili quanto meno era evidente lo sforzo dell'elevazione; vaghezza per i movimenti («al suon di Flauti, di Fagotti e di Cornette unitamente giocondo Ballo intrecciarono, l'une alla misura del moto, e Timpani, e Ciembali gratiosamente toccando, gli altri i verdi Tirsi di Edere e di Corimbi avvolti, in misurate accadenze vibrando, la maestria de' giri, la leggerezza de' salti, la vaghezza de' movimenti, quasi dal Dio trovator del vino concitati, in leggiadre languidezze e in cascanti periodi terminando»).

Nella danza di tre ciclopi e tre nani, proposta da Clio, l'insistenza sull'"artificiosità" e il virtuosismo (velocità, altezza dei salti) segnala il carattere burlesco/acrobatico più che "nobile" della danza.

«In questo entro una cavernosa Spelonca una sotterranea Fucina apparve, da cui, lasciati su l'Incude i martelli, tre Ciclopi di Vulcano ministri sbalzarono fuori, da tre picciolini e sparuti Nani seguiti, che inferiori Ministri del Vecchio Fabro rappresentavano, da' quali al misurato concerto della Canzone che siegue, sovra sonoro concerto di Strumenti da fiato, arteficioso ballo a gara formossi, varie figure geometriche esprimendo e con tanta velocità in aria librandosi che, tornando a toccar terra, si toglieva con dolce frode all'orecchio il calpestio delle piante.»

I 48 cavalieri che impersonavano gli Eroi dei campi Elisi, invitati da Apollo a cantare le lodi della regina, danzavano la danza di chiusura, come di consueto portando le torce; dopo la fine della mascherata ai cavalieri si affiancavano le dame e le danze continuavano. La «maestosa vaghezza» della danza dei cavalieri era ancora una volta un termine consueto della descrizione del movimento, condiviso dai trattati di buone maniere.

«Alme belle, e felici  
de' fortunati Elisi habitatrici,

onorate pur lei  
beata Prole de' celesti Dei,  
il pié movendo in tanto  
con vaghi giri a l'alternar del canto.

Sparve in questo il Monte e le Muse, e apparvero i Campi Elisi: Fortunato Giardin de' Semidei.

Ove alla grata ombra di verdi Mirti erano in prospettiva quattro ordini di Scalini in forma d'orchestra situati, in cui maestosamente quaranta otto Cavalieri si scorgevano assisi, ventiquattro de' quali, in abito Eroico di raso di color di carnagione con ricchi fregi e ricami d'argento, e con folte e nere piume, fecero pomposa mostra, i quali colori per singolar gratia de' Cavalieri da Sua Maestà eletti furono. Or questi, portando inargentati torchi nelle mani, nel piano della Sala in bellissimo ordine scesi, al canto de' versi che seguiranno, al soave concerto di Violini concorde, con leggiadra gravità e con maestosa vaghezza ingegnoso ballo formarono.

Fu invero eccellente la musica, raro l'arteficio de' Balli, curioso l'apparato e le machine; pomposo il vestire, ragguardevole il numero de' Cavalieri, Divina la spettatrice. Fu oltre a ciò smisurato il lume che si gran sala illustrava, se non in quanto da' raggi di Sua Maestà Serenissima venìa superato, la quale in un real Palco tutto d'oro splendente con Augusta Maestà sedeva, facendole onorato cerchio le sua Dame di peregrina bellezza dotate. [...]

Finito i Cavalieri il Ballo, e toltosi il peso delle superbe piume, con gli abiti stessi, secondo il Maestro del Ballo fece lor cenno, co'l fior delle belle Dame Napoletane qui ragunate, per lungo spatio, fin che Sua M. lor diede congedo, lietamente danzarono».

4. Nel corso dei festeggiamenti organizzati nel 1639 dal viceré di Napoli duca di Medina de las Torres per la nascita dell'infanta di Spagna – che comprendevano fuochi, cavalcate, libertà ai carcerati, festini a corte, e varie rappresentazioni – una mascherata di 36 cavalieri introduceva la commedia buffa *Il rapimento d'Europa* e una mascherata era interpretata dalla viceregina, Anna Carafa, e dalle sue dame (FESTE 1639). Come accadeva per molte delle mascherate e delle rappresentazioni drammatiche di cui erano interpreti sovrani e cortegiani, il soggetto di questa mascherata era informato dalla similitudine della danza come armonia di sfere celesti in cui si muovono le stelle di Cavalieri e Dame.

Nella descrizione il cronista non si limitava ad un singolo parallelo, ma ne enumerava una serie: per la posizione in cui apparivano, la principessa e le dame erano un sole con i suoi raggi o un centro a cui convergevano tutte le linee o le «supreme intelligenze» che muovevano le sfere celesti; per il numero erano le costellazioni dello zodiaco (anche se, essendo 24 anziché 12, si trattava di uno «zodiaco raddoppiato»); per la maschera nera che portavano sul volto e la torcia che portavano in mano erano il contrasto tra il giorno e la notte, riprodotta con la maschera che vela il lume degli occhi, ma mortificata con il lume della torcia; al cospetto del viceré, la principessa liberata della maschera non era più sole, ma luna, libera dall'eclissi e vicina al suo sole, e le dame erano stelle.

Il «Nuovo Mondo»<sup>19</sup> della macchina sferica adoperata per l'entrata in scena della viceregina mostrava al suo interno

«veramente da Sole la Signora Principessa D. Anna, coronata di tanti raggi quant'erano l'altre Dame che la cingevano. Non errò chi la stimò il centro di quel bellissimo Mondo, a cui tiravano come linee le nobili sue Compagne; ovvero le supreme Intelligenze annidate tra quelle sfere per informarle e reggerle al moto non meno della quiete che del ballo. [...] Chiudevano tutte il numero di 24, numero che non essendo uscito dal caso, volle forse avvisarci, che a un Nuovo Mondo si dovea un duplicato Zodiaco» (FESTE 1639: 71).

Le dame erano vestite con una gonna bianca ricamata d'argento e «un saio negro per tutto sparso et occupato dal ricamo d'argento, che non accostandosi più oltre del ginocchio, quasi a baciarlo, gli conciliava la foggia e la sembianza di Cacciatrice». Il bianco e il nero erano infatti i colori di Diana cacciatrice, che «s'imbianca d'argento, e signoreggia tra l'ombre». Portavano sul viso una maschera di velluto nero e nella mano destra la torcia accesa,

«accoppiando alla notte del volto il giorno della mano; o pure, avvivando la notte col lume, mortificavano col velo il lume maggiore degli occhi. [...] Così dunque in bell'ordine ripartite, si scuoprivano nel seno della Macchina e del Globo le Dame; quando uscendo a recar, più tosto che a ricever, la luce, si spiccarono con brio e con leggiadria veramente ammirabile dal suo Mondo, a cui poco giovò la figura ristretta e ravvolta per ritenerle» (FESTE 1639: 72).

Per danzare, le dame scendevano nel piano della sala, come i cigni del *Monte Parnaso* e i cavalieri di una rappresentazione analoga, *Le vicende del tempo*, dove si legge che i cavalieri scendevano dal palco della scena «in un più basso, ma spazioso palco del teatro». Per la danza era necessario infatti sostituire la visione frontale con la visione dall'alto in modo che ne fosse fruibile un elemento dominante, e cioè il percorso che i danzatori tracciavano danzando<sup>20</sup>. Grazie a questo tipo di visione ne *Le vicende del tempo* i danzatori formavano le lettere di una frase inneggiante agli arciduchi per i quali ballavano (cfr. *infra* § I.2.4.1).

---

<sup>19</sup> Prima che una scatola dentro la quale si vedevano attraverso un foro immagini per lo più di paesi lontani, dipinte su vetro o su carta (cfr. *Il Mondo Nuovo. Le meraviglie della visione dal 700 alla nascita del cinema*, catalogo della mostra a Bassano del Grappa, Palazzo Agostinelli e Museo civico, a cura di Carlo Alberto Zotti Minici, Milano, Mazzotta, 1988) il mondo nuovo era quello, favoloso, dei viaggiatori (cfr. Tommaso Stigliani, *Il mondo nuovo*, Roma 1628).

<sup>20</sup> La dominante strutturale della *figure*, «percorso tracciato con arte», è evidente nel sistema di notazione della *chorégraphie* (cfr. *infra* § II.3.2.2), che si cominciava tracciando appunto la *figure*, e poi segnandovi sopra i passi da eseguire per compierla.

«Si portarono per una suavissima calata al piano della Sala, et ivi, per primo invito o saluto del ballo ricevute da un concorde applauso del canto, del suono, s'accinsero all'impresa. E la prima che guida il Coro, e quasi il Corifeo del ballo la Principessa, o pur facendo con doppia face scorta all'altre stelle seguaci; finché giunta avanti all'Eccellentissimo suo Marito, si smascherò; e sgombrando dal volto la benda importuna, comparve libera d'ogn'eclissi fuor del suo Mondo, e presso al suo Sole. Ripigliarono la traccia, e l'esempio l'altre, che nel punto del medesimo passaggio si sbendavano la Maschera; e calata quasi di nuovo la visiera, si sparsero affatto in campo non men da guerriere, che da cacciatrici » (FESTE 1639: 72).

Il cronista non descriveva la danza, ma denunciava la difficoltà a farlo servendosi del mezzo verbale. Più avanti proponeva allora delle incisioni che riproducessero almeno il percorso del ballo <sup>21</sup>:

«Vorrei poter con la mano eguagliare il piede, ma m'avveggo che, sventolando quelle Signore superbissime piume nel capo, è la penna lungo tratto lontana dal piede; e che non può l'inchiostro ritrarne quell'orme, che furono vagamente stampate dal ballo.

Finito questo, che sembrò un Proteo nel cambio di tante forme, si spiccò dal suo Baldacchino il Signor Viceré a pigliar la Principessa, che corteggiata dal seguito dell'altre sue Dame ascese al suo posto. E queste anco in lunga fila disposte si adagiarono, quasi dalla caccia già stanche, ad illuminare, e fregiare col loro riposo la Sala [...]. Ma tirate di nuovo all'essercitio, et all'inizio del ballo, riordirono con l'aiuto e'l preggio d'altre Signore il Festino, al quale soccedé poi per fine il ballo della Torcia. [...]

Ma quando sia pur altri vago di dare anco all'occhio un solo disegno del ballo; eccone qui segnata rozzamente con le seguenti Figure qualch'ombra; che serviranno almeno per divisarne quasi con fila o punti d'ordinanza, e le schiere appena ombreggiate. Non sono esse perciò altro che le varie spiegature, mutanze, et orditure più grandi, nelle quali il ballo si rannodava e scioglieva; perché le più esquisite delicatezze delle mosse, de passaggi e ritirate sarebbero impresa non meno malagevole all'intaglio, che alla penna» (FESTE 1639: 72-74).

5. Uno dei festeggiamenti per la nascita del principe Prospero nel corso delle feste del 1658 era una «maschera di cavalieri». Dopo la rappresentazione di un'opera in musica, *La gare de' sette pianeti*, incominciava, nella sala di palazzo reale, la maschera. Si apriva «un gran velo» scoprendo sulla scena trentadue cavalieri «superbamente vestiti con pompa ricca e festosa» disposti in forma di «piramide». I cavalieri scendevano dalla scena e ballavano disposti in quattro quadriglie ognuna contraddistinta da

---

<sup>21</sup> La difficoltà del cronista non sarebbe stata superata nemmeno con l'elaborazione di sofisticati sistemi di notazione della danza nel corso del XVIII, XIX e XX secolo. Cfr. Carmela Lombardi, *Introduzione allo studio della semiotica del corpo*, Napoli, Opera Universitaria, 1986 (d'ora in avanti LOMBARDI 1986), in particolare i §§ II.2.D, III.4.D, E. Attualmente i più elaborati sistemi di trasmissione di una coreografia ne prevedono almeno la notazione su carta e la videoripresa da non meno di tre punti di vista.

un'impresa, un motto (riprodotti su «cartelli [...] ingegnosi, e bizzarri») e un colore dominante negli abiti. Il cronista spiegava motti e imprese e anche il significato simbolico del colore, legittimando le sue interpretazioni con riferimenti alla classicità. La cronaca riportava per ogni quadriglia un componimento poetico che si riferiva all'impresa, al motto e al colore e che con ogni probabilità rappresentava il testo della canzone che serviva d'accompagnamento alla danza. Dopo le danze i cavalieri terminavano la maschera ridisponendosi in forma di piramide, «forma convenevole, e proporzionata a dinotare l'altezza dell'animo di quelli Cavalieri, che confinava co'l Cielo», e poi davano principio al festino ballando con le dame.

«Questi, convocati da S.E. fino da quell'hora che giunse l'avisio della Nascita del Prencipe PROSPERO, disposero una Maschera oltre l'usato bizzarra, e sotto quattro capiquadriglia, vestendo con gale e pompe vaghissime, diedero a conoscere in quante maniere il valore de' Cavalieri Napoletani sa fare mostra della sua generosità e destrezza: onde Quattro Quadriglie, simbolo della pompa del Sole, illustrarono la gran Sala; ed abbassando da quel Soglio, che teneva per ogni scalino otto cavalieri, con vago intreccio ballando, andarono formando varie danze, nelle quali il variare di sito faceva varij intrecci e leggiadre mutanze con vaga pompa, fino a che giunsero a riverire l'Eccellentissimo Signor Viceré, dal quale cortesemente salutati, si ridussero in una lunga Piramide; Forma convenevole e proporzionata a dinotare l'altezza dell'animo di quelli Cavalieri, che confinava co'l Cielo» (FESTE 1659: 123).

### I.2.2. *Feste a cavallo*

Tutte le sequenze festive prevedevano un segmento eseguito a cavallo. Tra le specializzazioni dei maestri di ballo elencati da Negri c'era anche quella di «ballare e volteggiare a cavallo» (NEGRI 1604: 4, 5, 6). Il "passo di danza" più citato per i balletti a cavallo era la *corvetta*, in cui il cavallo camminava equilibrandosi sulle zampe posteriori, abbassando la groppa verso terra e tenendo le zampe anteriori piegate verso il petto. Come un cavallo faceva «rote e crovette» la fascina fatata sulla quale montava Peruonto e, in un altro luogo del *Cunto*, un fiume «pe dare gusto a l'ombra de la quale era 'nnammorato, faceva la biscia ne li prati e corvette pe 'ncoppa le prete» (BASILE 1634: 76, 146)<sup>22</sup>. Le forme coreografiche della "sfilata" (in genere di «quadriglie» di

---

<sup>22</sup> Nella *Vaiasseide* (cfr. *infra* § I.4.3) veniva descritto un pranzo nuziale che si svolgeva con la sposa abbiata dalla fretteolosità della cerimonia e dalla mancanza di adeguati festeggiamenti. Il padrone (la sposa era una delle serve a cui era intitolato il «poema») s'impegnava a provvedere a «feste de truono» con tutti i generi del teatro basso: «ciento cascarde, a tiempo de lo suono | ma na farza perzì farraggio fare, | na 'mpertecata da no mastro buono, | Forze d'Ercole e po' li mattacine | e 'nmetarence tutte le

cavalieri <sup>23</sup>) e dell'"intreccio" (il "labirinto" della «biscia», con la variante della «barriera», la simulazione di battaglia) si adoperavano ugualmente a cavallo come a piedi. Anche le cornici drammaturgiche in cui veniva inserito il «balletto» avevano uguale struttura in entrambi i casi. Nel 1625 in onore del principe di Polonia e Svezia Ladislao Sigismondo venne rappresentato nella villa dell'arciduchessa d'Austria e granduchessa di Toscana un *balletto* (*La liberazione di Ruggiero dall'isola di Alcina*), rappresentazione in versi e musica alla fine della quale prima ballavano dame e cavalieri usciti «da certe grotte» dell'isola di Alcina, e poi i cavalieri passavano al *theatro* per eseguire un balletto a cavallo (SARACINELLI 1625). Nel libretto della *liberazione di Ruggiero* una incisione rappresentava il balletto a cavallo, come accadeva di frequente: nella prima metà del secolo gli schemi coreografici dei balletti a cavallo sono meglio documentati, almeno dal punto di vista iconografico, degli schemi coreografici delle danze.

Completamente articolata sul balletto a cavallo era una *festa reale per balletto a cavallo* (COSTA 1647) in cui la Discordia, scacciata da Giove, spegneva e nascondeva la sua face nella fonte dell'Onore e si inoltrava tra gli uomini fingendosi la Pace. Su di un carro l'Onore guidato dalla Virtù conduceva Apollo seguito da trenta cavalieri, dieci vestiti in argento che rappresentavano «il tempo dell'alba», dieci vestiti in oro, che rappresentavano «quando uscito fuori indora i monti e le valli», dieci vestiti in rosso, che rappresentavano «quando il sole è nel maggior fervore del giorno». Ogni cavaliere era seguito da uno scudiero con la livrea intonata che portava una targa con inciso il nome del cavaliere, la sua impresa e il motto. Sopra un altro carro ancora l'Onore, questa volta guidato dal Valore, conduceva Marte seguito da altri trenta cavalieri con i loro scudieri, ma vestiti di vari colori tutti diversi «per dinotare la bizzarria de' soldati, o conforme il personaggio»: i cavalieri di Apollo avevano nomi di stelle o di costellazioni, ed infatti nel prosieguo della vicenda sarebbero di ventati stelle, i cavalieri di Marte erano Danno, Spavento, Timore, Sdegno etc., infatti sarebbero poi diventati «Influssi Celesti li quali hoggi dalle stelle sopra di noi scendono».

Le due schiere di cavalieri danzavano un «ballo placido e gratioso, con tanta eccellenza, l'uno e l'altro, che dall'Onore essendo giudicati pari di preggio, determinano i Re di viver fra loro eternamente

---

vecine». Si ballava allora sino a notte «dove iea Carmosina tanto ardita | jettanno ccà e llà sta gamma e chella | che pareo propio, co li chianellette, | cavallo che se 'nmezza a fa' crovette» (CORTESE 1628: IV 29.4-8, 31.5-8).

<sup>23</sup> Il termine *Quadriglia* si trova utilizzato molto di frequente con riferimento all'omogeneità di un gruppo di danzatori, messa in evidenza generalmente attraverso il colore degli abiti, cfr. *Quadrille; Quadrille au théâtre* in COMPAN 1787. Più tardi si chiamarono «quadriglie» e «cotillons» i balli derivati dalle Contraddanze (cfr. *infra* II.2.3.2.2).

concordi». Ma quando andavano a giurare questo proponimento alla fonte dell'Onore e venivano spruzzati dall'acqua infetta dalla face della discordia si adiravano, impugnavano le armi e si scontravano formando «alterazioni di moti con ballo di battaglia». Allora l'Onore conduceva la Pace che era in realtà la Discordia travestita, perciò quando riuniva le mani dei due re in segno di pace la loro ira si accendeva più che mai e i loro cavalieri ritornavano a combattere, formando «alternativamente un ballo hora di rotte, hora di fughe».

A tale tumulto riappariva Giove in cielo, che riconosceva la Discordia e la rimproverava, e accorrevano la Virtù e il Valore che la incatenavano. Da ciascun lato del «theatro» calavano alcune nuvole dove salivano Apollo, Marte e i cavalieri lasciando i cavalli agli scudieri. Una volta in cielo Marte, Apollo e la Pace sarebbero diventati stelle maggiori delle altre, e tutti i cavalieri stelle o influssi celesti. Arrivate in alto, le nuvole sparivano e appariva infatti un cielo stellato nel quale risplendevano sopra la testa di Giove i tre Gigli Reali formati di stelle sotto i quali il mondo doveva godere la pace. Il libretto terminava con l'elenco dei cavalieri per ognuno dei quali veniva riportato il nome, l'impresa e il motto (ad esempio l'Accorgimento aveva come impresa uno specchio e come motto *Avvertisce, e consiglia*).

Le feste per la nascita di Prospero, erede al trono di Spagna, prevedevano tre «maschere» a cavallo, due «cavalcate» di cui una con milizie, una festa a cavallo, una «biscia» con dardi («Prima d'ogni altra cosa fecero una bellissima Biscia, così chiamata per cagione delle tortuose carriere, e degli intrecciamenti diversi, ne' quali le mentovate Quadriglie ora inviluppandosi, ora distrigandosi, formavano un graziosissimo labirinto, che scioglievano, e componevano tutt'ad un tratto con incomparabile agilità», PARRINO 1692: III 58), una «incamisada», due tornei. La festa a cavallo e le maschere erano sfilate più o meno elaborate di quadriglie di cavalieri. L'incamiciata, eseguita da cavalieri montati su «superbissimi cavalli» e con in mano le torce, era un «bel gioco, in cui si vidde il theatro aver per Campo il Cielo, pieno di stelle velocissime» (FESTE 1659: 180). Per questo veniva utilizzata nel *Cunto de li cunti* per descrivere la corsa notturna con le torce dei servi allarmati dalle urla del re infuriato per aver sposato una brutta vecchia credendola una splendida fanciulla: «chiammaie tutte le serveture, che, sentenno gridare ad arme, fatto na 'ncammisata vennero 'ncoppa» (BASILE 1634: 208).

Con una «maschera detta l'Incamiciata», formata da otto quadriglie ognuna di dodici cavalieri, si aprivano, dopo il *Te Deum* e i fuochi e le luminarie per la città, i festeggiamenti per il matrimonio di Carlo II con Maria Anna di Neoburgo (PARRINO 1690). Questi festeggiamenti furono di imponenza pari a quelli per la nascita di Prospero e di composizione pressoché identica. La descrizione della Biscia eseguita dai cavalieri a



cavallo documenta l'identità strutturale con analoghi balli eseguiti a piedi – il viceré volle che i cavalieri la replicassero la sera durante il festino – e mette in rilievo due relazioni spaziali ricorrenti nelle coreografie e dominanti nella percezione visiva, l'"intreccio" e lo "scontro", una illusione ottica provocata ma anche risolta dall'"intreccio", con la logica bidimensionale del labirinto.

L'«intrigo» visibile dall'alto era un elemento fondamentale della "danza figurata", dei balletti a cavallo, dei balli della torcia («Lusingata et animata da' spiriti, e dalla suavità della musica si spiegò, e s'aggirò la nobilissima danza, che con suoi intrecci, o laberinti toglie a me ogni filo per raccontarla», FESTE 1639: 15). La logica del "labirinto" come fonte di piacere era un topos della descrizione della danza e in generale della composizione coreografica. Del piacere della fruizione era parte integrante la «semplicità» che consentiva una giusta misura di intelligibilità <sup>24</sup>: non c'era piacere nello sciogliersi del labirinto se non lo si era seguito abbastanza da indovinarne le difficoltà ma non da comprenderne la soluzione.

Sembrando volersi urtar di fronte, cominciando il giuoco della Biscia, con tanta destrezza e dissinvoltura che mentre gli occhi de' spettatori si confondevano nel mirar l'ordinato dissordine di quei raddoppiati giri, i Cavalieri scherzavano nel formar, circolando co' loro cavalli, cento intricati nodi, quanto più aggruppati, tanto più facilmente dalla loro indicibile destrezza in un momento disciolti, con immenso diletto degli astanti e somma gloria della Nobiltà Napoletana, insuperabile nelle Cavalleresche operazioni. (PARRINO 1690: 55)

Ma non fu minore il diletto, la vaghezza e la pompa con cui nella medesima sera volle Sua Eccellenza che gli stessi Cavalieri giostratori replicassero, siccome seguì, con torcia alla mano, la Biscia fatta da essi il giorno a cavallo, i cui regolati dissordini, e ben composte discordie formate leggiadramente con torchi accesi in pugno, rendendo più luminosi quei lodevoli errori, apportarono agli eccellentissimi signori Viceré e Viceregina, ed a tutte le dame, e Cavalieri che v'intervennero, una incredibile sodisfazione, ed a quei signori una eterna lode della loro bizzarra disinvoltura (PARRINO 1690: 31)

In *Nuove inventioni di balli* ci sono le istruzioni per eseguire una *Biscia amorosa*, Gagliarda danzata da due cavalieri e due dame, nella quale le frequenti indicazioni

---

<sup>24</sup> Sull'intrigo come meccanismo di captazione nella costruzione del racconto e nelle arti visive nel primo Settecento cfr. Carmela Lombardi, *La dipintura poetica. Problemi di costruzione del racconto nei testi di teoria e di critica della letteratura e di altre arti del primo Settecento*, Chieti, Solfanelli, 1991 (d'ora in avanti LOMBARDI 1991), in particolare i §§ I.5, I.5.2, IV.2.4.

«passando l'uno al luogo dell'altro» e «volgendo attorno» rendono riconoscibile il modulo coreografico della "biscia":

Si fanno due *puntate* gravi e un *seguito* volgendo attorno alla destra e andando l'uno al luogo dell'altro. E pigliano la man sinistra dell'altra dama, e fanno altrettanto col pié destro attorno alla sinistra mutando luogo tutti insieme, fanno due saltini alla sinistra & alla destra, un *seguito* attorno alla sinistra; si fa poi altrettanto attorno alla destra (NEGRI 1604: 166).

### 1.2.3. *La danza degli dèi*

Nel ventesimo canto dell'*Adone* la complessa sequenza spettacolare a cui assistevano gli déi comprendeva una sezione coreutica, calco dell'intrattenimento cortigiano che mescolava le danze "nobili" ai balli "da strada", lo spettacolo regolato e quello "irregolare" del corpo, e che comprendeva anche l'acrobazia. La sequenza, prima che una rassegna di danze in uso o in disuso, era un campionario dei luoghi letterari della descrizione della danza (MARINO 1623: XX 62-105).

1. Cominciava un ballerino («Foliero, il ballarin») danzando una danza di corte, la Corrente, per la quale venivano adoperati i termini consueti della descrizione letteraria della danza: la velocità e la leggerezza («sfrenato strale o fuggitivo augello | fora di lui men presto e men leggero»), la maestria («danzò con arte tanta e magistero»), lo stupore ammirato degli spettatori. Foliero rispondeva ai canoni della "bellezza" di coloro che si muovevano nei limiti della regolata cinetica della danza («agile e snello | danzò») e la sua Corrente era ricca di virtuosismi («intrammezata di passaggi tali, | ch'empì d'alto stupor l'alme immortali», MARINO 1623: XX 63).

2. Al danzatore seguiva un acrobata («Alibello, un che co' salti | s'arrischia a far prodigiose prove»), che con salti mortali («sì strani son, son sì mortali ed alti») ed esibizioni sulla spada e sulla corda provocava questa volta non l'"alto stupore", ma l'orrore misto a meraviglia («orrore insieme e meraviglia move») riservato allo spettacolo della cinetica irregolare del corpo.

Lanciasi in aria e, con tremendi assalti,

in mille foggie inusitate e nove  
su la punta or d'un brando, or d'una lancia,  
or la schiena riversa ed or la pancia

Poi di ferro la man, di piombo il piede  
carco, passeggia l'aure e 'l ciel discorre,  
e per la tesa fune andar si vede,  
qual Dedalo novel, da torre a torre.  
Viensi alfin con ardir ch'ogni altro eccede,  
col capo ingiù precipitoso a porre  
e con l'estremo sol, pendente in libra  
sostien sestesso e si raggira e vibra.  
(MARINO 1623: XX 65-66)

Dopo di lui altri sette saltatori si esibivano nel numero delle "forze d'Ercole" («fan di sé l'un su l'altro un groppo estrano | ed ergendo di membra eccelse mura, | fan di corpi intessuti alta struttura», MARINO 1623: XX 67; cfr. *infra* § I.1.3.1).

3. Le danze riprendevano con le Fiorite e le Moresche ballate da sette ninfe e con il Contrapasso (cfr. *infra* § I.1.1.5) e la Gagliarda ballate da un'altra ninfa (MARINO 1623: XX 70-72). La sua danza veniva descritta attraverso lo sguardo di un pescatore innamorato, servendosi di una serie di metafore relative al modulo coreografico del circolo, con le varianti dell'"arco", della "catena" e del "labirinto":

Bel pié (seco dicea) mentreche finge  
la danza essercitar mobile e vaga,  
nele tue rote i circoli dipinge  
dove m'incanta la mia bella maga.  
Tesse mille catene onde mi stringe  
ed incurva mill'archi onde m'impiega;  
que' giri, ch'ella in tanti modi implica,  
son labirinti ove 'l mio core intrica.  
(MARINO 1623: XX 73)

4. Poi era la volta di una coppia "casta" (Filli e Clizio), che aveva in premio delle sue danze due coppie di colombe, e di una coppia "lasciva" (Faunia e Ardelio), che aveva in premio un prezioso talamo. Filli e Clizio, una ninfa e un pastore, danzavano seguendo

un consueto schema di "cortesie" e "ritrosie", descritto utilizzando l'abituale analogia tra il ballo e il moto degli astri (cfr. *infra* § I.5), per il quale il cavaliere invitava la dama a ballare («Uscir Clizio pastor poscia si scorge | ch'a ballar la sua Filli invita e prega»), la dama si alzava e gli porgeva la mano («Filli sua che ritrosa alquanto sorge, | pur quel che chiede all'amator non nega. | Levata in pié, la bella man gli porge, | la bella man che l'incatena e lega»), che lui prendeva, secondo un consueto segno di rispetto (cfr. *infra* § I.3 *passim*), baciandosi la propria («Reverente e tremante egli la prende | e si bacia la sua mentre la stende»), il cavaliere faceva un giro intorno alla dama («Seco al tenor dela maestra cetra | pianpian s'aggira pria ch'abbia a lasciarla»), le lasciava la mano, si inchinava, torna a baciarsi la mano («indi la lascia, indi da lei s'arrettra, | indi rivolto a lei, torna a baciarla; | e cortese un inchino anco n'impetra | mentre curva il ginocchio ad onorarla»), le girava più volte intorno («Stassi la ninfa in mezzo al cerchio immota, | Clizio qual Clizia intorno al sol si rota»), poi tornava a riprenderle la mano e insieme iniziavano il passeggio attraverso la sala:

Del'onesto favor fatto orgoglioso,  
 poiché chiusa più volte egli ha la volta,  
 vassene in atto grave e grazioso  
 a restringer la man che dianzi ha sciolta.  
 Torna seco al passeggio avventuroso  
 e 'ntanto egli le parla, ella l'ascolta;  
 e trattenendo in bassi accenti il gioco,  
 scopre l'un l'altro il suo celato foco.  
 (MARINO 1623: XX 76-78)

5. Faunia e Ardelio ballavano invece una Nizzarda («cominciano in prima a suon di piva, | secondo l'uso a carolar di Nizza»), una Sarabanda e una Ciaccona, tre danze tradizionalmente sensuali che solo gradualmente e in versioni normalizzate sarebbero entrate nell'uso di corte tra fine XVII e inizio XVIII secolo (ma una Nizzarda veniva descritta già da Negri, cfr. *infra* § I.1.3). La Nizzarda era una danza a volta via via più veloce e serrata, danzata con molti salti da una coppia che a tratti si teneva entrambe le mani (o si allacciava anche più strettamente: «poi pigliano la dama col braccio destro sotto al suo sinistro, & sotto il braccio destro di esso, ponendolo sopra la spalla, pigliando poi sotto'l braccio la dama, e fanno i saltini intorno», NEGRI 1604: 268).

Mossersi alparo ed amboduo ballando

vedeansi a man a man, sola con solo  
prima a passo veloce ir misurando  
con giravolte e scorribande il suolo,  
poscia l'un l'altra insu le braccia alzando  
levarsi in aria e gir senz'ali a volo  
e 'n più scambietti all'ultima raccolta  
serrar il giro e terminar la volta.  
(MARINO 1623: XX 82)

Con «castagnette» di bosso lei e un tamburello («un timpano [...] con sonaglietti») lui, Faunia e Ardelio iniziavano poi i movimenti decisamente osceni della Sarabanda e della Ciaccona.

Quanti moti a lascivia e quanti gesti  
provocar ponno i più pudici affetti,  
quanto corromper può gli animi onesti  
rappresentano agli occhi in vivi oggetti.  
Cenni e baci disegna or quella or questi,  
fanno i fianchi ondeggiar, scontrarsi i petti,  
socchiudon gli occhi e quasi infra sestessi  
vengon danzando agli ultimi complessi.  
(MARINO 1623: XX 86)

6. Poi riprendevano le danze di corte: il casto seguito di Diana danzava il ballo tondo del Riddone e i balli del Ventaglio, della Torcia e della Spada (cfr. *infra* §§ I.2.1, I.4.1, I.5.3) e le muse danzavano un balletto in cui dominava il modulo coreografico della catena <sup>25</sup>.

Vien tosto, inteso il suon, la schiera bella  
al'armonia dela divina scola  
e co' legami dele braccia istesse  
stranio balletto in vaghi nodi intesse.

---

<sup>25</sup> Carmela Colombo, in *Cultura e tradizione nell'Adone di G.B. Marino* (Padova, Editrice Antenore, 1967, p. 116) sostiene che sia poco probabile l'identificazione del «ballo del torchio» nominato in questo verso dell'*Adone* con il Ballo della Torcia, perché «*torchio* per candela è voce attestata nei sec. XIII-XVI». L'uso di *torchio* per torcia è invece ricorrente nelle fonti del XVII secolo (cfr.: «portando inargentati torchi nelle mani», BASILE 1630: 280; «Emolavano dunque con le fiamme de' torchi quelle del suo Vesuvio», FESTE 1639: 15; «con torchi accesi in pugno», PARRINO 1690: 31).

Sotto la treccia dele braccia alzate  
per filo or quella or questa il capo abbassa,  
e torcendo le mani inanellate  
altra sen'esce, altra sottentra e passa.  
Poich'alfin le catene ha rallentate,  
la bellissima filza il campo lassa  
e soletta a ballar resta in disparte  
Tersicore che diva è di quell'arte.  
(MARINO 1623: XX 93-94)

7. Lo spettacolo era concluso dall'assolo di Tersicore, la cui minuziosa descrizione era costruita unendo alle regole del "bel danzare" della trattatistica le possibili varianti spaziali della coreografia, le microdescrizioni di alcuni passi e soprattutto il formulario corrente della descrizione letteraria della danza, come documentano anche diverse coincidenze con le Rime di Alberto Lavezuola di cui si serviva, per descrivere le danze, il cronista delle feste per la nascita del principe Prospero (FESTE 1659; cfr. *infra* tabb. 2a, b, c alle pp. 69-70).

Le qualità della danza di Tersicore erano per lo più desunte dal consueto formulario delle buone maniere (in cui la maestria si contrappone alla "goffaggine" di chi non conosce le regole: «opra il tutto con arte e mai non falla»), e dai termini della descrizione della danza correnti fino a tutto il 19° secolo (leggiadria; leggerezza: «sì lieve che porria, benché profonde, | premer senz'affondar le vie del'onde»; velocità: «scorrendo il suol sì come suol baleno | del'aria estiva il limpido sereno»; varietà: «con partimenti sì minuti e spessi | che 'l Meandro non ha tanti riflessi»<sup>26</sup>).

Nella quarta, quinta e sesta ottava della descrizione erano evidenziate in particolare le qualità di misura e simmetria: la corrispondenza con la musica che fondava la «perfetta theorica» della danza («divide il tempo e la misura uguale | ed osserva in ogni atto ordine e norma») <sup>27</sup>, tanto da consentire anche nelle cronache il paragone con il movimento dei cieli musici di Pitagora (cfr. *infra* § I.5) e la regola per la quale al

---

<sup>26</sup> Cfr: «Maraviglioso Ballo Formando, quasi per arte d'incanto vari atteggiamenti de' piedi additarono, o pure quasi dal limpido Meandro usciti, i diversi volgimenti di quello elegantemente imitarono», BASILE 1630: 271.

<sup>27</sup> Cfr. CAROSO 1600: 2 e *passim*.

movimento di uno dei piedi doveva corrispondere il movimento dell'altro piede («moto il destro non fa che subit'anco | non l'accompagni il suo compagno insieme») <sup>28</sup>.

Le forme della danza erano contraddistinte dalla logica dell'apparenza, sia che fossero le forme di una «geometria meravigliosa» («sfera ingegnosa | e rota a quella del pavon sembante»), sia che fossero le forme dell'irregolarità: «Fiamma ed onda somiglia e turbo e biscia, | se poggia o cala o si rivolge o striscia».

Le varianti spaziali della danza erano "avanti/indietro" («Si ritragge da capo, innanzi fassi» – «Or s'avanza, or s'arretra, or smonta, or balza» – «Fa gentilmente, onde partì, ritorno») combinato con "destra/sinistra" («Or si scosta, or s'accosta, or fugge, or riede, | or a manca, or a destra»), con "diritto/obliquo" («Passaggi per diritto e per traverso» – «Serpa in obliquo o vada a passo steso»), con "alto/basso" («Scende o sale» – «S'abbassa ed alza»), con "linea/cerchio" («Circonda il campo e raggirando vassi» – «Né tira a caso mai linea né cerchio» – «Fa suoi corsi e suoi giri or pieni, or voti»). «Salire, Calare, Aggirarsi» erano tre moti costitutivi del ballo secondo un trattato per il quale le umane vicende seguivano gli stessi moti (LEONARDELLI 1679; cfr. *infra* § I.5) <sup>29</sup>.

Le numerose descrizioni dei passi eseguiti da Tersicore nel corso della danza erano in effetti relative a due soli tipi di passo. Uno era la *capriola*, un salto durante il quale si battevano più volte le gambe tra loro («dale braccia aiutato il corpo scaglia, | la persona ritira e si rannicchia. | Poi spicca il lancio, e mentre l'aria taglia, | due volte con l'un pié l'altro si picchia | e fa, battendo e ribattendo entrambe, | sollevata dal pian, guizzar le gambe»), nelle varianti della *capriola intrecciata* («Il capo inchina pria che'n alto saglia | e gamba a gamba intreccia ed incrocicchia») e, probabilmente, della *capriola spezzata* («S'erge e sospende e, ribalzando in alto, | rompe l'aria per mezzo e trincia il salto»).

---

<sup>28</sup> Cfr. CAROSO 1600: 43: «ogni moto, che si farà col sinistro, si ha da fare col destro».

<sup>29</sup> Secondo la schematizzazione del sistema di notazione simbolica della danza elaborato nell'ambito dell'Académie de Danse (cfr. FEUILLET 1701: 4-5) il percorso della danza poteva essere: diritto (da un capo all'altro della sala), diametrico (da un lato all'altro della sala), obliquo (da un angolo all'altro), circolare; e i movimenti del corpo fondamentali erano «piegato», «rialzato», «andante» e «circolare» (cfr. *infra* II.3.3.3).

Il secondo era un passo analogo al *rond de jambe* della tecnica classica <sup>30</sup>, un passo nel quale il peso del corpo è sostenuto da una sola gamba e l'altra, libera di muoversi, traccia un semicerchio a terra o in aria («Non si sa qual piede in aria roti | e qual fermo de' duo tocchi la terra» – «Apre il compasso dele vaghe piante, | onde viene a stampar sfera ingegnosa | e rota a quella del pavon sembante» – «Tengono i pié la periferia e'l centro, | quel volteggia di fuor, questo sta dentro» – «Su'l sinistro sostiensì e'n forme nove | l'agil corpo sì ratto aggira intorno»).

Le ultime due ottave della descrizione riguardavano in modo particolare la fruizione della danza di Tersicore, descritta utilizzando i termini tradizionali: levità, velocità, precisione, leggerezza, bellezza, meraviglia. Non si sentiva tanto era lieve, era bello vedere quanto fosse veloce, ognuno stupiva che saltasse così in alto, come se non avesse peso: «Immobilmente il popolo sospeso | pende da' moti di colei che balla». La danza di Tersicore terminava con il parallelo tradizionale del ballo con il moto degli astri (cfr. *infra* § I.5): «e'l sol termina il giorno ed ella il gioco».

Si ritragge da capo, innanzi fassi,  
piega il ginocchio e move il pié spedito  
e studia ben come dispensi i passi,  
mentre del dotto suon segue l'invito;  
circonda il campo e raggirando vassi  
pria che proceda a carolar più trito,  
sì lieve che porria, benché profonde,  
premer senz'affondar le vie del'onde.

Su 'l vago piè si libra, e 'l vago piede  
movendo a passo misurato e lento,  
con maestria, con leggiadria si vede  
portar la vita in cento guise e cento.  
Or si scosta, or s'accosta, or fugge, or riede,  
or a manca, or a destra in un momento,  
scorrendo il suol sì come suol baleno  
del'aria estiva il limpido sereno.

E con sì destri e ben composti moti

---

<sup>30</sup> Cfr. Lincoln Kirstein, *The Classic Ballet*, New York, Alfred A. Knopf, Inc., 1952 (tr. it. *Il balletto classico. Tecnica di base e terminologia*, Roma, Di Giacomo, 1983, d'ora in avanti KIRSTEIN 1952), pp. 76-77 (*Rond de jambe à terre*), 82-83 (*Grand rond de jambe en l'air*).



radendo in prima il pian s'avolge ed erra,  
che non si sa qual piede in aria roti  
e qual fermo de' duo tocchi la terra.

Fa suoi corsi e suoi giri or pieni, or voti,  
quando l'orbe distorna e quando il serra,  
con partimenti sì minuti e spessi  
che 'l Meandro non ha tanti riflessi.

Divide il tempo e la misura eguale  
ed osserva in ogni atto ordine e norma.  
Secondo ch'ode il sonatore e quale  
o grave il suono o concitato ei forma,  
tal col piede atteggiando o scende o sale  
e va tarda o veloce a stampar l'orma.  
Fiamma ed onda somiglia e turbo e biscia,  
se poggia o cala o si rivolge o striscia.

Fan bel concerto l'uno e l'altro fianco  
per le parti di mezzo e per l'estreme;  
moto il destro non fa che subit'anco  
non l'accompagni il suo compagno insieme;  
concordi i piè, mentre si vibra il manco,  
l'altro ancor con la punta il terren preme;  
tempo non batte mai scarso o soverchio,  
né tira a caso mai linea né cerchio.

Tien ne' passaggi suoi modo diverso,  
come diverso è de' concenti il tuono;  
tanti ne fa per dritto e per traverso  
quante le pause e le periodi sono  
e, tutta pronta ad ubbidire al verso  
che'l cenno insegna del maestro suono,  
or s'avanza, or s'arretra, or smonta, or balza  
e sempre con ragion s'abbassa ed alza.

Talor le fughe arresta, il corso posa,  
indi muta tenor in un istante  
e con geometria meravigliosa  
apre il compasso dele vaghe piante,  
onde viene a stampar sfera ingegnosa  
e rota a quella del pavon sembante;

tengono i piè la periferia e'l centro,  
quel volteggia di fuor, questo sta dentro.

Su'l sinistro sostiensì e'n forme nove  
l'agil corpo sì ratto aggira intorno  
che con fretta minor si volge e move  
il volubil paleo, l'agevol torno.  
Con grazia poi non più veduta altrove  
fa gentilmente, onde partì, ritorno;  
s'erge e sospende e, ribalzando in alto,  
rompe l'aria per mezzo e trincia il salto.

Il capo inchina pria che in alto saglia  
e gamba a gamba intreccia ed incrocicchia;  
dale braccia aiutato il corpo scaglia,  
la persona ritira e si rannicchia.  
Poi spicca il lancio, e mentre l'aria taglia,  
due volte con l'un piè l'altro si picchia  
e fa, battendo e ribattendo entrambe,  
sollevata dal pian, guizzar le gambe.

Poich'ella è giunta insù quando più pote,  
la vedi ingiù diminuir cadente  
e nel cader sì lieve il suol percuote  
che scossa e calpestio non sene sente.  
E' bel veder con che mirabil rote  
su lo spazio primier piombi repente,  
come più snella alfin che strale o lampo  
discorra a salti e cavriole il campo.

Immobilmente il popolo sospeso  
pende da' moti di colei che balla.  
Stupisce ognun che dele membra il peso  
estolla al ciel qual ripercossa palla;  
serpa in obliquo o vada a passo steso,  
opra il tutto con arte e mai non falla,  
ond'alza un grido alfin garrulo e roco  
e'l sol termina il giorno ed ella il gioco  
(MARINO 1623: XX 95-105)<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> A parte della danza di Tersicore fa riferimento per alcune descrizioni SACHS 1933: 343-345.

<p>LAVEZUOLA (FESTE 1659: 172)  Con tardi adunque, e gratiosi passi  v`a tutto il Cerchio misurando in volta  prima, ch'al trito carolar trapassi</p>	<p>MARINO 1623 (XX 95)  circonda il campo e raggirando vassi   pria che proceda a carolar pi`u trito</p> <p style="text-align: right;">TAB. 2a</p>
---	--

<p>LAVEZUOLA (FESTE 1659: 133)  Se quando muta il Sonator gli accenti  e l'aria tardo, o concitato siede,  s'io v`o tutti contar de' partimenti  le varie forme, e l'atteggiar del piede,  pi`u tosto numerar posso i lucenti  occhi del Ciel, quando la notte riede,  quante conche habbia il Mar su'l lito estremo  o a Primavera fior Rodope, et Hemo</p>	<p>MARINO 1623 (XX 97-98)  secondo ch'ode il sonatore e quale  o grave il suono o concitato ei forma (98)  con partimenti s`i minuti e spessi  che l Meandro non ha tanti riflessi (97)</p> <p style="text-align: right;">TAB. 2b</p>
--	---

<p>LAVEZUOLA (FESTE 1659: 183)  Il tempo batte, e la misura, quale  ode, che faccia il Piffero col suono;  divide il tempo in cinque spatij eguale  (tanti dell'arte gli elementi sono)  che'l pi`u, ch'ora discende, et hora sale,  da entrambi i lati fa concerto buono:  se quel si vibra, e fa sue parti vote,  con la punta il terren questo percote.  Non forma i partimenti a una sol foggia  tien modo, e stile in quei vario, e diverso:  [...]  mille ne fa per dritto, e per traverso;  sostien talor un pi`e del corpo il pondo,</p>	<p>MARINO 1623 (XX 98-101)  divide il tempo e la misura eguale  ed osserva in ogni atto ordine e norma.  Secondo ch'ode il sonatore e quale  o grave il suono o concitato ei forma  tal col piede atteggiando o scende o sale [...] (98)  Fan bel concerto l'un e l'altro fianco [...] (98)  concordi i pi`e, mentre si vibra il manco,  l'altro ancor con la punta il terren preme; [...] (99)</p> <p>Tien nei passaggi suoi modo diverso,  come diverso `e de' concerti il tuono;  tanti ne fa per dritto e per traverso [...] (100)  tengono i pi`e l'aperiferia e'l centro,</p>
--	---

l'altro a torno si volge, e segna un tondo	quel volteggia di fuor, questo sta dentro. (101)
--	--

TAB. 2c

#### I.2.4. *Introduzioni al ballo, drammi in musica, commedie*

Il ballo veniva impiegato negli intermezzi di commedie e drammi; spesso un dramma per musica più o meno elaborato serviva da introduzione al ballo nei festini. Tra i molti documenti che attestano l'antica consuetudine dell'intermezzo coreografico una lettera di Castiglione che descriveva la prima rappresentazione della *Calandria* (1513) precisava che le sue «intromesse» erano «una cosa continuata e separata dalla commedia», come illustrava un amorino che nel finale dello spettacolo ne precisava il significato «con alcune poche stanze». La sequenza, descritta anche in altre cronache della rappresentazione urbinata, comprendeva una «moresca» che rappresentava la «favola di Jason», simbolo della guerra tra gli uomini, seguita dai carri di Venere, di Nettuno e di Giunone, rispettivamente l'amore trionfante tra gli uomini, nel mare e nell'aria.

La «moresca di Jason» cominciava con l'eroe «armato all'antica». Jason, come voleva la leggenda, si accostava a due tori («tanto simili al vero che alcuni pensano che fosser veri») che soffiavano fuoco, e con loro arava il campo in cui seminava i denti del dragone. Dai denti seminati nascevano guerrieri armati, che ballavano «una fiera moresca per ammazzar Jason» ma poi si ammazzavano tra loro. Infine rientrava in scena Jason col vello d'oro in spalla, «ballando eccellentissimamente». Nella seconda intromessa entrava il carro di Venere tirato da due colombe cavalcate da amorini con archi e torce accese in mano; la stessa Venere portava una torcia accesa e così quattro amorini che precedevano e quattro che seguivano il carro, «ballando una moresca intorno e battendo con le facelle accese». Nella terza intromessa entrava il carro di Nettuno «tutto pieno di fuoco», tirato da due «mezzi cavalli con le pinne e squame da pesci», in cima Nettuno col tridente, preceduto da quattro «mostri» e da altri quattro seguito: gli otto mostri ballavano un Brando. Nella quinta intromessa entrava il carro di Giunone, pure «pieno di fuoco». Giunone vi sedeva in cima con scettro e corona su di una nube che circondava tutto il carro «con infinite bocche di venti». Il carro era tirato da due pavoni, preceduto da due aquile e due struzzi e seguito da due uccelli marini e due pappagalli; tutti gli uccelli ballavano un Brando <sup>32</sup>.

---

<sup>32</sup> Baldassarre Castiglione, *Lettere*, Padova 1769, I, pp. 156-159, cit. in *Il teatro italiano. II. La commedia del Cinquecento*. Tomo primo. A cura di Guido Davico Bonino, Torino, Einaudi 1977, pp. 448-452.

Per festeggiare le nozze tra l'infanta di Spagna Isabella d'Austria e l'arciduca Alberto d'Austria, le dame e poi i cavalieri ballavano, come d'uso in varie circostanze, reggendo torce accese (cfr. *infra* § I.5.3); tra i festeggiamenti era compresa l'*Armenia pastorale* di G. Battista Visconte, una commedia dagli intermedi in musica di soggetto allegorico-mitologico, alla fine della quale quattro dame vestite da ninfe ballavano con quattro cavalieri vestiti da pastori al suono dei musicisti discesi su una «grandissima nuvola» insieme con la Felicità (NEGRI 1604: 271-276, 285-296).

Una elaborata scenotecnica permetteva a dèi e figure allegoriche, musicisti e danzatori, dame e cavalieri di entrare in scena su nuvole e carri alati («[1664] Del re di Francia si avisa [...] che, concertandosi un ballo, come suol farsi in Francia, dovendo calare una nube, dov'erano da trenta signori, che dovevano in essa calare a ballare, essendosi provata più volte, l'opra riusciva bene e nell'atto della celebrazione del ballo non calò bene e sbalzò in modo la machina che tutti i ballatori sbalzarono e due ne morirono e la machina colpì nel petto il re», FUIDORO 1660: 209). Era una componente dello schema che a diversi livelli di complessità univa recitazione, danza, musica, canto, scenotecnica e vari altri tipi di spettacolo, le cui molte varianti, frequenti durante tutto il secolo, ne enfatizzavano l'uno o l'altro segmento (la parte cantata o quella recitata, il ballo dei cortigiani o quello degli altri personaggi, la sfilata delle imprese o il balletto a cavallo e così via). Una variante di questo tipo di spettacolo è quella registrata da molti libretti pregiati, dagli elaborati frontespizi incisi, che documentano la pratica di introdurre il ballo dei cortigiani con rappresentazioni allegoriche in musica su temi che riguardavano l'avvenimento festeggiato, in genere un matrimonio o una nascita regale.

1. *Le vicende del tempo* era un dramma «fantastico musicale» rappresentato a Parma in onore degli arciduchi Ferdinando Carlo e Sigismondo Francesco d'Austria e dell'arciduchessa Anna di Toscana (MORANDO 1652). Era diviso in tre parti, altrettante «introduzioni» a balli di cortigiani. Rappresentava una contesa tra il Giorno e la Notte, vinta nella prima parte dal Giorno e nella seconda parte dalla Notte, rappacificati nella terza parte del Tempo, che delimitava irrevocabilmente i loro confini. I 12 Raggi del sole e le 12 Stelle che danzavano al seguito del Giorno e della Notte erano interpretati da «Serenissimi Personaggi»: duchi, principi, marchesi, conti.

I dodici cavalieri che rappresentavano i raggi del sole scendevano dal cielo dentro una macchina luminosa che rappresentava una nube, coperti da armi argentate fitte di raggi d'oro, «con Elmi in forma parimente di Raggi». Giunti a terra, uscivano dalla nube e scendevano «dal Palco della Scena, in un più basso, ma spazioso Palco del teatro». Il cronista sottolineava come i cavalieri splendessero come raggi non solo per l'oro degli abiti e delle armi, ma anche per la maestà del loro aspetto e quindi dei loro

movimenti e per l'altezza dei loro salti: «Ivi, scintillando lor d'ogni intorno raggi d'oro ne gli abiti e ne' cimieri, e raggi di maestà nelle sembianze e ne gli atti, serviti da ventiquattro nobilissimi Paggi che con grossi doppiieri accesi fanno lor ala, si mettono in danza, in faccia delle Altezze Serenissime Spettatrici, ed alzandosi sovente, in guisa appunto di Raggi, in aria, con leggiadrissimi ed intrecciati salti, formano un maestrevole e maestoso balletto» (MORANDO 1652: 27).

Anche le dodici dame che rappresentavano le Stelle scendevano dal cielo su di una nube, «in vesti candidissime di rocca d'argento, tutte ricamate di raggi, con altri leggiadrissimi abbigli, & una stella fulgida di diamanti sul capo». Quando scendevano dalla scena al teatro apparivano stelle non solo per la ricchezza degli abiti e dei gioielli, ma anche per lo splendore degli occhi, e come stelle danzavano nel cielo notturno: «dandosi chiaramente a conoscere, più nello splendor natio delle bellissime sembianze, e ne' raggi dolcemente sfavillanti de gli occhi, che ne gli abiti, nelle divise, e nella gran copia di splendidissime gioie, per vere Stelle; ed imitando le danze, che in Notturmo sereno Cielo formano scintillando quegli argentati globi di luce, guidano tra di lor leggiadrissimo a meraviglia il balletto» (MORANDO 1652: 57).

Nella danza finale i dodici Raggi e le dodici Stelle, superiori ai veri raggi e alle vere stelle, si disponevano in modo da formare, una dopo l'altra, le lettere dei nomi degli arciduchi festeggiati: «Scesi i dodici Raggi dall'una, e le dodici Stelle dall'altra Nube sopra la scena, et indi con bellissim'ordine nell'ampio palco del teatro apprestato alle danze, rappresentano nella bizzarria de gli abiti, nel folgorar de gli ori, e delle gemme, e molto più nella viva luce de i volti, e nel brio de i portamenti, la più nobile, e riguardevole vista, che figurar si possa pensiero humano. Non si ascriva ad iperbole il dire, che cedono i veri Raggi del Sole a questi Raggi di Serenissima luce; mentre quelli con l'eccesso dello splendore abbarbagliano; questi, senza abbagliare, mirabilmente diletano. Non s'agguagliano le Stelle d'un Ciel Notturmo a queste del Cielo della Bellezza. Quelle da noi per immensi spazj lontane con pochi raggi la vista appena ci allettano; queste a noi sì vicine, geminando le Stelle ne gli occhi, e figurandoci il Sole nel volto, mentre allettano la vista, innamorano i cuori.. S'aggiunge la mirabile leggiadria nell'aggiustare i passi con nuove e variate mutanze alla norma del suono. Hora elleno danzando sciolte legano i cuori altrui; hora dandosi mano co' i Raggi formano unitamente con animate linee, hora rette, hora oblique, tanti Caratteri ad uno ad uno, che accoppiati insieme formano, ad onore de i Serenissimi Arciduca e Arciduchessa consorti, queste note articolate dal ballo: VV. ANNA, E FERDINANDO. E col fine di queste mutole voci danno fine al balletto» (MORANDO 1652: 133-134).

2. Il *Trionfo della Pace per le fascie del Serenissimo principe delle Spagne* era un «dramma musicale» rappresentato nel corso delle feste per la nascita del principe Prospero (CASTALDO 1658). Lo cantavano e ballavano 5 «chori» (Sirene, Ninfe marine, Amorini, Ciclopi, Ballarini) alternati a 40 personaggi tra cui Apollo, le Muse, le Parche, le Grazie e una serie di figure allegoriche come Pace, Fedeltà, Abbondanza, Discordia, Inganno, Bugia, Tempo, Speranza, Verità, Gloria, Fortuna, Merito, Onore, Premio, Gratitudine, Fama. Le scenografie rappresentavano il Monte Parnaso, una Selva, Padiglioni, il Fiume Sebeto, il Mare con prospettiva di Napoli, la Stanza delle Parche, il Giardino delle Grazie, la Fucina di Vulcano, il Tempio della Verità e, per la Fortuna, una Reggia di cannuce, un Mare

tranquillo e un Mare tempestoso, per un totale di 12 «apparenze». Per la rappresentazione venivano impiegate inoltre 11 «machine»: Voli delle Muse con Apollo a Cavallo, Caduta dal Monte Parnaso, Giove sopra un'Aquila, Marte sopra le nubi, Pioggia di fiori, Volo del tempo, Volo d'Amorini, la Gloria in aria, Volo della verità, Volo della Pace dentro il Carro trionfale, Volo della Fama.

Alla fine del secondo atto ballavano i Ciclopi «a suon d'incudini, e martelli» (CASTALDO 1658: 43), e alla fine del terzo scendeva dall'alto la Fama, e si portava via in volo la Pace nel carro trionfale, poi, mentre dal tempio volava la Verità, usciva «dal globbo un Choro di Ballatori, figurando con abiti diversi le quattro parti del Mondo, per applauso delle Fascie regali» (CASTALDO 1659: 58).

3. Gli *Scherzi armoniosi per le fascie regali* (CASTALDO 1661) erano destinati all'«introduzione d'un Ballo di Cavalieri», come avvertiva l'autore nella dedica al viceré di Napoli Conte di Peñaranda, in cui adoperava una serie di metafore ispirate al ballo: «Fra l'altre pompe, che indebolirono i bronzi della Fama, a me tocca in sorte formare per introduzione d'un Ballo di Cavalieri questi Scherzi Armoniosi; quali umilmente offre la mia divotione alla benignità di Vostra Eccellenza, e se troppo alto asceti, scherzando con Altezze, meglio è cader dal Cielo con Icaro, che con Faustolo cader di sella ad una formica. Ma che parlo di cadute? sto con il Ballo in testa, scherzai saltando, e per dar luogo alla riverenza, cado a' piedi di Vostra Eccellenza» (CASTALDO 1661: 2 r/v).

Ancora a tela calata l'Architettura e la Pittura «virtuose rivali» rivendicavano ognuna a sé il merito dell'allestimento del teatro «in cui si spiegano le Fascie Regali», quando un volo di quattro puttini (prima macchina) alzava l'antiscena scoprendo Marte in cielo sopra un carro tirato da cavalli alati (seconda macchina). Marte non si spiegava l'insolita serenità dei pianeti, ma la Fama giunta anch'essa in volo (terza macchina) gli spiegava che era a causa della nascita del Serenissimo Infante. Tuttavia Marte scendeva in terra e, vedendo la Germania dormire, la incitava a riprendere le armi. Turbata dal suono delle trombe di guerra veniva in scena l'Italia, che «detestando il nome di Marte, chiama in campo la gioia», e poi la Spagna e la Francia abbracciate con il Caduceo nelle mani, «manifestando la giurata unione di sospirata pace». Marte veniva quindi «punito con flagelli d'Olivo» e scacciato, ma chiamava Giove in suo soccorso, il quale appariva librato in aria sopra un'aquila (quarta macchina). Giove «in vece di fulminar saette, muove una tempesta di fiori», convincendo Marte che a rendere memorabile il suo nome sarebbe bastato l'impegno contro le armi ottomane. A questo punto il teatro si trasformava in un «amenissimo giardino» con trentadue fontane dalle quali uscivano altrettanti cavalieri per eseguire una sequenza di danze: Ballo, Corrente e quattro Quadriglie, ognuna interpretata da otto Cavalieri vestiti con gli stessi colori, diversi per ogni quadriglia. Per tutte le danze venivano riportati i versi delle canzoni che servivano d'accompagnamento. I madrigali che servivano d'accompagnamento alle quadriglie facevano riferimento ai colori degli abiti – «assai ricchi, e bizzarri», come precisavano abitualmente i cronisti – e portavano cifrato il nome del capoquadriglia. Nel libretto dopo ogni madrigale sono riportati i nomi degli otto interpreti della relativa quadriglia:

CHORO

[...]

E voi delle Sirene Eroi famosi,

Su destate, su movete  
Ad honor del Regio Infante  
L'alme a gioir, ed a danzar le piante.

A questo dire tutto il teatro si mutarà in Giardino, dove compariranno trenta due Fontane, delle quali usciranno altrettanti Cavalieri al ballo, regolato sulle note delle seguenti stanze.

BALLO

[...]

CORRENTE

[...]

PER LA PRIMA QUADRIGLIA. MADRIGALE.

Si allude al color della Gala Verde ed Argento, ed al Signor Principe di Valle Capoquadriglia

Scherzando a pié d'una fiorita VALLE,  
Pur in mezzo a gli eroi saltan gl'Amori,  
La Gala Verdeggiante  
Dà speranza a gl'ardori,  
Se d'Argento la fe' scopre un'Amante.  
Ferma o stupor le piante,  
Chiudi gl'occhi a i splendori,  
Più vaghezza, più fasto il Sol non tiene,  
Qui lo stupor istupidir conviene.  
[...]

PER LA SECONDA QUADRIGLIA. MADRIGALE.

Si allude al color della Gala Muschio ed Argento, ed al Sig. Principe di Belvedere Capoquadriglia

Capriccioso pensiero  
Spiega di Muschio il manto,  
Vuole a forza d'incanto  
Che d'un finto Giardin l'odor sia vero.  
Da fonti colorite  
Scaturir vivi Argenti, è gran mistero.  
Meraviglie venite  
A danzar, a godere,  
Veder cose non viste, è un BELVEDERE.  
[...]



PER LA TERZA QUADRIGLIA. MADRIGALE.

Si allude alla Gala color di Foco ed Argento, ed al Sig. D. Giuseppe Caracciolo Capoquadriglia.

Un drappello de Numi  
Cinto di Foco, e Gelo,  
Ha nel Core un'Inferno, al volto un Cielo.  
Corron d'Argento i fiumi,  
E'l crudo Amor, che de lor fasti è Gioco,  
Gli fa sempre portar livrea di Foco.  
Non v'istupidite o lumi,  
Che fu sempre d'Amor suave impaccio  
Pretiosa catena, e CARO LACCIO.  
[...]

PER LA QUARTA QUADRIGLIA. MADRIGALE.

Si allude alla Gala color di Azuro ed Argento, ed al sig. D. Francesco Spinelli Capoquadriglia.

Nuova SPINA amorosa  
D'una Venere il Cor punger disegna,  
E con piuma vezzosa  
Il terzo Ciel di penetrar s'ingegna.  
Dal Celeste sentier trasse l'Azuro  
L'Argento dalla Luna,  
L'ardir dalla Fortuna;  
Avertite alle punte, o donne belle,  
Dentro del Ciel non vi assicuro o Stelle  
(CASTALDO 1661: 17-24).

4. Uguale struttura avevano *Le gare d'eroi* (CASTALDO 1669), nel finale delle quali trentasei cavalieri ballavano una sequenza di Ballo, Corrente, Gagliarda e sei Quadriglie, e le rappresentazioni per le nozze di Carlo II con Maria Luisa d'Austria nel 1680: gli *Applausi della virtù*, *Napoli alata* («introduzione al ballo de la torcia») e una *Serenata marittima di celesti sirene su'l carro del Sole fra balli di stelle*.

Negli *Applausi delle virtù per le nozze regali* (APPLAUSI 1680), i personaggi erano la Fama, che appariva nel prologo «volante su'l Pegaso», con le quattro Ore che volavano «togliendo il velo del teatro diviso in quattro parti»; Partenope, che appariva nella prima scena «sopra un Delfino che va guazzando nell'acque, accompagnata da Ninfe e Tritoni»; Provvidenza, Fato, Fortuna, Eternità, Gloria, che apparivano nella prima scena «in machine»; le tre Grazie, Imeneo, Giustizia, Valore, Prudenza, Pietà, Eternità; il Sole che appariva nella quarta scena (La Reggia del Sole) in «machina di nubi con trenta sei Cavalieri e sei Pianeti in machine». All'invito del Sole i Cavalieri scendevano dalla macchina che dal fondo della

scena era avanzata fino alla «bocca del prospetto» e danzavano ancora una sequenza di Ballo, Corrente, Gagliarda, sei quadriglie.

5. La *Serenata marittima di Celesti sirene su'l carro del Sole fra balli di stelle* (SERENATA 1680) venne rappresentata a Mergellina dove era allestito un complesso apparato. Questo apparato e le macchine erano la sezione più importante dello spettacolo che introduceva il ballo. Non veniva infatti rappresentata un'azione drammatica ma, dopo l'entrata del Carro del Sole «preceduto da venti lacchei a cavallo con quattro trombe sopra un gruppo di nuvole che si aggirano in arrendevoli svolgimenti», alternativamente il Sole e le Sirene cantavano le lodi di Maria Luisa in 128 versi dei quali gli ultimi erano un invito alle danze che seguivano. In questi ultimi versi il riferimento alle "incostanze" delle danze riguardava probabilmente gli inaspettati cambiamenti di direzione, termine frequente dell'abilità dei danzatori e quindi dell'attesa della fruizione di queste danze per le quali il percorso seguito dai danzatori era un elemento strutturale di notevole importanza (cfr. *infra* § I.2.2):

«Nell'amena Spiaggia di Mergellina, il mare nell'Està concepisce ambizione di trasformare ogni onda in Arione, ogni scoglio in Delfino. La Natura havvi compendiate più Elisij coll'ombra de' Colli, e col fresco sventolato da Zeffiri. La magnificenza però del Sig. Marchese del Carpio Viceré, oltre le delizie, che vi nascono, vi raddoppia le fatte ad arte d'ingegnosi Meccanici; [...] Quest'anno vi è alzato un Teatro lungo trecento piedi, largo ducento bene afforzato da pali concatenati in fondo all'acque profonde diciannove palmi; e sopravvi facciate d'Archi trionfali, e curvature colorite d'Iridi; e due Piramidi altissime bizzarramente illuminate. Il Signor Conte di Montoro ricevuto il glorioso ordine di rappresentarvi una serenata al Nome Augusto della nostra Reina Sposa, vi ha impiegata l'industria del grande Ingegniero Pietro del Po, e con esso del figliuolo Giacomo, amendue spertissimi Architetti di machine, e Dedali del nostro tempo, in dar moto, e spirito a lavori di prospettiva; i quali han formato il Carro del Sole irradiato a riverberi d'oro; accioché se Fetonte incendiollo, precipitando nel Po, per opera di un Po si rifacesse rimbellito di luce. Vi seggono in corteggio otto Costellazioni delle più nobili. Quattro di Eroi, Ercole con la Clava domatrice de' Mostri, Orione terribile colla spada, Perseo, e Cepheo coronati. Quattro d'Eroine (non potendo mancar Dame in un Ciel finto d'apparenze), Berenice con la bionda capigliatura, Andromeda libera dalle catene, Arianna inghirlandata a fiori di pupille, Helice tramontana del Polo. Altre stelle usciranno all'intrecciamento di balli. La musica tocca alle Sirene, assignate agli Orbi celesti dalla invenzione piacevole di Platone, le quali cogli ondeggiamenti rinrespati del moto rendono armoniose le sfere [...]. Non mi val tanto la penna da descrivere lo sfoggio degli abiti, e lascio il lodarli alla vista.

[...]

IL SOLE      Fra balli nobili  
                 inchini il pié  
                 su l'onde mobili  
                 la diva di un Re:  
                 che quando splende in lei, riluce in me.

Ne le danze  
l'incostanze  
son virtù di senno altero.  
Il pensiero  
balenando con le piante  
pone in ale l'ardir d'un core amante».

6. *Napoli alata* era una «introduzione al ballo della torcia», in cui Amore , Imeneo, Spagna, Partenope, Lucina, Apollo e le nove Muse inneggiavano alle nozze regali e terminavano invitando alle danze:

TUTTI Viva CARLO, e la sua Diva,  
viva Amor, viva Sebeto,  
e FERNANDO  
sempre lieto.  
Pur danzando  
sparga fiori a questa riva.  
Viva CARLO, e la sua Diva  
(NAPOLI ALATA 1680: 8v).

Altrettanto semplice l'analoga struttura *dell'Introduzione alla maschera e ballo fatto da dodici cavalieri* per le nozze del figlio del Principe di Santo Vito (INTRODUZIONE 1677). Si trattava di 139 versi in cui Amore e Imeneo si contendevano il merito delle nozze e Fede li convinceva che la gloria era comune a tutti e tre; l'opera terminava con l'invito al ballo:

IMENEO Et uniti ancor voi  
o fidi, e degni Eroi  
accingetevi insieme  
di sì gran sera a coronar la gioia,  
sciogliendo il pié, pur come far si suole  
a nobili carole.  
A TRE Danzate, gioite,  
ch'a far degno onore  
a nozze sì belle,  
a muovere anch'elle  
lor danze in quest'ore  
a gara le Stelle  
in Ciel sono uscite,  
danzate, gioite»

7. *La Pandora* (DE DURÀ 1690) era un dramma per musica che serviva come «introduzione a gli esercizi cavaleschi» per festeggiare le nuove nozze di Carlo II con Maria Anna di Neoburgo (Maria Luisa era morta nel 1688) fatti dai convittori di un Collegio de' Nobili gestito dai padri gesuiti: «Per introdurre nel teatro con qualche unità e vaghezza gli esercizi Cavaleschi fra sé disparati e diversi, si finge avverata in Partenope la favola di *Pandora*».

La città, per presentare al trono Reale i suoi allievi, «prega il cielo che la fregi quasi una vera *Pandora* de' doni suoi e l'adorni di quelle doti che la rendano abile nei suoi figli all'ossequio e meritevole del gradimento dei suoi sovrani». Quattro Pianeti facevano i loro doni alla cavalleria napoletana: Apollo donava la lira e conduceva un gruppo di cavalieri in Parnaso (introduzione alla declamazione di componimenti poetici); Mercurio donava le ali e conduceva un gruppo di cavalieri nella Palestra (introduzione agli esercizi di «battimento, scherma e cavalletto»); Marte donava l'asta e conduceva un gruppo di cavalieri all'officina di Vulcano per armarli (introduzione allo «squadrono»); Giove donava lo scettro e conduceva un gruppo di cavalieri nel Tempio della Virtù e dell'Onore per «consagrarli Eroi, quai si mostreranno nel Torneo».

Ognuna delle sezioni della rappresentazione era preceduta da un ballo eseguito da un numero di cavalieri variabile da sei a dodici, il Ballo Palatino e il Canario dopo l'introduzione:

PARTENOPE            Alle gioie, a i contenti  
 POSILLIPO    } A TRE a' i balli, alle carole;  
 MERGELLINA        che la mia Luna s'è congiunta al Sole [...]

PARTENOPE            Su, miei figli, a balli uscite:  
                               lieti al suon di dolce lira.  
 .                            Festeggiate, gioite;  
                               che con occhi amorosi il Ciel vi mira. [...]

BALLI PALATINO E CANARIO

il *Ballo delle Armi* e il *Ballo de las Navas* dopo l'Accademia in Parnaso, il *Ballo di Aragona* dopo i giochi della palestra, il *Ballo de' Ciclopi* dopo la visita all'officina di Vulcano, il *Ballo della Moresca* dopo l'assalto alla torre che concludeva l'esercizio dello squadrono, il *Ballo di Benavides* (Francesco Benavides era il viceré) dopo il torneo.

8. La «Commedia ridicola con varij giochi, ed intermedij di musica» rappresentata a corte nel corso delle feste per la nascita del principe Prospero componeva sequenze della commedia dell'arte e del teatro da strada<sup>33</sup>. Vi si esibivano anche danzatori, acrobati, mimi, equilibristi, mangiatori di fuoco e di spade:

---

<sup>33</sup> Cfr. RAK 1987: 294-296.

«Cominciò dunque la Comedia, e diedero principio all'opra pas seggiando e cantando una canzonetta, e poi con un ballo ben composto ed ordinato con leggiadria, e salti, e somma destrezza s'introdussero. [...]

Seguitò poi l'Atto secondo, in cui saltando fecero gli ultimi sforzi, eccitando la meraviglia di quanti miravano que' salti, che parevano sopra ogni credenza mortali; e nel tempo stesso senza parlare co' gesti dicevano più cose ridicole [...]. Apportava orrore, vederli saltare su le punte di spade ignude; e pure formando circoli di spade, più spaventevoli della Botte di Attilio Regolo, in esse saltando e risaltando con esquisita destrezza illesi uscivano, schernendo gli animi di chi li ammirava con timore. [...]

Introdussero nel terzo Atto i Mimi gratiosi, i quali favellando con gesti, superavano con la mano la lingua: ed il moto di qual si fosse membro, qual animata favella, spiegava gl'interni affetti. [...]

Nell'altro Atto, gittando fuoco per la bocca sembravano i tori in Colco [...]. Altri ponendosi il ferro tra le narici, lo nascondevano nel cerebro, ed altri mostravano divorare spade [...]. Poi saltando in aere si curvavano, ed al pari degli uccelli, volavano, e pendevano in aria» (FESTE 1659: 97-101).

9. Anche *L'Alfonso* (VULCANO 1697), tragicommedia in cinque atti organizzata dallo stesso collegio gesuita, era inframmezzata da balli (il *Giuoco della Moresca*, il *Ballo della Galera*, il *Ballo de' Caroselli*, il *Ballo del Canario*, il *Ballo dell'Armi*, il *Balletto alla Francese* e due balli intitolati al duca di Medina Celi Luigi della Zerda: il *Ballo di Medina Celi* e il *Ballo della Zerda*), da esercizi cavallereschi e da quattro intermezzi, i cui personaggi erano Ulisse e Circe, collocati alla fine dei primi quattro atti. Il *Giuoco della Moresca* non era inserito tra un atto e l'altro, ma faceva parte della settima scena; il *Ballo della Zerda* era collocato alla fine del quinto atto:

«ARGOMENTO DEL PROLOGO. Il Genio dell'Imperio Visigoto e la Spagna, querelatisi, l'uno della tirannia de' Mori, l'altra de' pericoli del suo Re Alfonso, sono assicurati di fortuna migliore dal Fato, il quale predice dipoi a questa il regno Austriaco ed a quello la sua perpetua successione nella real Casa della Zerda, ed accenna le lodi del Signor Duca di Medina-Celi Viceré, in cui onore comanda un ballo alle dodici ore del giorno, che lo corteggiano.

BALLO DI MEDINA CELI [interpretato da 12 cavalieri]

[...]

INTERMEZZO QUARTO. Ulisse si licenzia da Circe, che, procurato invano un'altra volta di ritenerlo, gli predice l'insidie delle sirene; e quindi fatta menzione di Partenope, investita dallo spirito d'Apolline suo Padre, passa a descrivergli la felicità di Napoli, massime sotto il governo dell'Eccellentissimo Signor D. Luigi della Zerda suo Viceré, di cui, per fargli veder le insegne, ordina il ballo dell'armi.

BALLO DELL'ARMI [8 cavalieri]

SCHERMA [9 cavalieri]

BALLETTO ALLA FRANCESE [4 cavalieri]

[Quinto atto]

BALLO DELLA ZERDA».

### I.3. LE «CREANZE CONVENEVOLI»

Le buone maniere («le belle e cavalleresche creanze che si costumano oggi così nel ballare, come ancora fuori del ballo», CAROSO 1600: 65) descritte nei trattati erano compilate con l'attenzione costante agli «occhi dei riguardanti» e risultavano dall'incrocio tra le esigenze dell'abbigliamento, le esigenze dell'arredamento, le esigenze logistiche, l'etichetta dei cerimoniali e l'apparenza: il movimento del corpo era costantemente sul filo dell'apparire qualcosa d'altro. Era una materia difficile, da trattare con circospezione, ma che non si poteva fare a meno di regolare con la massima accuratezza. Era il più delicato confine tra la civiltà e la ferinità, il più rischioso, il più equivocabile eppure il più visibile. I movimenti del corpo, limitati dalle possibilità anatomiche, slittavano con estrema facilità da un campo semantico all'altro, in una serie di occorrenze contraddistinte nei trattati – come tutti i comportamenti cinetici irregolari – dal registro della comicità.

Lo slittamento avveniva o tra le finalità del movimento o tra le categorie sociali. Appartenevano al primo settore le pratiche cinetiche non visibili in pubblico: un particolare sbagliato nel movimento – un passaggio con i piedi o con le ginocchia eccessivamente larghi – trasformava degli eleganti passi di danza come la *continenza*, il *trabocchetto* o la *riverenza* in pose sconce («paion che vogliono orinare», CAROSO 1600: 14, 17, 36); l'atto a cui sembrava fossero intente le dame che si inchinavano piegando il corpo in maniera sbagliata non si poteva neanche nominare («s'io volesse dire a che risembra quel moto, ogn'uno creparebbe dalle risa», CAROSO 1600: 75) ed era altrettanto oscuro quello evocato dalle dame che si sollevavano dietro lo strascico con la mano («anche questo è disonesto costume, rappresentando cosa, che per modestia resto di dire», CAROSO 1600: 77); meno imbarazzante ma altrettanto sconveniente la situazione delle dame che, sedendosi troppo indietro sulla sedia, facevano sollevare la sottogonna rigida tentando poi inutilmente di ammaccarla con le mani («a guisa di chi volesse scuotere la polvere, ovvero i pulci», CAROSO 1600: 78).

Non mancava il consueto rischio di sfiorare la cinetica dell'eros («non fare quelli moti di spingere innanzi, né ritirare in dietro la persona, atteso che fa un moto lussurioso»; «non è bene che la Dama stia all'incontro, perché par che facciano l'amor insieme», CAROSO 1600: 31, 83).

Tra le occorrenze dello scantonamento in una cinetica caratteristica di categorie "altre" il livello più basso era quello dell'animale, a cui si avvicinavano le dame che sbagliavano ad inchinarsi («paion proprio una chioccia che voglia covare l'ova», CAROSO 1600: 75) o quelle che si sistemavano «la coda della veste» dopo essersi sedute («col piede cerca di tirarla appresso di sé, il qualmodo di fare è proprio come fanno le gatte», CAROSO 1600: 77), nonché i cavalieri che correavano a raccogliere guanti fazzoletti o altri oggetti cascati alle dame sbadate («paiono proprio storni», CAROSO 1600: 85). Poi c'era la menomazione fisica («parerebbe che havessi il rottorio, o cauterio a quel braccio»; «paiono storpiate», CAROSO 1600: 43, 86) o il disagio mentale («paiono spiritati quando si scongiurano», CAROSO 1600: 17). Infine i diversi soggetti sociali: mendicanti (il cavaliere che reggeva male il cappello sembrava «uno di quelli poveri struppiati, che vanno attaccando l'elemosina», CAROSO 1600: 11), contadini (le dame che oscillavano troppo il braccio sembravano «proprio di quelli contadini che spargono la semenza del grano, quando vanno a seminarlo», CAROSO 1600: 86), frati (le dame che battevano le pianelle «sì forte ad ogni passo, che paion i Frati Zoccolanti», CAROSO 1600: 75), personaggi da commedia (il cavaliere che alzava troppo con la mano la guardia della spada facendo salire in alto la punta sembrava «un Capitano Spagnolo che recita in comedia»; il cavaliere che portava la cappa «con amendue i lembi calati giù» sembrava «un Pedante»; ballando bisognava tenere «la testa alzata, ma non gli occhi tanto disformi alzati, che sij tacciato da tutti, con dir che par sij Astrologo, che contempi le stelle», CAROSO 1600: 67, 66, 42).

### *I.3.1. Il comportamento delle dame*

Per quanto fosse la natura («questo già non gli lo impara la balia, né men la madre») a spingere un bambino a muovere i piedi uno dopo l'altro per camminare, tuttavia «altro è il naturale, altro è il regolato» (CAROSO 1600: 22, 76), e tra le minuziose norme che regolavano il comportamento non mancavano quelle che indicavano come camminare.



Ci si manteneva eretti – senza lasciar pendere il busto dal lato del piede che avanzava e senza spostarlo avanti e indietro – tenendo le braccia, che si muovevano leggermente, allineate ai fianchi, le punte dei piedi un poco rivolte in fuori in modo che le ginocchia fossero diritte, i piedi distanti due dita; il passo avanti si faceva lungo poco più di un palmo (NEGRI 1604: 37) <sup>34</sup>. Per dame e cavalieri la forma base della riverenza – il movimento più usato nella danza e nell’etichetta – prevedeva di tirare leggermente indietro il piede sinistro e di allargare e piegare le ginocchia chinando un poco il busto.

Le dame, che portavano le pianelle – di legno o di sughero, senza tallone, alte non meno di tre dita e anche parecchio di più – dovevano sollevare il piede che avanzava a cominciare dalla punta, perché solo in questo modo riuscivano a ballare anche la Gagliarda senza vacillare, senza fare rumore («sogliono alcune signore e gentildonne, quando vogliono camminare, strascinar tanto le pianelle che il rumor che fanno stordisce le genti; e di più alle volte le sbattono sì forte ad ogni passo che paiono i Frati Zoccolanti») e senza farle scappare dal piede («più delle volte cascano, come ne i Festini e alle Chiese s’è visto e vede», CAROSO 1600: 75-76).

L’abbigliamento femminile comportava il controllo e talvolta l’ostensione, oltre che delle pianelle, di una complessa serie di indumenti e di accessori. Sottogonne, giarrettiere e altri capi di biancheria dovevano essere ben calzati e assicurati per non doversi

---

<sup>34</sup> Queste prescrizioni di Negri, corredate da una illustrazione («come dimostra il presente disegno»), da qualche efficace descrizione caricaturale («altri vanno con certi passetti prestì e minuti, con le punte de’ piedi in fuori, che pare ch’abbino grandi negozi da fare; e altri vanno con li piedi discosti e le ginocchia che si toccano l’un con l’altro nell’andare») e dal consueto riferimento alla valenza ostensiva del movimento di etichetta («tutte queste maniere si offende la vista de’ riguardanti, onde per andare sopra la vita con quella migliore gratia e dispostezza che altrui possa rendere onorato...») concordano in linea di massima con quelle implicitamente o esplicitamente dettate dai trattati coevi, salvo che per un particolare: quello delle “punte in fuori”. L’orientamento *en de hors* delle gambe, che sarebbe stato uno dei fondamenti della tecnica della danza accademica formalizzata alla fine del secolo, era decisamente respinto da Caroso, anche se le continue raccomandazioni al riguardo, nei suoi trattati, indicavano una radicata consuetudine contraria (cfr. *infra* §§ I.1.1.7, II.3.3.1). Per ballare la Gagliarda Arbeau prevedeva, oltre a posizioni con le punte dei piedi sulla stessa linea (*pieds joints*, *pieds largis*) anche posizioni in cui uno dei piedi veniva ruotato in fuori non più di 90° (*pieds joints oblique*, *pieds largis oblique*) mentre l’altro piede reggeva il peso del corpo; queste posizioni erano dichiarate preferibili perché si ritrovavano nelle statue classiche e perché le posizioni con i piedi dritti si addicevano alle donne più che agli uomini. Che il passo non fosse eccessivamente lungo veniva raccomandato perché in caso contrario la dama non sarebbe riuscita ad adeguarvisi (ARBEAU 1589: 55, : 80-83, cfr. *infra* § I.1.1.11).

umiliare a raccogliarli in giro una volta che fossero cascati («han da porre ogni diligenza [...] di cingersi bene le lor faldiglie, i legacci delle calze e altre loro cose che per modestia resto di dirle, le quali io co' proprij occhi ho visto cader loro, e ricoltole; cosa assai vergognosa»); guanti e fazzoletto – che si portava dentro il «manicone della vesta» in modo che, per bellezza, sporgesse in parte fuori – si doveva invece badare che non cadessero mentre si ballava, per evitare lo spettacolo patetico dei cavalieri che si slanciavano a raccogliarli per farsi notare («corrano a raccogliere le predette cose, che paiono proprio storni», CAROSO 1600: 84-85).

Strascico e sottovesti necessitavano di una serie di accorgimenti nel sedersi, ballare e camminare; i problemi erano in parte provocati dalla «faldiglia o verducato»<sup>35</sup>, una sottogonna sostenuta da cerchi rigidi («cordoni») che tendeva quindi a sollevarsi in maniera sconveniente – mostrando oltretutto anche le pianelle, cosa che doveva essere evitata – se ci si sedeva troppo in fondo alla sedia («se si ritirasse in dietro, la faldiglia alzarebbe tanto la veste dinanzi che le persone che stessero all'incontro gli vedrebbero fino mezzo le gambe»), rimanendo sollevata anche se la dama ci batteva sopra come se avesse voluto scacciare le pulci; le signore poi che nel sedersi alzavano la faldiglia fino alla cintura, più che altro per mostrare la bellezza della sottoveste, correivano il rischio di afferrare per sbaglio anche questa, mostrando «cose che (per modestia) resto di dire». Per questo, quando una dama ritornava a sedere dopo aver ballato, bisognava che le altre le facessero spazio proprio perché lei non fosse costretta a sollevarsi la faldiglia ma dovesse eventualmente limitarsi a sollevarla solo un poco (CAROSO 1600: 78, 84).

La dama sedeva a metà della sedia mettendo lo strascico («la coda della veste») nel vano tra i piedi della sedia, collocandolo al suo posto prima di sedersi – quando, nel fare la riverenza al cavaliere con cui aveva ballato o alla dama che sedeva accanto, volgeva le spalle alla sedia – senza sistemarlo con le mani e senza tirarlo a sé col piede dopo essersi seduta («come fanno le gatte»). Se la sedia non aveva braccioli («sedia bassa senza poggi») le mani si tenevano in grembo, la sinistra sotto la destra; altrimenti il braccio sinistro si poggiava lungo il bracciolo, quello destro si teneva col gomito appoggiato e con la mano in grembo, tenendo il fazzoletto, il ventaglio o il manicotto

---

<sup>35</sup> «Ma diciam come sia, donne mie care, | de le damme il Ballare, | illustrissime mie napolitane, | più divine che humane. | Sotto il ciel non si trova | che faccia nel ballar cotanta prova, | come già tutte quelle | donne, più che leggiadre e più che belle, | qual capriole, o damme, | con la vita, co'i piedi e con le gambe | leggier leggiadre e snelle | sotto lor verdocati, o lor gonnelle» (DEL TUFO 1589: 76v).

(«manizza, o manichetto») e badando a non stare impalata («averta che non stia come una statua») ma infilandosi i guanti, facendosi vento, chiacchierando («si sforzerà di tenere qualche ragionamento»), pur sempre tenendo gli occhi bassi («occhi modesti, che non gli vaccilla hor qua, hor là»). Anche nel corso del passeggio di balli come il Piantone bisognava, «per darle gratia», infilarsi i guanti oppure giocherellare con la collana, o lasciarsi il taglio della zimarra. Per non prenderlo con le mani camminando o ballando lo strascico andava controllato attraverso un movimento del busto e dei fianchi che sfruttava proprio la rigidità della faldiglia e che consisteva nell'imprimervi un ondeggiamento che bastava a spostarlo («pavoneggiandosi con la vita, farà a modo di una biscia, sguinzandola alquanto con la faldiglia»). Solo l'eventuale angustia del luogo giustificava il gesto di prendere lo strascico con la mano (CAROSO 1600: 77, 79, 87, 80).

Le dame avevano una serie di cerimoniali da osservare per salutare o congedarsi alle feste; arrivando, la dama visitante faceva un cenno d'inchino mentre la visitata le veniva incontro, poi, quando le giungeva vicino, faceva segno di baciarsi la mano destra («senza però accostarsela alla bocca, ma tenendola alquanto discosta, e piegandola un poco, e non tenerla diritta, che pareria fosse stroppiata») e faceva la riverenza facendo segno di baciarle la mano destra se era una sua pari, il ginocchio se era di rango superiore al proprio. A sua volta la visitata faceva la riverenza se la dama era una sua pari, altrimenti si limitava a fare segno di alzarla con le mani. Poi prendeva con la mano destra la mano sinistra della visitante verso la quale si doveva usare ogni riguardo; se però la visitata volesse stare a sinistra della visitante («per honorarla»), questa doveva assolutamente impedirlo. Quando la dama visitata era una sposa o una puerpera, la visitante entrando si doveva dirigere subito verso di lei, che si alzava con tutte le dame che le stavano intorno; insieme fingevano di baciarsi la mano destra, si prendevano la mano e facevano la riverenza, poi «tra loro saranno le belle parole» e la visitante salutava le altre dame e non si sedeva finché non veniva invitata a farlo. Se la visitante era una duchessa o una principessa la sposa con la madre e le sorelle le andava incontro, faceva la riverenza fingendo di baciarsi la mano, le prendeva la mano e la conduceva a sedere; se la principessa si alzava prima che la festa fosse finita la sposa si alzava e con le parenti l'accompagnava alla porta, rimanendo sempre alla sua sinistra (CAROSO 1600: 76-77, 80-82).

### *I.3.2. Il comportamento dei cavalieri*

L'abbigliamento maschile prevedeva alcuni indispensabili elementi: copricapo, cappa, spada, guanti; ai cavalieri si raccomandava di non portare pianelle («né mai il Cavaliere debba ballare con le pianelle», CAROSO 1600: 72). La spada si portava a sinistra e con la mano sinistra se ne tratteneva il pomo, in modo che non si muovesse e che non se ne sollevasse in alto la punta (come ad «un Capitano Spagnuolo che recita in commedia», CAROSO 1600: 66); se lo spazio nella sala non era abbastanza, la spada si doveva tenere rivoltandola in modo che pendesse davanti e comunque ne doveva rimanere sempre scoperta la guardia per non trovarsi in difficoltà e quindi in pericolo di vita nel caso fosse necessario servirsene.

La possibilità che si ballasse senza la cappa era deplorata da Caroso («avertendo di non ballar giamai senza la cappa, perché fa bruttissima vista, né è cosa da nobile», CAROSO 1600: 66) ma contemplata da Negri (NEGRI 1604: 43, 45). La cappa si drappeggiava tra le spalle e la vita in varie maniere minuziosamente descritte, badando a non fasciarvisi – coprendo appunto la guardia della spada – a non strascinarne un lembo per terra e a non sembrare un «pedante» tenendone tutti e due i lembi pendenti, cosa che avrebbe comportato anche lo scivolamento dell'indumento durante il ballo («e non sarebbe cosa da cavaliere») nel caso questo fosse stato «d'ermesino o telletta» (CAROSO 1600: 66).

C'era un caso per il quale si prescriveva di tenere i lembi della cappa pendenti e aperti davanti, tenendo in mostra le mani o comunque usandole per tenere i lati della cappa: quando ci si inchinava davanti a un re, «per non dar sospetto alcuno a quel Re di portarsi sotto alcuna cosa da nuocergli, come a' nostri tempi, non sono ancora molti anni, s'è veduto avvenire» (CAROSO 1600: 68). Il cerimoniale di saluto al re prevedeva l'esecuzione di una riverenza entrando nella sala dove si trovava il re, di un'altra avvicinandosi e di una terza quando ci si trovava vicini, «molto bassa» – toccando quasi terra con il ginocchio – mostrando di baciare il ginocchio del re, alzando il viso per baciare il memoriale che gli si doveva consegnare e poi porgendoglielo. Se il re era seduto, bisognava stargli davanti, ma se si trovava in piedi bisognava rimanere un po' obliqui, alla sua sinistra; camminando bisognava rimanergli sempre un passo dietro e per voltarsi bisognava (secondo «la lodevol maniera degli Spagnuoli») rimanere tre

passi indietro e sempre sulla sinistra. Per licenziarsi bisognava nuovamente far segno di baciargli il ginocchio e ritirarsi con altre tre riverenze, senza mai voltargli la schiena.

Ci si serviva del copricapo – che non si doveva portare né troppo calato sugli occhi né obliquo (CAROSO 1600: 70) – per un rispettoso saluto preliminare alla riverenza, da farsi agli astanti attraversando la sala o prima di inchinarsi davanti alla dama seduta per invitarla al ballo («il cavarsi della berretta, o il cappello tien' il primo luogo, come quello che fu trovato dagli uomini per honorarsi e riverirsi l'un l'altro, anco fuori de i Balli», CAROSO 1600: 10). Lo si toglieva prendendolo per il giro o per la falda e abbassando poi completamente il braccio in modo che il fondo rimanesse rivolto verso la coscia e non ne fosse visibile invece l'orlo interno, quasi sicuramente sporco (a causa del «sudore che suol'essere attaccato a gli orli della berretta, non potendo ogn'uno portarla sempre nuova»). Per non fare «schifa vista » non bisognava nemmeno far finta di baciarsi la berretta nel cavarsela; l'usuale segno di amicizia del finto bacio si faceva sulla mano libera, che era la sinistra perché la berretta andava presa con la destra anche se dopo veniva passata nella mano sinistra perché per condurre al ballo la dama le si doveva prendere la sinistra con la propria destra.

Alle indicazioni funzionali veniva sempre data anche una motivazione estetica o filosofica. Uno dei casi era l'uso della mano destra o della sinistra. Il cappello, che si toglieva per onorare, si prendeva con la mano destra perché era «più degna e più nobile», ma anche più abile («più atta d'apprendere e pigliar ogni qualunque cosa», CAROSO 1600: 10); subito dopo, il finto bacio in segno d'amicizia si dava alla mano sinistra, perché era la mano del cuore, ma anche perché era la mano libera; la riverenza, come qualsiasi altro passo, doveva essere fatta muovendo il piede sinistro (ma Negri prevedeva anche una riverenza con il piede destro, NEGRI 1604: 43) perché il destro offriva una base più stabile <sup>36</sup>, ma anche perché la sinistra era la «banda del cuore». L'alternanza tra l'uso della destra e l'uso della sinistra e, in ultima analisi, la pari dignità dei due lati del corpo venivano riassunti in un'unica regola: «l'honorare, il pigliare e l'adorare si faranno con le membra destre» (togliersi il cappello, prendere la

---

<sup>36</sup> La dominanza del lato destro e l'uso del piede e della gamba destra come base venivano sottolineate da Arbeau che, pur riferendo l'uso di cominciare la danza e quindi la riverenza con il piede sinistro, sosteneva però l'opportunità di eseguire la riverenza con il piede destro (spostando il piede destro indietro) in modo da rivolgersi alla dama (che si trovava sempre alla destra del cavaliere) guardandola (ARBEAU 1589: 21, 54, 79)

spada); «il fermare, il camminare e il riverire» (fare la riverenza, fermare la spada – che si prendeva poi con la destra – fermare il pane – che si tagliava poi con la destra–) «sempre si faranno con le membra sinistre» (CAROSO 1600: 13).

### I.3.3. *Le cerimonie per il ballo*

Per invitare a ballare si faceva una riverenza rivolti alla dama seduta («avertirai di non far detta Riverenza volto con la prospettiva a' circostanti, con salutarli, sì come si soleva già fare, [...], perché in quel modo par che si dispregzi la Dama con cui si balla, e questo uso è restato a gli Hebrei», CAROSO 1600: 14). La dama rispondeva alzandosi e facendo a sua volta una riverenza mentre il cavaliere ripeteva una riverenza più breve (NEGRI 1604: 43). Arbeau prescriveva di inchinarsi alla dama e agli astanti (ARBEAU 1589: 79).

Anche le dame invitavano i cavalieri a ballare, in quanto molti balli – i più frequentemente praticati – prevedevano la scelta alternata del partner (cfr. *infra* § I.4.1); non dovevano farlo chiamandoli per nome o facendo cenni con la testa o con le mani, ma semplicemente guardandoli, senza tenere gli occhi bassi perché altrimenti si sarebbe alzato più di un cavaliere credendo di essere stato invitato; se il cavaliere invitato era distratto e si alzava un altro vicino non bisognava dirgli che non si intendeva invitare lui, ma era opportuno ballarci (CAROSO 1600: 82-83). I cavalieri avrebbero fatto bene a non invitare a ballare sempre le stesse dame (ARBEAU 1589: 77-78); ma se accadeva che una dama non venisse mai invitata doveva lo stesso chiacchierare e sforzarsi di sembrare allegra. A loro volta le dame non dovevano rendere il ballo più di una volta col risultato di ballare sempre con lo stesso cavaliere («così facendo genera nell'animo de' festeggianti non picciol sospetto che quel cavaliere o quella dama ami più dell'honesto la persona che così favoreggi. Il che si vuole schifare, conciosia cosa che tanto conti, nel fatto dell'onestà donnesca, il sospetto, quanto l'atto»). Si invitava solo una dama smantata; se una dama non intendeva ballare non doveva, arrivando alla festa, togliersi il velo di testa; una volta che l'avesse tolto non doveva rifiutarsi di ballare (CAROSO 1600: 85, 87-88).

Per porgere la mano alla dama bisognava che il cavaliere si togliesse i guanti; questi non dovevano essere eccessivamente stretti («fia bene a portar i guanti più tosto larghetti») perché non ci si trovasse in una situazione imbarazzante – e, quel che era

peggio, ridicola – davanti alla dama che aspettava in piedi («stanno più d'un Ave Maria a cavarselo, e non potendo con la mano, vi adoprano anco i denti, e alle volte in far quell'atto, s'è visto ad alcuno cascarle la Cappa [...] alle volte ho visto che in voler cavarselo co i denti, gli è rimasto un dito del medesimo guanto in bocca, e, in questo atto, tutti coloro che erano al festino ne risero»). Comunque la dama aspettava fingendo di accomodarsi il vestito «con far'un sguinzo, pavoneggiandosi alquanto», ma stava attenta, se l'attesa si prolungava, a non rimanere di fronte al cavaliere («non è bene, che la Dama stia all'incontro, perché par che facciano l'amor insieme»). Anche la dama doveva togliersi i guanti prima di dare le mani al cavaliere, mettendoli nel manicone (CAROSO 1600: 67, 83, 87).

Mentre si porgeva la mano alla dama si faceva finta di baciarsela (lei a sua volta avrebbe finto di baciarsi la sua, CAROSO 1600: 14); camminando, la dama teneva la mano sopra quella del cavaliere. Mentre si avviavano al ballo facevano un cenno di inchino («meza riverenza», NEGRI 1604: 43) agli astanti, poi, arrivati al luogo nel quale dovevano danzare, si fermavano uno di fronte all'altro e si lasciavano le mani fingendo di baciarsele, ripetevano la riverenza e cominciavano a ballare; i cerimoniali per la Gagliarda prevedevano, prima dell'inizio del ballo vero e proprio, un passeggio durante il quale il cavaliere si accomodava cappa e spada in modo da poter ballare liberamente. Il cerimoniale di invito al ballo descritto da Arbeau prevedeva che il copricapo si togliesse con la mano sinistra e che si porgesse la destra alla dama, che non doveva rifiutarsi di ballare e accettava porgendo a sua volta la sinistra (ARBEAU 1589: 52).

#### *1.3.4. Le cerimonie per la sedia*

Alla fine del ballo dama e cavaliere ripetevano la riverenza, il cavaliere riprendeva la mano della dama e la riaccompagnava al suo posto. Lei, prima di sedersi, faceva una riverenza al cavaliere, durante la quale voltava anche un poco la testa e il busto verso la dama che si trovava seduta alla sua destra; dopo essersi seduta salutava con la testa la dama alla sua sinistra. Il cavaliere ritornava al suo posto e prima di sedersi salutava chi si trovava vicino; sedeva portandosi la spada davanti con la mano sinistra e badando a non spingersi troppo indietro ma rimanendo a metà del sedile, altrimenti se la sedia non fosse stata appoggiata al muro avrebbe corso il rischio di cadere, e comunque sarebbe

costretto a tenere i piedi sollevati da terra, cosa che oltre ad essere sgradevole a vedersi era anche scomoda. Il modo corretto di sedere prevedeva che i piedi fossero poggiati sul pavimento, né troppo larghi né incrociati; che il braccio sinistro fosse poggiato lungo il bracciolo, come il destro che però doveva pendere verso la coscia dal polso o dal gomito in giù, tenendo in mano – «per darle vaghezza» – il fazzoletto, o un fiore, o i guanti, che, volendo, si potevano reinfilare mentre il cappello si rimetteva in testa (CAROSO 1600: 66, 69-70).

Poteva accadere che si trovasse, nel ritornare a sedere, il proprio posto occupato, e se accadeva al cavaliere non era raro che sorgessero discussioni. Per evitarle, era prescritto che chi avesse occupato un posto che non era il proprio doveva immediatamente cederlo non appena giungesse chi lo occupava in precedenza o, se l'altro si schermiva e si trattava di uno sgabello, doveva almeno offrirgliene la metà. Un altro problema legato ai posti a sedere, che poteva costringere a chiudere un festino anzitempo, era il malcostume di non rispettare la suddivisione dei posti predeterminata, tentando di sedere accanto alle dame o facendosi portare seggiole e sgabelli davanti a quelli che erano arrivati per primi e che magari erano principi, cardinali, ambasciatori che avevano posti d'onore e che invece si trovavano scavalcati da chi si sistemava più avanti per avere maggiori opportunità di essere invitato al ballo dalle dame; oltre al fatto che gli altri, via via che arrivavano, si sistemavano ancora più avanti col risultato che rimaneva poco spazio per ballare. L'intemperanza dei cavalieri provocava anche altri disagi: nei balli in più persone perdevano troppo tempo («più di dir un Credo») a sistemarsi, perché ognuno avrebbe voluto ballare con le due o tre dame più belle; alle stesse dame tutti avrebbero voluto dare il fiore nei balli che lo prevedevano (*Ballo del Fiore, Contrapasso, Furioso*, cfr. *infra* § I.4.1) ignorando le questioni di precedenza (CAROSO 1600: 70-73).

Le questioni di etichetta legate ai posti a sedere potevano essere anche estremamente delicate. Quando Maria d'Austria, regina d'Ungheria e sorella del re di Spagna Filippo IV passò per Napoli (agosto 1630) vennero organizzati festeggiamenti, le vennero fatti visitare monumenti e istituzioni varie e lei stessa avrebbe dovuto ricevere visite al «palagio regio», dove alloggiava <sup>37</sup>. Ma andarono a riverirla poche dame, solo quelle a

---

<sup>37</sup> Cronache della visita della regina si leggono tra l'altro in PARRINO 1692: II 202-210 (che in gran parte coincide con una *Relazione del pubblico ingresso in Napoli della Maestà della Regina di Ungheria*



cui l'«uso di Spagna» concedeva di sedere su «un piumaccio, come Grandi di Spagna»<sup>38</sup>; le altre, che avrebbero dovuto accontentarsi di rimanere in piedi, per quanto su di un «tappeto», rinunciarono a rendere onore alla regina. Lo stesso problema – che fa riflettere su quanto limitata dovesse essere la portata del controllo reale e vicereale sulla nobiltà napoletana – si ripropose in occasione di un «superbo festino» dato a palazzo il 17 ottobre in onore della regina, ma al quale le dame si rifiutavano di partecipare visto che in sua presenza non avrebbero potuto sedersi. Venne risolto tenendo la regina «sotto coverta», in un palco coperto di gelosie dorate dalle quali poteva vedere tutto – si rappresentava *Monte Parnaso* (BASILE 1630, cfr. *infra* § I.2.1.3) – senza però mostrarsi alla vista e consentendo così alle dame di sedersi.

---

*sorella del Re Cattolico Filippo IV nel dì 8 agosto 1630* compresa in una miscellanea di manoscritti della Biblioteca Nazionale di Napoli, segn.: XV G 23, corredata di 10 incisioni rappresentanti monumenti della città visitati dalla regina) e nel mss. *Aggiunta alli Giornali di Scipione Guerra* (del quale la sezione relativa alla *Festa nel real palagio di Napoli il dì 17 di ottobre dell'anno 1630 al cospetto di Maria d'Austria regina d'Ungheria* è stata pubblicata in *Bazar letterario per cura di Vincenzo Corsi*, Napoli, presso Borel e Bompard, 1850, vol. 1, pp. 300-303, d'ora in avanti GUERRA 1630).

<sup>38</sup> Le duchesse di Sabioneta Gonzaga e di Mondragone Aldobrandina, le principesse di Stigliano Carafa di Botera Branciforte e di Bisignano Margherita d'Aragona.

## I.4. LE DANZE

### I.4.1. *Il Ballo del Piantone, la Gagliarda e il Tordiglione*

Nell'egloga recitata da due servi in costume che la piccola corte del *Cunto de li cunti* ascoltava alla fine del terzo giorno di conversazione (cfr. *infra* § I.4.3), il ballo veniva descritto, alla stregua di ogni altra pratica mondana, come una fonte di noia irrimediabile (*La stufa*, BASILE 1634: 636-651). I passi e le loro combinazioni erano sempre gli stessi e non c'era da aspettare che le feste si chiudessero per andarsene finalmente «con i piedi stanchi e la testa incrinata»:

De lo ballare non te dico niente:  
vide saute rotunne e travocchette  
e crapiole e daine  
e scorze e contenenze:  
[...]  
quatto motanze stufano,  
né vide l'ora che se caccia 'n campo  
lo ballo de la 'ntorcia o lo ventaglio  
pe appalorciare, scomputa la festa,  
stracco de pede e siseto de testa. (BASILE 1634: 647)

La descrizione faceva riferimento ad uno degli schemi di ballo più diffusi, tradizionalmente adoperato per la chiusura dei festini probabilmente perché consentiva a tutti di ballare essendo basato sulla "staffetta" della torcia o del ventaglio (o del fiore, nel *Ballo del Fiore*, CAROSO 1581: 157v) che dava il diritto di scegliere il partner, con cui si ballava lasciandolo poi a sua volta con il "testimone", e così via; era lo stesso meccanismo del Ballo del Piantone o del Favore, «più veduto d'ogni altro ballo» (CAROSO 1600: 86; un «ballo de lo chiantone» è citato anche ne *Li Travagliuse Ammure de Ciullo e Perna*, CORTESE 1632: III 348), che però non prevedeva scambio di oggetti.

La maggior parte dei passi nominati si usava per la Gagliarda: i salti virtuosistici eseguiti girando due volte in aria prima di atterrare (*salti tondi*), le *continenze*, brevi spostamenti laterali del piede accompagnati dal caratteristico "pavoneggiamento" (cfr. *infra* § I.1.1.8), i *trabocchetti*, brevi saltini laterali di un piede e poi dell'altro che nel frattempo si è accostato al primo, anche loro da eseguirsi col «pavoneggiarsi alquanto», che dovevano il loro nome all'effetto visivo del "trabocamento" del danzatore da un lato e dall'altro e che nelle coreografie erano frequentissimi, i difficili salti eseguiti muovendo velocemente le gambe (*capriole*), i veloci spostamenti da un capo all'altro del ballo («scorse»), e infine quelli che probabilmente erano passi dei balletti a cavallo («daine»<sup>39</sup>).

Più o meno gli stessi passi eseguiva in uno dei racconti del *Cunto* il topolino fatato che sfoggiando un invidiabile repertorio di «mutanze» ricche di virtuosismi e di raffinatezze, come i lenti e solenni *passi puntati* da eseguire «pavoneggiandosi» e riunendo i piedi dopo ogni passo, convinceva il suo stupefatto spettatore a spendere per lui il denaro destinato ad acquistare una coppia di buoi.

Trovaie n'otra fata, che pazziava co no sorece che faceva le chiù belle motanze de ballo che mai potisse vedere. Nardiello, stato no piezzo attoneto a vedere li dainette, le contenenzie, le crapiole, le pontate e le scorzete de sto animale, [...] addemandaie a la fata si lo voleva vennere, che l'averria dato ciento docate (BASILE 1634: 540).

I *salti rotondi* e le *capriole* erano alcuni dei salti previsti nelle mutanze della Gagliarda, mentre per la maggior parte degli altri balli si utilizzavano solo passi che consistevano o, come le *puntate*, in modi diversi di avanzare (variando il tempo, il ritmo, il modo di poggiare il piede, la postura in cui ci si fermava, la lunghezza dell'avanzamento della gamba, la combinazione con altri passi) o, come le *continenze* e i *trabocchetti*, in movimenti "terra a terra". Lo schema ritmico-coreografico della Gagliarda e lo schema cerimoniale del Piantone godevano di una larghissima diffusione

---

<sup>39</sup> *Daine* e *dainette* sono gli unici termini qui citati che non compaiono nei trattati di danza coevi. Ma compaiono in alcuni luoghi letterari accostati alle «corvette», classico passo dei balletti a cavallo (cfr. *infra* § I.2.2), cfr. «N'auto cane dapò la ciaramella | co crovette e dainette accompagnava», Andrea Perrucci, *Agnano zeffonnato* (1678), cit. in Raffaele D'Ambra, *Vocabolario napoletano-toscano domestico di arti e mestieri*, Napoli 1873, ad v. *Dainetta* («specie di passo di danza»).

e di solito venivano incrociati, cosicché con lo schema del Ballo del Piantone veniva danzata la Gagliarda. Del Piantone Negri (1604: 102) si limitava a descrivere il meccanismo per il quale una o due coppie alternavano la scelta del partner. Caroso nel *Ballarino* descriveva molte mutanze «da far ogni Gentilhuomo terra terra in detto Piantone» e anche in *Nobiltà di dame* forniva alcune istruzioni alla dama (cfr. *infra* § I.3.1). Le istruzioni per eseguire la Gagliarda occupavano una intera sezione del trattato di Negri (cfr. *infra* § I.1.1.7) e una larga sezione dell'*Orchesographie* (ARBEAU 1589: 77-119).

Nello schema della Gagliarda venivano composti due elementi modulari: quello della «mutanza», esibizione individuale del danzatore prevista in quasi tutte le danze in coppia (che combinavano con diverse varianti il modulo del «passeggio insieme» – in genere utilizzato almeno per l’apertura e per la chiusura della danza – con quelli della «mutanza della dama» e della «mutanza del cavaliere»); e quello dei *cinque passi* usati da entrambi i danzatori per attraversare la sala ed incrociarsi, a sua volta uno schema e non un elemento fisso (cfr. *infra* § I.1.1.8). Nella danza l’estrema segmentazione modulare svincolava la funzione simbolica di integrazione sociale dalla conoscenza di determinate coreografie e quindi da una circolazione limitata; rispetto alle danze di gruppo, le danze di coppia con schemi coreografici semplici consentivano ai danzatori di esibirsi nelle mutanze preferite, ostentando tutta la loro abilità, ovunque si trovassero. L’evoluzione della pratica coreutica da sala è andata evidentemente nel senso di una progressiva semplificazione degli schemi coreografici. I molti nomi di danze individuabili nelle fonti letterarie di primo Seicento (cfr. *infra* §§ sgg.) e non di rado concordanti con i nomi di danze descritte nei trattati sono con tutta probabilità danze già fuori moda in quegli anni. Il processo sarebbe stato analogo nel secolo successivo: alla fine del Settecento un trattato lamentava la ridotta varietà di danze rispetto all’inizio del secolo, dovuta alla imperfetta preparazione dei danzatori (MAGRI 1779: I 52; cfr. *infra* § II.2.3.2)

Per danzare la Gagliarda il cavaliere invitava la dama e la conduceva a un capo della sala dove entrambi facevano la riverenza. Dopo la riverenza e prima di cominciare il ballo vero e proprio, «si passeggerà un poco», il cavaliere rimettendosi in testa il

cappello e accomodandosi cappa e spada <sup>40</sup>, e la dama, presumibilmente, pavoneggiandosi («l'uno a capo e l'altro a pié del ballo»); poi si iniziava a ballare «contrapassando» con i *cinque passi* o altre mutanze «andando l'uno al luogo dell'altro» (la danza era inframmezzata da passeggi in cui si contrapassava «l'uno al luogo dell'altro» e ci si pavoneggiava) e andando avanti, indietro, «per fianco o voltando intorno», ma sempre guardandosi in viso (NEGRI 1604: 43). Uno schema più rigido, ma in disuso già alla fine del XVI secolo – invalsa ormai l'abitudine di eseguire i *cinque passi* e qualche mutanza senza rispettare lo schema cerimoniale e arrivando anche a voltarsi le spalle mentre si ballava, come notava polemicamente Arbeau – prevedeva che dopo la riverenza la dama e il cavaliere camminassero insieme facendo uno o due giri per la sala; che la dama si recasse danzando all'altro capo della sala e là continuasse a danzare; che il cavaliere la seguisse ed eseguisse davanti a lei qualche mutanza; che la dama attraversasse ancora la sala e così via, su e giù per la sala finché i musicisti non smettevano di suonare; infine che il cavaliere, prendendo la mano della dama e ringraziandola, eseguisse la riverenza e la riportasse al posto nel quale l'aveva invitata a danzare. In una variante detta *Lyonnaise* il danzatore lasciava il posto ad un altro, si congedava e si allontanava; la dama, lasciata sola, danzava per un po' e poi sceglieva un altro partner (ARBEAU 1589: 76 sgg., 93) <sup>41</sup>. Si continuava così fino alla fine della musica, lasciando la scelta alternativamente alla dama o al cavaliere, secondo lo schema abituale dei balli "del favore", usato abitualmente per ballare la Gagliarda nel XVII secolo.

I passi e i movimenti della Gagliarda – a differenza di quelli, lenti e solenni, della Pavana, danza di parata – erano vivaci e allegri, ma più lenti di quelli di una sua variante, il Tordiglione, che non prevedeva salti alti ed era quindi più leggero e veloce, perché i salti richiedevano tempo. Finché si rimaneva a danzare in coppia le limitate possibilità cinetiche della dama rendevano tuttavia necessario danzare con grazia – nel

---

<sup>40</sup> SACHS 1933: 394 scrive che la Gagliarda era la sola danza dell'epoca ad eseguirsi a capo scoperto con il cappello in mano; tuttavia Caroso prescriveva di togliersi sempre il cappello prima di iniziare a ballare; Negri e Arbeau avvertivano di rimettersi in testa il cappello prima di cominciare a ballare la Gagliarda.

<sup>41</sup> Arbeau trattava la Gagliarda spiegandone lo schema cerimoniale e il tempo musicale, descrivendo i passi necessari per ballarla, cfr. *infra* § I.1.1.11, e illustrando 21 diverse sequenze di passi adatte per la Gagliarda e per il Tordiglione.

Tordiglione la dama si teneva sempre per mano – piuttosto che con energia; l'altezza dei salti si riservava ai cinque passi di fronte alla dama, da eseguirsi mantenendo comunque un andamento vivace e non eccessivamente energico, senza rimanere troppo tempo a pavoneggiarsi prima di cominciare a danzare (ARBEAU 1589: 93).

I *cinque passi* della Gagliarda, danzata in linea di massima in tempo ternario, si eseguivano ognuno in un tempo (dopo il quarto passo, che era un salto, c'era una pausa; i primi tre passi erano lanci della gamba in aria e durante l'ultimo movimento ci si fermava nella *posture*); ma questo schema di base era variabile a volontà da un danzatore che suddividesse più minutamente il tempo eseguendo un maggior numero di passi più veloci, anche se veniva raccomandata la prudenza a chi non fosse abbastanza abile (ARBEAU 1589: 119). Esistevano molte varietà di *cinque passi* (cfr. *infra* § I.1.1.8); tra i movimenti che li componevano erano compresi diversi tipi di salto o su entrambe le gambe – come le *capriole* e i *salti rotondi* – o su di una sola gamba mentre l'altra batteva a terra con punta o tallone o veniva lanciata in aria in diverse posizioni e a diverse altezze.

#### I.4.2. *La Barriera, il Canario, la Corrente e il Passo e mezzo*

La possibilità di imparare in poco tempo un gran numero di mutanze («mutationi») da poter sfoggiare in pubblico, grazie all'abilità dei maestri evidentemente adeguatisi alle esigenze crescenti di sempre nuovi gruppi, era illustrata nel *Ritratto o modello delle grandezze, delitie e meraviglie della nobilissima città di Napoli* (DEL TUFO 1588) in una *descrizione del ballare napoletano* che comprendeva l'allusione in parte cifrata ad un piccolo repertorio di passi – il *sottopiede*, la *scambiata*, il *trabucchetto*, la *capriola*, i passi che prevedevano il lancio in alto della gamba – e nominava un nutrito repertorio di danze.

Se voi vedeste queste belle danze  
ballate a nostre usanze,  
come a dir Spagnoletta, o Tordiglione,  
fatto a proportione,  
Rogier, lo Brando, e Passo e Mezzo ancora,  
ballo del cavalier con la signora. [...]

Ma se per imparar senza alcun fallo  
quel gratioso ballo,  
detto la Villanella,  
cosa certa assai bella,  
o la Barriera, Cingara o Cascarda,  
o il ballo del Canario, o la Gagliarda,  
con altri anco infiniti  
tutti vari, leggiadri e saporiti,  
senza molta fatica,  
da quei nostri maestri  
agevoli, così gagliardi e destri,  
vi potrian dare in due sol lettioni  
trecento modi di mutationi,  
onde è tale il lor modo ad imparare  
ch'una balena saprian far ballare.

Oh che stupor stupendo oggi si vede  
sotto un garbato piede  
di quei napolitani,  
o nel mostrar ballando ambe le mani,  
che mutando, e scambiando, e posto al suolo,  
hor dal sinistro, et hor dal destro fianco  
rispingendolo al volo,  
hor traboccandolo al destro, hor tosto al manco  
non vi verria mai stanco  
l'occhio a mirarlo;  
anzi saria contento  
a veder più di cento  
lor capriole in aria ogni momento.  
(DEL TUFO 1588: III 76v- 78)

1. Le diverse versioni della Spagnoletta descritte nei trattati <sup>42</sup> prevedevano la disposizione a triangolo o quadrangolo, la vicinanza di cavaliere e dama o la disposizione ai due capi opposti della sala, la mano tra i due danzatori, la catena tra i tre

---

<sup>42</sup> *Spagnoletta* (CAROSO 1581: 154v, 163); *Spagnoletta nuova da farsi in terzo* (CAROSO 1581: 164v); *Spagnoletta nuova al modo di madriglia* (CAROSO 1600: 151); *Spagnoletta regolata, balletto* (CAROSO 1600: 311); *Balletto a quattro dell'autore detto lo spagnoletto* (NEGRI 1604: 116).

danzatori, la danza senza toccarsi mai; l'unico punto comune era il «passeggio in ruota». *Cingara / Zingara*, nominata anche in altre fonti napoletane (cfr. *infra* § I.4.3), non è meglio identificabile.

2. Brando non era il nome di una singola danza, ma si riferiva ad alcune varianti di danza in gruppo, in Italia meno praticate di quanto non lo fossero in Francia le molte varianti del corrispondente Branle<sup>43</sup>. I Branles erano caratterizzati in linea di massima dal fatto che i danzatori, almeno inizialmente, si tenevano per mano ed erano disposti in circolo; molte delle varianti descritte da Arbeau avevano una componente pantomimica dominante, come il *Branle des lavandières* nel quale le donne battevano le mani come per lavare i panni mentre gli uomini agitavano minacciosamente il dito verso di loro; Arbeau (1589: 128-174) descriveva come Branle anche il *Ballo della Torcia* (cfr. *infra* § I.5.3) e il *Ballo Maltese* (cfr. *infra* § I.4.5). Caroso non usava il termine «brando» per nessuna delle sue danze; Negri descriveva tre brandi che non includevano alcuna mimica particolare, danzati da due, tre o quattro coppie disposte in «quadrangolo», in «circolo» o in fila, che durante la danza si prendevano e si lasciavano le mani con varie combinazioni: il *Brando gentile*, il *Brando di Cales* e il Brando danzato da quattro Pastori e quattro Ninfe alla fine della commedia *L'Armenia Pastorale* in onore di Isabella e Alberto d'Austria (NEGRI 1604: 126, 152, 291).

3. Il Passo e mezzo era una variante veloce della Pavana, in tempo binario, popolare dalla metà del Cinquecento ai primi decenni del Seicento<sup>44</sup>. Il suo schema musicale è stato incluso fino alla fine del secolo nelle variazioni strumentali. La Pavana era una danza di parata in tempo binario che consisteva nell'eseguire tre passi avanzando (due *simples* e un *double* iniziando col piede sinistro) e tre passi indietro (due passi semplici e un doppio indietro iniziando col piede destro). Ma si poteva anche andare sempre avanti girando attorno alla sala o eseguendo alla fine della sala una

---

<sup>43</sup> Cfr. SACHS 1933: 418-422, 424-425.

<sup>44</sup> *Passo e mezzo d'incerto con le mutanze e passeggio nuovo dell'autore dell'opera* (CAROSO 1581: 46), *Passo e mezzo, balletto* (CAROSO 1600: 130), *Passamezzo* (ARBEAU 1589: 66). Negri non ne riporta alcuna variante. Le due versioni riportate da Caroso differiscono per i passi e non per la struttura coreografica. Ai «passeggi insieme» del cavaliere e della dama si alternano «mutanze» dell'uno durante le quali l'altra «passeggia» e viceversa.



"conversione", muovendosi all'indietro mentre si continuava a guidare la dama in modo che avanzasse, variante da preferire, notava Arbeau, perché così la dama vedeva sempre dove andare. In questo modo non si correva il rischio di declinare velocemente nelle sue grazie, cosa che sarebbe accaduta se invece avesse messo un piede in fallo (ARBEAU 1589: 57-59). Nel Passo e mezzo i danzatori più abili, dopo i due passi semplici o addirittura dopo il solo primo passo, al posto dei passi rimanenti ne facevano altri più veloci. La diversa suddivisione della musica, l'esecuzione briosa dei passi e il costume corrente di fargli seguire la vivace Gagliarda temperavano, nel Passo e mezzo, l'originale gravità della Pavana <sup>45</sup>.

4. La Barriera prevedeva frequenti attraversamenti della sala, durante la quale cavaliere e dama si lasciavano con una mano, si prendevano con l'altra, si prendevano entrambe le mani, si scambiavano di posto, danzavano affiancati o uno di fronte all'altra. Secondo uno schema consueto (cfr. *infra* nota 3), nella parte finale del ballo la musica variava («sciolta della sonata») per tre volte, assumendo un tempo prima grave, poi allegro («salterello»), poi, per il finale, di gagliarda. Nel ballo si succedevano 6 fasi: 1: inizio della danza con la riverenza, 2: passeggio insieme della dama e del cavaliere, 3: mutanza del cavaliere, poi mutanza della dama, 4 («sciolta della sonata grave»): passeggio insieme della dama e del cavaliere, che poi si davano entrambe le mani e facevano la riverenza, 5 («sciolta della sonata in salterello»): combinazione di brevi tocchi del cavaliere sulle mani della dama e viceversa, descritti con qualche variante tra le varie versioni dei trattati e in un caso preceduti dal finto bacio sulle proprie mani che era un segno di riserbato rispetto. Che questi colpetti fossero un richiamo alla barriera eseguita nei tornei dai cavalieri che, incontrandosi, combattevano, è confermato anche dalle analogie con altre danze, come il *Torneo amoroso* («all'incontro giostraranno», CAROSO 1581: 160r; «andando innanzi, l'un contra l'altro battendo la mano insieme», NEGRI 1604: 141) o la *Battaglia a quattro* («doppo si faranno sei *seguiti* sfidandosi a battaglia l'uno e l'altro, e il cavaliere che guida il ballo fa un *seguito* innanzi, poi fa finta di dare un colpo alla sua dama, battendo insieme tutte due le mani, e ella farà finta

---

<sup>45</sup> Cfr. ARBEAU 1589: 66; *Pavaniglia, Pavana Matthei* (CAROSO 1581: 37, 112), *Pavaniglia alla romana, Pavaniglia all'uso di Milano* (NEGRI 1604: 132, 157), *Amorosina grimana, pavaniglia* (CAROSO 1581: 103).

di schivarlo con un poco d'inchino», NEGRI 1604: 260). Alla «sciolta della sonata in gagliarda» (6) si eseguiva il finale del ballo, che terminava come d'uso con una riverenza<sup>46</sup>.

5. Il Canario era una danza diffusamente descritta da Arbeau e inclusa nei trattati di Negri e Caroso (ARBEAU 1589: 179; CAROSO 1581: 181; NEGRI 1604: 198). Arbeau riferiva della sua origine controversa, per alcuni da collocarsi nelle isole Canarie, sostenendo piuttosto l'ipotesi che derivasse da un balletto composto per una mascherata nella quale i danzatori erano vestiti come re e regine di Mauritania, o come selvaggi con piume colorate in diversi colori. Lo schema della danza prevedeva che un cavaliere scegliesse una dama e danzasse con lei fino al lato opposto della sala, poi tornasse indietro continuando a guardarla, ritornasse davanti a lei ed eseguisse le mutanze previste. Le stesse cose venivano ripetute dalla dama: avanzare, indietreggiare, danzare davanti al partner, ritornare al proprio posto iniziale. L'esibizione alternata della dama e del cavaliere veniva ripetuta a volontà. Le mutanze, come scriveva Arbeau, avevano un carattere "allegro", "bizzarro", "selvaggio". Nei passi che si utilizzavano per il Canario si faceva sempre avvertire la battuta del piede a terra.

6. Arbeau descriveva come una vivace danza di corteggiamento anche una variante "dei suoi tempi" della Corrente (*Coranto*, ARBEAU 1589: 123). Il carattere vivace della

---

<sup>46</sup> Questa descrizione si riferisce a tre versioni del ballo (*Barriera, balletto di M. Battistino*, CAROSO 1581: 77v; *Barriera messa in uso in Milano dall'autore*, NEGRI 1604: 122; *Barriera, balletto*, CAROSO 1600: 139) che non presentano sostanziali differenze, in particolare quella riportata da Negri riprende con pochissime variazioni quella riportata da Caroso (1581). Nella *Barriera, balletto da farsi in sesto* (CAROSO 1581: 171v) e nella *Barriera nuova da farsi in sesto* (CAROSO 1600: 190) uomini e donne erano disposti in circolo alternati; la coreografia prevedeva varie figure, in cui si prendevano e si lasciavano le mani, e alcune variazioni degli uomini soli e delle donne sole.

<sup>47</sup> Questa descrizione si riferisce a tre versioni del ballo (*Barriera, balletto di M. Battistino*, CAROSO 1581: 77v; *Barriera messa in uso in Milano dall'autore*, NEGRI 1604: 122; *Barriera, balletto*, CAROSO 1600: 139) che non presentano sostanziali differenze, in particolare quella riportata da Negri riprende con pochissime variazioni quella riportata da Caroso (1581). Nella *Barriera, balletto da farsi in sesto* (CAROSO 1581: 171v) e nella *Barriera nuova da farsi in sesto* (CAROSO 1600: 190) uomini e donne erano disposti in circolo alternati; la coreografia prevedeva varie figure, in cui si prendevano e si lasciavano le mani, e alcune variazioni degli uomini soli e delle donne sole.

danza si otteneva eseguendo i passi (due *simples* e un *double* a destra e poi a sinistra, ottenendo un caratteristico andamento zigzagante) con un leggero salto («sauterez sur le pied droit»). La coreografia aveva una notevole componente pantomimica: tre danzatori sceglievano tre dame e uno alla volta le conducevano e le lasciavano all'altro capo della sala, poi il primo, mimando smorfie e gesti d'amore mentre si pavoneggiava nel suo abbigliamento, faceva di tutto per reclamare la sua dama che ricusava le richieste e gli voltava le spalle, fin quando, vedendo che il cavaliere ritornava al suo posto, si fingeva disperata; lo stesso facevano le altre due coppie; poi i tre cavalieri avanzavano insieme, ognuno implorava il favore della sua dama inginocchiandosi e giungendo le mani; infine le dame cedevano e danzavano tutti insieme. Negri descriveva un *Balletto a due detto la Corrente*, «messo in uso dall'autore» nel quale si ballava senza cappa e spada e si passeggiava facendo vari passi e scambi con la dama, poi un altro cavaliere sostituiva il primo, poi un'altra dama sostituiva la prima e così via (NEGRI 1604: 265).

### I.4.3. *Cascarde e villanelle*

Come il Brando, anche la Cascarda non era una singola danza, ma si riferiva ad alcune varianti di danza in gruppo; Negri e Arbeau non nominavano Cascarde, ma in *Nobiltà di dame* ne venivano descritte 11 e nel *Ballarino* 21. Nelle *Annotazioni* di Bartolomeo Zito alla *Vaiasseide*, dove la Cascarda serviva per il tradizionale omaggio alla musa («Ca te 'mprometto fare pe saluto | quattro cascarde a tempo de liuto», CORTESE 1628: I 3.3), venivano enumerate molte danze definite *cascarde* lamentando il fatto che fossero cadute in disuso.

CASCARDE. Chiste sciorte d'abballe ausavano anticamente li Napoletane nelli iuorne de feste prencepale: concorrenno gran moltetuddene de gente a chillo tempio, addove se faceva la festa. Ma perché lo munno *Tanto peggiora più, quanto più invetera* (Sannazzaro), pe chesto se sò lassate da li cetatine nuostre cheste bone ausanze. E comme cheste tale ceremonie havessero commisso quarche delitto so state confenate pe li casale e terre de fore. Mastro Aquilio, che fo no valent'hommo nell'arte de lo ballare, sapeva paricchie Cascarde, comme *Serenella*, *Cunto dell'uurco*, *Donna poiché me lasse tu*, *Bascio de Ninfe*, *Spagnoletta*, *Roggiero vattuto*, *Apere ca t'è utele*, *Maddamma che m'addommanne*, *Sghessa*, *Compar Vasile che fai tu da lloco*, *Io vao cercanno*, e *nonne faccio nova*, *Guarda de chi mme iette a nnammorare*, e mill'autre che nne sapeva (CORTESE 1628: 57).

Le *Annotazioni* erano la difesa parodistica a una parodistica epopea delle serve (*vaiasse*), e in questa chiave deve venire interpretato il riferimento a un'età mitica in cui le cascarde sarebbero state utilizzate per le funzioni religiose, tanto più che il tema del "buon tempo antico" era tipico della letteratura napoletana coeva (già Velardiniello nella *Storia di cent'anne arreto* rimpiangeva una danza, la «chiarantana co lo spontapede»). Ma la Cascarda si eseguiva in più persone (come anche la Chiaranzana, cfr. *infra* § I.4.3.5) con "scambi", "catene", "intrecci" e "ruote" («le cascarde so' abballe che se fanno 'nrota, o carolanno, parlanno toscanamente», CORTESE 1628: 57). Dunque con tutta probabilità effettivamente andò declinando nell'uso man mano che procedeva il secolo – lo conferma anche la minore frequenza del termine nei trattati di data più recente – surclassata dalla struttura modulare della Gagliarda che non richiedeva la conoscenza preliminare della coreografia da parte dei danzatori e della musica da parte dei musicisti, e che era quindi più adattabile alla evidentemente cresciuta mobilità dei cortigiani.

Questa lista di "cascarde" aveva molte coincidenze, dovute soprattutto alla consuetudine letteraria della citazione, con le danze nominate in altri testi (cfr. *infra* tab. 3 a p. 112-113) ed in particolare con uno degli elenchi parodistici del *Cunto de li cunti* di Giambattista Basile (BASILE 1634). Il *Cunto*, scritto tra il terzo e il quarto decennio del Seicento, era destinato nelle piccole corti napoletane alla «conversazione», che prevedeva anche la lettura di testi narrativi, la recitazione di microazioni teatrali, musiche, balli, giochi, racconti, facezie<sup>48</sup>. La pratica della conversazione era riprodotta nel racconto che raccontava gli altri 49 racconti: una piccola corte si riuniva ogni giorno in attesa del tradizionale momento del dopopranzo nel quale dieci narratrici avrebbero soddisfatto l'irresistibile voglia di racconti della schiava che si spacciava per principessa. La mattina passava giocando, suonando, cantando o, nel terzo giorno, ballando.

Erano state appena liberate, per la visita del Sole, tutte le ombre che erano state messe in carcere dal tribunale della Notte, che il principe e la moglie e le femmine tornarono nello stesso luogo. E, per passare allegramente quelle ore che si erano messe in mezzo tra la mattina e l'ora del pranzo, fecero venire i musicanti e cominciarono a ballare con gran piacere, facendo *Roggiero*, *Villanella*, lo *Cunto de l'Uerco*, *Sfessania*, lo *Villano vattuto*, *Tutto lo iurno co chella palommella*, *Stordiglione*, *Vascio de le Ninfe*, la

---

<sup>48</sup> Cfr. Michele Rak, *Il racconto fiabesco*, in BASILE 1634, pp. 1057-1111 (d'ora in avanti RAK 1986).

Zingara, la Crapicciosa, la Mia chiara stella, lo Mio doce amoroso foco, Chella che vao cercanno, la Cianciosa e cianciosella, l'Accorda-messere, Vascia ed auta, la Chiarantana co lo Spontapede, Guarda de chi me iette a 'nammorare, Rape che t'è utile, Le nuvole che pe l'aria vanno, Lo diavolo 'n cammisa, Campare de speranza, Cagnia mano, Cascarda, Spagnoletta, chiudendo i balli con Lucia canazza, per far piacere alla schiava. E così passò il tempo e non se ne accorsero e arrivò l'ora del masticatorio, quando arrivò tutto il bene del cielo, tanto che ancora mangiano (BASILE 1634: 459) <sup>49</sup>.

Queste danze sono solo in parte identificabili. Alcune sono note e descritte in diversi luoghi, alcune corrispondono a quelle citate da testi letterari o in trattati coevi. Nella tabella 3, qui di seguito, sono state messe in parallelo le liste di danze citate nelle *Annotazioni*, nel *Cunto de li cunti* e nel *Ritratto* di Del Tufo. I nomi di danze che coincidono con nomi di danze descritte nei trattati sono dati in corsivo.

ANNOTAZIONI	CUNTO	RITRATTO
<i>cascarda</i>	<i>cascarda</i>	<i>cascarda</i>
apere ca t'è utile	rape che t'è utile	
<i>bascio de le ninfe</i>	<i>vascio de le ninfe</i>	
compar vasile che fai tu da lloco		
<i>cunto dell'uurco</i>	<i>cunto de l'uerco</i>	
donna poiche me lasse tu		
guarda de chi mme iette a 'nnamorare	guarda de chi me iette a 'nnamorare	
io vao cercanno, e nonne faccio nova		
maddamma che m'addommanne		
roggiero vattuto	roggiero	roggiero
	lo villano vattuto	
serenella		
sghessa		
<i>spagnoletta</i>	<i>spagnoletta</i>	<i>spagnoletta</i>
	accorda messere	
	cagnia mano	
	campare de speranza	
	chella che vao cercanno	
	<i>chiarantana</i> co lo spontapede	
	cianciosa e cianciosella	
	crapicciosa	
	le nuvole che pe l'aria vanno	

<sup>49</sup> Per questa citazione è stata utilizzata la versione italiana del *Cunto* salvo che per i nomi delle danze, lasciati in napoletano.

lo diavolo 'n cammisa	
mia chiara stella	
mio doce amoroso foco	
stordiglione	tordiglione
tutto lo iuorno co chella palommella	
vascia ed auta	
villanella	villanella
zingara	cingara
canario	canario
	barriera
	brando
	gagliarda
	passo e mezzo
Sfessania	
Lucia Canazza	TAB. 3

1. «Vascio» era la storpiatura parodistica di «bassa» (la sezione iniziale, lenta, della danza o della sequenza di danze contrapposta alla sezione più vivace, «alta»): il termine *vascio* (basso) indicava in dialetto napoletano una «*casetta meschina in pian terreno, onde vasciajola, donnicciuola della plebe, così detta da tal infelice abituro*» (GALIANI 1789: *ad v.*). La *Bassa delle Ninfe* descritta da Negri era una danza di sua invenzione («messa in uso dall'Autto»») per due coppie (NEGRI 1604: 174).

2. *Cunto de l'Uerco*, che era anche il titolo di uno dei racconti del *Cunto* (I.1), era una danza di Caroso da ballarsi in coppia. Nel *Ballarino* era descritta con un «passeggio in ruota» e con mutanze alternate del cavaliere e della dama, in *Nobiltà di dame* con passeggi in cui i danzatori si tenevano alternativamente una o l'altra mano (*Conto dell'orco nuovo, balletto*, CAROSO 1581: 50v; CAROSO 1600: 262).

3. Il Villano era un ballo accompagnato da una canzone dalla forma musicale determinata e la Villanella era uno dei tipi di musica vocale utilizzati anche per accompagnare la danza. Una Villanella veniva descritta nel *Ballarino* (*Villanella, balletto d'incerto*, CAROSO 1581: 41r) e in *Nuove inventioni di balli un Villanicco*, da ballare in quattro, con mutanze alternate e qualche intreccio («essendo questo ballo di

buona conversatione, è piacciuto; si suol ballare con più cavalieri e dame», NEGRI 1604: 120).

Molti dei nomi di balli non meglio identificabili nelle liste del *Cunto* e delle *Annotazioni* erano probabilmente incipit delle villanelle utilizzati per accompagnarli (o le loro parodie). *Compà Basile, che faje lloco suso?* è una delle canzoni citata da Galiani in *Del dialetto napoletano* (1779, p. 120). *Guarda de chi me iette a 'nnamorare* coincide con l'incipit di una delle canzoni citate da Del Tufo nel *Ritratto* (VII: 210); *Ruggiero*, che probabilmente era anche un cantante e che dava il nome a una celebre Aria, era una delle danze comunemente comprese nelle raccolte di musica da camera barocca<sup>50</sup>.

Un'altra canzone nominata da Del Tufo (VII: 210v) è *Aura soave*, e *Laura suave* è anche il nome di un balletto dedicato a Cristina Lorena de Medici e descritto in *Nobiltà di dame* (CAROSO 1600: 111). *Chiara stella* era il nome di una danza descritta nel *Ballarino* (*Chiara stella, cascarda*, CAROSO 1581: 114v) dove si trovava anche *Fulgente stella* (*Fulgente stella, cascarda*, CAROSO 1581: 29), mentre in una raccolta coeva era trascritta la villanella *Lucida e chiara mia fulgente stella* (TRABACI 1606: 15).

Anche *Dolce amoroso foco* era un balletto di Caroso, per tre coppie, da ballare con la musica del *Passo e mezzo*, che incominciava con le tre dame a un capo e i tre cavalieri all'altro capo della sala, che si incontravano al centro, si scambiavano di posto, i tre uomini danzavano da soli, poi da sole le tre donne, insieme facevano l'«intrecciata» e poi ritornavano da dove avevano cominciato e la danza terminava (CAROSO 1581: 174).

4. *Cagnia mano* (cambia mano) era probabilmente il riferimento a moduli coreografici come quelli dell'«intrecciata», in cui dame e cavalieri dovevano prendersi

---

<sup>50</sup> Cfr. Manfred F. Bukofzer, *Music in the Baroque Era*, New York 1947 (tr. it. *La musica barocca*, Milano, Rusconi, 1982), pp. 58, 65-66; Alfred Einstein, *Die Aria di Ruggiero*, in "Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft" XIII (1912) 444; Alfred Einstein, *Ancora sull' "Aria di Ruggiero"*, in "Rivista Musicale Italiana", 1937; Dinko Fabris, *Strumenti di corde musici e congregazioni a Napoli alla metà del Seicento*, in "Note d'archivio per la storia musicale" I 1983, p.71 n. 30. Tra i documenti della coincidenza tra nomi di canzoni, testi poetici e danze -coincidenza senz'altro connessa alle circostanze della pratica- c'è una *Opera nuova nella quale troverete molti bellissimi sonetti, villanelle alla cecilianiana et alla napoletana et una battaglia nuova con una Caccia d'amore et altre bellissime fantasie, poste nuovamente in luce* (s.n.t., conservata presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma; cfr. *infra* la *Battaglia*, § I.4.2.4, e la *Caccia d'amore*, § I.4.3.4).

alternativamente la mano destra e poi la mano sinistra, passando una volta all'interno e una volta all'esterno dell'immaginario circolo lungo il quale si muovevano (cfr. *infra* § I.1.1.5). La *Chiaranzana* era una danza descritta nel *Ballarino*, e prevedeva diversi complicati intrecci. Era danzata da molte coppie insieme e per questo Caroso avvertiva che «in questo Ballo della Chiaranzana ci suole esser gran confusione, et massime nel principiarla, perciocché gl'Huomini corrono a pigliar le dame come se fossero tanti falconi che corressero a pigliar la preda» (CAROSO 1581: 176 v). Adottavano un identico schema coreografico, che poi sarebbe stato lo stesso delle Contraddanze popolarissime nel XVIII secolo, la *Catena d'Amore* e la *Caccia d'Amore* descritte da Negri, precedute dalle stesse avvertenze che precedevano la Chiaranzana. Nella *Caccia d'Amore* la «mutanza a modo di caccia» consisteva nella corsa della dama inseguita dal cavaliere tra le due file di danzatori disposti a corridoio; la corsa terminava «a capo del ballo» quando la coppia si ricomponeva alla testa del "corridoio", una seconda coppia cominciava l'inseguimento e così via (NEGRI 1604: 277-280, 281-284). *Spontapede* sembra il riferimento non a una danza ma a un passo di danza, forse il *sottopiede*, in cui un piede prendeva il posto dell'altro passandogli sotto, ma più probabilmente il *puntapié*, che corrispondeva alla *grève*, il lancio della gamba in alto <sup>51</sup>.

6. *Stordiglione* era una storpiatura parodistica per Tordiglione. Una *Vascia ed auta* era stata descritta da Caroso (*Bassa et alta, balletto*, CAROSO 1581: 154 v, CAROSO 1600: 162), adottando la tradizionale struttura ritmico-coreografica per la quale alla Bassa seguiva il Saltarello («non finisce qui la Bassa [...] ma perché gli antecessori nostri incorporano l'Alta e il Gioioso, per questo non si fa la riverenza alla Bassa», 163); dama e cavaliere ballavano insieme la «bassa» e l'«alta», il solo cavaliere ballava il «gioioso» mentre la dama faceva «qualche grazioso moto»; insieme finivano la danza. *Lucia canazza*, detto anche *Sfessania* o *Catubba*, era un ballo da strada.

---

<sup>51</sup> Cfr. SACHS 1933: 391.



#### I.4.4. *Le fegliole, che n'hanno Ammore*

La pratica della danza da strada sarebbe quasi completamente oscura se non fosse per la biforcazione della struttura letteraria operata dai letterati della linea barocca, che cominciavano a registrare la materia popolare in forme adatte alla circolazione elitaria<sup>52</sup>, e per una parallela biforcazione della produzione figurativa che consente in molti casi una utile lettura trasversale dei documenti iconografici. Danzavano per la strada i personaggi visibili sullo sfondo della serie di incisioni dei *Balli di Sfessania* di Jacques Callot e i ragazzini per la Catubba a Carnevale (cfr. *infra* § I.4.5). Guardava la strada la fanciulla che «con altre nobili fanciulle circonvicine, venute a dimorarsi quel dì con essolei, si stava in una loggia che sopra la piazza guardava, molto gioiosamente rimirando i balli delle citole contadine e de' garzoni loro amadori che guidavano al suono di villareschi strumenti colla speranza del dono che ivi a' ballarini proposti si stavano a mostra»<sup>53</sup>.

Danzavano in strada le ragazze che in una piazza coinvolgevano Ciullo nella loro Rota propiziatrice: il giovane catturato nel cerchio delle fanciulle che giravano doveva sceglierne una e tenendole le mani girare vorticosamente con lei all'interno della "ruota", secondo un modulo coreografico molto frequente<sup>55</sup>.

Passejanno palillo palillo jonze a na chiazza, che stace quase mmiezo la Cetate, e se chiamma Sarzana, addove secunno l'ausanza de lo pajese, vedette na mano de Zetelle zite, che pigliannose pe la mano, facevano na rota, che a lengua l'oro chiammano la Rionna, e a Napole se dice "a la Rota, a la Rota,

---

<sup>52</sup> Cfr. RAK 1986: 1058-1059 e *passim*. Anche il cronista delle feste per la nascita del principe Prospero (FESTE 1659) doveva connotare una materia eterogenea con le marche della scrittura "colta" (cfr. RAK 1987: 286, 294-295 e *passim*).

<sup>53</sup> Salvatore Bargagli, *I trattenimenti [...] dove da vaghe donne e da giovani huomini rappresentati sono honesti e dilettevoli giuochi, narrate novelle e cantate alcune amoroze canzonette [...]*, Venezia, appresso Bernardo Giunti, 1592 (1587<sup>1</sup>), p. I 96.

<sup>54</sup> Salvatore Bargagli, *I trattenimenti [...] dove da vaghe donne e da giovani huomini rappresentati sono honesti e dilettevoli giuochi, narrate novelle e cantate alcune amoroze canzonette [...]*, Venezia, appresso Bernardo Giunti, 1592 (1587<sup>1</sup>), p. I 96.

<sup>55</sup> Cfr. *infra* la Nizzarda, § I.2.4.5, in cui la posizione dei ballerini allacciati è affine a quella della Volta, che Arbeau (1589: 121) descriveva come una varietà di Gagliarda. Cfr. anche SACHS 1933: 409-413.

Mastro Agnielo nce joca, nce joca la Zita, e madamma Margarita". Ciullo a sta bella vista restaje ammisso, e commo a n'hommo de paglia tenenno mente mò a chesta, e mò a chella, chi le pareva na fata, chi na luna, chi co ll'uocchie de farcone pellegrino, e chi co li capille d'oro, né sapeva addò stesse, s'era a Genova o addò le stelle a lo vottafuoco de le Sfere fanno Tordeglione, e, mentre steva accossì attoneto, chelle fegliole addonatose d'isso aperzero la rota e lo feccaro dinto, commo fanno sempe co tutte, e bozero che facesse la rionna, Ciullo pe n'essere discortese, pigliaje pe la mano una de chelle [...], ora chesta avenno pigliato Ciullo pe la mano, accomenzaro a botare, e le Zetelle cantavano nfrà sto miezo na canzona, che a lengua nostra dice accossì:

Le fegliole, che n'hanno Ammore  
songo nave senza la vela,  
so' lanterne senza cannela,  
songo cuorpo senza lo core  
le fegliole, che n'hanno ammore.

Le fegliole, che n'hanno Amante  
so' comm'Arvole senza frutte,  
so' terreno sicche, e asciutte,  
che non hanno shiure, né schiante,  
le fegliole, che n'hanno amante.

Le fegliole, che n'hanno ammice,  
sanno poco, che cosa è bene,  
quanno pò la vecchiezza vene  
s'ashiarranno triste, e 'nfelice  
le fegliole, che n'hanno ammice.

Zetellucce belle, e cianciose,  
mò gostate, che tiempo avite,  
mò che tennere, e fresche site,  
tiempo e' cogliere mò le rose,  
zetellucce belle, e cianciose.  
(CORTESE 1632: 340-341)

#### I.4.5. *I balli turcheschi*

Era un numero del teatro da strada *Lucia canazza*, il ballo presentato alla figlia del re di Vallepelosa per farla ridere, insieme al Mattacino, agli acrobati, ai giocolieri e agli animali ammaestrati. Lo stesso ballo col quale, dopo che il re di Chiunzo aveva conosciuto Marziella, arrivava «quella negra turcaccia della Notte a fare Tubba catubba con le stelle», e la giornata era finita (BASILE 1634: 783).

I balli che facevano riferimento ai Turchi attraverso il travestimento, la mimica o la lingua degli incitamenti, o che mimavano le battaglie tra Cristiani e Turchi, erano diffusi in tutta Europa tra XV e XVII secolo. Tra questi vi era uno dei balli da strada più documentati dalla letteratura barocca napoletana, la *Catubba* – con tutta probabilità da identificare con la *Sfessania*, *Lucia canazza* o *Ballo alla Maltese* – e vi sono il *Maltese branle*, la *Moresca*, la *Morris dance* descritti in altri documenti (cfr. *infra* § I.2.4). Questi balli avevano delle caratteristiche in comune, ma in queste pagine non vengono prese in considerazione le connessioni possibili tra loro, né tra la *Catubba* e la più tarda *Tarantella*, né la vericidità dell'origine maltese<sup>56</sup>. Come accade ai testi verbali, anche i testi coreutici possono circolare, smembrarsi, essere riutilizzati e poi ritornare in qualche modo riconoscibili, ma quello che ne risulta è sempre un altro, diverso, testo.

1. Il *Maltese branle* che descriveva Arbeau era danzato da dame e cavalieri (ARBEAU 1589: 153-155) in tempo binario lento. Come in tutti i Branles i danzatori si muovevano in cerchio e i passi erano inframmezzati da inserti mimici sul tema del Branle. In questo caso dame e cavalieri, in costume turco, facevano movimenti "serpeggianti".

Tenendosi per mano eseguivano un *double* a sinistra, un *simple* a destra, poi avanzavano verso il centro del circolo, gesticolando come se volessero discutere tra loro, eseguendo un passo col sinistro, un passo col destro, un passo col sinistro, un passo col destro e un lancio in alto della damba destra (*grève droite*), poi si lasciavano le mani e cominciavano a girare in cerchio a sinistra, eseguendo un passo col destro e un lancio in alto della gamba sinistra (*grève gauche*), un passo col sinistro e un lancio in alto

---

<sup>56</sup> Cfr. Renato Penna, *La Tarantella napoletana*, Napoli, Rivista di etnografia (S.T.E.M.), 1963. Cfr. Benedetto Croce, *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari 1924, p. 195 (nota 2): «rileggendo poi il Brantôme, *Vie des dames galantes*, mi sono imbattuto in questo accenno (ed. Garnier, p. 191): "Pensez qu'il n'y avoit ny fiscaigne (que les chambrières et esclaves mores dansant dans les dimanches à Malte, en plein place devant le monde), ny sarabande qui en approachast...". La "sfessania" e la "fiscaigne" sembrano la stessa cosa».

della gamba destra (*grève droite*), continuando con lanci meno alti della gamba (*piéd en l'air*) a sinistra e poi a destra per due volte, terminando la serie con *piéd joints*. Dopo che i danzatori avevano completato il giro e erano ritornati nella posizione di *piéd joints* si riprendevano le mani e ricominciavano la danza dall'inizio. Ogni ripresa nella danza comportava una differente gestualità, come alzare le mani mimando la preghiera con la testa gettata all'indietro e gli occhi levati al cielo.

2. Arbeau descriveva anche una *Morisque* in tempo binario raccontando che “ai suoi tempi” veniva fuori dopo pranzo un ragazzino con la faccia tinta di nero, la fronte avvolta in un fazzoletto bianco o giallo e gambali coperti di piccoli campanelli, e la danzava avanzando lungo la sala, facendo diverse mutanze e poi ritornando da dove era partito, facendo nuove mutanze e così via. Questa Moresca originariamente si eseguiva battendo l'intero piede, ma i danzatori lo trovavano doloroso per cui battevano solo il tallone, altri preferivano danzarla alternando un *marque piéd* a un *marque talons*; dal momento che questi movimenti, soprattutto se eseguiti battendo solo il tallone, causavano la gotta, la danza era caduta in disuso (ARBEAU 1589: 177). Caroso nominava la Moresca solo trattando del *seguito trangato*, adatto a ballarla (CAROSO 1600: 29) e Negri solo in riferimento agli spettacoli offerti alla corte da ballerini professionisti e questo conferma il declino dell'elemento pantomimico nella danza di corte e il suo progressivo appannaggio allo spettacolo.

3. La descrizione della danza dei ragazzini nella Catubba elencata tra le *grolie de Carnevale* nella *Tiorba a taccone* (STORACE D'AFFLITTO 1646) fornisce informazioni 1) sulle circostanze dell'esecuzione: è un ballo visibile “per la strada”<sup>57</sup>; 2) sulla relazione spaziale dominante: la “ruota”; 3) sugli incitamenti ricorrenti nel corso del ballo: *pernovallà, cierne Lucia, vucce hè*; 4) sulla cinetica: “girare intorno”, “saltare”, “svoltare”; 5) sul tipo di accompagnamento musicale, ottenuto “suonando i cocci”:

Lo bede' da piccerille  
chella rota che se fa:

---

<sup>57</sup> È anche un ballo da “piccoli” («piccerille»): probabilmente, attraverso il riferimento all'età, un riferimento allo status sociale. Cfr. RAK 1986: 1096, a proposito del *Cunto de li cunti, ovvero Lo trattenimento de peccerille*: «Il bambino, come il vecchio, era in realtà la contraffazione più delicata dell'identità dei marginali e di quelle loro tradizioni del racconto dalle quali era stato possibile prelevare molte delle regole del racconto fiabesco».

uno canta, e cchiù de mille  
fanno po': *Pernovallà*.  
E attuorno votano,  
sautano e sbotano  
le grastolle co sona'.

Lo bedere pe na via  
na catubba che gusto è!  
Uno fa: *Cierne Lucia*  
N'auto dice: *Vucce hè*  
(STORACE D'AFFLITTO 1646: IX 2. 129-142)

Anche in altri luoghi letterari la Catubba era compresa tra i divertimenti carnevaleschi («sentendo in giro chi da là e da qui: | *Lucia mia berna gualà*») e veniva descritta con accuratezza nelle sue caratterizzazioni cinetiche: girare su se stessi, battere mani e piedi, curvarsi in avanti, eseguire quell'accentuato movimento in fuori delle anche (visibile in molte delle incisioni di Callot) che provoca l'evidenza del movimento delle natiche:

BALLO DELLA SFESSANIA  
Così veder quel ballo alla maltese  
ma a Napoli da noi detto Sfessania,  
donne mie, senza spese  
vi guarirebbe alfin febre o mingrania.

OTTAVA IN DESCRIZIONE DEL DETTO BALLO  
Move in giro le man, natiche e piedi,  
battendo e piedi e man sempre ad un suono:  
curva il petto su'l ventre, et allor tu vedi  
con gratia il ballator gir sempre a tuono:  
porge in for l'anche, e vien dove ti siedì  
con man, natiche e pié, cui gl'altri sono  
dietro a mirar di che il primier fa cenno  
con pié, natiche e man, con tutto il senno.  
(DEL TUFO 1588: III 100-101)

La dominanza dell'accentuato movimento delle anche è indicata anche dall'incitamento «cierne Lucia», che si riferisce al crivello che setaccia – cerne – attraverso il movimento rotatorio che nella danza è riprodotto dall'accentuata rotazione ritmica dei fianchi. La qualità di questo movimento, non ampio e disteso ma frenetico, è confermata dal luogo del *Cunto* in cui il riferimento a questo ballo è usato per descrivere l'agitazione della schiava negra – che non a caso si chiama Lucia – che si è sostituita alla vera principessa e sta per essere scoperta: «Lucia fece veramente da Lucia, cernennose tutta» (BASILE 1634: 1016). Gli incitamenti come *pernovallà* e *bernagualà* provengono dalla parodia letteraria del linguaggio dei Turchi.

Alla catubba è intitolata anche un'intera sezione della *Tiorba*, che conferma 1) il riferimento parodistico ai Turchi, evidenziato anche dal riferimento al "muso sporgente" di Lucia; 2) la circostanza dell'esecuzione per la strada: "Zoza è pronta, per vederci, alla finestra"; 3) le dominanti cinetiche dei salti – "guarda, che supero, saltando, una quaglia!" – 4) dei movimenti in circolo e 5) della frenetica velocità – "guarda, che corro, che giro, che volo!" – 6) ma soprattutto evidenzia la valenza erotica del ballo e 7) fornisce una canzone che lo accompagna e che quindi ne riproduce con tutta probabilità la struttura ritmica.

*A Cecca*

LA CATUBBA

Ferma, su, Masto Paziezo,  
ccà facimmo na Lucia!

E se mecca strunzo 'mmiezo  
a lo ghire pe la via:  
vide Zoza, ca sta lesta,  
pe bederce, a la fenesta. [...]

Su, Paziezo, de cchiù sciorte  
sona mo, ch'io sauto e canto:  
fa' catubba e sona forte,  
fa' ch'ognuno n'aggia spanto.  
Vi' sti saute e repolune?  
Siente appriesso ste canzune:

Chi vedere vò lo sciore,  
lo sbrannore  
de la Loggia e de la Zecca;

chi vedere vò la vera  
primmavera,  
lassa tutte e vega Cecca,  
Cecca mia,  
ca non dico la boscia.

O Lucia, ah Lucia,  
Lucia, Lucia mia,  
stienne sso musso e 'nzeccate ccà!  
Vide sto core ca 'ngrossa, ca sguazza,  
auza sso pede ca zompo, canazza!  
Cucherecù,  
zompa mo su!  
'Nnante che scompo  
zompa Lucia, ch'addanzo io da ccà!  
Tuba catubba e nanià nà!

Si tu isse camminanno,  
revotanno  
da la Lecca nfi' a la Mecca,  
tu bellizze propio maie  
trovarraie  
che 'mparaggio stiano a Cecca,  
Cecca mia,  
e non dico la boscia.  
O Lucia, ah Lucia,  
Lucia, Lucia mia,  
cotogni, cotogni, cotognià!  
vide chest'arma ca scola, ca squaglia,  
tiente, ca passo, sautanno, na quaglia!  
Cucherecù,  
sauta mo su!  
Vecco ca sauto, ca torno, ca roto,  
vì ca mme voto:  
sauta, Lucia, ca zompo io da ccà!  
Uh, che te scuosse, e pernovallà!

Ceda a Cecca ogne zetella  
cianciosella,  
né cod essa se nce mecca;  
ceda 'n frutto ogne baiassa,

perché passa  
de bellizze a tutte Cecca,  
Cecca mia,  
e non dico la boscia.

O Lucia, ah Lucia,  
Lucia, Lucia mia,  
cocozza de vino bona me sa!  
Vide, canella, ca tutto me scolo,  
tiente, ca corro, ca roto, ca volo!  
Cucherecù,  
rota mo su!  
Vecco ca roto, ca corro, ca giro,  
vì ca sospiro:  
rota, Lucia, ca scompo mo ccà!  
'Ngritta, ca 'ngritta, e cuccarasà!  
(STORACE D'AFFLITTO 1646: IX 4)

*Lucia canazza* è una danza veloce, a valenza erotica, eseguita battendo mani e piedi, girando su se stessi e curvandosi in avanti, correndo, saltando, dandosi spallate («repolune») <sup>58</sup>, girando intorno a Lucia e incitandola. Le incisioni di Callot confermano molte di queste informazioni, in particolare la spiccata valenza erotica della danza – con la connessa dominanza del movimento delle anche – e la circostanza dell'esecuzione nella strada, come indicano i molti segmenti del teatro da strada raffigurati sullo sfondo, che, come accade in molti casi, è la sezione del documento di maggiore valenza informativa. Diverse *Luciate*, microazioni drammatiche delle quali *Lucia* è sempre uno dei personaggi, confermano il carattere drammatico del ballo (cfr. *La Luciatata nuova [...] posta in luce dal Rovinato Pover'huomo a compiacenza de' virtuosi*, Terni 1628).

---

<sup>58</sup> Le spallate tra i danzatori erano dominanti in un altro ballo popolare, la Spallata, secondo GALIANI 1789 *ad v.* praticato in Abruzzo («*Pascale* -Si tu parle pe bene, avisancello, | e già singhe mmitato pe la festa | a fare na cascarda e na spallata. *Titta* -Vuoje dicere a morire desperata», *La Rosa. Favola*, in *Opere di G. C. Cortese in lingua Napoletana*, Napoli 1666: III 8.174).



## I.5. PER LA NASCITA DEL «SERENISSIMO REALE INFANTE»

Il cronista che descriveva i festeggiamenti nel 1658 per la nascita dell'erede di Spagna ne dotava ogni segmento di spessore simbolico<sup>59</sup>. Per descrivere i molti festini da ballo raggiungeva questo risultato servendosi (i) del riferimento alla bellezza e alla ricchezza di abiti e gioielli dei cavalieri e delle dame che ballavano; (ii) dei tradizionali argomenti della danza segno di valore e virtù; (iii) del valore simbolico dei rituali o degli schemi coreografici, come il privilegio di cominciare le danze o la posizione centrale nella coreografia riservati al personaggio più importante; (iv) del valore simbolico della luce, associato in particolare al Ballo della Torcia; (v) di un vasto repertorio di associazioni del "cielo" con la "danza".

Era l'apparato superbissimo, e coronata la pompa da più circoli di Cavalieri, risplendeva con le gemme, con le gale e con il fasto delle Dame, che rilucevano al pari delle Stelle; in maniera che in tre circoli, pieni di 162 Dame, si ammirava un Cielo: nel cui mezzo sedendo l'Eccellentissimo Signor Conte portava il vanto; appunto come la Luna in tempo di notte sopra ogni altra luce risplende (FESTE 1659: 83).

Il repertorio figurale che associava il "cielo" alla "danza" era in gran parte originato dalla connessione tra "cosmo" e "musica" che – variamente articolata con gli addentellati "proporzioni dell'armonia", "proporzioni del movimento", "proporzioni dell'anima" – ha attraversato la storia della filosofia, della scienza e della musica da Pitagora a Newton, investendo, tra gli altri, problemi di etica, di teoria della percezione, di politica culturale e di produzione artistica<sup>60</sup>. Della letteratura sull'argomento tra XVI

---

<sup>59</sup> RAK 1987, *passim*.

<sup>60</sup> Uno dei più significativi documenti, relativo anche alla pratica della danza, di questo orientamento teorico nella filosofia della musica, è *Harmonie Universelle* (MERSENNE 1639). Cfr. Robert M.

e XVII secolo svariati tipi di testo utilizzavano tanto le argomentazioni teoriche – più o meno banalizzate – quanto il repertorio figurale. Nel caso della danza i libretti, i trattati, le cronache ricorrevano con particolare frequenza a queste argomentazioni e a questo repertorio.

1. La sua diffusione lo rendeva utilizzabile in chiave comica in alcuni luoghi della letteratura dialettale. Nella microfabula del tempo che chiudeva la terza giornata del *Cunto de li cunti* il sole, stanco di ballare il Canario (che prevedeva l'attraversamento della sala vs attraversamento del cielo da parte dei danzatori), terminava il festino, secondo la tradizione, con il Ballo della Torcia delle stelle:

Lo Sole, stracco da fare tutto lo iurno Canario pe li campe de lo cielo, avenno cacciato a lo ballo de la 'ntorcia le stelle, s'era retirato a mutarese la cammisa (BASILE 1634: 650)<sup>61</sup>.

L'analogia con il moto dei corpi celesti si prestava a descrivere la bellezza, la nobiltà e le relazioni di potere dei danzatori, ma tra le trascrizioni parodistiche delle metafore letterarie della danza un ballo fuori dai canoni della corte come la Catubba non si avvaleva della tradizionale – perché ideologica – bellezza degli attanti: «uscì quella negra turcaccia della Notte a fare Tubba catubba con le stelle» (BASILE 1634: 783).

Il moto degli astri era inoltre associabile a diversi moduli coreografici, in particolare a quello del "circolo". Così Ciullo, circondato dalle belle fanciulle che lo attiravano nel cerchio della loro danza, dubitava di trovarsi dove le stelle al suono delle Sfere ballano il Tordiglione («addò le stelle allo vottafuoco de le Sfere fanno Tordeglione», CORTESE 1632: 340). I "passeggi in ruota" del Tordiglione venivano utilizzati anche nella descrizione del moto parodisticamente analogo degli attributi di una fanciulla (due

---

Isherwood, *Music in the Service of the King. France in the Seventeenth Century*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1973 (tr. it. *La musica al servizio del re. Francia: XVII secolo*, Bologna, il Mulino, 1988, d'ora in avanti ISHERWOOD 1973); AA.VV., *La musica nella Rivoluzione Scientifica del Seicento*, a cura di Paolo Gozza, Bologna, il Mulino, 1989.

<sup>61</sup> Cfr.: «Terminato il ballo con fiaccole, come terminar suole la notte con le stelle, alzossi qual Sole l'Eccellentissimo Signor Viceré, e compartendo il lume delle sue gratie in tutte quelle Dame e cavalieri, tra voci di applauso e rendimenti di gratie, ritirossi alle sue stanze» (FESTE 1659: 59).

piccoli seni bianchi che ballano il Tordiglione ogni volta che lei si muove o fa la vezzosa):

Tene ianche doie zizzelle  
che se 'ncaca a Galione:  
si se move o fa squasille  
fanno 'mpietto tordeglione.  
(STORACE D'AFFLITTO 1646: IX 4.61-66).

2. La riconoscibilità dell'associazione con il "cielo" consentiva l'utilizzazione del modello del "ballo" per esemplificare le vie della provvidenza ne *Il mondo in ballo regolato dalla Provvidenza divina*, in cui un padre gesuita trattava di fede, grazia, predestinazione. Come si leggeva nell'introduzione, il ballo doveva essere sottratto al Mondo, ingiusto usurpatore, e restituito al Cielo: «tutto cosa del cielo il dichiaran le stelle, sempre in ballo all'armonia delle sfere: qui fisse, qui erranti, hor congiunte, hor opposte, dove intrecciate in nodi, dove spiegate in ordinanza, confuse con regola, discordi con numerosa concordia» (LEONARDELLI 1679: 2).

I «regolati dissordini» (PARRINO 1690: 31) del ballo erano analoghi a quelli di qualsiasi movimento – non casuale appunto, ma regolato dalla provvidenza – dell'universo, da quello degli astri a quello delle fortune. Nel libro compariva, con i debiti paralleli, ognuno degli elementi topici della descrizione della danza: i «moti costitutivi» («salire», «calare», «aggirarsi»), la riverenza, gli intrecci e i labirinti, la disposizione in cerchi e il moto circolare, la rispondenza alla musica.

I moti del Mondo erano «moti da ballo su l'intavolatura di Dio: l'umane vicende tutte sono in Salire, in Calare, in Aggirarsi con perpetua volubilità, tre moti appunto costitutivi del ballo, con che ogni cosa si muove al buon concerto della provvidenza [...] qual occhio non riman preso in vedere Ricchi, stelle di prima magnitudine, sempre fra gli splendori dell'oro [...]. Poveri, stelle nuvolose, [...] sempre all'oscuro. Grandi, Soli delle regge, al chiaro sempre delle porpore, de' diademi, del comando, de' corteggi?» (LEONARDELLI 1679: 39-40). Eppure l'immobilità dell'universo era solo apparente: «il moto, il naturale istinto, è l'inalzarsi, il salire; bramando ciascun nel suo stato miglior fortuna [...] ma chi il può senza la mano, senza la disposizione di Dio? [...] Ricchezze, dignità, delizie, ossequij, fama, grido, tutto è una felicità di cristallo sì vicina al rompersi, come vicina al cadere [...] Hor che simili cadute stimate a caso, sian cadenze di ballo ordinate sul buon concerto di Dio, è verità» (LEONARDELLI 1679: 40-49).

Anche le «cadute di colpa» erano predisposte dalla provvidenza come «cadenze di ballo, in argomento d'un miglior risalire». La riverenza era quella del sacrificio in adorazione della sapienza

divina. Erano «intrecciature di ballo» il vivere e il morire («intrecciamento di ballo su gli spazj dell'età, in altri maggiore, in altri minore») e la ripartizione delle «doti d'animo, e perfettioni di corpo», della fortuna e della sfortuna. Erano «chori di ballo» i diversi ordini di vita Secolare, Ecclesiastica, Regolare, e «giri di ballo vertiginosi» quelli delle «dottrine dell'eterna Predestinatione», mentre il riposo che ad essi seguiva era «il riposo del cuore affidato alla Providenza divina». I moti della politica erano dissonanti, se non seguivano le «regole della divina Sapienza». Gli «errori» dell'Infedeltà, erano «buon ordine di Providenza a maggiore chiarezza della Fede». E «alla fine del Mondo» lo «scioglimento del ballo» avrebbe avuto luogo in «buon ordine di Providenza nell'approvazione de' gli Eletti e nella riprovazione de' Reprobi».

### I.5.1. «*Preziosissime vesti*» e «*apparato superbissimo*»

Gli elementi che il cronista delle feste per la nascita del principe Prospero metteva in rilievo per descrivere le feste da ballo erano (i) gli abiti degli intervenuti, (ii) l'allestimento della sala dove si ballava, (iii) il cerimoniale di inizio delle danze, (iv) le qualità coreutiche di cavalieri e dame, (v) le qualità coreografiche delle danze, (vi) il cerimoniale di chiusura delle danze.

Il primo elemento della descrizione erano le «gale e pretiosissime vesti» della «gran pompa di Dame e Cavalieri» e, in parallelo, i sontuosi apparati allestiti nelle sale dove si svolgevano i festini (nelle feste del 1658 sempre la «sala del palazzo Reale»).

Appena terminarono il corso al Saraceno, che accinti alle danze i Cavalieri e le Dame s'incamminarono verso la gran Sala reale; e perché tramontato havea il sole, qual giubilo festino si dispose con Faci [...]. Sembrava trionfassero que' Cavalieri, e dopo tante honorate imprese, tra gran numero di servidori e torce s'introdussero nel theatro della Sala Reale, come in Campidoglio, per ricevere con il nuovo vanto i meritati honori (FESTE 1659: 169).

Nella cronaca era esplicita l'identificazione della ricchezza degli abiti e naturalmente dei gioielli con la potenza («le Dame movendosi da' loro palchetti, cariche di gale, e gemme, portando nel petto, e nelle orecchie il valore di ricchissimi patrimonij, s'incamminarono alla gran Sala, per compire con danze la pompa», FESTE 1659: 171 <sup>62</sup>).

---

<sup>62</sup> Cfr.: «non potendosi esprimere la ricchezza degli abiti, particolarmente delle Dame, che a gara pareva, che portasse ciascuna di esse le miniere dell'oro e delle gemme sparse in bei lavori sopra le preziosa vestimenta» (PARRINO 1690: 37).

Oltre alla ricchezza veniva sottolineata la «bizzarria» (le «più ricche e capricciose gale, che habbia saputo giammai inventar l'Arte, e l'Ingegno», PARRINO 1690: 56):

Nobil Corona di Dame coronava il circolo, e quella Sala, che pareva un Cielo, era animata dalle gratie; non tante stelle risplendono su l'alte sfere, né con tante vaghe sembianze comparisce la Luna, allorché piena fa pompa delle sovrane ricchezze, quante gemme e gale, oltre l'usato avvivate da innata bizzarria, in quelle dame splendeano. L'altro giro era di generosi cavalieri, e fra tutti splendea l'Eccellentissimo Signor Viceré (FESTE 1659: 57).

Dell'«apparato» come delle «gale» venivano talvolta precisate le materie e i colori («comparvero nella gran Sala Reale alla Danza, con gale di Scarlata trapuntata con ricami di argento, e oro, e faceva vista maravigliosa il riflesso dell'apparato della gran Sala, coverta di damaschi rossi e freggi di oro», FESTE 1659: 181), ma l'elemento di maggior rilevanza era la luce:

Niente mancò alla Festa, e tutto l'apparato disposto alla grande, con maestose pompe, si rendeva maraviglioso. Compiva la pompa la magnificenza splendidissima della Sala Reale, in cui le porpore fregiate di oro la mostravano Reggia del Sole: la disposizione del theatro, in più Circoli, che terminavano nell'alto del trono dell'Eccellentissimo Signor Viceré, formava un Campidoglio, pieno del Giove Hiberò [...] i lumi, che fiammeggiavano su'l capo di varij Simulachri, denotanti gli Amorini armati di Face, ed i Numi della Gentilità [...] (FESTE 1659: 170).

### I.5.2. *Amanti e guerrieri*

Dare inizio alle danze era un segno di preminenza nella gerarchia sociale <sup>63</sup>. Durante le feste del 1658 il viceré cedeva il privilegio di cominciare le danze al «Prencipe di Monte Mileto», di «maturo senno, e brio uguale al gran valore», oppure al «Duca di Salza Sindico, per preminenza, fino da' tempi passati, dovuta a quel Cavaliere, che dalla

---

<sup>63</sup> Anche se accadeva che i cavalieri, proprio «per levar la gara della precedenza», venissero estratti a sorte per determinare l'ordine in cui avrebbero ballato, rimaneva comunque a guidare la danza un personaggio di riguardo, come, durante la festa per Maria d'Austria del 17 ottobre 1630, il nipote del viceré: «che sebbene fu cavato a sorte, per diligenza particolare uscì il primo» (GUERRA 1630: 302).

Piazza è Eletto». Al duca di Salza toccava anche per una volta l'onore di aprire il Ballo della Torcia, con il quale terminavano i festini e che di solito era condotto dal viceré:

Questo era il prefisso termine, ed aspettavano l'Eccellentissimo Signor Viceré, acciò con la face in mano, qual Hercole, additar volesse, con divulgato simbolo i Capi de' seditiosi da lui estinti; ma essendo già noto il grido delle sue attioni gloriose, la diede al Sindico Duca di Salza. Così solevano gli antichi Principi deputare ne' Spettacoli uno de' loro favoriti per dar compimento alle feste (FESTE 1659: 171, 57, 58).

La posizione occupata nella danza indicava la posizione occupata nella gerarchia sociale ed infatti il cavaliere che rivestiva il ruolo di «Maestro del Ballo» di turno aveva soprattutto il compito di disporre i danzatori per il ballo, perché il vero e proprio segnale di inizio dipendeva comunque dal viceré: «accolse le Dame, ed introducendo prima di ogni altro i Cavalieri festeggianti, diede a ciascheduno honorato luogo, e poi ricevendo l'ordine da Sua Eccellenza principiò il Ballo» (FESTE 1659: 171).

Dame e cavalieri danzanti godevano di illustri paragoni mitologici, tanto più che la danza maschile era associata al valore militare («Il Ballo fu sempre essercitio lodevole di Cavalieri, li quali intenti a virtuose imprese, si dispongono co' salti alla militia, nella quale i Cavalieri Napoletani, per innato valore lodatissimi, portano fino dalla fanciullezza un'attitudine al ballo, che da tutti è ammirata», FESTE 1659: 56):

Quanti si viddero salti, tanto si ammirarono geroglifici di Cavalieri ben'opranti, che, sollevati sopra ogni paragone, facevan prova di alzarsi su l'alte sfere, per annoverarsi tra gli Heroi; quanti circoli formarono tra danze, tanti incanti, per virtù dell'arte liberale, e assai valevole nel promuovere i valorosi con metamorfosi di honorate attioni, diedero a vedere, facendo comparire nel ballo, come ne' primi secoli di Roma, gli Heroi a somiglianza di stelle, che ornavano quella notte con lo splendore della virtù (FESTE 1659: 270).

La posizione di preminenza nella coreografia o le forme della danza mostravano il viceré come «Giove», «Hercole» o «Prometheo», come «eroi» i cavalieri («battendo sempre la terra, e saltando, mostravano voler venire al paragone con le Danze, che nell'alte Sfere fanno gli Eroi», FESTE 1659: 95) e le dame come «ninfe» o «gratie».

Si diede principio al Festino, e si ballò tutta quella notte, in cui facendo a gara le Sinfonie, la Musica e le Danze, parve la notte emulasse i canti, suoni e balli, che nelle selve del Mauritano Atlante fanno le

Ninfe e gli Heroi [...]. Poi molte Dame di alto nascimento, e nell'arte del ballo famosissime, intrecciarono con Cavalieri i balli; e vedevasi a gara dell'arte animar le grazie ne' diporti, e fiorir con vaghezza le antiche Ninfe (FESTE 1659: 183).

Oltre che alla guerra, il ballo era associato all'amore (commentando una dei cartelli esposti al torneo, il cronista sosteneva che le rose «sopra tutto convengono a Cavalieri valorosi, che anco tra Danze essercitano il valore guerriero, onde portarle per impresa nel ballo, in cui si fingono Amanti e Guerrieri, fu inventione lodevolissima», FESTE 1659: 129; cfr. *infra* § I.2.1.5) e la relativa virtù delle dame era quella della pudicizia:

Così dunque si condusse S.E. a Palazzo, dove stava apparecchiato un Festino sontuosissimo di Dame di alto nascimento e virtù gloriosa, le quali per dare compimento alla Festa, tramontato il Sole, festeggiarono con balli, in cui l'arte accompagnata dalle Grazie, fece comparire in più giri come l'onestà è valevole a formar nuovi Cieli (FESTE 1659: 49; cfr. *infra* § I.1.3).

Gli argomenti utilizzati dal cronista delle feste del 1658 per la descrizione delle danze erano, oltre all'ammirazione degli spettatori («Tramezzava il Ballo la musica, ed alternando i Cantori, ed i Ballarini, lusingavano l'ore notturne: onde la curiosità della gente concorsa mirando l'arte di peritissimi Cavalieri e Dame, sembrava avessero ridotto la vita in due sole pupille, né altro senso aveano, che l'occhio», FESTE 1659: 58) quelli tradizionali della varietà, della regolarità (espressa attraverso la perfetta corrispondenza della danza con la musica e la ripartizione simmetrica dei passi tra destra e sinistra, cfr. *infra* § I.1.1.5), dell'"amor cortese". Gli schemi coreografici descritti erano quelli, tra loro connessi, del "circolo", dell'"intreccio", della "catena".

(i) Varietà:

Varie maniere, e tutte leggiadre, furono ammirate in quel ballo, in cui Cavalieri assai venerandi e di canuto valore, guidando con leggi di decoro invariabile la pompa, resero quella notte gloriosa e festante. (57)

Dispensati i Cartelli, seguì il Ballo, al quale diedero principio i Cavalieri della Maschera: questi in varie maniere si disposero, e soli e con le Dame leggiadramente danzarono; dirò con Lavezuola,

Se quando muta il Sonator gli accenti,  
E l'aria tardo, o concitato siede,  
S'io vò tutti contar de' partimenti

Le varie forme, e l'atteggiar del piede,  
Più tosto numerar posso i lucenti  
Occhi del Ciel, quando la notte riede,  
Quante conche habbia il Mar sù'l lito estremo  
O a Primavera fior Rodope, et Hemo.  
(133; cfr. *infra* tab. 2b a p. 91)

Cominciarono il Ballo i Cavalieri Mantenitori, e'l cominciò un Cavaliero, il quale, con leggiadria e vaghezza, come notò Lavezuola nelle sue Rime,

Non forma i partimenti a una sol foggia  
tien modo, e stile in quei vario e diverso:  
quante le pause son, che dentro alloggia,  
e periodi in sé chiude ogni verso  
che mentre con le piante, e cala, e poggia,  
mille ne fa per dritto, e per traverso;  
sostien talor un pié del corpo il pondo,  
l'altro a torno si volge, e segna un tondo  
(183; cfr. *infra* tab. 2c a p. 91)

(ii) Regolarità:

Il suono della Lira eccitava i moti del piede, i quali misurati dall'arte, dir si potevano armoniosi, in maniera che, sicome per il concerto, nel moto delle sfere, Pittagora si persuase fossero i Cieli musici. (57)

Cominciarono il Ballo i Cavalieri Mantenitori, e'l cominciò un Cavaliero, il quale, con leggiadria e vaghezza, come notò Lavezuola nelle sue Rime,

Il tempo batte, e la misura, quale  
ode, che faccia il Piffero col suono;  
divide il tempo in cinque spatij eguale  
(tanti dell'arte gli elementi sono)  
che'l più, ch'ora discende, et hora sale,  
da entrambi i lati fa concerto buono:  
se quel si vibra, e fa sue parti vote,  
con la punta il terren questo percote.  
(183; cfr. *infra* tab. 2c a p. 70)

(iii) "Amor cortese":

in varie maniere intrecciarono i balli con cortesie, fughe leggiadre, ritorni, circoli, e gratie simili. (95)



Quanto disse Lavezuola nelle sue Rime, quivi sarebbe opportuno riferire, però basterà solo rappresentare un Cavaliere, che insieme con la sua Dama nobilmente danza,

Con tardi adunque, e gratiosi passi  
va tutto il Cerchio misurando in volta  
prima, ch'al trito carolar trapassi,  
prima, ch'abbia la man dall'altra sciolta:  
né così molto poi girando vassi,  
che la sua fronte in ver la Dama volta  
scioglie il bel nodo, e riverente piega  
le ginocchia da lei quando si slega.<sup>64</sup> (172)

#### (iv) Schemi coreografici:

Con vago intreccio ballando, andarono formando varie danze, nelle quali il variare di sito faceva varj intrecci e leggiadre mutanze, con vaga pompa. (123)

Quindi Dame e Cavalieri, al suono di più lire, formarono danze leggiadrissime, e con sommo decoro, seguendo le proprie fughe, in varj circoli si fraponevano, e poi legandosi con nodi di cortese mano, si scioglievano per saltare, senza lasciare l'intreccio del ballo [...]. Quante Dame danzarono, tante Gratie si diedero a vedere, che, ribattendo la terra, sdegnose, nelle fughe, mostravano essere scese dal quarto Cielo co' lumi di pudica beltà; gli atteggiamenti del piede seguendo l'armonie delle lire, vincevano di ogni mano l'arte, e con armoniosi voti vantavano valevoli a formare ne' circoli nuovi Cieli, per esprimere il nuovo Nume Prospero, tra tante pompe splendidissimo (171-172) .

### I.5.3. *Il ballo della torcia*

La danza eseguita portando torce accese era una esibizione che per il virtuosismo ed i significati simbolici implicati, oltre all'implicita ostentazione di ricchezza rappre-

---

<sup>64</sup> Cfr. MARINO 1628: XX 77: «Seco al tenor dela maestra cetra | pianpian s'aggira pria ch'abbia a lasciarla | indi la lascia, indi da lei s'arreta, | indi rivolto a lei, torna a baciarla; | e cortese un inchino anco n'impetra | mentre curva il ginocchio ad onorarla. | Stassi la ninfa in mezzo al cerchio immota, | Clizio qual Clizia intorno al sol si rota». Cfr. *infra* § I.2.3.4.

sentata dall'illuminazione artificiale, non mancava quasi mai nei festeggiamenti e nei festini di corte <sup>65</sup>.

In occasione dei festeggiamenti per *la presa di Buda dall'Arme Austriache* era prevista, tra gli altri festeggiamenti, l'esibizione di dodici «guerrieri» con uno scudo acceso di fuochi d'artificio e, nella mano sinistra, una torcia, che ballavano davanti al palazzo reale in uno spazio minuziosamente strutturato da palchi, impalizzate, macchine del fuoco e apparati come il *trono della fede*:

«Ecco, che appicciati già tutti i lumi, e dato il segno ne Regij balconi dalle trombe, e replicato dall'altre nel Palco, si videro dalle dodici impalizzate piene d'artificiati fuochi, uscir dodici guerrieri tutti vestiti d'armi bianche, che portando uno scudo alla destra, tutto però di fuoco artificiato, ed una torcia alla sinistra, si presentorno avanti il Trono della Fede, e mentre ad ella s'inchinorno, dalle dodici sommità dell'impalizzata si videro bruggiar, non men, che scaturir fuoco, e schioppi, trentasei ignee fontane, al finire delle quali, incominciando un ballo i dodici soldati, da' loro scudi si vidde un sparo di diverse guise, ed assai belle. Or mentre i detti ballavano si dié fuoco all'impalizzate [...]. Ma finite che furon di scoppiare l'impalizzate, e di ballare quei primi dodici soldati, ne uscirono altre tanti, quali portando in una destra i brandi pure artificati, e nell'altra le torce accese andorno come i primi ad inchinarsi alla Fede, dopo il che fatto incominciando come l'altri a ballare, si dié fuoco all'estremitadi del palco, ch'eran tutte di fuochi artificati» (DE CALAMO 1687: 25-26).

Il valore simbolico della danza e del fuoco conferivano al Ballo della Torcia la più alta valenza simbolica tra i balli descritti nella cronaca delle feste per la nascita del principe Prospero. Con riferimenti mitologici, citazioni letterarie e complesse interpretazioni simboliche il cronista solennizzava la tradizionale chiusura delle danze per mezzo del ballo eseguito portando torce accese, che, passando di mano in mano, indicavano chi fosse designato a ballare (cfr. *infra* § I.4.1).

Questo costume di saltar con fiaccole fu anticamente introdotto da Dioniso nelle contrade dell'India, dove con lampade accese, a suon di trombe e cembali, saltarono i suoi campioni (FESTE 1659: 58).

---

<sup>65</sup> Per l'arte della luce come macrocomponente dello spettacolo barocco cfr. RAK 1987: 313-363 (Appendice. *Arte del fuoco e altre arti della festa barocca. Roma e Napoli tra Seicento e Settecento*). Un *Torche branle* veniva descritto da Arbeau (1589: 161) e erano da eseguirsi con la torcia diverse danze di Negri, che per ballarle forniva anche alcune indicazioni funzionali: nelle quadriglie nelle quali si procedeva a due a due la torcia si teneva con la mano che rimaneva esterna, e nel fare la riverenza la torcia si teneva avanti.

Quando, per terminar quella Notte di contento, l'Eccellentissimo Signor Viceré, alzandosi con la torcia, diede segno del commun giubilo, si videro in vago Circolo Dame e Cavalieri, armati di Faci, mostrando come le Gratie, con gli armi degli Amori, tra tanti lumi ardeano per sacrificare i Cuori al nato Prencipe (FESTE 1659: 184).

Il fatto che i festini iniziassero di sera e terminassero alle prime luci del giorno implicava il protarsi per tutta la notte dell'illuminazione artificiale che era di per sé un segno di magnificenza e che il cronista adoperava anche come segno di augurio connesso alla ininterrotta continuità della luce.

Dopo artificiose Danze l'Eccellentissimo Signor Viceré diede vagamente principio al Ballo della Torcia, nel quale chiamando molti Cavalieri e Dame, egli guidava la Danza, come su l'alte sfere il Sole con la sua face move al ballo ogni pianeta e gli comunica luce [...]. Formando con Danze più Circoli, e quelli essendo pieni di FACI, mostravano i Cieli ristretti nella Augusta Sala scintillar con lumi, che vincendo la notte chiamarono la luce del giorno, per fargli a conoscere che la presenza dell'Eccellentissimo Signor Conte, superiore al Sole, havea accoppiato anco le Stelle di cento Dame e Cavalieri, per rendere il giorno inferiore a quella notte di giubilo (FESTE 1659: 133-134).

Con queste Danze passarono l'hore notturne, ed interrotte da suavissime armonie, già la luna stanca richiamava le stelle, e l'aurora un più bel giorno additava con raggi d'oro: per il che l'Eccellentissimo Signor Viceré alzandosi dal trono prese la torcia e cominciò il solito Ballo con la face in mano. [...] Poiché anticamente, dice Chrisostomo nell'Epistola a' Corinti, tenendo più fiaccole in mano, quella che più durava, dava nome ed augurio di vita al Bambino, [...] volle l'Eccellentissimo signor Viceré dare felicissimo augurio al Prospero Prencipe, e cominciando il Ballo, fece passar la torcia per le mani di quelle Dame, e Cavalieri, ma per non estinguersi mai più, non finì la danza, se prima il Sole con la sua face immortale non comparisse, ad augurare lunga vita e felice al Bambino (FESTE 1659: 173).

Per le associazioni simboliche, il cronista adoperava lo schema coreografico-cerimoniale della danza. Come Prometeo, il viceré passava il fuoco di mano in mano, e l'ultimo danzatore ad avere, con la torcia, il diritto di ballare era il sole.

Alla fine Sua Eccellenza prese la Torcia e, qual Prometheo, volendo avvisare il simulacro della gloria già abbozzato conforme l'Idea dell'antico valore, e con tante opre famose ridotto all'heroiche sembianze degli Antenati de' Cavalieri festeggianti, l'andò porgendo di mano in mano, acciò tutti si accendessero al vanto di bell'oprare (FESTE 1659: 270).

Uscì alla danza l'Eccellentissimo Signor Conte, e come scrisse Apollonio, che nelle nozze di Thedite e Peleo ballò anco Giove, [...] così comparve S.E. e con bizzarria guidando il ballo con la torcia destò in tutti un nuovo giubilo: nel saltare seco le Dame, e i Cavalieri, splendevano le gemme, e le gale, onde dir si poteva che in quella notte tripudiassero le Stelle. E per non escludere da sì bel teatro il Sole, tirarono le danze fino alle due della mattina, quando S.E. vedendo già entrare per i balconi i raggi solari, terminò il ballo, e dando la Face al Sole si ritirò (FESTE 1659: 133-134).

## *Parte seconda. Il teatro e l'etichetta. Scenari della danza italiana nel Settecento*

Il 4 novembre 1747 si aprirono a Napoli i festeggiamenti per la nascita di Filippo, il primo figlio maschio di Carlo di Borbone e di Amalia di Sassonia, nato il 13 giugno 1747. La cronaca ufficiale racconta che arrivarono a palazzo reale baroni, dame e cavalieri dalla città, dal Regno, da tutta Italia e «da' più remoti Paesi». Riempirono le anticamere «spaziose, e regiamente addobbate», salirono attraverso una delle più imponenti scalinate d'Europa che pure bastava appena a contenere «l'immensa moltitudine» di nobili, di paggi, di lacché, di servitori. E intanto il cortile del palazzo, la piazza davanti, e tutte le ampie strade che vi conducevano erano ingombre di «superbi e dorati cocchj, tirati da generosi cavalli, forniti anch'essi de' più ricchi e più splendidi arnesi», che, così come paggi, lacché e servitori, tutti vestiti di «abiti di pregio, e di vaghe e pompose livree, accrescevano la comparsa de' loro signori»<sup>66</sup>. Il re e la regina ammisero cavalieri e dame all'«onore del bacio della mano», consumato attraverso una «solenne cerimonia che lasciò ognuno oltre modo stupito dalle soavi insieme, e signorili accoglienze dei Sovrani» (FESTE 1749: 4-5).

In quindici giorni erano previste due feste da ballo di parata – una all'apertura ed una alla chiusura dei festeggiamenti – e cinque feste da ballo in maschera, due drammi in musica (l'opera di Metastasio *Siroe*, rappresentata per la prima volta a Venezia nel gennaio 1726 con la musica di Leonardo Vinci, e una serenata di Calzabigi) replicati più volte a palazzo o al teatro di San Carlo; l'ultimo giorno, «perché ogni ordine di

---

<sup>66</sup> Le prammatiche, rinnovate a più riprese dai governanti spagnoli, poi austriaci e ancora dallo stesso Carlo per limitare le spese di rappresentanza della nobiltà napoletana, documentano l'uso di farsi accompagnare da una notevole quantità di staffieri, gentiluomini, paggi, *seggettari de livrea*; di vestirli di seta, oro, argento; di servirsi di carrozze, calessi e sedie da mano ricamate, dorate o argentate e di farsi seguire sempre almeno da una seconda carrozza. Cfr. Michelangelo Schipa, *Il regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone*, Milano, Dante Alighieri, 1923<sup>2</sup> (d'ora in avanti SCHIPA 1923), pp. 176-177.

persone gustar potesse il frutto della Reale munificenza», lo spettacolo della Cuccagna, dell'illuminazione del Castello nuovo e dei fuochi artificiali (FESTE 1749: 11). Inoltre era prescritta una scrupolosa gerarchia dell'abbigliamento: «gran gala», ogni giorno rinnovata, nei primi tre giorni, poi «mezza gala» o «maschera», l'ultimo giorno ancora gran gala.

## II.1. FONTI

Gli elementi centrali di queste come di altre feste erano i cerimoniali e le danze, gli apparati, gli arredi e gli abiti: il movimento regolato del corpo era il centro di un sistema di ostensione che oltre ad abiti, cappelli, ventagli, parrucche, comprendeva anche gli "altri" corpi – quelli dei servi, quelli dei nobili accorsi a festeggiare, quelli delle persone che i locali riuscivano a contenere o che i rinfreschi erano sufficienti a sfamare <sup>67</sup> – e comprendeva lo spazio in cui il corpo si muove: lo spazio – strutturato, addobbato, predisposto – che, come gli abiti, gli accessori, gli arredi, regolava la misura del movimento del corpo, ne determinava la forma e ne orientava la visione.

Gli schemi corporei, le percezioni tattili e visive, i modelli culturali della prossemica e della cinesica, le specifiche tecniche del corpo, sono in rapporti di stretta interdipendenza con le diverse forme di produzione artistica e di comunicazione sociale, con la strutturazione degli spazi architettonici, con le forme e le materie degli abiti e degli arredi, con i modelli prodotti dalla letteratura e così via. La ricostruzione di una sezione anche minima della storia di una cultura non può prescindere dalla corretta lettura delle fonti che si ottiene mettendo in relazione queste componenti.

1. Le principali fonti utilizzate in queste pagine per ricostruire un settore di questa complessa struttura della comunicazione sono la cronaca delle feste da ballo organizzate nel 1737 dalla contessa di Santisteban al ritorno di Carlo da Bovino, dove si era recato per una delle partite di caccia che erano tra i suoi principali divertimenti (FESTE 1737); la cronaca dei festeggiamenti per la nascita di Filippo di Borbone (FESTE 1749);

---

<sup>67</sup> In queste pagine non sono analizzate le particolareggiate descrizioni, di solito presenti nelle cronache (cfr. FESTE 1749, *passim*), dei rinfreschi serviti durante i festini.

un *Trattato del ballo nobile* stampato a Napoli nel 1728 (DUFORT 1728); un *Trattato teorico-prattico di ballo* stampato a Napoli nel 1779 (MAGRI 1779).

La cronaca delle feste del 1747 descriveva i solenni festeggiamenti ufficiali per un'occasione pubblica come la nascita dell'erede al trono; quella delle feste del 1737 era invece la registrazione minuziosa di un *divertissement* di corte («si era per altro già da qualche tempo che doveasi fare tal festino e ch'era per divertimento di S. M.», FESTE 1737: 6). Le due cronache possiedono un notevole valore documentario per la storia della danza e dello spettacolo come per la storia delle arti di corte; l'incrocio delle informazioni che forniscono, insieme con quelle dei trattati, permette di ricostruire molti cerimoniali di etichetta.

Il trattato di Dufort, dedicato alle «signore dame» e ai «signori cavalieri» napoletani, venne stampato a Napoli negli anni del vicereame austriaco; trattava della «Danza da Sala o da Festino, [...] uno dei tre nobili esercizi che s'insegnano in tutte l'Accademie e Collegj dell'Europa, i quali sono il Cavalcare, la Scherma e la Danza», ed era presente nella libreria privata di Antonio Farnese, come testimonia uno degli inventari dei beni trasferiti a Napoli da Carlo di Borbone nel 1734 <sup>68</sup>.

Nel corso del secolo, mentre si semplificava il suo ruolo come segno di integrazione sociale e in qualche modo si riduceva l'esclusività della pratica, la danza perfezionava la sua posizione nella gerarchia dei generi dello spettacolo diventando uno dei mezzi idonei a quel livello di autorappresentazione della cultura dominante che oltrepassava i limiti "privati" della corte ma che si serviva, tra gli altri veicoli, del teatro. La trattazione della «danza teatrale», oltre a quella della danza da sala, veniva affrontata nel trattato di Magri, che solo nella trattazione delle regole di base ricalcava la struttura di quello di Dufort.

Magri descriveva una tecnica di danza teatrale già abbastanza evoluta, documentando una importante fase della transizione verso la tecnica di danza poi formalizzata nei trattati ottocenteschi <sup>69</sup>: «le vere strette regole della Danza sì Teatrale

---

<sup>68</sup> Archivio Farnesiano - Inventari e registri - busta 1853 (II) incartamento n. 6 bis, pp. 3-31: *Inventario libreria segreta*.

<sup>69</sup> Cfr. Carlo Blasis, *Traité elementaire theorique et pratique de l'art de la danse*, Milan, chez Joseph Beati et Antoine Tenenti, 1820 (tr. it. *Trattato elementare, teorico-prattico sull'arte del ballo*, Forlì, tipografia Bordandini, 1830, d'ora in avanti BLASIS 1820).

come da Sala sul gusto moderno, abbracciando quello che si usa a tempi nostri, e ributtando tutto ciò che dagli antichi veniva adoprato» (MAGRI 1779: 10).

2. Il disagio per questa non compresa modernità è uno dei motivi evidenti delle critiche mosse al trattato di Magri da un libretto polemico che venne stampato contemporaneamente ad esso: *Al signor Gennaro Magri autore del trattato teorico-pratico di ballo riflessioni di Francesco Sgai* (SGAI 1779). Di questo libro dava notizia lo stesso Magri, in alcune pagine di *Avvertimento al cortese lettore* inserite tra una breve introduzione storica (*Prefazione*) e il primo capitolo della trattazione (MAGRI 1779: 9-12 [ma: 13-19]). Le pagine di Sgai erano in linea di massima insultanti («una satira livorosa e scostumata», MAGRI 1779: 11 [ma: 15]), e le critiche, che riguardavano soprattutto le parti introduttive del trattato di Magri, raramente erano sostanziali (circa il dieci per cento del libretto era dedicato ad una serie di errori di grammatica e di ortografia: SGAJ 1779: 25-32). Ma alcune dichiarazioni rivelano la difficoltà di fronte ad un modello cinetico che era ormai cambiato di segno appropriandosi, per occupare i livelli alti della gerchia delle pratiche dello spettacolo, di nuove marche connotative.

Al passo con la coeva trattatistica europea sulla pratica della danza teatrale era invece un trattato stampato a Napoli nel 1772, *Dell'opera in musica* (PLANELLI 1772), in più luoghi citato e in qualche caso trascritto nel trattato di Magri. *Dell'opera in musica*, che trattava della danza teatrale relativamente alla sua collocazione consueta – tra gli atti dell'opera in musica – si collocava nel filone dell'abbondante trattatistica settecentesca sulla funzione morale del teatro: «lo scopo di questo Trattato è dimostrare quanta dipendenza abbiano dagli Spettacoli, e massimamente da quello dell'Opera in Musica, il gusto delle Arti, e'l costume delle Nazioni; e quanto agevolmente l'inosservanza delle leggi di questa pomposa scenica Rappresentazione possa corrompere il gusto, e favorire la scostumatezza, ch'è la più deplorabile sventura, che possa avvenire a uno Stato» (PLANELLI 1772: 9).



## II.2. LO SPAZIO E IL TEMPO DELL'ETICHETTA

I locali nei quali si svolgevano i festeggiamenti per la nascita di Filippo di Borbone, cioè una sala del palazzo reale e l'intero teatro di San Carlo, erano stati modificati nell'assetto e nella struttura da drappi, specchi, lumi, archi, colonne, scalinate: accadeva di consueto per le feste da ballo che uno spazio strutturato destinato alla danza venisse ottenuto costruendo strutture effimere, sovrapposte o meno a strutture architettoniche preesistenti, nelle quali materiali poveri simulavano materie preziose <sup>70</sup>.

Le cronache riportano minuziose descrizioni delle strutture effimere realizzate per le feste da ballo nel corso di tutto il secolo. Un manoscritto di Vanvitelli racconta che nel 1768, in occasione del matrimonio di Ferdinando IV con Maria Carolina d'Austria, l'ambasciatore straordinario dell'imperatore, Ernesto di Kannitz Wittberg, diede due feste da ballo, una in gala, «con cena», e l'altra in maschera, per le quali fece costruire da Vanvitelli nel giardino di un palazzo principesco, alla marina di Chiaia, una gran sala in muratura, rettangolare, sostenuta all'altezza dell'appartamento da ventiquattro pilastri. Tutti gli addobbi della sala erano ispirati alle allegorie delle virtù e delle scienze, «simbolizzate con simulacri di rilievo, quasi fossero scolpiti in marmo di Carrara». L'«arena del ballo» era circonscritta da ventiquattro colonne e circondata da sei ordini di «sedili comodi», posti «presso i piedistalli», dove la «nobiltà saliva a riposare, discendere o vedere passare a bel'agio»; davanti ad ogni ordine di sedili lo spazio era sufficiente a lasciar passare i paggi per «servire dei delicati sorbetti, che si incominciarono a dispensare alle Dame e Cavalieri con abbondanza, anche prima dell'apertura del Ballo». Sui due lati lunghi «erano costruite tre gradinate ad uso degl'antichi vomitorii, e [...] di sotto corrispondenti corridoi che conducevano da capo a pié della sala senza recare interrompimento a chi ballava»; sui due lati brevi, «sopra gli spaziosi ingressi», due orchestre contenevano ognuna più di cinquanta suonatori, vestiti «con uniforme rosso arricchito di galloni di argento, con cappelli bardati e [...] piume bianche e nere». La sala era illuminata dai candelotti di cera sostenuti da diciassette cornucopie, da quelli situati nei piedistalli sotto le dieci statue e da quelli di quarantuno lampadari di cristallo, «così che rimase compiuto il numero di mille duocento cinquanta lumi» (FESTE 1768).

---

<sup>70</sup> Per questo ed altri particolari riguardo le pratiche della festa e in genere della "mostra del sé" cfr. RAK 1987: *passim*.

Un'altra cronaca racconta che nel 1775, in occasione della nascita del principe ereditario, gli ufficiali del battaglione Real Ferdinando fecero costruire nel loro quartiere un «magnifico salone» per darvi una «suntuosa e memorabile festa». Si trattava di un salone ellittico di 110x88 palmi (ca. 29x 23 metri), alto 78 palmi (ca. 20 metri), strutturato da sedici colonne d'ordine ionico con i pilastri corrispondenti e decorato da medaglioni con i ritratti della famiglia reale sostenuti ognuno «da due Fame, e da due Genj», da statue rappresentanti virtù, arti e scienze di cui devono essere provvisti i militari, da bassorilievi vari, e, al centro della volta, da un quadro che rappresentava «Minerva e Marte con varj Genj intorno; e Partenope, che in atto di annunciare il desiderato e fausto nascimento del Real Pargoletto, da cui attende la sua delizia e felicità, mostra loro il ritratto di lui». Gli spazi tra le colonne («in ciascuno de' quattro mezzi principali sono disposte due colonne e due pilastri, che formano tre spazj architravati equidistanti») erano destinati all'orchestra – nelle due metà della sala opposte al diametro maggiore – e all'ingresso – nelle due metà opposte al diametro minore –. Gli spazi d'ingresso erano «divisi nell'altezza da un palchetto, donde poteano godere della festa quelle persone cui non piaceva di mascherarsi». Oltre a questa sala e all'«appartamento» nel quale venne servita la cena, «ve n'era disposto ed ornato un altro consistente in una grande stanza, ed in altre più piccole destinate tutte per comodo riposo delle Maschere».

Il salone era illuminato con «mille e più lumi di cera», e a questa grandiosa illuminazione corrispondeva, all'esterno, l'illuminazione della strada, lungo la quale erano state disposte circa cento fiaccole oltre a due torce di cera per ogni finestra del quartiere, «che illuminandone la facciata divertirono per tutta la notte gli occhi degli spettatori». Lo stesso numero di lumi venne acceso nel salone la sera del 3 agosto, e si permise l'accesso «a qualunque ceto di persone, affinché il pubblico godesse di questo magnifico Spettacolo». Oltre alla particolareggiata descrizione architettonica, illustrata da tre tavole disegnate da Carlo Vanvitelli e incise da Aniello Cataneo, anche per questa cronaca erano parte integrante della descrizione l'illuminazione, i rinfreschi e la cena («il riposto fu servito in abbondanza, ed eccellentemente»), e il numero e la qualità degli intervenuti: «il numero delle Maschere fu circa 3000, tra le quali ci era la Nobiltà tutta, e la gente più pulita di Napoli»; ma la «suntuosa cena» che venne servita «in un appartamento a ciò destinato» era di soli trenta coperti: «per gli Augusti Sovrani, e per quei Cavalieri e Dame che furono da' medesimi prescelti» (FESTA 1775).

La strutturazione dello spazio, come accadeva già in maniera più evidente negli allestimenti urbani che strutturavano i percorsi delle feste seicentesche, era uno degli elementi di scansione dei cerimoniali nel corso dei festeggiamenti. Tutte le scansioni spaziali o temporali, producendo o comunque rendendo percepibili le differenze tra segmenti dello spazio o del tempo, producevano tratti potenzialmente portatori di senso. Lo erano l'ingresso degli invitati e quello dei sovrani, l'inizio delle danze, la suddivisione delle zone nelle quali sedersi e quella delle zone nelle quali ballare, e così via.

### II.2.1. *Entrare*

L'«ingresso» era uno dei tratti maggiormente enfatizzati dei cerimoniali. Era il momento in cui la mostra del sé – l'ostensione dei segni simbolici della propria posizione sociale e della rete delle gerarchie – era più efficace, perché l'ingresso funzionava da "ribalta": chi entrava osservava l'ambiente nel quale si introduceva, e veniva a sua volta osservato.

Nella sala dove si svolgeva la prima festa da ballo di parata, il 4 novembre 1747, l'accesso degli invitati dalla «più magnifica entrata» preludeva alla obbligata meraviglia per la ricchezza degli addobbi che decoravano una sala «di per sé già assai vasta, e di grandiosa struttura» (FESTE 1749: 5). Le pareti e il soffitto erano foderati da drappaggi di damasco dorato, velluto cremisi, drappo bianco ed ermellino, guarniti di frange, fiocchi, ricami e trine d'oro e d'argento e inframmezzati da bassorilievi, specchi, dipinti. Il cronista descriveva come se facessero parte dell'addobbo – e facevano infatti parte del lusso ostentato dagli ospiti – anche i suonatori di archi e di fiati seduti sotto il baldacchino cremisi e oro, con gli abiti di raso rosa e turchino guarnito d'argento, le parrucche, i pennacchi.

L'illuminazione, ancora come nel XVII secolo, era per il suo alto costo uno degli elementi più efficaci dell'ostensione della ricchezza. Tra le colonne simulate dal drappo bianco, incorniciati dai drappaggi di velluto, i grandi specchi riflettevano e moltiplicavano la luce delle fiaccole di cera sostenute dalle loro cornici intagliate e dorate, che si univa alla luce delle torce sostenute dai grandi lampadari di cristallo pendenti dal soffitto per fornire l'ingrediente più spettacolare della «magnifica apparenza» della sala: una stupefacente illuminazione artificiale. Il tema della notte illuminata a giorno e della contrapposizione del "giorno naturale" al "giorno artificiale", ricorrente nelle cronache seicentesche, veniva utilizzato anche dal cronista di queste feste del 1747 per descrivere il teatro di San Carlo, illuminato, per la festa da ballo del 18 novembre, oltre che dai «torchi» sostenuti da tredici lumiere di cristallo e dalle fiaccole di cera sospese al muro, anche dai lumi sostenuti da diciotto statue in grandezza naturale vestite «alla moresca e lumeggiate d'oro: il teatro era pieno di tanta luce che, quantunque notte fosse, pareva divenuto un giorno chiarissimo». La festa ebbe fine solo quando «cominciando l'alba a biancheggiare» richiamò «ciascuno al proprio riposo» (FESTE 1749: 11).

II.2.1.1. *Abiti*. L'«ingresso» era uno dei momenti di massima efficacia dell'ostensione tanto per gli ospiti, inizialmente solo attraverso gli addobbi della sala, quanto per gli invitati. Il cronista osservava che anche cavalieri e dame «facevano gran parte della pompa dello spettacolo, tutti essendo di tali abbigliamenti coverti, che per la ricchezza dell'oro, e per la preziosità delle gemme, pareva che più oltre giungere non potesse il lusso, e la magnificenza». Come era prevedibile, «più oltre» sarebbero giunti invece il lusso e la magnificenza dei sovrani e del loro «numerioso» corteggio («di tanto più nobilmente abbigliati degli altri tutti, di quanto il potente loro stato avanzava di gran lunga quello dei circostanti», FESTE 1749: 6-7); ma l'ingresso dei sovrani avveniva soltanto molto più tardi, così da ottimizzare il descritto meccanismo di "ribalta".

Tanto la «gala» quanto la «maschera» erano graduate dall'etichetta: «gran gala», ogni giorno «rinnovata», nei primi tre giorni, poi «mezza gala» o «maschera», l'ultimo giorno ancora gran gala per assistere alla Cuccagna allestita nella piazza davanti a palazzo reale, ai fuochi d'artificio e alla spettacolare illuminazione del Castello nuovo, e per l'ultima festa da ballo di parata. Per le feste dell'8, 11, 13 e 16 novembre era previsto «ballo e giuoco» a Palazzo, e bisogna intervenire in «dominò», la maschera veneziana scelta dai sovrani, costituita da una cappa lunga fino ai piedi, con bavero e cappuccio che copriva le gote e si congiungeva con la maschera che copriva il viso. Alla festa da ballo del 18 novembre, data al San Carlo, bisognava intervenire in «maschera di carattere: fu mirabil cosa a vedere la così varia, e strana foggia di vestimenti, onde era ciascuno ricoperto, secondo la diversità delle Nazioni, e dei caratteri, che si era prescelto d'imitare». Il costume nazionale scelto dai sovrani era quello della Polonia, regno del padre della regina Augusto III: «comparvero a notte avanzata, superbamente vestiti all'uso Pollacco, e ornati di preziosissimi gioielli» (FESTE 1749: 11).

Nella sala appositamente destinata ai privati cittadini l'accesso apparentemente indiscriminato era invece regolato dall'abito: vi avevano accesso tutti coloro che si presentavano «decentemente mascherati». Per questi «privati cittadini» non solo la sala dove ballare, ma anche l'accesso era differenziato.

Anche i sette festini dati a corte nel 1737 erano in maschera. Si tennero ogni giovedì e ogni domenica da giovedì 14 febbraio a domenica 3 marzo, il settimo martedì 5 marzo, l'ultimo giorno di Carnevale. Le dodici dame e i dodici cavalieri invitati vi si

erano preparati con cura («si eran tutti data la cura ad ammannir quel tanto stimavasi proprio per la decorosa comparsa avanti di un tal monarca e da una nobiltà inclinata al buon gusto e magnificenza», FESTE 1737: 7) e sfoggiarono ogni sera abiti diversi, «non solo vaghi e ben concertati, ma anche ricchissimi»: raso, velluto, drappi d'oro e d'argento, galloni e merletti d'oro e d'argento «di Francia», merletti bianchi «d'Inghilterra e di Fiandra», ricchi ricami («in somma la spesa di ciascuna casa è giunta a migliaia», FESTE 1737: 9). A incidere notevolmente sulla spesa furono i compensi per i danzatori – quelli «della celebre compagnia fatta qui venire a S. M. sul Teatro», probabilmente per l'inaugurazione del San Carlo (il 4 novembre 1737, in occasione dell'onomastico del re); in particolare «il celebre Aquilante e Chiaretta sua moglie» – impiegati per ideare gli abiti insieme a pittori ed architetti, ma soprattutto per «esercitare al ballo». Nei giorni precedenti i festini, infatti, dame e cavalieri, riuniti in casa della principessa di Stigliano, in quella della principessa di Striano e in quella della duchessa di Castropignano, si esercitarono a danzare soprattutto «controdanze».

La prima sera le dodici coppie che formavano il nucleo principale degli intervenuti – ma a questi si aggiunsero «alcuni soggetti di ragguardevole carica», cioè gentiluomini di camera e d'esercizio, maggiordomi di settimana, l'ambasciatore di Francia e altri, fino a raggiungere un numero di circa sessanta persone, abbastanza poche per «starsi con molta agiatezza e senza caldo» (FESTE 1737: 10) – erano vestite da contadini di varie nazionalità (olandesi, francesi, ungari, fiorentini, sassoni, friulani), marinai olandesi, giardinieri, turchi, armeni, persiani, una Diana e un cacciatore.

Per il secondo festino prevaleva il tema delle nazioni – indiana, polacca, cinese, araba, tartara, persiana – e quello delle allegorie – una coppia mascherata da «estate», una dama mascherata da «notte e giorno» accompagnata da un cavaliere mascherato da «crepuscoli della sera e della mattina», una coppia mascherata da «primavera» e «autunno» – poi c'era un «pastore» con una «pastorella», un «baccante» con una «baccante» e, indice di una sufficiente caratterizzazione della professione, un «ballarino» con una «ballarina».

Per il terzo festino sei coppie erano vestite da mesi dell'anno – gennaio con febbraio e così via – e tra gli altri c'erano una Arlecchina, una «amazzone» con un «guerriero» e la «musica» con la «pittura».

Altre maschere delle «commedie d'Istrioni» comparivano nel quarto festino – Pantalone, Brighella – insieme ad una coppia di «pellegrini», una coppia di «spazzini cioè venditori di galanterie», una coppia di «corrieri» e poi spagnoli, svizzeri e altri.

Al quarto festino intervenivano maschere di Diana ed Endimione, Bacco e Arianna, Venere e Adone e tra gli altri un gran numero di villani, contadini, «foretani» dei vari feudi e soprattutto della «real villa» di Capodimonte: «S. M. mostrò piacere del pensiero di rappresentarsi in maschera contadini del suo diletto luogo di Capodimonte» (FESTE 1737: 15).

Per il sesto festino erano rappresentati i quattro elementi, Aria Acqua Terra Fuoco, e varie altre maschere alcune delle quali, come anche nel settimo festino, venivano definite «ideali» – «Signora Marchesa di Solera e signora D. Gioacchina, maschere da ballerine ideali, [...] Signora Rossi, ideale, [...] la Principessa di S. Severo fece una maschera ideale» – indicando probabilmente con questo termine un abito che era inequivocabilmente una "maschera" – grazie alla presenza della maschera sul volto o a qualche altra caratteristica – ma che mancava di particolari che identificassero un determinato personaggio.

Per il settimo festino quasi tutti ebbero cura di vestirsi da pescatori, pescatrici e ninfe marine, avendo saputo in anticipo che il re si sarebbe vestito da Nettuno. Negli altri festini Carlo si era vestito con un «abito di Corte alla romana» rosa con merletti bianchi, un diamante nel bottone del cappello e un diamante nella bocca della maschera (nel primo festino); da ungherese, con un abito di velluto «color panza di corvo» guarnito da punto di Spagna d'argento (nel terzo festino); da giannizzero turco, con un abito turchino dai galloni d'argento (nel quarto festino); da paesano greco, con un abito di velluto scuro guarnito da galloni d'argento (nel quinto festino); da re indiano, preceduto da una corte di signori spagnoli della sua corte vestiti da indiani (nel sesto festino); ma a detta del cronista la maschera più bella era stata sfoggiata dal sovrano nel secondo festino, ed era quella di re africano:

era come quasi ignudo di colore olivastro e figurava tal carnagione una finissima pelle di guanti (ch'era meraviglia come stava bene stirata o sia assestata) e di simil colore anche il volto o sia maschera, di sotto il petto pigliava una roba di velluto ponzò, gaiamente ricamato d'oro con accompagnamento di perle, et andava a finire con bell'intreccio di piume torchine e bianche; avea come una bandoliera proprio come accompagnamento di tale abito; avea per manto una bellissima pelle di tigre, che concertava assai

ben con l'abito; aveva in testa un bel turbante di velo ornato di perle e da certi diamanti, che formavan come merli da corona (FESTE 1737: 12).

In alcuni festini, «per gusto di sua maestà», uno dei cavalieri si vestì da donna: una «forosetta graziosa troppo» per il primo festino, una «dama all'antica» per il settimo festino, una dama per il secondo festino:

riuscì d'allegria, dandosi egli della grand'aria vezzosa, sì nel ballo che nel trattare; e benché incontrasse delle difficoltà a trovar da ballare, perché colle donne nol potea e gl'uomini non lo voleano, gradendo essi piuttosto di ballar con le donne vere, tanto però egli obbligava gli uomini con qualche graziosa sfacciataggine, locché non gli importava di fare, giacché in realtà donna non era (FESTE 1737: 13).

II.2.1.2. *Cinetica*. Insieme con gli abiti, altrettanto evidente ed efficace strumento della "mostra del sé" era la qualità del movimento del corpo, regolato da oltre due secoli da un modello relativamente stabile, definito dai trattati di buone maniere e dai trattati di danza <sup>71</sup>. In due secoli la tecnica della danza, segno di integrazione sociale e indicatore di posizione nella gerarchia sociale, era divenuta progressivamente più complessa, praticabile solo dopo mesi di costoso addestramento; attraverso di essa si accedeva ad altri settori delle buone maniere: saper camminare, sapersi sedere, saper salutare, sapersi inchinare e, in generale, sapersi muovere con disinvoltura («la maniera di presentarsi in una conversazione, il ricevere con garbo le persone in Casa, il modo di contenersi in una adunanza e distinguer con il saluto e con le riverenze le persone, son cose tutte che si apprendono dalla Danza», MAGRI 1779: I 13; «Vi sono moltissimi che caminano in una maniera biasimevole, e siccome la Danza è il tornio con cui si pulizano i corpi umani, deve essa rimediare a' difetti», MAGRI 1779: I 32).

Il trattato di Dufort doveva servire, secondo la dedica, «non già d'ammaestramento, ma di ricordazion delle cose» già perfettamente conosciute «dall'Eccellenza delle signore dame e de' signori cavalieri napoletani» a cui era indirizzato. La contessa di Savignano, una delle dame invitate alle feste del 1737, doveva porgere ufficialmente le sue scuse perché non sapeva ballare («non sapendo quella di ballo, per esser andata

---

<sup>71</sup> Cfr. Carmela Lombardi, *Il palazzo cinetico. La danza in un modello del corpo in movimento*, in AA.VV., *Utopia e modernità. Teorie e prassi utopiche nell'età moderna e postmoderna*, a cura di Giuseppa Saccaro Del Buffa e Arthur O. Lewis, Roma, Gangemi, 1989, d'ora in avanti LOMBARDI 1989.

sposa dal monastero addirittura a' feudi, per ciò fu obbligata a scusarsi e fu la scusa gentilmente accettata», FESTE 1737: 6).

Il modo in cui le dame e i cavalieri entravano nelle magnifiche sale e si salutavano sfoggiando vestiti e gioielli in attesa dell'ingresso dei sovrani era regolato da un cerimoniale certamente condizionato dalla forma e dai tessuti degli abiti e dal tipo degli accessori in uso – cappelli, ventagli, parrucche –, ma abbastanza stabile, se i due trattati di danza stampati a Napoli a distanza di cinquanta anni, nel 1728 e nel 1779, fornivano istruzioni per entrare, inchinarsi, sedersi che non presentano differenze sostanziali. I cavalieri salutavano strisciando un piede sul pavimento fino a puntarlo avanti e chinando il busto, «o poco, o molto, secondo la qualità della Persona» che stavano salutando, le dame invece tenevano il busto eretto e si inchinavano piegando le ginocchia – il movimento delle ginocchia era "in fuori" perché le regole del comportamento cinetico di etichetta prescrivevano sin dal XVII secolo di tenere i piedi con le punte leggermente divaricate (cfr. *infra* nota 34) – anche in questo caso più o meno profondamente a seconda della persona da salutare.

Entrando in una sala dove già si trovavano molte persone ci si inchinava rivolti all'adunanza in generale – lo si indicava volgendo lo sguardo intorno – e non era necessario, se si trattava di una festa da ballo, salutare uno per uno. Volendo, il cavaliere poteva farlo, avendo cura di guardare ognuno in viso prima di avvicinarsi e di muoversi a zig-zag passando da un lato all'altro della sala in modo da non volgere le spalle a chi non fosse stato ancora salutato.

Dame e cavalieri dovevano camminare con la testa dritta – e le dame la «gorgia alquanto recata in fuori» e lo sguardo «non alto né basso» –, le spalle basse e tirate indietro – le dame «acciocché il petto comparisca ben largo»–, lo «stomaco avanzato», il «ventre ritirato», i piedi in fuori; si raccomandavano ai cavalieri ginocchia distese e gambe diritte (gambe e ginocchia erano bene in evidenza perché il costume prevedeva i pantaloni corti al ginocchio <sup>72</sup>), alle dame braccia laterali basse per reggere con le mani,

---

<sup>72</sup> Era costituito da calzoni corti di svariati colori intonati alle calze, cravatta e spada pure corte, scarpe col tacco alto e giamberga, «una giacca lunga aderente al busto, a falde larghe, sfioccata sulle anche in pieghe a ventaglio, munita di voluminosi passamani, di tasche con grandi risvolti e di un piccolo colletto che può anche non esserci affatto; si accompagna ad una sottogiubba o gilet [...] Alla gola si orna di "faciole" o di cravatte di merletto, e dai polsi lascia cadere le gale della camicia» (Adelaide Cirillo Mastrocinque, *La moda e il costume*, in *Storia di Napoli*, vol. VIII, Napoli 1971, pp. 789-857, p. 838).



tra il pollice e l'indice, i due lati del vestito, in modo da non aprirli né chiuderli troppo (mentre le regole dei trattati seicenteschi prescrivevano di non tenere assolutamente il vestito con le mani, cfr. *infra* § I.3.1). Per camminare si curvava «naturalmente il ginocchio, distendendo con grazia il collo del piede, e posando prima la punta, e poi il resto del pié. Le punte si possono portare al di fuori, ma non troppo caricati» (MAGRI 1779: I 32). Ma quel che più contava era la naturalezza: l'«aria nobile, graziosa, facile e naturale» della dama, l'attenzione del cavaliere ad evitare tanto l'affettazione quanto la «forza» (DUFORT 1728: 14).

Una parte delle istruzioni fornite dai trattati era più strettamente legata al costume e quindi, verosimilmente, a mode passeggiere: che il cappello si tenesse con la mano sinistra, con la parte interna rivolta verso la coscia, e durante l'inchino le braccia del cavaliere rimanessero con naturalezza lungo i fianchi, sembra un uso abbastanza stabile. Durante le feste del 1737 i cavalieri ebbero la possibilità di tenere il cappello in testa mentre danzavano, perché erano in maschera (FESTE 1737: 11), secondo una regola confermata ancora nel trattato di Magri («Essendo festini in maschera, il cappello non si levi, ballandosi il Minuetto, quante volte la maschera si terrà sempre in viso; ma se sono di que' festini ne' quali si levano la maschera, tenendola su'l Cappello, nel ballare del minuetto si leva in tal caso il Cappello», MAGRI 1779: II 15).

E' necessario un adeguato incrocio di documenti per valutare la persistenza di altri usi: quelli delle dame, di tenere il ventaglio tra l'indice e il medio della mano destra, di camminare e di stare sedute con le mani incrociate all'altezza della vita – la mano destra sopra la sinistra – quello dei cavalieri di stare seduti con il cappello sotto il braccio sinistro e il braccio destro posato sulla coscia destra, il busto eretto ed i piedi alla distanza di un piede l'uno dall'altro (MAGRI 1779: I 48-49). Nelle incisioni che illustrano le feste del 1747 cavalieri e dame tengono nella mano destra il cappello o il ventaglio, ma le dame non hanno in nessun caso le mani in grembo.

L'importanza di accessori come i guanti e il ventaglio era sottolineata dalla cronaca delle feste del 1737, nella quale si racconta che per le dame invitate erano pronti guanti e ventagli nel caso un incidente le privasse dei propri:

fu loro gentilmente da detti signori avvisato ed offerto ch'erano ivi pronte tutte le donne di loro casa per servire esse Dame in quanto mai occorresse; e facendo veder pronta una provvista di guanti, se mai ne fosse avvenuto bisogno, come avvenne caso talvolta, che ne bisognò per essersene alcuno casualmente

imbrattato, anzi nel 3° festino essendosi rotto il ventaglio della signora Duchessa Riario, subito glie ne fu somministrato altro in dono dalla signora Contessa (FESTE 1737: 7).

## II.2.2. *Sedersi*

Dopo l'«ingresso», la seconda scansione significativa dei cerimoniali dell'ostensione era rappresentata dal luogo da occupare. Nella sala di palazzo reale preparata per le feste da ballo, una precisa gerarchia dei posti a sedere delimitava «lo spazio convenevole alle danze».

I Cavalieri stavano seduti su una grande scalinata «a guisa di Anfiteatro composta di tre ordini di gradi tutti coperti di bei panni d'arazzo», che scendendo verso il pavimento andava allargandosi e finiva in «più giri di panche coperti di dammasco rosso trinato d'oro» per le Dame, ma le Dame della Regina sedevano «separatamente dalle altre», in un altro «giro di scabelli, o tamburetti di dammasco cremisi similmente trinato d'oro».

I suonatori erano seduti in quattro ordini di panche sotto un padiglione, sempre di velluto cremisi trinato e frangiato d'oro; il 6 novembre, per la rappresentazione della serenata *Il sogno d'Olimpia*, al posto dei tavolati dei suonatori venne eretto un «ampio e maestoso teatro».

Dal lato opposto, dove la parete era addobbata anche da altri drappaggi di velluto cremisi con festoni guarniti di ricami e frange d'oro, apparentemente sostenuti da «certi Genietti dorati», erano state «preparate sopra un superbo tappeto di Persia tre ricchissime sedie per le Maestà Loro e per la prima Serenissima Reale Infanta», che per la rappresentazione teatrale si trovavano quindi perfettamente di fronte alla scena (FESTE 1749: 6).

Per le feste del 1737, nella sala «detta de' Viceré» drappeggiata di damasco cremisi gallonato d'oro, con arazzi, specchi e otto lampadari, la sedia preparata per il re si trovava su di una pedana ed era una sedia «a bracci» di velluto cremisi gallonato d'oro, dietro la quale si trovavano due sgabelli («i soliti due sgabelli») per il conte di Santo Stefano e per il Capitano delle guardie e, in linea con questi, la fila delle sedie «di paglia» per le dame, che proseguiva lungo gli altri due lati della sala «per comodo dei cavalieri». Il terzo lato della sala era occupato da un palco – quello del «Teatro delle Commedie d'Istrioni, che spesso privatamente si fanno a Corte per divertimento di S.

M.» – anch'esso «così di fuori come di dentro illuminato di cera», sul quale erano disposti su tre file 54 musicisti vestiti in maschera «a regie spese», in parte di rosa e in parte di turchino (FESTE 1737: 8).

Per la festa da ballo del 18 novembre 1747 la suddivisione dei posti a sedere era meno minuziosa perché l'occasione era più pubblica: il teatro di San Carlo era stato trasformato in una enorme sala da ballo, coprendo con tavole i sedili della platea così da creare, insieme con il piano delle scene, due sale, quella della platea destinata a dame e cavalieri e l'altra destinata ai «privati cittadini», che avevano accesso da un ingresso separato. La sala ricavata dalla platea si trovava più in basso di quella ricavata dal palcoscenico, tuttavia la divisione era sottolineata – soprattutto per esigenze di rifinitura delle decorazioni – da una balaustra di legno ma «colorita a guisa di marmo e fregiata d'oro», con due scalinate che collegavano il piano delle scene, più alto, con quello della platea. I suonatori si trovavano ai lati del proscenio, su due scalinate che si allargavano scendendo verso il basso.

Nella zona della platea, destinata a cavalieri e dame, alle già ricche decorazioni dei palchi erano sovrapposti «sette maestosi archi a posticcio» – uno per il palco reale e gli altri sei comprendenti ognuno in larghezza tre palchi e in altezza tre ordini di palchi – e naturalmente damasco, velluto, broccato, cristalli, specchi, intagli, fiaccole, frange, fiocchi e trine d'oro «larghissime». Dal palco reale partivano due ampie scalinate, che andavano «soavemente curvandosi verso le pareti del teatro, con lasciare in mezzo un capacissimo spazio per gli danzatori».

La zona del palcoscenico, dotata di decorazioni simili, non possedeva la stessa sontuosa struttura di base e quindi con tutta probabilità risultava molto più povera, almeno per chi la occupava, se non anche per chi la guardava. Per decorarla erano state costruite due pareti di legno, ornate di pilastri, di specchi, di intagli dorati e di panneggiamenti di damasco. Due ordini di «finestroni» simulavano i palchi e sotto i finestroni si aprivano da ciascun lato tre porte d'ingresso e nella parte più vicina al proscenio una nicchia che racchiudeva una scalinata dove si potevano riposare coloro ai quali era destinata quella zona del teatro. Una nicchia simile era in fondo al palcoscenico, ornata di «specchi grandissimi e di placche» (FESTE 1749: 9-10).

II.2.2.1. *Partecipazione*. Nell'organigramma di questa festa esisteva ancora un livello di partecipazione, oltre a quello di cavalieri e dame (che accedevano alla sala a loro

riservata, nella quale il re e la regina aprivano le danze) e a quello di "privati cittadini decentemente vestiti" (che accedevano ad una sala separata, nella quale il re e la regina avrebbero avuto l'«affabilità» di andare a ballare): c'era un modo di presentarsi all'entrata che consentiva di far parte del «numero infinito di spettatori» che poteva assistere allo spettacolo dai palchi e dai finestroni predisposti dal lato delle scene: «fu tanta la moltitudine che accorse a godere di questo spettacolo, che non pareva che il teatro, ancorché vastissimo sia, tanta ne potesse capire». La connessione del termine «moltitudine» con l'affollamento "popolare" veniva immediatamente corretta dal cronista con la nozione dell'«ordine», pertinente al "nobiliare": «la maggior meraviglia fu che, senza scorgersi la minima confusione, tutto fu regolato con tanta accuratezza, che nulla di più ordinato, e di più esatto, sarebbesi potuto sperare, se un somigliante spettacolo fosse stato ristretto nel breve circuito di una angustissima sala» (FESTE 1749: 11). Del resto pochi palchi posticci non potevano ospitare che un centinaio di persone o poco più, dunque le persone ammesse a guardare, ma non a ballare, facevano comunque parte di una minoranza ristretta di cittadini.

I molti livelli di partecipazione ai festeggiamenti si spiegano anche con la complessa articolazione dei livelli superiori della gerarchia sociale. La corte di Carlo di Borbone, costituita appena venne definita la sua successione in Toscana, Parma e Piacenza, comprendeva inizialmente 250 persone, compresi dignitari e cortigiani, alti e bassi familiari e servitori; e a queste si aggiungevano le 30 persone del seguito del maggiordomo maggiore, D. Emanuel de Benavides y Aragon, conte di Santisteban. La prudente politica di quest'ultimo fece sì che la corte si accrescesse man mano di elementi italiani, di Toscana e di Parma e Piacenza (SCHIPA 1923: I 80, 85), e che venissero create e distribuite un gran numero di nuove cariche onorifiche, così che nel quarto anno di regno, oltre le cariche speciali, i gentiluomini erano 115, dei quali 50 avevano *esercizio*, ossia ingresso in ogni parte della reggia (il loro simbolo era una chiave d'oro); gli altri erano *d'entrata*, potevano cioè arrivare solo fino alla quarta anticamera. La corte della regina venne formata non appena fu annunciato il matrimonio del re e comprendeva almeno 64 persone (SCHIPA 1923: I 228-229).

All'interno della nobiltà del Regno aveva notevole importanza la distinzione tra i discendenti delle antiche famiglie (nobiltà primaria o *generosa*), le famiglie o i discendenti di famiglie che avevano ottenuto un feudo o un titolo nobiliare dal sovrano (nobiltà *di privilegio*) e la nobiltà civile o legale di toga. Un'altra distinzione era dovuta all'essere o no *di seggio* (o *di sedile* o *di piazza*): nel corso del secolo le *piazze* di Napoli passarono da 119 a 250 famiglie, dal momento che ogni cedola di aggregazione fruttava allo stato 2000 ducati. Carlo mantenne e confermò tutte queste distinzioni e ve ne aggiunse altre, con le cariche e i titoli di corte retribuiti, col ragguaglio degli alti uffici di stato ai gradi di nobiltà, con l'istituzione di nuovi ordini cavallereschi ad alcuni livelli dei quali era possibile accedere pagando

(SCHIPA 1923: II 173-177). Le articolazioni della gerarchia sociale erano moltiplicate dai possibili passaggi di status. Già durante il vicereame alcuni "esercizi civili" non erano colpiti da imposta perché chi li esercitava era considerato "nobilmente vivente" finché non desse denaro ad usura. Ed in particolare durante il regno borbonico il traffico più diffuso era quello sulla pubblica finanza, dei capitalisti che prendevano in fitto o compravano le entrate pubbliche e che, arricchendosi, potevano comprare un feudo o comunque entravano con pieno diritto a far parte delle classi dirigenti.

Uno status sociale sui generis era quello dei cultori della legge. Giuridicamente il dottorato in legge, come quello in medicina, conferiva un ordine a parte, la nobiltà secondaria, o dei "civili" o "nobili viventi"; in realtà i sistemi e i metodi di governo rendevano i leggisti indispensabili per ogni funzione di stato e per ogni rapporto sociale, così che erano consultati e rispettati da tutti e erano ben consci della loro importanza. Perciò si distinguevano vestendo in modo grave e decoroso e soprattutto col cappello, conferito come la toga e l'anello all'atto dell'investitura dottorale e considerato «segno di corona». Il dottore in legge era del resto preso in giro proprio col soprannome di "paglia" o "paglietta"; e poiché il cambiamento di abito dei nobili aveva distinto i leggisti dalla nobiltà accomunandoli cogli scritturali, alcuni avvocati, già dai tempi del vicereame austriaco, avevano smesso l'abito nero con goliglia e polsi stretti, maniche strette e serrate, cappa lunga, calze nere e cappello senza ornamento, e avevano adottato come i nobili la giamberga con calzoni, cravatta e spada corti e scarpe col tacco.

La via più breve per diventare dottore era comprarne il privilegio o diploma, che il *Collegio de' dottori* (non l'università: accadeva più o meno la stessa cosa per esercitare la professione di notaio o di medico) conferiva in seguito ad un esame puramente formale; una volta dottore qualcuno entrava nella diplomazia, qualcuno diventava segretario di stato, qualcuno nella magistratura o all'università, per la maggior parte rimanevano avvocati o procuratori («una società a sé, calcolata, nella capitale, dopo la partenza di Carlo, di non meno che 26 mila persone», SCHIPA 1923: II 194-195), ma tutti miravano al possesso d'un feudo o d'un titolo nobiliare («Non vi è Avvocato che non sappia ballare, che non sia inteso della Musica, e che ogni sera non vadi in conversazione a far l'amore», ms. cit. in SCHIPA 1923: II 195).

Anche per divertissements privati come quelli del 1737 esisteva un meccanismo di partecipazione graduata. Il notevole investimento sostenuto per gli abiti veniva esibito attraverso una triplice graduazione della comparsa. Dalle tre case dove erano riuniti, cavalieri e dame partivano in gruppo per recarsi ai festini; questo consentiva tanto una maggior pompa per l'ingresso a corte quanto l'omaggio di altri cavalieri e dame, non invitati alle feste ma evidentemente ricevuti nelle case prima che esse incominciassero: «unitamente si portarono a Corte, locché cooperava a far più decorosa l'andata, e recava anche più comodo e piacere a varie Dame e molti Cavalieri, che nelle dette tre case solevano accorrere per godere la bella vista di quei ricchi ben concertati abiti». A corte cavalieri e dame erano attesi lungo la scala da «molta gente accorsa per veder almeno di passaggio così ricca e ben intesa comparsa», e venivano infine ricevuti dagli ospiti,

conte e contessa di Santisteban, che non mancavano di lodare «manierosamente ciascuna maschera all'entrare» (FESTE 1749: 7).

La partecipazione della folla del popolo ai festeggiamenti del 1747 era prevista durante l'ultimo giorno, il 19 novembre, per lo spettacolo della cuccagna e dell'illuminazione e dei fuochi a Castel Nuovo. La cuccagna rappresentava un giardino rococò ispirato agli ambienti pastorali. Sulla cima di una collina alberata, sulla quale pascolavano buoi, pecore, capre ed altri animali, una elaborata «grotta» era sormontata da una statua dell'Abbondanza con la cornucopia in mano ed era rifinita da balaustre decorate di uccellami, scalinate coperte di formaggi, terrazze su cui poggiavano vasi con giochi d'acqua o con alberelli dai rami carichi di carni e di animali, e da un porticato ricoperto, come tutto il resto, da formaggi e carni salate che simulavano un ornamento di rustico. Alle falde della collina due sorgenti d'acqua formavano due laghetti nei quali nuotavano uccelli acquatici e nei quali erano piantate due grosse antenne con appesi una abiti maschili, l'altra femminili. Ai piedi della collina il pollame che rivestiva il suolo simulava «i vaghissimi praticelli, con quei rabeschi di differenti colori, i quali oggi vediamo nei segreti giardini dei gran Signori»; i due prati erano attorniti da vialetti circondati da piccole siepi inframmezzate da pilastri sui quali poggiavano vasi con piante guarnite di ogni sorta di vettovaglie; al centro di ognuno dei prati scaturiva uno zampillo d'acqua e da una «fontana bellissima» posta tra i due prati sgorgava «gran copia d'ottimo vino, di cui ne erano anche sparse qua e là molte botti». La folla, trattenuta a stento da una «numerosa soldatesca», era probabilmente indifferente di fronte a questa prima parte dello spettacolo, ma ne interpretava la seconda fase: dopo il segnale del re fu necessario solo «brevissimo tempo» per portare a termine il saccheggio (FESTE 1749: 12-13).

A sera Castel Nuovo appariva decorato dalla cima allo steccato da strutture «trasparenti» – archi, pilastri, balaustre: «tutto l'insieme ha l'aspetto di un portico di un delizioso giardino» – e da fanali e globi luminosi, piramidi, vasi, stemmi della casa di Borbone, medaglioni con iscrizioni augurali scritte a lettere cubitali, tutto dipinto a colori vivaci e illuminato.

Nel largo del Castello era stata eretta una Macchina del fuoco costruita di legno e di tele, «ma così maestrevolmente accomodate e dipinte di trasparente, che marmi finissimi, e collo scarpello lavorati, parevano». Perché i sovrani potessero assistere allo spettacolo era stato costruito nel giardino del palazzo reale un «vago Casinetto», con le

pareti coperte di drappi di seta, specchi, festoni di fiori e foglie, lumi di cera, e cinque spaziosi veroni di ferro, quello centrale con un maestoso padiglione e con due «belli e ricchi guanciali per comodo delle Maestà Loro».

Lo spettacolo prevedeva che al comparire dei sovrani iniziasse la musica di tre bande, ognuna composta da quaranta suonatori di trombe e di timpani, contemporaneamente allo scoppio dei primi fuochi artificiali: «moltissimi razzi scoppiano ora in istelle, ora in serpi, ed ora in altre diverse figure divisi, e si alzano molte granate, e bombe da fuoco risplendentissime e di nuova invenzione»; che musica e fuochi – due batterie di fuochi dai baluardi del castello e una dal maschio – continuassero in sincronia; che poi si vedesse «tutto il Castello illuminato da un prodigioso numero di fuochi d'artificio» mentre intorno alla fossa del castello i fuochi colorati componevano le scritte e i disegni di ventiquattro cartelloni con le armi della casa di Borbone e i nomi del re, della regina e del principe; infine che, mentre la musica continuava, una colomba artificiale con una fiaccolletta nel becco partisse dalla loggia reale per andare a posarsi sulla macchina del fuoco preparata nella piazza – era sempre il re a dare simbolicamente inizio ai festeggiamenti – e contemporaneamente venisse dato fuoco anche ad un'altra macchina preparata sul punto più alto del castello (FESTE 1749: 13-16). La cronaca ufficiale non racconta che i fuochi d'artificio, quella sera, bruciarono in anticipo, e che la fuga della folla atterrita provocò morti e feriti <sup>73</sup>.

### II.2.3. *Danzare*

II.2.3.1. *L'inizio*. La terza scansione significativa dei cerimoniali era rappresentata dall'inizio delle danze. Il 18 novembre, «essendo ormai la notte avanzata i sovrani si affacciarono dal palco reale e, dopo essersi fermati ad osservare ora il nuovo e magnifico aspetto del teatro, or l'immensa moltitudine ond'era ripieno, discesero per la gran scalinata nel piano della platea e diedero al ballo cominciamento» (FESTE 1749: 11).

Se la buona pratica della danza era indispensabile per frequentare la corte, e a corte consentiva di distinguersi, il privilegio di dare inizio alle danze indicava la preminenza

---

<sup>73</sup> SCHIPA 1923: II 8.

sociale, come si evince con chiarezza anche dalle cronache seicentesche (cfr. *infra* § I.5.2). Oltre che un antico privilegio, l'apertura delle danze era l'occasione più completa per mettersi in mostra («bisogna distinguer sempre chi balla in prima figura», MAGRI 1779: II 41): della prima coppia che danza tutti possono ammirare l'abilità, la grazia, l'eleganza, insomma la padronanza, con la danza, di uno dei più articolati segnali di appartenenza ai livelli alti della gerarchia sociale.

L'intervento dei sovrani delimitava l'inizio come la fine delle danze («quando al Re ed alla Regina parve tempo di ritirarsi, tosto il ballo ebbe fine, e tutti di piacere ricolmi si partirono») e sottolineava il segno di integrazione ai livelli alti della gerarchia sociale rappresentato per gli invitati dalla partecipazione alla festa. Durante la festa al San Carlo i sovrani non solo danzavano più volte nella «Sala de' Nobili», ma onoravano con la loro presenza anche l'altra sala, così che «anche i privati cittadini, i quali avevano goduti i generosi effetti della loro magnificenza, sperimentassero egualmente quelli della loro affabilità» (FESTE 1749: 11).

L'accesso al ballo anche dei privati cittadini, purché «decentemente mascherati», conferma come nel corso del secolo la pratica della danza da sala divenisse gradualmente meno esclusiva. Se per ballare un Minuetto erano necessari mesi di costoso esercizio con un maestro, si diffondevano per tempo danze tanto più semplici da poter essere eseguite anche senza possederne una pratica particolarmente raffinata, per dirigere le quali era spesso necessaria la presenza durante le feste anche di più di un maestro di ballo.

Anche per questa ridotta esclusività della pratica, nel corso del secolo la possibilità di mettersi in mostra sarebbe prevalsa gradualmente sull'indicazione di preminenza sociale connessa al "far da prima figura". Magri trattava diffusamente il problema denunciando la difficoltà del maestro di ballo a dirimere le questioni di precedenza nella danza, e consigliava che il cavaliere direttore del ballo se ne occupasse o almeno garantisse il rispetto dell'autorità del maestro di ballo. Il problema non era tanto la necessaria preminenza da dare a qualche principe o a qualche grande della corte («tutta gente nobile sa il dover di regolarsi»), quanto la cattiva abitudine di molti di piazzarsi davanti agli altri («vi son de' garruli che ostinatamente voglion mettersi a prima figura [...], dispettosa presunzione propria della gente o scostumata, o vile», MAGRI 1779: II 44-45) in spazi che in realtà non erano praticabili, come i primi gradini dell'orchestra o, se l'orchestra era sopra un palco, nello spazio al di sotto del palco («mi ho preso la briga



di fare questo avvertimento per li varj disturbi occorsi ne' pubblici festini per occasione de' Maestri di ballo intestati per far fare da prima figura a certuni, o farla da giudice nel determinare cosa a lui non pertinente: sicché contengasi essi nella loro indifferenza, e badino al ballo, ciocché è la loro commissione»).

II.2.3.2. *Le danze*. Dufort precisava di poter evitare la trattazione di singole danze in quanto, conoscendo tutte le regole da lui fornite, sarebbe stato possibile non solo ballare, ma anche inventare qualsiasi danza; dichiarava tuttavia che se alla prima parte della trattazione non fosse seguito un *Trattato del minuetto*, il libro sarebbe stato «assai difettoso e mancante»: il Minuetto, «da vile, umile e basso, ch'egli era» (la tradizione storiografica lo identifica con una danza contadina della provincia francese di Angiò regolata e perfezionata alla corte di Luigi XIV) «occupa il principal luogo tra la danza nobile : [...] non si comincia ad imparare la danza nobile, se non da quello, e però si potrebbe appellare l'introduzione, o la porta della danza; ed oltracciò non si dà cominciamento se non da esso alle grandi e solenni feste di ballo» (DUFORT 1728: 118-119)

Il Minuetto era una sorta di danza-bandiera attorno alla quale si coagulavano tutte le caratteristiche di esclusività della pratica e che bastava per indicare l'adesione al gusto dominante della corte di Francia, che la politica di Luigi XIV negli ultimi decenni del Seicento aveva reso la più potente d'Europa in fatto di diffusione di modelli culturali: «se gl'italiani [...] furono i primi Inventori della Danza regolata, [...] i Franzesi stati son quelli che l'hanno ridotta a miglior perfezione», così che «moltissime Nazioni, e forse le più colte del Mondo tutto», sono obbligate «a non preggiarsi in altra maniera, che nella francesca, ballare» (DUFORT 1728 : *Avviso a chi legge* )<sup>74</sup>.

Oltre alla trattazione delle regole generali e del minuetto, nel trattato di Dufort compariva anche un rapido accenno alla Contraddanza: «convien che di passaggio si faccia anche parola della Contradanza, giacché da qualche tempo a questa parte, non già perché lo meriti, ma più tosto per vedersi in moto un gran numero di persone, ed affine di ravvisar l'ordine nella confusione e nella mischia, ha messo il pie' tra le danze nobili» (DUFORT 1728: 150-155).

---

<sup>74</sup> Cfr. ISHERWOOD 1973, *passim* e (*infra* §I.2.4.9) il *Balletto alla francese* inserito nella tragicommedia *L'Alfonso* (VULCANO 1697).

La Contraddanza, importata in Francia dall'Inghilterra alla fine del XVII secolo, occupava quasi interamente la seconda parte del trattato di Magri, il quale lamentava la fretta di coloro che avrebbero voluto imparare a danzare in un paio di mesi («quandocchè vi vorrebbero almeno sei mesi per porsi in figura di Minuetto, e con altri sei mesi di continuo esercizio si possa ballare mediocrementemente, qual'ora però sia di età giusta, facile, ed apprendibile») e che aveva fatto sì che in mezzo secolo la varietà di danze visibili nei festini si fosse molto ridotta <sup>75</sup>, cosicché non si vedeva altro che poche varietà di Minuetti e di Contraddanze («la disparità sempre vi si deve osservare, l'irregolarità non può mancare: non vi può regnare l'uso de' balli composti, regolari, perché troppo vi vorrebbe, che un dilettante si esimesse da tai difetti», MAGRI 1779: I 52).

1. Il Minuetto, che continuò a venire insegnato ancora nel XIX secolo pur andando gradualmente in disuso almeno dalla metà del XVIII, aveva diverse varianti diacroniche e sincroniche – qui si adotta quella descritta nel trattato di Dufort – ma nella sostanza veniva danzato da una coppia che ripeteva sempre lo stesso gruppo di passi – il *passo di minuetto* – "disegnando", con il suo percorso, sempre la stessa figura, originariamente una "S" modificata sin dalla fine del secolo XVII in una "Z".

Cavaliere e dama si trovavano ai due estremi della linea obliqua della "Z" ed eseguivano due elaborate riverenze, una delle quali verso gli spettatori («Nella prima inchinata, in quale si fa la riverenza a spettatori, il Cavaliere leverà per un solo momento gli occhi dalla Dama, com'essa pur da lui li suoi, e li volgeranno a torno in atto somnesso, sollevandosi poi di nuovo guarderansi l'un l'altro, e seguiran a fare la seconda riverenza con chinare gli occhi a terra», MAGRI 1779: II 20), poi lungo l'obliqua della "Z" si incontravano, si davano la mano, si giravano intorno, si incrociavano e proseguivano ognuno per suo conto completando la "Z"; questa figura veniva ripetuta per tre volte.

Il *passo di minuetto* descritto da Dufort era costituito da sei movimenti: due passi piegati, alternati a due passi salendo sull'avampiede, e due passi tesi. Si ballava sul

---

<sup>75</sup> I due trattati citano come danze correnti all'inizio del secolo la *Giga*, la *Gavotta*, la *Buré*, il *Rigodone*, l'*Alamanda*, la *Sarabanda*, la *Ciaccona*, la *Follia*, l'*Amabile*, il *Paspié* (DUFORT 1728: 22-23; MAGRI 1779: I 52).

tempo di tre quarti, e per un *passo di minuetto* occorreano due battute di tre quarti, ossia sei tempi dei quali si accentava solo il primo, che cadeva sul secondo dei sei movimenti del *passo di minuetto* (cioè l'attacco era "in levare"). Tutte le istruzioni per ballare il Minuetto annettevano molta importanza allo sguardo, alla testa, alle braccia dei due danzatori ed in generale alla loro perfetta sincronia.

L'apparente semplicità del Minuetto, nel quale si ripeteva sempre lo stesso passo e sempre sulla stessa figura, era il segno della sua esclusività; richiedeva il «grazioso, e niente affettato portamento del corpo», il «passo facile, e soave, il quale non abbia alcuna affettazione e durezza», il «bello, e leggiadro movimento delle braccia», un «orecchio ben dilicato a seguitar la cadenza» (DUFORT 1728: 143), tutte cose che si acquisivano con la lunga consuetudine e non si potevano improvvisare: una vetrina delle buone maniere.

2. Nelle Contraddanze l'elemento più importante era la «figura» tracciata dai danzatori col proprio percorso, secondo un modello che era stato nel XVII secolo quello delle varie Bische, Cascarde, Chiarantane, Cacce e che sarebbe stato utilizzato ancora per i Cotillons e le Quadriglie, praticati nelle feste da ballo per tutto il XIX secolo. Le danzavano molte persone insieme, disposte su due, tre o quattro file, usando pochi passi semplici. I danzatori potevano essere un numero preciso di coppie che utilizzava una precisa sequenza di passi («contraddanze regolate») o un numero di coppie variabile a piacere («contraddanze di numero indeterminato»), ed in questo caso era obbligata solo la figura. Dufort elencava 23 passi, dei quali soltanto 9 venivano usati nelle contraddanze, e soltanto in quelle «regolate»; nel trattato di Magri tre passi venivano nominati come idonei ad essere utilizzati nelle contraddanze non regolate: *brisé*, *mezzo contratempo*, *degagé*.

Magri, tra le cose a cui badare nel comporre le Contraddanze, indicava la varietà tanto nella musica, alla quale doveva corrispondere la varietà nel moto («così non solo varia l'armonia, con che più alletta l'udito, ma, mutando tempo, si muta il passo, e la macchina più si divaria») e nella figura («se la Musica è tutta sincopata, male farebbe il Maestro d'intromettere una figura rotonda, una biscia; ma una catena, alla quale sono relative le note sincopate, perché in questa or si lascia, or si piglia la mano») come negli intrecci tra le coppie («abbiasi la prima mira [...] che non ballino sempre Compagno e Compagna: ma facciansi variare or con la seconda, or con la terza», MAGRI 1779: II 41-

42). Le cinque tavole che in calce al trattato illustravano i segni utilizzati per notare le Contraddanze elencavano 114 diversi tipi di intreccio.

Per la maggior parte le 39 contraddanze illustrate dalle tavole nel trattato di Magri erano di numero indeterminato, per le quali era corrente la pratica di danzarle senza nemmeno conoscerne la coreografia. Nei giorni precedenti le feste del 1737 le dame, per esercitarsi nel ballo («specialmente per le controdanze») si dividevano in tre gruppi, riuniti in tre diverse case (FESTE 1737: 7); ma la raccomandazione, frequente e particolareggiata, di non ballare Contraddanze che non si conoscessero bene (MAGRI 1779: II 36-40: *buona regola di ballar le Contraddanze premeditate nei festini*) conferma quanto fosse frequente l'uso di prendere durante la festa stessa istruzioni dal maestro di ballo per ballare le Contraddanze, la cui diffusione è chiaramente connessa con la semplificazione dei cerimoniali e con la minore esclusività della pratica della danza.

II.2.3.3. *La sequenza*. Le feste da ballo si aprivano con uno o più Minuetti, ai quali seguivano le Contraddanze, inframmezzate da altri Minuetti; questa, con ogni probabilità, doveva essere la sequenza osservata anche nel corso delle feste del 1747. Molte minuziose informazioni sulla sequenza dei cerimoniali osservati nel corso dei festini da ballo vengono fornite dalla cronaca delle feste del 1737.

Il re, con la maschera sul viso, entrava nella sala annunciato dalla musica («al dolce strepito di gran sinfonie», FESTE 1737: 10), poco dopo l'ingresso di tutti gli altri, che si facevano trovare in piedi, pure con le maschere in volto. Sedutosi il re, le dame cominciavano il baciavano.

Ogni festino cominciava con un Minuetto danzato dal re e proseguiva con varie Contraddanze inframmezzate da altri Minuetti; ogni sera il re danzava le Contraddanze («nelle quali aveva del piacere») e tre Minuetti, con tre dame diverse in ognuno dei festini, fino ad arrivare al sesto e settimo festino nei quale danzava oltre alle Contraddanze solo due Minuetti ricominciando con le dame con le quali aveva ballato il primo giorno («come se avesse cominciato da capo il giro, avendo avuto già tutte l'onore di ballare con Sua Maestà», FESTE 1737: 16).

Il re, cominciando il Minuetto, eseguiva le due riverenze, verso gli astanti e verso la dama, previste dal cerimoniale del ballo. Durante i Minuetti danzati dal re tutti si alzavano in piedi e suonava l'orchestra intera, mentre ne suonava la metà per i Minuetti

che il re non ballava; il primo a ballare dopo il re era l'Ambasciatore di Francia, un nobile di famiglia napoletana del seggio di Nido: Paolo Galluccio marchese De l'Hôpital. Il re chinava la testa per rispondere alle riverenze delle dame che si trovavano vicino a lui e gli facevano omaggio prima di cominciare a ballare.

Secondo la consuetudine, a dirigere le danze c'era un maestro di ballo e un cavaliere "direttore del ballo" (cfr. *infra* § I.5.2): «sin da principio regolò il ballo il signor Conte di Santo Stefano, che determinava chi e con chi doveva ballare, ma qualche tempo dopo la prima contradanza andava poi il ballo come da sé, ed in qualche maniera regolato dal suddetto celebre ballerino, l'Aquilante, il quale tutte le sere e per tutto il tempo sempre ci ave assistito per ordine di S. M.» (FESTE 1737: 10-11).

Dopo l'ultima Contraddanza, il gentiluomo di Guardia mettendo il mantello sulle spalle del re segnalava che la festa era terminata; le sole dame venivano riammesse al baciamento e a loro volta omaggiate dal re con una «levata di cappello» che per l'ultimo festino «fu con maggior trattenimento esprime una maggior cortesia anche per l'aria molto gioviale benigna con cui [Sua Maestà] mostrava esser rimasta di tutti molto ben soddisfatta». Il re si ritirava per primo e tutti gli altri si congedavano dalla contessa di Santisteban e si ritiravano a loro volta.

## II.3. UN'ARTE DI MUOVERE IL CORPO

L'accurata regolazione e la calcolata ostensione facevano del movimento del corpo un'arte («il ballo è un'arte di muovere ordinatamente il corpo, affine di piacere agli spettatori», DUFORT 1728: 1); inoltre la regolarità del comportamento cinetico era una tradizionale componente della "bellezza", e la "bellezza", proprio in quanto espressione di un "ordine", era una componente della distinzione sociale («la danza dà alle membra una bella disposizione, che accresce aria, ed un bel portamento al nostro corpo, e non perché possa dotarlo di una nuova simmetria, ma perché corregge la positura negletta nella quale ordinariamente si tengono le membra e mostra la giusta proporzione e l'ordine di tutta la macchina», MAGRI 1779: 14; PLANELLI 1772: 213).

Al di là delle molte intersezioni tra la sfera della danza e quella delle buone maniere, era proprio il riferimento ad un'ordine in contrapposizione al disordine dell'"irregolare" (vs "brutto" vs "emarginato dai livelli superiori della gerarchia sociale") che faceva della danza un settore dell'etichetta intesa come strumento della comunicazione sociale, del raccontarsi e del delimitarsi dei gruppi. La trattatistica è stato uno dei mezzi attraverso i quali l'esclusività della pratica si è rafforzata e si è ufficializzata a partire almeno dal XV secolo.

### II.3.1. *La struttura dei trattati*

Come era consueto nei trattati di danza, tanto Dufort quanto Magri ordinavano la materia secondo uno schema per il quale alle regole di base seguiva la trattazione analitica dei passi – presentati come tutti i passi necessari per danzare – e poi quella delle singole danze. La suddivisione corrispondeva ad un ideale ordine dell'apprendimento

per il quale «chi vuole impararsi a leggere insegni prima a conoscere le lettere, quindi a formar le sillabe, e così gradatamente giungerà alla perfetta lettura: né più, né meno è del ballo» (MAGRI 1779: I 16).

1. Dufort partiva dall'enumerazione di tutte le componenti del ballo, trattate poi una per una in altrettanti capitoli. Per acquisire l'arte del ballo era necessario saper appoggiare i piedi a terra «secondo la regola» (cap. II: *posizioni dei piedi*), equilibrare il corpo (cap. III: *equilibrio del corpo*), muoverlo (cap. IV: *movimenti del corpo*) a tempo (cap. V: *della cadenza*) con alcuni «artifiziosi, e leggiadri passi» (cap. VI: *passi del ballo nobile*, trattati uno per uno nei successivi 24 capitoli, VIII-XXX), accompagnarlo col «regolato movimento delle braccia» (cap. XXXI: *movimenti delle braccia*), infine «saper tutte queste cose adoperare sulle figure» (cap. XXXIII: *della figura*: «il cammino che far dee colui che balla»).

Il capitolo VII (*Dichiarazione de' segni che si trovano nelle Figure de Passi*) forniva indicazioni per comprendere il sistema cinegrafico utilizzato per notare i passi. Il cap. XXXII trattava del modo di fare la *riverenza*, mentre le «riverenze fuor della danza» venivano trattate in un'altra sezione. Il cap. XXXIV forniva alcuni *avvertimenti generali a coloro che vogliono perfettamente intraprendere il Ballo Nobile*, i quali consistevano

(i) in una particolareggiata esposizione dei due modi possibili per apprendere «tutte le scienze e le arti, e generalmente le cose tutte che si possono dall'umana mente sapere», e cioè seguire e conoscere «le regole» oppure imitare «gli esempi [...], il qual modo è invero assai difettoso e mancante», a differenza dell'apprendere attraverso regole, «di novero pochissime, ma che nello stesso tempo istruiscono e rendono chiara la mente, ed aperta a comprendere e porre in atto tutte le cose infinite sotto di esse raccolte ed inchieste»;

(ii) chi voleva, quindi, «far tutto il profitto nel ballo nobile», non doveva fare come quelli che, «senza saper nulla, s'affrettano ad imparare un miscuglio di danze [...] e di passi difficili, e [...] non fanno altro che strapazzarsi inutilmente le gambe e tutto il corpo, ma si attenga all'unica regola, che si vuole seguire»: doveva studiare con cura uno per uno i passi (badando soprattutto ai movimenti che li componevano e alla loro «misura di tempo», perché i passi potevano avere molte varianti, ma questi due elementi rimanevano sempre invariati) e poi imparare a legarli uno all'altro a gruppi di

due, di tre, di quattro, di cinque e così via, provandoli «sopra diverse figure, e sopra arie loro convenienti»; avrebbe potuto così ballare qualunque danza.

La trattazione del Minuetto era segmentata nella seconda parte del libro (*Trattato del minuetto*) nella descrizione del passo (cap. II), del movimento delle braccia (cap. III), della cadenza (cap. IV), della figura (cap. V) e infine dei «passi ed ornamenti co' quali si può rendere più leggiadro il Minuetto»: alcune varianti dei passi e alcuni abbellimenti da non adoperare più di tre volte nel corso della danza perché «il trapassare questo numero sarebbe lo stesso che voler incorrere nel grave difetto di coloro che sono più vaghi degli ornamenti che della sustanza delle cose» (cap. VI).

Alla fine del trattato due piccole sezioni erano dedicate alla *contradanza* ed alle *riverenze fuor della danza*.

2. Magri cominciava col chiarire quale fosse l'«utilità della danza» (cap. I), come la si potesse «apprendere perfettamente» (cap. II, ricalcato sul cap. XXXIV del trattato di Dufort) e quali dovessero essere le «qualità del ballerino» (cap. III); poi passava alla trattazione dell'equilibrio (cap. IV), dei movimenti del corpo (cap. V: ricalcato sul cap. IV del trattato di Dufort), della «cadenza» (cap. VI), delle «positure de' piedi» (cap. VII). Cinquanta differenti passi venivano trattati nei successivi 50 capitoli; il cap. LIX trattava del «gioco delle braccia» e nel cap. LX (*capriole*) venivano descritti 23 diversi tipi di salto.

Questa prima parte del trattato forniva, nelle intenzioni dell'autore, le basi tanto per la danza da sala quanto per la danza teatrale. L'orientamento verso la danza teatrale fa di questo trattato un campione estremamente interessante di una tecnica che perfezionava in quegli anni le proprie potenzialità cinetiche ed espressive connettendole ad una struttura drammaturgica di nuova concezione, della quale le esigenze e le caratteristiche si andavano sempre più divaricando da quelle che erano state finora le esigenze della pratica della danza. Il trattato dava molto spazio alla tecnica virtuosistica caratteristica dei danzatori del genere detto «grottesco» (lo stesso autore era un danzatore «grottesco»), che interpretavano caratteri comici o pastorali o fortemente caratterizzati in contrapposizione ai danzatori di genere «serio» che si limitavano ai caratteri tragici.

La seconda parte del trattato era specificamente dedicata al ballo da sala. Vi si trattava come si dovesse comportare il maestro di ballo, in particolare con i principianti



(cap. I); quali fossero la storia, le regole, le difficoltà e le preziosità del Minuetto (cap. II); come si eseguissero vari «atti nobileschi»: presentarsi in una conversazione, fare quattro diversi tipi di riverenza (da fermi o camminando avanti, indietro o di lato), star seduti (cap. VI).

Lo spazio maggiore veniva riservato alle Contraddanze: quale fosse il luogo della sala più adatto per cominciarle (cap. III), come fosse buona regola non improvvisarle durante i festini (cap. IV), a quali particolari conveniva badare nel comporle (cap. V). Il volume era corredato da tavole che riportavano musica e coreografia per 39 diverse contraddanze, notate con un sistema strutturalmente non dissimile dalla *chorégraphie* (cfr. *infra* § II.3.2.2) ma del quale l'autore si dichiarava «primo Inventore» (MAGRI 1779: 5) suscitando il sarcasmo di Sgai («Voi primo inventore ? [...] Bisognerebbe [...] che quei dotti Accademici non avessero mai letti libri di Corografia di Ballo», Sgai 1779: 34-35); un capitolo forniva le spiegazioni per i segni utilizzati nelle tavole (cap. VII: *Spiegazione de' Segni e figure delle Contraddanze*) e i capitoli seguenti analizzavano alcune formazioni di partenza dei danzatori nelle Contraddanze (cap. VIII: *Dichiarazione de' Principj delle Contraddanze*) e ne fornivano per alcune la spiegazione completa (cap. IX: *Spiegazioni di alcune contraddanze*); un ultimo capitolo forniva le istruzioni per danzare l'*Amabile*, una danza in disuso resa dall'autore «talmente in tutto nuova, che altro non ha, che il sol nome dell'antica» (MAGRI 1779: II 94).

### II.3.2. *Le fonti dei trattati*

Nei trattati di Dufort e Magri, per documentare l'origine italiana della danza regolata, «cioè composta di que' soli passi, i quali, secondo le regole appresso trovate, si possono adoperare» (DUFORT 1728: *Avviso a chi legge*), venivano citate pressappoco le stesse fonti bibliografiche.

Si trattava di un *Ballarino perfetto* di Rinaldo Rigoni, probabilmente del 1468 e dedicato a Galeazzo Sforza, e del *Ballarino* (CAROSO 1581), descritto come «il più nuovo» (DUFORT 1728: *Avviso a chi legge*), del quale Magri, che comprendeva tra le sue fonti anche Dufort, citava una ristampa della edizione successiva (CAROSO 1630).

La «miglior perfezione» della tecnica della danza era però dovuta ai francesi: all'attività dell'*Accademia Reale di Parigi*, come precisava l'*Avviso a chi legge* del trattato di Dufort, ed in particolare a quella del coreografo Pécour e del suo maestro Beauchamp, già maestro di ballo di Luigi XIV. L'*Académie Royale de Danse*, istituita con Lettres patentes del re (31 marzo 1661), era uno degli organismi con i quali Luigi XIV realizzò un programma di centralizzazione attraverso il quale, certamente non il primo ad utilizzare l'attività artistica per propagandare un'immagine di potenza della corte e del paese, se ne serviva però in un modo massiccio e programmatico. L'attività dell'*Académie*, che aveva sede al Palais-Royal e i cui membri si riunivano una volta la settimana per creare nuovi passi di danza e nuove coreografie, oltre che per provvedere all'istruzione e all'esame degli aspiranti esecutori e maestri, è documentata da un notevole numero di pubblicazioni, in gran parte raccolte di danze da sala e da teatro <sup>76</sup>.

1. Il più significativo dei riferimenti di Dufort all'attività dell'*Académie de Danse* era l'adozione della *chorégraphie*, il sistema cinegrafico utilizzato per documentarne la produzione («ho anche voluto, lasciate da parte le figure dimostrative d'Uomini e Donne, le quali non servono a nulla, se non a guarnire i libri e dar diletto a' ragazzi, servirmi delli segni di Chorografia, o dell'Arte di scriver le Danze, ne' quali agevolmente si comprendono le positure ed i movimenti di ciascun passo», DUFORT 1728: *Avviso a chi legge*). Lo stesso sistema che Magri dichiarava di non utilizzare in quanto i suoi segni si limitavano ad indicare come comincia e come finisce un passo ed erano quindi insufficienti («né quei segni sono bastanti ad indicare tutti i movimenti, che fansi in un passo: ma solo vagliano da qual positura cominciano, ed in qual finiscano», MAGRI 1779: I 31): una posizione comune presso i coreografi alla fine del secolo, quando la tecnica della danza era ormai divenuta troppo complessa per essere notata con un sistema nel quale il tratto di maggiore importanza era la «figura», il percorso seguito dai danzatori <sup>77</sup>.

2. La *corégraphie* prevedeva la notazione dell'orientamento dei danzatori rispetto alla sala, del percorso seguito dai danzatori e, sulla linea che indicava il percorso, la

---

<sup>76</sup> Cfr. ISHERWOOD 1973: 180-181 e *passim*.

<sup>77</sup> Cfr. LOMBARDI 1986: 70 sgg.

notazione dei passi per mezzo dei quali esso si doveva compiere (cfr. FEUILLET 1701). La notazione dei passi si fondava sul principio che ogni passo fosse costituito da una successione di «movimenti». Dufort, che si serviva della *chorégraphie* esclusivamente per notare singoli passi, e non un'intera danza, si limitava ad utilizzarne una serie limitata di varianti, per la comprensione delle quali forniva poche indicazioni indispensabili (DUFORT 1728: 29-35).

Il passo veniva indicato da una linea sulla quale si notava:

A. la posizione del piede:

(i) il punto occupato dal piede prima del passo, i punti occupati (ii) dal tallone e (iii) dalla punta del piede dopo il passo, l'eventualità che (iv) il piede non si trovasse poggiato a terra o che (v) si trovasse puntato a terra (con la sola punta poggiata e il peso del corpo sostenuto dall'altra gamba);

B. la successione dei movimenti:

(vi) la sequenza dei segni indicava la successione nella quale si dovevano eseguire i movimenti, (vii) il punto della linea sul quale si notava il movimento indicava che esso doveva essere eseguito rimanendo fermi (viii) o camminando e (ix) se doveva essere eseguito all'inizio, (x) alla metà o (xi) alla fine del passo; si poteva anche indicare che (xii) due passi si eseguivano legandone uno all'altro;

C. il tipo di movimento:

(xiii) piegato, (xiv) rialzato;

D. il tipo di passo:

(xv) strisciato, (xvi) saltato – e del salto si notava anche (xvii) la «cascata» –, (xviii) girato (un quarto, due quarti o tre quarti) (xix) rimanendo su stessi o (xx) camminando;

E. il tempo:

(xxi) era possibile notare che un passo doveva essere eseguito due volte più velocemente di un altro.

### II.3.3. *Le basi della tecnica*

Le varianti delle posizioni reciproche dei piedi, dei modi in cui si poteva equilibrare il peso del corpo, delle possibilità di movimento nello spazio, dei tempi musicali, venivano ridotte da Dufort a:

(i) cinque posizioni dei piedi dette «prima», «seconda», «terza», «quarta» e «quinta», definite formalmente dall'*Académie Royale de danse* e sostanzialmente in uso ancora ai nostri giorni come base della tecnica di danza accademica;

(ii) sei possibilità di equilibrio, a partire da quello fondamentale sui due piedi;

(iii) quattro «movimenti semplici»: «piegato», «rialzato», «andante», «circolare» ed una serie di «movimenti composti» derivati dalla fusione di due o più movimenti semplici;

(iv) due misure di tempo, alle quali si potevano «ridurre» tutte le altre per quanto serviva al ballo: tempo «binario» e tempo «ternario».

La trattazione di questi elementi di base comportava nel trattato di Magri alcune varianti – ma le differenze diventavano notevoli col procedere delle due trattazioni – dovute in parte alla maggiore modernità, in parte all'orientamento verso la pratica teatrale; quest'ultimo in particolare implicava l'adozione di una cinetica spesso non allineata – lo dimostrano anche alcune critiche di Sgai – con le tradizionali ragioni di esclusività della pratica coreutica (la regolare compostezza contrapposta alla acrobatica irregolarità) in quanto nella pratica teatrale della danza le necessarie marche connotative dell'esclusività si andavano connettendo, prima che alla cinetica, alla teoria estetica e drammaturgica che si delineava nel corso del secolo.

II.3.3.1. *Posizioni*. Sia le cinque posizioni dei piedi che le sei possibilità di equilibrio riguardavano la statica e non la dinamica del passo, erano cioè le undici posizioni nelle quali era lecito iniziare o finire un passo; tanto la definizione delle posizioni quanto la definizione dei diversi tipi di equilibrio si scontravano con la difficoltà a definire il movimento: «la notizia di questi equilibri non serve già per andare investigando nella formazione de' passi, quante volte, ed in quanti modi il peso del corpo si vada trovando, or su questo, or su quell'altro equilibrio, il che sarebbe un voler andare all'infinito, ed un voler più tosto filosofare, che ballare» (DUFORT 1728: 13).

Le cinque posizioni dette «vere» prevedevano che le punte dei piedi fossero rivolte in fuori: nella «prima» i talloni si trovavano sulla stessa linea e si toccavano, nella

«seconda» si trovavano sulla stessa linea alla distanza di un piede, nella «terza» si trovavano uno davanti all'altro e si toccavano, nella «quarta» si trovavano uno davanti all'altro alla distanza di un piede, nella «quinta» la punta di un piede formava un angolo retto con il tallone del piede che si trovava davanti.

Cinque posizioni analoghe, dette «false», che prevedevano l'orientamento delle punte "in dentro", venivano utilizzate esclusivamente nella danza da teatro e per questo erano descritte solo da Magri, insieme alle cinque posizioni «vere» e ad altri tre gruppi di varianti di queste ultime: le cinque posizioni «in aria», per le quali poggiava a terra solo un piede; le posizioni «forzate», che prevedevano per la seconda, la quarta e la quinta uno spazio tra i piedi leggermente maggiore di quello previsto per le corrispondenti vere; le posizioni «spagnuole», che non prevedevano la punta dei piedi rivolta in fuori.

Ai nostri giorni le cinque posizioni di base, ancora in uso, prevedono, come ogni altra posizione e passo, la completa voltatura *en dehors* delle gambe: la testa del femore ruotata nella cavità dell'anca in modo tale che, a talloni uniti, i piedi, in linea con le ginocchia, formino un angolo di 180°.

II.3.3.2. *Equilibrio*. L'equilibrio consisteva nel tenere il corpo diritto («diritto, grazioso, ben disposto, e niente forzato oltre la sua naturalezza») in modo che il peso fosse equilibrato:

- (i) sopra ambedue le «piante» dei piedi,
- (ii) sopra ambedue le «punte» (gli avampiedi),
- (iii) sopra una pianta, toccando terra anche con la punta dell'altro piede,
- (iv) sopra una punta, toccando terra anche con la punta dell'altro piede,
- (v) sopra una pianta, senza toccare terra con l'altro piede,
- (vi) sopra una punta, senza toccare terra con l'altro piede.

Magri ricalcava questa enumerazione senza includere però il quarto tipo di equilibrio («il mio sentimento si è, di tenersi affatto alzato da terra il piede, quando l'altro sostiene tutto il corpo su la punta, come si pratica da veri, e virtuosi ballerini, e non da quelli, che non vanno in questa ringa») e aggiungendovi invece un altro tipo («sopra tutti e due i calcagni senza che il restante del piede tocchi affatto la terra») probabilmente praticato per particolari caratteri di danza teatrale, tanto da suscitare la riprovazione di Sgai che la definiva «una maniera piuttosto da Cantambanco, o da quei che fanno forze, che da

Maestro di Ballo» (SGAI 1779: 67); inoltre aggiungeva al terzo tipo di equilibrio l'osservazione che poggiando sopra la pianta di un solo piede «bisogna inchinare appena il corpo su'l lato del piede, che sta tutto appoggiato in terra » (MAGRI 1779: I 20).

Questa osservazione, apparentemente non congruente con il principio generale dell'equilibrio («non importa altro l'equilibrio, che quella linea, che dall'alto al basso divide ogni corpo in due parti eguali, cada nel centro della base», MAGRI 1779: I 19) e come tale criticata da Sgai (SGAI 1779: 66), rispondeva in realtà all'esigenza pratica di tenere il corpo equilibrato sopra una sola gamba, cosa che rendeva necessaria non una pendenza visibile del corpo, ma uno spostamento sensibile del peso del corpo; questo tipo di difficoltà di formalizzazione che si incontra sovente nel trattato di Magri risiede nella frequente utilizzazione di un linguaggio da "addetto ai lavori" come unica sommaria soluzione alla difficoltà di definizione del complesso modello cinetico della danza («la pratica poi, e specialmente il teatro imparerà alcune cose, che io non posso qui spiegare, e dimostrare: né pretendo altro per adesso, che dare i primi rudimenti», MAGRI 1779: I 54).

II.3.3.3. *Movimenti.* Il «movimento del corpo» veniva definito come il «portarsi di colui che balla o in giro sopra il suo proprio luogo, o dal luogo, ove ei si trova, in un'altro». Le varianti erano definite dalle relazioni spaziali: «piegato» (basso), «rialzato» (alto), «andante» («in annanzi», «addietro», «dall'uno e dall'altro lato»), «circolare» («movendo il corpo in giro senza uscir del suo proprio luogo»); la definizione della cinetica dei movimenti era ridotta al minimo, utilizzando per il «piegato» e per il «rialzato» il solo movimento dei ginocchi (rispettivamente piegati e distesi) e per l'«andante» la designazione convenzionale di un comportamento cinetico complesso: «camminando». I «movimenti composti» si ottenevano dalle combinazioni di «movimenti semplici»: «piegar camminando un passo», «camminare un passo girando» e così via.

Questa sezione non comportava differenze sostanziali tra i due trattati.

II.3.3.4. *Cadenza.* Ogni «passo» era composto di movimenti e si eseguiva in 1 tempo musicale: su uno dei «movimenti» era situato l'accento del tempo musicale, ossia la «cadenza» del passo («manifesta cosa è adunque, che essendo la danza figliuola dell'armonia, alcuno non sappia, né possa ballare, s'egli non conosce e co' movimenti del corpo la cadenza di quella non siegue»). Per quanto occorreva alla danza, la varietà

dei tempi musicali si poteva semplificare riducendola alle sole misure di due tempi («binaria») e di tre tempi («ternaria»). Come è facilmente comprensibile, considerato che per eseguire un passo occorre l'intera durata di un tempo, il tempo binario si adoperava in linea di massima per le danze «che speditamente, e con prestezza deono esser ballate: come per esempio la *Giga*, la *Gavotta*, la *Buré*, il *Rigodone*, l'*Alamanda*»; il tempo ternario si adoperava per le danze «le quali si vogliono posatamente, e con maggior gravità delle prime, ballare: come per esempio la *Sarabanda*, la *Ciaccona*, la *Follia*, l'*Amabile*» (DUFORT 1728: 22-23).

Magri metteva in rilievo il differente trattamento della cadenza osservato dai «moderni», che eseguivano più passi in un solo tempo o anche un solo passo in più tempi («noi moderni non misuriamo la cadenza co' passi, come gli antichi, che ogni passo occupava una battuta»); alla minore uniformità doveva corrispondere anche l'adeguamento del carattere della danza al tempo della musica («male fanno que', che sopra un tempo *fugato* vi ballano e vi saltano *staccato* [...] cose tutte improprie, e sconvenevoli») le cui caratteristiche potevano venire sfruttate a scopo narrativo attraverso un determinato dispositivo di costruzione drammaturgica (MAGRI 1779: I 23-24; cfr. *infra* § II.4.2.2).

### II.3.4. I passi

1. Dufort descriveva 22 passi e alcuni "movimenti di raccordo" fornendo per ognuno la trascrizione cinegrafica e la nomenclatura in toscano e in francese, dal momento che i passi «s'odono nominar in francese» (DUFORT 1728: 26; ancora ai nostri giorni l'uso della nomenclatura francese per la danza accademica è internazionale); gli elementi della descrizione di un passo erano i «movimenti» e la «cadenza».

I passi descritti sono stati raggruppati, nella tab. 4, in due settori: nel settore A sono compresi i passi segmentabili in una sequenza semplice di movimenti; nel settore B sono compresi i passi dalla cui segmentazione iniziale si ottiene una sequenza più complessa di movimenti, tale da comprendere a sua volta altri passi (i numeri in parentesi si riferiscono appunto ai passi costitutivi, con riferimento alla numerazione del settore A). I settori A e B sono a loro volta suddivisi in due settori A1 e B1 di passi che determinano uno spostamento e in due settori A2 e B2 di passi che si eseguono senza spostarsi.

A1	B1
1. passo semplice- <i>simple ou naturel</i>	17. passo tronco- <i>coupé</i> (4+1)
2. passo saltante- <i>sauté</i>	18. fioretto- <i>p. de bouré ou fleuret</i>
3. [mezzo] passo gittato-[ <i>demi</i> ]jetté	19. [mezzo] contrattempo-[ <i>demi</i> ]contretemps

4. passo mezzo tronco- <i>demi coupé</i>	20. passo di gagliarda- <i>de gagliarde</i> (8+1)
5. passo sfuggito- <i>eschapé ou failli</i>	21. passo bilanciato- <i>balancé</i> (4+4, in 2 tempi)
6. passo scacciato- <i>chassé</i>	22. sdruciolata- <i>glissade</i> (4+4, in 1 tempo)
7. passo di sissone- <i>de sissonne</i>	
8. passo unito- <i>assemblé</i>	
9. passo grave- <i>grave ou de Courante</i>	
10. passo cadente- <i>tombé</i>	
<b>A2</b>	<b>B2</b>
11. piegato e rialzato- <i>plié &amp; relevé</i>	23. passo di Rigodone- <i>de rigaudon</i> (17+2[+10])
12. pirola- <i>pirouette</i>	
13. passo staccato- <i>degagé</i>	
14. giro della gamba	
15. battimento del piede	
16. <i>balonné</i>	

TAB. 4

Alcuni passi o loro varianti venivano usati di rado oppure erano da evitarsi perché non convenienti alla compostezza del ballo nobile oppure in disuso per «la sconcia lor veduta» (DUFORT 1728: 83). D'altro canto il *mezzo gittato* era un passo «molto frequente», il *mezzo tronco* era «uno dei principali passi», il *fioretto* era «sì necessario nel ballo nobile, che non si può comporre alcuna danza senza di esso, ove il *fioretto* solo può formare una danza intera» (DUFORT 1728: 57). Il *passo di minuetto* era composto da un *mezzo tronco*, un *passo naturale sdruciolato*, un *passo naturale semplice* e un *mezzo gittato*; gli unici passi che potevano occorrere nelle Contraddanze erano il *fioretto*, il *tronco* e il *mezzo tronco*, il *contrattempo* e il *mezzo contrattempo*, il *saltante*, il *passo di rigodone*, lo *scacciato* e l'*unito*.

Questi passi sono descritti qui di seguito in maniera estremamente semplificata. In qualche caso ne è stata notata una corrispondenza con i passi della tecnica accademica in uso ai nostri giorni, che in linea di massima ha mantenuto la stessa nomenclatura; si tratta di una corrispondenza che riguarda la sola struttura formale dei passi e quasi sempre niente altro: non il tempo musicale, non la qualità del passo, non le modalità di esecuzione, etc. Tuttavia è opportuno segnalarla, in quanto in molti casi è proprio questa corrispondenza superficiale e imperfetta che rende comprensibile oggi la descrizione del passo.

Il *passo naturale semplice* consisteva nel «camminare naturalmente»; il *passo naturale sdruciolato* nel far strisciare la punta del piede a terra mentre si camminava.

Il *passo saltante*, «il qual di rado viene usato nel ballo nobile», si eseguiva saltando da una posizione all'altra e generalmente se ne eseguivano due in un tempo (la battuta era situata sulla «cascata del primo



passo»); l'*échappé* della tecnica accademica contemporanea corrisponde alla sequenza che prevedeva un passo saltante dalla quinta alla seconda seguito da un passo saltante dalla seconda alla quinta <sup>78</sup>.

Il *passo gittato* (del quale il *mezzo gittato* era una variante che ne adoperava gli stessi movimenti, ma «per metà, e più soavemente», e chiudeva molti passi del ballo nobile) era composto da due movimenti («piegato e rialzato andante col salto») e generalmente in un tempo se ne eseguivano due, uno con una gamba e uno con l'altra; corrisponde al *grand jeté* della tecnica accademica contemporanea <sup>79</sup>.

Il *passo mezzo tronco* consisteva nell'eseguire un passo piegando le ginocchia e nel distenderle una volta eseguito il passo, equilibrando il peso del corpo sulla gamba che non doveva cominciare il passo seguente. Il *passo tronco* era costituito da un *mezzo tronco* seguito da un *passo naturale* o da un *passo gittato*.

Nel *passo scacciato*, che dai «buoni Maestri di danze» non era usato se non andando di lato o indietro, con un piccolo salto il tallone del piede che si trovava indietro colpiva leggermente il tallone dell'altro piede, facendogli fare un passo semplice; generalmente se ne eseguivano due in un tempo. Corrisponde allo *chassé* della tecnica accademica contemporanea <sup>80</sup>.

Per eseguire il *fioretto semplice*, la più usata delle tre varianti del *fioretto*, si piegavano le ginocchia facendo un passo avanti (o lateralmente se si eseguiva di lato), poi si distendevano e con l'altra gamba si eseguiva il primo dei due passi naturali che dovevano seguire; il secondo passo naturale poteva essere sostituito da un *mezzo gittato*. Nel *fioretto in iscacciato* il secondo piede che si muoveva urtava il primo facendogli eseguire il terzo passo, come nel *passo scacciato*. Il *fioretto gittato* era composto di un *mezzo gittato* e di due passi naturali. Il *fioretto* corrisponde al *pas de bourée* della tecnica accademica contemporanea <sup>81</sup>.

Nel *contrattempo* si saltava su di un piede, si faceva un passo naturale con l'altro piede e infine un secondo passo naturale con il primo piede; nel *mezzo contrattempo* dopo il salto non si eseguivano passi o se ne eseguiva uno soltanto.

Il *passo di rigodone* si eseguiva senza spostarsi, era costituito da un *contrattempo* seguito da un *passo saltante*. Entrambi partivano e arrivavano in prima posizione, tanto che di solito seguiva un *passo staccato* ossia un passo che «slontana un piede dalla positura, ove si trova, e lo conduce sopra un'altra: e per lo suo mezzo lasciato un de' piedi a terra, coll'altro si va a trovare la positura di quel cotal passo, che si ha a fare» (DUFORT 1728: 88-89). Il *passo di rigodone* poteva anche essere eseguito, ma molto di rado, girando su se stessi «per fino ad un giro intero, siccome m'è venuto in acconcio d'osservare in diverse danze, e specialmente nella *Melania* di Balon l'anno mille settecento tredici composta» (DUFORT 1728: 69); si trattava dell'unico caso, nel trattato, in cui veniva presa in considerazione la possibilità di eseguire un intero giro su se stessi (laddove la *girata* dei trattati cinque-seicenteschi prevedeva almeno due giri, o più).

---

78 Cfr. KIRSTEIN 1952: 176-177.

79 Cfr. KIRSTEIN 1952: 182-183.

80 Cfr. KIRSTEIN 1952: 220-221.

81 Cfr. KIRSTEIN 1952: 158-163.

Il *passo unito* era un salto che si cominciava sulla terza, sulla quarta o sulla quinta e si terminava sulla prima o sulla terza posizione. Si piegavano le gambe, si saltava su una gamba avanzando mentre l'altra la raggiungeva tracciando un semicerchio in aria. Corrisponde all'*assemblée sauté* della tecnica accademica contemporanea <sup>82</sup>.

2. Nell'intraprendere l'analisi dei passi, Magri prendeva le distanze da Dufort («troppo discordante e vario dal gusto moderno», MAGRI 1779: I 31). Il sistema cinetico sotteso alla trattazione è infatti estremamente più complesso e presenta molte coincidenze strutturali con la pratica della tecnica accademica ai nostri giorni.

Il trattato forniva la descrizione dei 47 passi elencati, mantenendone la grafia spesso approssimativa, qui di seguito nella sezione A della tab. 5; molti passi prevedevano varianti e sottovarianti che nella maggior parte dei casi non sono state riportate in questa tabella. Nella sezione B sono riportate alcune corrispondenze (per le quali in linea di massima sono valide le limitazioni già sottolineate) con i passi della tecnica accademica in uso ai nostri giorni; la maggior parte dei nomi dei passi corrispondeva a nomi di passi oggi in uso, ma di essi non è stata notata la corrispondenza a meno che le coincidenze nell'esecuzione non fossero abbastanza numerose da giustificarlo. Nella tabella non sono inclusi il «caré» ed il «rondeau» che non sono passi, ma schemi coreografici (rispettivamente quadrato e cerchio).

Inoltre il trattato descrive, raccogliendoli sotto il nome di *capriole*, 23 diversi tipi di salto elencati nella tab. 6 senza tener conto delle diverse varianti che quasi ogni passo presenta in abbondanza. Molti di questi salti caratterizzavano i ruoli "grotteschi", in parte perché prevedevano virtuosismi che il modello non aveva ancora assimilato ad una possibile interpretazione "nobile".

A	B
1. passo naturale o semplice - <i>simple ou naturel</i>	
2. passo staccato - <i>degagé</i>	<i>dégagé</i> cfr. KIRSTEIN 1952: 54-55
3. passo marciato - <i>pas marché</i>	
4. passo di Marseglia - <i>pas de Marseilles</i>	
5. battimento del piede - <i>battimente</i>	<i>battement</i> cfr. KIRSTEIN 1952: 52 sgg.
basso piegato	<i>battement frappé à la seconde</i> cfr. KIRSTEIN 1952: 64-65.
disteso	<i>petits battements sur le cou de pied</i> cfr. KIRSTEIN 1952: 66-67
sul collo del piede	<i>frappé double à la seconde</i> cfr. KIRSTEIN 1952: 65
alto staccato	<i>grand battement jeté à la seconde</i> cfr. KIRSTEIN 1952: 56

<sup>82</sup> Cfr. KIRSTEIN 1952: 178-179.

6. tordichamb	<i>rond de jambe en l'air</i>	cfr. KIRSTEIN 1952: 80-81.
7. passo mezzo tronco - <i>mezzo coupé</i>		
8. coupé - <i>passo tronco</i>		
9. passo gittato - <i>pas jetté</i>		
10. mezzo gettato - <i>demi-jetté</i>		
11. pistola a terra		
12. tortiglié		
13. passo bilanciato - <i>pas balancé</i>	<i>pas balancé</i>	cfr. KIRSTEIN 1952: 226-227
14. passo cadente - <i>pas tombé</i>		
15. mezzo cadente - <i>demi tombé</i>		
16. passo grave - <i>courante</i>		
17. mezzo passo grave		
18. passo sfuggito - <i>pas eschapé</i>	<i>pas échappé</i>	cfr. KIRSTEIN 1952: 176-177
19. mezzo sfuggito - <i>demi eschapé</i>		
20. pas de bourée	<i>pas de bourée</i>	cfr. KIRSTEIN 1952: 158-163
21. passo di sissone - <i>pas de sissonne</i>	<i>sissonne</i>	cfr. KIRSTEIN 1952: 96
22. mezzo sissone		
23. passo di Gagliarda - <i>pas de Gagliarde</i>		
24. passo di Sarabanda		
25. pas coursé		
26. passo scacciato - <i>pas chassé</i>	<i>chassé</i>	cfr. KIRSTEIN 1952: 220-221
27. mezzo scacciato - <i>demi chassé</i>		
28. balonné - <i>ballonné</i>		
29. devilupé	<i>battement developpé</i>	cfr. KIRSTEIN 1952: 72-73
30. glissata - <i>glissade</i>	<i>glissade</i>	cfr. KIRSTEIN 1952: 166-167
31. passo unito - <i>assemblé</i>	<i>assemblé</i>	cfr. KIRSTEIN 1952: 178-179
32. balotté		
33. ambuetté	<i>jeté emboîté</i>	cfr. KIRSTEIN 1952: 222-223
34. fueté	<i>fouetté en tournant</i>	cfr. KIRSTEIN 1952: 154-155
35. mezzo fueté		
36. pirola - <i>pirouette</i>	<i>pirouette</i>	cfr. KIRSTEIN 1952: 134-143
37. contratempo - <i>contratems</i>		
38. mezzo contratempo - <i>demi contretems</i>		
39. tempi di coscia - <i>tems de cuisse</i>		
40. fioretto - <i>fleuret</i>		
41. brisé	<i>brisé fermé</i>	cfr. KIRSTEIN 1952: 234-235
42. passo di Rigodone - <i>rigaudon</i>		
43. pas trusé		
44. passo di Ciaccona		

45. flinc flanc	
46. soubresaut	
47. attitudine	<i>attitude</i> cfr. KIRSTEIN 1952: 114-117

TAB. 5

## C A P R I O L E

cfr. *Cabriole*, KIRSTEIN 1952 : 242-243

A

B

1. alla francese	<i>entrechat</i>	cfr. KIRSTEIN 1952: 230-241
2. all'italiana		
3. alla spagnola		
4. battute		
5. ritirate		
6. tordichamb in aria saltato		
7. gorguglié		
8. salto del fiocco		
9. salto ribaltato		
10. spazza campagna		
11. reale		
12. salto tondo	<i>tour en l'air</i>	cfr. KIRSTEIN 1952: 156-157
13. battuta girando		
14. sissone battuto		
15. pistolette in aria		
16. ale di piccione		
17. jetté battuto in aria		
18. alla turca		
19. galletti		
20. salto dell'impiccato - <i>saut empendù</i>		
21. salto morto		
22. forbice		
23. salto del basco		

TAB. 6

Nel trattato veniva presentato tra i passi fondamentali il *battimento del piede*, che si eseguiva senza spostarsi sostenendo il peso del corpo su di una sola gamba, e che con le sue molte varianti fa oggi effettivamente parte dell'allenamento di base di qualsiasi danzatore («chi non ha l'uso perfetto del battimento non può essere Ballerino, perché egli è quello, che oltre di produrre la leggierezza della gamba, scioglie i nervi, fa flessibili le articolazioni, dona un gran molleggio, e facilita qualunque distacco di gamba [...]; rende i tendini ed i muscoli stessi pieghevoli e trattabili: alleggerisce in oltre i piedi e li fortifica», MAGRI 1779: I 37). Le modalità con cui veniva descritta la variante del *battimento alto staccato*, che consisteva nello slanciare la gamba, col

ginocchio ben disteso e il collo del piede inarcato, in modo che il piede raggiungesse in altezza almeno la spalla («io mi son provato con detti Battimenti, ed ho passato la testa, anzi ho posto alta la mano manca, alzandola perpendicolare, e co'l piede destro, e propriamente con il collo del piede ho toccato la palma della suddetta mano manca», MAGRI 1779: I 41), sembrava inverosimile e ridicola a Sgai («Largo alla bomba. Per Bacco, ne sballate ben delle grosse [...] A me sembra, che voi insegniate la maniera di storpiarsi, e di non essere in appresso più uomo», Sgai 1760: 77) e invece rispecchiava l'esigenza, molto moderna, di ottenere le "gambe alte".

La trattazione del *passo unito* offriva l'occasione di una polemica con lo stile di danza "alla francese", basato più sulla tecnica *terre à terre* («ballar terreno») che su quella del salto; il *passo unito*, simile ad una *capriola*, veniva non di rado usato al posto di quest'ultima soprattutto dalle ballerine che si curavano poco del ballo nel suo insieme e badavano a risparmiare le forze per fare ammirare il proprio assolo:

presso i Francesi è più in costumanza, che presso noi italiani, perché quelli non si curano del troppo uso delle *capriole* [...]. Alcune delle nostre donne vogliono essere più tosto Francesi, che Italiane [...]. In un Pas de deux figurato, dove l'uomo intreccia la *capriola*, la Donna per ordinario vi lega un *assemblé*, per riserbarsi tutta la forza nella sua parte a sola, e per far tutta la mostra della sua abilità, quando gli occhi de' spettatori pendono tutti dalla di lei danza, essendo occupati in essa sola, senza aver riguardo a tutto il ballo, ove consiste la maggior parte dello spettacolo, e l'onore del suo compagno Compositore: ma questo non fanno quelle Donne, a quali troppo cale l'altrui nommen della propria gloria, che quelle impegnano dal principio fino alla fine tutto il loro sapere (MAGRI 1779: I 82).

Nella descrizione della *pirouette*, ancora oggi uno dei più appariscenti virtuosismi della danza soprattutto maschile, il trattato citava come esempio tra gli altri Gaetano Vestris, celebrato tradizionalmente come "le dieu de la danse" dell'accademismo italo-francese, il danzatore nel quale si compendiano le più ricercate doti tecniche ed espressive (di lui Noverre scriveva «è il migliore o il solo danzatore serio che ci sia in teatro; egli è elegante, unisce all'esecuzione più nobile il raro merito di commuovere, di interessare e di parlare alle passioni», NOVERRE 1760: 89):

il rinomato sign. Vestris Fiorentino, all'attual servizio del Re di Francia, è tanto franco con queste *pirouettes*, che con una sola di esse puol sorprendere un Teatro intiero. Egli nel tempo dell'istesso giro cambia due, e tre volte piede, senza fermarsi, ed interrompere il giro, cosa veramente di eterna ammirazione: ma quello che reca più stupore si è, mentre serve nel giro con tutta la possibile celerità, si

ferma improvvisamente, e resta in *a-plomb* con una franchezza sì particolare, che immobile resta in quello equilibrio (MAGRI 1779: I 91).

Nel trattare dell'*attitudine* Magri descriveva quella che ancora oggi è l'*attitude*, una posa che nella sua variante *in dietro* non è dissimile da quella del Mercurio di Giambologna – un esempio che sarebbe stato esplicitamente proposto in un trattato di danza posteriore (BLASIS 1820: 82, tav. IX fig. 1) – e che nelle varianti *avanti sforzate* caratterizzava nei balli le Furie, i Coviello o gli Scaramuccia nella linea iconografica alla quale appartenevano le incisioni di Callot («Per fare una Furia l'*attitudine avanti* avrà alzato il braccio istesso del piede, che sta in aria, ed alto fuor di misura con le dita irregolari», MAGRI 1779: I 111). Questa descrizione veniva preceduta da una digressione sulle «attitudini» intese come atteggiamenti espressivi del corpo e sulla conseguente necessaria cura che ad esse bisognava dedicare, considerati gli impegnativi compiti espressivi che la danza si trovava ad affrontare in quegli anni.

### II.3.5. *Braccia*

Le varianti del movimento delle braccia venivano ridotte da Dufort a due sequenze: *braccia ritonde* e *braccia di opposizione*. Magri prevedeva per entrambe queste sequenze di base quattro varianti: *braccia basse, a mezz'aria, alte, sforzate (grand bras)*.

1. Le braccia, nella posizione di partenza, erano distese lungo i fianchi, a un palmo di distanza tra i gomiti e i fianchi e poco più di un palmo tra i fianchi e le mani, che si tenevano con i palmi rivolti ai fianchi e le dita non troppo chiuse né troppo aperte, «che invero cosa non molto leggiadra sarebbe». Da questa posizione, per accompagnare i *passi tronchi* che finivano con il *passo naturale sdrucchiolo* o *a mezzo cerchio*, i *contrattempi* fatti spostandosi lateralmente o «in giro», e altri passi, si usava il movimento detto delle *braccia ritonde*, che consisteva (i) nel piegare i gomiti in modo che il palmo delle mani si trovasse «dirimpetto al mezzo d'ognuna delle tasche della giubba in distanza di cinque, o sei dita, e che le braccia [...] facciano un poco di circolo, ed appariscano ritonde dalle giunture delle spalle fino all'estremità delle mani» (posizione che corrisponde alla prima posizione delle braccia nella tecnica accademica

contemporanea <sup>83</sup>) e (ii) nel far «soavemente» ritornare le braccia nella posizione di partenza, «terminando il loro movimento con un leggerissimo giro d'ambidue i polsi», lo stesso previsto dalla tecnica accademica contemporanea per il movimento di passaggio delle braccia dalle posizioni *arrondies* alle posizioni *alongées* <sup>84</sup> (DUFORT 1728: 95).

Dalla stessa posizione di partenza, per accompagnare il *passo grave*, il *fioretto*, il *mezzo tronco* ed altri, si adoperava il movimento delle braccia detto di «opposizione» perché consisteva nel portare in avanti il braccio sinistro quando avanzava la gamba destra, e viceversa (come quando si cammina normalmente): mentre il braccio che rimaneva laterale si allontanava «lateralmente dal suo fianco colla palma della mano un poco addietro riguardante», il gomito del braccio che si doveva portare avanti si piegava in modo da «avvicinare la mano verso al mezzo del ventre in distanza di quattro o cinque dita, in modo che tutto il suo concavo sia rivolto verso la terra»; poi si eseguiva «di giù in su un soave giro di polso» con entrambe le mani contemporaneamente (DUFORT 1728: 97-99). Le posizioni di arrivo delle braccia corrispondono rispettivamente alla *seconda alongé* (quella laterale) e alla *prima alongé* delle braccia nella tecnica accademica contemporanea <sup>85</sup>. Il movimento «di opposizione» delle braccia poteva continuare alzando avanti l'altro braccio mentre il primo rifaceva il movimento a ritroso trovandosi quindi laterale, e così via.

2. L'importanza espressiva annessa alle braccia implicava la maggiore complessità dei loro movimenti previsti da Magri («Il gioco delle braccia è tanto necessario, quanto da lui dipende il ballar bene, o male: tanto, quanto senza di ciò il corpo del Ballante si ridurrebbe ad una statua ambolante senza espressione e senza grazia», MAGRI 1779: I 113).

I quattro piani sui quali si articolavano le due sequenze cinetiche di base (braccia di opposizione / braccia rotonde) erano gli stessi che caratterizzano le quattro posizioni fondamentali delle braccia nella tecnica accademica praticata ai nostri giorni. Si trattava di posizioni statiche attraverso le quali tuttavia passavano tutti i *port de bras*: (i) le braccia si muovevano rimanendo a non più di un palmo di distanza dal corpo (*braccia*

---

<sup>83</sup> Cfr. Flavia Pappacena, *Tecnica della danza classica. I. La coordinazione*, Roma, Gremese, 1985 (d'ora in avanti PAPPACENA 1985), p. 19.

<sup>84</sup> Cfr. PAPPACENA 1985: 17.

<sup>85</sup> Cfr. PAPPACENA 1985: 20-29.



*basse*, corrispondono alla *preparazione* <sup>86</sup>); (ii) le braccia si muovevano piegandosi leggermente e rimanendo all'altezza dei gomiti (*braccia a mezz'aria*, corrispondono alla *prima* <sup>87</sup>); (iii) le braccia si muovevano all'altezza delle spalle (*braccia alte*, corrispondono alla *seconda* <sup>88</sup>); (iv) le braccia potevano superare, nel movimento, la testa (*braccia sforzate*, corrispondono alla *terza* <sup>89</sup>) e quindi, come tutte le posizioni *sforzate*, si addicevano alla danza dei *grotteschi*.

### II.3.6. *La figura*

Le varianti dei percorsi possibili della danza e delle posizioni reciproche dei danzatori, che Magri non trattava, venivano ridotte da Dufort a (i) quattro forme del percorso della danza («linea retta», «diametrale», «obliqua», «circolare»), (ii) due posizioni reciproche di due danzatori («figura regolare» o «irregolare»).

La «figura» era «il cammino che descrive colui che balla, sul quale convien che con arte descriva quei passi, che si convengono», costituita da una combinazione di «linee» che potevano essere di quattro specie diverse: la «linea retta», parallela ai lati destro e sinistro della sala; la «linea diametrale», perpendicolare ai lati destro e sinistro della sala; la «linea obliqua», parallela alle diagonali della sala; la «linea circolare», composta da punti equidistanti da un unico punto (questo non significava che la figura composta di linee circolari potesse essere esclusivamente una circonferenza; la combinazione di più linee circolari diverse poteva infatti dare luogo a spirali, serpentine e così via).

Se il movimento due danzatori era simmetrico (uno cominciava i passi con il piede destro, l'altro con il piede sinistro; uno camminava e girava verso destra, l'altro verso sinistra) la figura si diceva «regolare». Se i due danzatori danzavano paralleli (facendo con lo stesso piede gli stessi passi e andando nelle stesse direzioni) la figura si diceva «irregolare». «Tutta la bellezza, e leggiadria delle Figure del ballo» consisteva nella sapiente combinazione di figure regolari con figure irregolari, in modo che dessero

---

<sup>86</sup> Cfr. PAPPACENA 1985: 18.

<sup>87</sup> Cfr. PAPPACENA 1985: 19.

<sup>88</sup> Cfr. PAPPACENA 1985: 20.

<sup>89</sup> Cfr. PAPPACENA 1985: 19.

«meraviglia insieme, e diletto» a quella «vista degli aspettanti» che da almeno un secolo era il costante ed esplicito punto di riferimento del movimento regolato del corpo (DUFORT 1728: 105-108).

## II.4. IL SOGNO DI OLIMPIA

Lunedì 6 novembre 1754 cavalieri e dame trovarono a palazzo reale la sala modificata in modo che vi fosse rappresentata la «serenata» di Ranieri di Calzabigi *Il sogno di Olimpia*, con la musica di Giuseppe di Majo (FESTE 1749: 7)<sup>90</sup>.

Questa *festa teatrale per musica*, come la definiva il libretto, utilizzava un meccanismo consueto per i molti libretti commemorativi settecenteschi, quello di mettere in scena una circostanza storica o mitologica analoga a quella da commemorare: le nozze di Peleo e Teti per un matrimonio, il compleanno di Tolomeo o quello di Tigrane per un compleanno, e così via.

1. Nelle molte *cantate* che mettevano in scena illustri personaggi della storia o della mitologia, analoghi per fama e virtù al personaggio festeggiato, era quasi sempre previsto un intervento di danzatori, in linea di massima ad apertura di sipario, analogamente all'intervento del coro; dopo le prime battute una didascalia avvertiva dell'uscita di scena dei danzatori e i libretti non riportano alcuna indicazione di un loro rientro successivo.

Nella Cantata che per festeggiare il compleanno di Ferdinando IV metteva in scena gli omaggi che nello stesso giorno, il dodici gennaio, gli «Antichi» offrivano al lare protettore «che credevano nato al loro bene», l'intervento del «Coro de' Danzatori» – disposto, ad apertura di sipario, in «vago ordine» insieme con il «Coro de' Cantanti» e con il «Popolo spettatore» – consisteva in una danza intrecciata «concordemente» col canto dell'altro coro, dopo un «breve principio di sinfonia»; poi entrambi i cori offrivano «a piè del simulacro vaghe ghirlande di fiori, con bei nastri pendenti» (CANTATA 1775).

Nella Cantata che, per festeggiare il compleanno di Carlo III, metteva in scena i festeggiamenti degli Egiziani per il giorno natalizio di Tolomeo, i danzatori sbarcavano «con festivo tumulto» insieme a no-

---

<sup>90</sup> Della serenata Bernardo Tanucci scriveva in una lettera (Al signor Nefletti - Firenze; Napoli, 7 novembre 1747): «Stiamo ora qui noi nelle feste natalizie del figlio maschio. Calsabiglia ha fatto la cantata che questi napoletani disapprovano, non so se per vero giudizio o per odio del forestiero [...]. Io non son poeta, ma col senso comune la giudico buona per la maggior parte; e nell'altra vedo errori che si potrebbero facilmente emendare e così *ubi plurima nitent in carmine non ego paucis offendor maculis*» (Bernardo Tanucci, *Epistolario*, II, 1746-1752, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1980, p. 328).

bili, a guerrieri e a Ramsete da «varj Legni magnificamente adornati» arrivati dal Nilo, mentre Tolomeo era «assiso in gran maestà sovra il trono», circondato dal «coro» e dalle guardie. Poi, «terminata col canto la danza, si distribuiscono ordinatamente d'ambi i lati i ballerini»; «avanzatosi Ramsete, si inchina profondamente al re». Dopo le parole di Ramsete, Tolomeo s'alzava in piedi e iniziava a cantare; quando scendeva dal trono, i danzatori uscivano di scena (CANTATA 1776).

Nella Cantata che paragonava la regina a Laodice, figlia di Mitridate e sposa di Tigrane re dell'Armenia, all'alzarsi del sipario Tigrane e Laodice erano «maestosamente assisi sovra un magnifico trono», ai lati del quale era disposto il coro dei cantanti, mentre quello dei danzatori era «nel mezzo della scena in ordin vago, e in prospetto poi miransi ferme in ordinanza le squadre armene con aste, ed insegne spiegate, e con militari istrumenti, avendo alla lor testa Araspe, con spada nuda alla mano». La danza e il canto del coro si intrecciavano «festivamente», poi, dopo le prime parole di Tigrane, «partono, dopo profondissimo inchino, in buon ordine i danzatori» (CANTATA 1780).

Nella festa teatrale che metteva in scena le nozze di Peleo e Teti per festeggiare nel 1768 le nozze di Ferdinando IV e Maria Carolina d'Austria (FESTA TEATRALE 1768), la scena rappresentava un «vasto portico nella reggia di Peleo, festivamente adornato per l'arrivo della Regina Sposa, e sparso di simulacri e d'emblemi allusivi ad Imeneo e ad Amore. Fra le distanze delle numerose colonne scorgesi da' lati l'amenità de' giardini sì decantati della Tessaglia. Alla destra magnifico trono con due sedili; ed in prospetto l'Egeo». All'alzarsi del sipario il coro cominciava a cantare mentre si intrecciava l'«antichissima danza Pirrica», spettatori Peleo, Giasone, cavalieri, guardie e «folto popolo». Alla fine della prima parte, al ballo delle «nove Muse, festeggianti le regie nozze, s'intreccia la favola di Pirèneo, dal qual elleno vengon liberate da Bacco, e da Ercole &c». Dalla danza inizialmente solo figurata delle muse si snodavano i tratti salienti di un racconto: le muse, imprigionate da Pireneo, venivano liberate da Bacco e da Ercole.

La danza delle muse preludeva all'arrivo degli dei. Giunone, Venere, Pallade, Marte, Mercurio, «calano al suolo» con Imeneo su «gruppi di nuvole» mentre Peleo ordinava che venisse portata la mensa e sopraggiungeva un «coro di popoli, unitamente con nobili, e domestici di corte per il ballo». All'invito di Peleo, il «coro di popoli» iniziava e ad esso si intrecciavano le danze. Alla fine del matrimonio di Peleo e Teti la rappresentazione continuava. Una *licenza* spiegava che «non è la Tessaglia | Grecia non è, che d'Imeneo solenne | si rallegra alla pompa», e «diverse nazioni dell'antica Germania» sbarcando «restano sorprese alla comparsa d'una Sirena; ma dopo avvertite esser volere del Cielo che seguano il cammino di quella, ne festeggian l'evento con danze lor proprie»<sup>91</sup>.

---

<sup>91</sup> Alla fine di questo libretto compariva una *nota de' ballerini* (Giuseppe Salomoni detto di Portogallo, Gennaro Magri, Antonio Bossi, Margherita Morelli, Lisabetta Morelli, Rosa Satiro); da questi erano distinti due danzatori *fuori de' concerti* (con tutta probabilità i "primi ballerini": Onorato Viganò e Colomba Beccari); molti *figuranti* (Francesco Beltrano, Anna Maria Mangiolini detta la Romanina, Francesco Cimmino, Anna Donadoni, Giovanna Filippini, Agata Crisostomi, Felice Pantaleoni, Anna Maria Pistilli, Antonio Gioja, Teresa Monaco, Luigi Reggio, Rosa Zannetti); un'ultima sezione

2. Sulla scena del *Sogno* – una «Deliziosa che introduce ad un magnifico tempio domestico» – Olimpia, assistita da Giove, Apollo, Marte, dal Destino e dalla Virtù, vedeva le imprese gloriose di Alessandro Magno, appena dato alla luce. Un augurio che non sarebbe servito all'infante Filippo, presto rivelatosi malato tanto da dover essere escluso dalla successione al trono perché totalmente incapace<sup>92</sup>.

Il libretto di questa festa teatrale prevedeva, secondo un consueto schema drammaturgico, due «balli». Il primo ballo, «di Muse e di Guerrieri al seguito di Apollo e di Marte», faceva da contorno all'entrata in scena delle due divinità. Il secondo era un «ballo di barbare nazioni dell'India domate da Alessandro che vengono incatenate intorno al Carro della Vittoria», e costituiva parte integrante della visione di Olimpia: Giove, Apollo e Marte si servivano del ballo per mostrarle cosa sarebbe successo. Il coreografo, citato nel libretto, era Gaetano Grossatesta<sup>93</sup>.

---

dell'elenco di interpreti era intitolata *per le deità* (Gennaro Candelora, Marianna Jovino, Gregorio Crisostomi, Adriana Grimaldi, Angiola De Juliis, Rosaria De Juliis).

<sup>92</sup> L'assoluta incapacità del principe venne sentenziata dopo una perizia durata tredici giorni (27 agosto-8 settembre 1759) da una Giunta, formata di alti dignitari e magistrati e di sei medici, convocata da Carlo quando fu necessario decidere della successione al trono (SCHIPA 1923: II 84).

<sup>93</sup> Oltre alla menzione del coreografo, nel libretto l'unico accenno alla danza consiste nella didascalia che segue la conversazione sull'India di Giove, Apollo e Olimpia, e nelle successive parole di Marte e Olimpia: «*Partono per dar luogo al Ballo, e finito ritornano con Marte.* MARTE: Vedesti? OLIMPIA: Sì viddi, ed intesi. Ancora | di trofei, di vittorie | Ho pieno il cor». Gaetano Grossatesta o Testagrossa, modenese, sin dal 1745 dirigeva la compagnia di ballo al San Carlo, del quale divenne impresario nel 1753 (cfr. Benedetto Croce, *I teatri di Napoli. Dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, Bari, Laterza, 1916, p. 201). Nell' Archivio di Stato di Napoli (Casa Reale, f. 51, cit. in SCHIPA 1923: II 8) è conservata una supplica al re del poeta, scontento del suo compenso inferiore a quello del musicista e del coreografo: «Ranieri Calzabigi Toscano posto a' piedi della M. V. ... rappresenta come avendo avuto la fortuna di servire la M. V. nel comporre il poema drammatico intitolato SOGNO D'OLIMPIA nella fausta occasione del nascimento del R. Pr. Primogenito, che fu dalla M. V. in estremo aggradito; restò il suppl. pregiudicato nella ricompensa, perché meno del Maestro di Musica, e di Ballo egli conseguì; che ambedue per danaro, e per altre ricompense gli furono anteposti; quando la Giusta mente della M. V. ben vede la disparità doveva passare fra Esso e Loro per ogni genere; e tanto più che erano eglino attuali servitori della M. V. e però non quanto Lui in grado di ricevere riconoscimento di loro fatiche. Tutto ciò bene allora fu compreso dalla Saviezza della M. V. che ordinò con due sue dispacci a Memoriali del Sup. che si avesse presente ad impiego proporzionato. Ora si trova egli nel duro caso di dover partire da' V. Regni, e però sacrificare il merito che si era fatto colla M. V. [...] Ma siccome la V. Reale pietà non vorrà

## II.4.1. *Danza e opera in musica*

II.4.1.1. *Corte vs Teatro*. Anche in occasione di questa rappresentazione funzionava il doppio livello di apertura dei festeggiamenti già osservato per le feste da ballo, per il quale, oltre al ristretto numero di spettatori ammesso a palazzo, un maggior numero di persone doveva in qualche modo essere ammesso alla vicinanza della corte: *Il sogno di Olimpia* venne infatti replicato al San Carlo il 9, il 15 e il 16 novembre. La necessità stessa dello sdoppiamento corte/teatro corrispondeva alle amplificate esigenze di autorappresentazione della corte (rafforzamento dell'immagine interna e veicolazione all'esterno di una immagine adeguata); almeno uno dei percorsi di questa modifica è leggibile attraverso l'evoluzione della pratica della danza.

Fino a circa tutto il Seicento era corrente la pratica cortigiana – molto diradata nel corso del Settecento <sup>94</sup> – di prendere parte ad un tipo di spettacolo chiamato *mascherata, festa teatrale* o in varie altre maniere, composto in linea di massima di musica, canto, danza, scenotecnica e seguito dalla vera e propria festa da ballo (cfr. *infra* §§

---

permettere che per sua disgrazia il Sup. perda così le propizie intenzioni della M. V., La supplica in occasione della sua partita di alcun generoso sussidio per supplire a' contratti debiti [...] [al margine del riassunto:] 21 marzo 1751 Visto; haviendoselo gratificato corrispondentemente a su travajo».

<sup>94</sup> Data tuttavia alla seconda metà del secolo un *ballo* di sette cavalieri che serviva da prologo a *Telemaco in Creta, azione scenica per introduzione ad un'Accademia di esercizi cavallereschi* messa in scena dai convittori del collegio dei nobili della Compagnia di Gesù in omaggio a Ferdinando IV, in occasione «di ricever dalla Maestà Sua la Real Insegna de' Gigli d'oro» (AZIONE SCENICA 1760). Si trattava di un tipo spettacolo consueto nei collegi gesuitici dei nobili anche nel XVII secolo (cfr. DE DURÀ 1690, VULCANO 1697). Per mostrare che «nel valoroso e saggio Telemaco s'allude all'amabile Re Ferdinando», i cavalieri portavano ognuno una «targa»: componendo insieme le targhe formavano l'immagine di Telemaco, poi, con un'altra combinazione, quella di Ferdinando, che rimaneva in vista per tutto il ballo, alla fine del quale, con le stesse targhe, veniva composta una scritta: *Favoloso fu l'un, l'altro fia vero | Per senno, e per valor degno d'impero* (18). La rappresentazione si chiudeva con un secondo ballo, danzato da quindici cavalieri, da un *Bacco* e da un *Sileno*, che metteva in scena gli «allegri balli» dei Cretesi che, per celebrare i trionfi di Telemaco, rappresentavano un «trionfo di Bacco nume conquistatore delle Indie». Il nume entrava in scena su di un «carro maestoso tirato dalle sue tigri» dal maggiore degli ingressi d'un «gran portico», preceduto «da' suoi Baccanti». Tutti, dopo un «ballo variamente figurato», chiudevano la rappresentazione con una «briosa contradanza». Nel libretto veniva citato anche il «direttore» dei balli, Giacomo Brienti, cosa che per questo tipo di rappresentazioni non accadeva molto di frequente.

I.2.1, 4). La partecipazione cortigiana era abituale proprio nei tratti danzati dello spettacolo: gli dei, gli astri, gli eroi evocati dai libretti erano cavalieri e non di rado dame dei quali spesso nella cronaca o nel libretto veniva citato il nome. Le danze erano le stesse abitualmente danzate a corte; i loro schemi riproducevano gli schemi delle gerarchie di corte come li riproduceva del resto la disposizione dei posti a sedere o lo schema di qualsiasi cerimoniale, la perizia nel ballarle dimostrava la buona integrazione sociale di chi le danzava e le dimostrazioni di virtuosismo dei cavalieri – l'altezza e la difficoltà dei salti, i giri, i giri in aria – erano un apprezzato segno di valore. Questo tipo di spettacolo, sfruttando e potenziando i meccanismi simbolici della danza anche attraverso l'amplificazione delle cronache, era uno degli elementi di formazione e di rafforzamento dell'identità della corte.

Le ninfe, i satiri, i guerrieri e gli altri personaggi la cui identità non veniva precisata nei libretti e nelle cronache erano danzatori professionisti. Nei trattati di danza settecenteschi l'esplicita distinzione tra "danza da sala" e "danza teatrale" era basata sull'assenza di qualsiasi eccesso nella pratica della danza da sala («assai men faticosa di quella da teatro»): niente salti alti («più tosto far sembianti di saltare, che veramente levarsi in aria»), niente giri, niente complicazioni (DUFORT 1728: *Avviso a chi legge*, 19).

La gravità e la compostezza erano attributi – consueti sino almeno dal XV secolo – del modello cinetico utilizzato per mostrare la propria appartenenza ai livelli più alti della gerarchia sociale, insieme alla «grazia naturalissima, e niente affettata» (DUFORT 1728: 146 e *passim*) – la disinvoltura richiesta al cortegiano – altrettanto frequentemente raccomandata nei trattati. Se la "misura" era sempre stata una qualità desiderabile del comportamento cinetico di etichetta, adesso era la qualità che lo connotava più profondamente, come illustrano esaurientemente le prescrizioni che regolavano il Minuetto; la pratica della danza teatrale avrebbe dovuto cercare altrove le marche connotative dei livelli alti della gerarchia sociale per conservare una posizione di riguardo nell'organigramma dei generi dello spettacolo.

II.4.1.2. *Figura vs Fabula*. La componente pantomimica era andata progressivamente diluendosi, nella pratica della danza di corte. I balli interpretati dai cortigiani, anche quando facevano parte di una rappresentazione drammatica, erano in linea di massima danze figurate inserite più o meno pretestuosamente nella trama della

rappresentazione. Ma l'utilizzazione della danza – movimento ritmico regolato accompagnato dalla musica o dal canto – come strumento espressivo idoneo alla rappresentazione di *fabulae* più o meno complesse non aveva conosciuto soluzione di continuità nella tradizione dei generi dello spettacolo. Tutti i caratteri della commedia dell'arte, per citare uno dei versanti più saldi di questa presenza, erano individuati da caratteristiche cinetiche, prima che verbali. Quanto fossero rilevanti nella danza teatrale le parti "buffe" lo conferma una *Nuova e curiosa scuola dei balli theatrali – Neue und Curieuse Theatralische Tanz-Schul*, uno dei più interessanti documenti sulla danza teatrale tra XVII e XVIII secolo, scritto da un maestro di ballo veneziano, Gregorio Lambranzi, illustrato da un incisore di Norimberga, Johann Georg Puschner, e stampato a Norimberga (LAMBRANZI 1716). La copia conservata nella biblioteca del Museo Correr a Venezia consiste in due serie di incisioni numerate da 1 a 50 e da 1 a 51. Ognuna è composta di alcune (da 1 a 3) linee di musica, al centro una illustrazione e in basso una spiegazione in tedesco. Le incisioni sono precedute dalla traduzione italiana delle prime 50 spiegazioni e da un *Avvertimento dell'Autore agl'Amatori* scritto, come il frontespizio, tanto in italiano quanto in tedesco.

Le illustrazioni rappresentano danzatori sulla scena. Molti sono vestiti come gli attori della Commedia dell'arte e la maggior parte delle azioni è comica. Per le poche scene "serie" i danzatori sono vestiti elegantemente, come cavalieri e dame, ed eseguono danze di corte: Sarabanda, Follia, Corrente, Gagliarda, Minuetto e altre. Alcuni dei nomi delle danze scritti sotto il primo rigo musicale e tutti i nomi dei passi di danza scritti nella spiegazione sottostante sono quelli dei trattati di danza coevi.

Lambranzi si riferiva esplicitamente all'attività dell'Académie Royale de Dance, come era comprensibile dal momento che i suoi modelli erano quelli dominanti in Europa e lo sarebbero stati almeno fino alla metà del secolo: alla sinistra del medaglione con il suo ritratto (p. [9]) Minerva regge una danza notata col metodo della *chorégraphie*. Tuttavia l'*Avvertimento* precisava che l'intento dell'autore non era quello di indicare uno per uno i passi, ma quello di mostrare i costumi e il carattere delle danze: i passi erano suggeriti ma non obbligati, in accordo con la tradizione italiana di recitazione «all'improvviso», tradizione che documenta peraltro una forte standardizzazione. La distanza dal complesso sistema della *chorégraphie* consentiva di vantare, sul frontespizio, la facilità di imparare le danze illustrate; soprattutto, consentiva di



superare l'inadeguatezza della *chorégraphie*, adatta per gli schematici percorsi delle danze di corte, a notare l'azione scenica nel suo insieme.

Nel libro di Lambranzi la maggior parte delle incisioni possono essere definite brevi canovacci; in qualche caso due o più incisioni rappresentano altrettante fasi di una sequenza. Ci sono scene campestri, amori e contrasti, maghi, streghe, furie infernali, una scena mitologica con un satiro e un'altra con un trionfo di Bacco. Uno degli elementi che fanno di questo libro un documento fondamentale per la ricostruzione dell'evoluzione della danza in occidente e dei suoi modelli drammaturgici è la connessione tra azione comica, teatro e danza.

Danze burlesche venivano ballate da *Scaramuzza*, *Harlechino*, *Scapino*, *Pulcinella*, *Mezetin*, *Pantalone*, storpi, matti, vecchi, ubriachi, contadini: tutti i tradizionali caratteri comici del teatro italiano. Alcune delle scene rappresentavano un mestiere: calzolaio, fabbro, sarto, bottaio. Venivano anche descritti diversi trucchi – trompe l'œil, travestimenti, salti, capriole – per ottenere effetti buffi. Nell'*Avvertimento* il tipo di movimenti e di posture da usare per i differenti caratteri veniva specificato: i contadini dovevano essere goffi; le figure caricaturali, come Arlecchino, bizzarre e ridicole. Le scenografie, varie quanto le azioni, sono documenti significativi per la storia delle arti teatrali.

*La disamicitia* (I 7) era la scena del litigio tra un uomo e una donna che si minacciavano l'un l'altro con dei piatti di legno. La scena rappresentava una casa di campagna con la pentola fumante sul focolare. I due battevano i piatti uno contro l'altro a tempo di musica, secondo lo schema usuale delle danze che simulavano il combattimento con spade o bastoni (cfr. *infra* § I.2.1). Alla fine, buttavano via i piatti e si abbracciavano.

In *Paesani* (I 9) due contadini si incontravano in una strada di campagna, si facevano vento con il cappello e si grattavano reciprocamente la testa.

*Royal* (I 10, 11) è il nome di due scene che rappresentavano un contadino ubriaco. Nella prima l'ubriaco era seduto a terra quando si alzava il sipario, e la maggior parte della scena consisteva nei suoi tentativi di alzarsi e di mantenere l'equilibrio. Nella seconda scena incontrava sua moglie, la quale iniziava a disperarsi; ma lui le dava la sua birra da bere e così anche lei si ubriacava e alla fine danzavano insieme.

In *Rescue* (I 15) due vecchie camminavano con difficoltà grattandosi la pancia e il sedere finché la musica era *adagio*; quando la musica diventava *allegro*, un giovane entrava in scena e si prendeva gioco di loro.

In *Novelle fantastiche* (I 16) danzavano due uomini, travestiti in modo da apparire ognuno con un altro uomo sulle spalle. In *Batti piedi* (I 18) danzava un uomo travestito in modo da apparire trasportato

in un cesto da una donna. In *Aristeo* (I 19, 20) prima un uomo, poi un uomo e una donna danzavano travestiti in modo da sembrare bifronti. In *Scaramuzza* (I 23) il danzatore sembrava un nano perché camminava con le gambe piegate sotto il mantello.

In *Lours* (I. 24), ambientato in un giardino, e in *Statue* (II 12-17), in un interno, i danzatori rimanevano a lungo su piedistalli, immobili come statue, e solo dopo cominciavano a danzare. In *Statue*, una sequenza di sei scene, c'erano tre false statue, due delle quali cominciavano a litigare.

Diversi salti mortali (alcuni si trovano già in TUCCARO 1599) erano illustrati in *Salt'in muro* (II 35) e in *Scotin* (II 42-48).

Nella *Ciconia* (I 30) Scaramuccia, nascosto da un mantello, aspettava che Arlecchino finisse di danzare, gli sparava con uno schioppo e poi usciva. Arlecchino subito si alzava e correva via. Scaramuccia ritornava con una lanterna e cercava il cadavere, ma non riusciva a trovarlo ed usciva di nuovo. Arlecchino rientrava e si stendeva a terra. Scaramuccia rientrava a sua volta, ma senza la lanterna, inciampava su di Arlecchino e cadeva. La scena continuava con i tentativi di Scaramuccia di tenere Arlecchino in piedi. Alla fine se lo caricava sulle spalle e usciva.

1. La formalizzazione di una struttura drammaturgica adatta alla rappresentazione di qualsiasi soggetto drammatico senza il concorso della recitazione o del canto e tuttavia non connotata dalle marche del teatro "basso", calibrata sulle esigenze e sulle potenzialità espressive della elaborata tecnica della danza che ormai era appannaggio esclusivo di professionisti, venne definita nel corso del secolo dall'attività coreografica e in alcuni casi pubblicistica di diversi maîtres de ballet. I *balli*, *balli pantomimi*, *ballets d'action*, *coreodrammi* o *balletti*, come vennero chiamati, a seconda dei casi, nel corso del Settecento e poi nell'Ottocento, avrebbero messo in scena soggetti tragici, eroici, mitologici o comici anche di notevole complessità.

2. Inizialmente i balletti venivano rappresentati come intermezzi dell'opera in musica, in alternativa agli intermezzi buffi, ed erano produzioni indipendenti, spesso con scenografie proprie e quasi sempre con musica di un compositore diverso da quello dell'opera<sup>95</sup>. Oltre a due balletti, uno dopo il primo e uno dopo il secondo atto, poteva esserne presente un terzo che chiudeva la serata.

Molti documenti confermano la predilezione del pubblico italiano, ed in particolare napoletano, per le componenti scenografiche e coreografiche che accompagnavano

---

<sup>95</sup> Michael F. Robinson, *Naples and Neapolitan Opera*, Oxford, Oxford University Press, 1972 (tr. it. *L'opera napoletana. Storia e geografia di un'idea musicale settecentesca*, Venezia, Marsilio, 1984, d'ora in avanti ROBINSON 1972), p. 194-195.

l'opera («i napoletani vanno al teatro per *vedere*, non per *sentire* un'opera»<sup>96</sup>). La preferenza di Carlo di Borbone per i balletti fece sì che dal 1735 tutte le opere allestite al San Bartolomeo e poi al San Carlo avessero come intermezzo balletti e non scene comiche. Nella seconda metà del secolo ai teatri minori napoletani sarebbe stata vietata la produzione di balletti, causa il timore espresso di una disaffezione del pubblico del Teatro Reale; questa regolamentazione restrittiva non sarebbe stata attenuata fino agli anni '80, quando la direzione del teatro del Fondo fu autorizzata ad inserire alcuni grandi balletti nei suoi spettacoli<sup>97</sup>.

Tanto radicato era l'uso di rappresentare balletti tra gli atti dei melodrammi che nei trattati sull'opera in musica è frequente una sezione dedicata alla danza; questo era opportuno, precisava Planelli nel suo *Dell'Opera in musica*, perché anche se la danza non rappresentava un tratto essenziale all'opera in musica come la poesia, la musica, la «pronunziatione», la decorazione, tuttavia era «dichiarata quasi tale dall'uso» (PLANELLI 1772: 16).

Il problema principalmente dibattuto era quello dell'unità di tema tra il soggetto del dramma e il soggetto del balletto. La progressiva autonomia della produzione del balletto comportava l'assoluta indipendenza di questo dal dramma e la conseguente lamentata distonia di un dramma ambientato a Creta con un balletto ambientato in Giappone o di un dramma tragico con un balletto giocoso. Planelli lodava l'impianto drammaturgico dell'opera francese ed in particolare l'opera riformista di Gluck e Calzabigi<sup>98</sup> caldeggiando, con l'inserimento strutturale della danza nell'opera in musica,

---

<sup>96</sup> Samuel Sharp, *Letters from Italy, describing the Customs and Manners of that country, in the years 1765 and 1766*, London 1767 (tr. it. *Lettere dall'Italia*, Lanciano, R. Carabba, 1911), p. 32.

<sup>97</sup> ROBINSON 1972: 192.

<sup>98</sup> Nei libretti di Calzabigi la vicenda rappresentata era abitualmente integrata con balletti; Calzabigi, poeta di Gluck, negli anni '60 a Vienna partecipò all'introduzione di un nuovo tipo di Opera vicina, tra l'altro, al modello dell'Opera francese che «era sempre stata progettata in vista di un effetto complessivo comprendente anche partecipazioni di cori ed esecuzioni di balletti» (ROBINSON 1972: 86). Questo modello, combinato con la musica di stile italiano e con parole italiane era stato utilizzato dal poeta Carlo Frugoni e dal musicista napoletano Tommaso Traetta in due tragedie musicali, *Ippolito e Aricia* (Parma 1759) e *I Tindaridi* (Parma 1760); Frugoni e Traetta utilizzarono anche il modello dell'*opéra-ballet* -altro stile tra i più tipici dell'opera francese- ne *Le feste d'Imeneo* (Parma 1760). In Italia le opere di Gluck e Calzabigi vennero allestite il più delle volte private dei loro caratteri di modernità; la prima opera rappresentata a Palazzo e poi al San Carlo, *Orfeo ed Euridice* (1774), rimaneva sui generis -un solo

una soluzione destinata ormai al declino, data la sempre maggiore autonomia dei balletti. Verso la fine del secolo, quando si rafforzò l'uso di limitare a due atti l'estensione dei drammi per musica, lo spazio dell'intero terzo atto venne occupato da un balletto in alternativa a un atto unico <sup>99</sup>:

il Melodramma è mestieri d'esser diviso in maniera, che ciascun Atto termini in luogo, che offerisca un verisimile attacco alla Danza; la qual cosa non sarà difficile a un accorto Poeta. Ma quando la Favola ne porgesse l'occasione in mezzo a un Atto, io vorrei, che non fosse creduto un reato, se invece di riserbar la danza per la fine dell'Atto, si facesse nel corso di esso. I Balli della più volte ricordata *Alceste* intervengono tutti non già negl'intervalli, ma nel bel mezzo degli Atti; e vi stanno a maraviglia, perché richiesti dall'azione medesima (PLANELLI 1772: 220-221)

Per caldeggiare l'inserimento organico della danza nell'opera in musica, Planelli citava un brano della sistematica trattazione con la quale Noverre, maestro e coreografo della seconda metà del secolo, aveva ratificato la progressiva autonomizzazione drammaturgica ed espressiva della danza («Ogni soggetto di balletto deve avere la sua esposizione, il suo intreccio e il suo scioglimento [...]. Un balletto [...] deve essere diviso in scene e atti; ogni scena, in particolare, deve avere, come l'atto, un inizio, una parte centrale e una fine, cioè la sua esposizione, il suo intreccio e il suo scioglimento», NOVERRE 1760: 27 <sup>100</sup>; «un balletto ben costruito può agevolmente fare a meno dell'aiuto delle parole», NOVERRE 1760: 45):

finché i Balli dell'Opera in Musica non saranno uniti strettamente al Dramma, e non concorreranno alla sua esposizione, al suo nodo, e al suo scioglimento, essi saranno freddi, e spiacevoli. Ogni Ballo dovrebbe a mio parere offerire scena che incatenasse e legasse intimamente il primo Atto col secondo, il secondo col terzo ec. (PLANELLI 1772: 223; NOVERRE 1760: 48).

---

personaggio, Orfeo, a sostenere la maggior parte dell'azione, molti cori, danze e balletti integrati nonostante fosse stata resa molto più convenzionale rispetto alla versione originale e vi fossero stati aggiunti, tra l'altro, come voleva la consuetudine, due balletti di soggetto estraneo come intermezzi (ROBINSON 1972: 88). I due libretti di Calzabigi scritti per il San Carlo e rappresentati con la musica di Paisiello, *Elfrida* (1792) ed *Elvira* (1794), erano abbastanza convenzionali (ROBINSON 1972: 89); anche in queste rappresentazioni i balletti previsti come intermezzi erano produzioni autonome, estranee alla trama dell'opera.

<sup>99</sup> ROBINSON 1972: 237-238.

<sup>100</sup> Cfr. LOMBARDI 1991, *passim*.

#### II.4.2. *Un nuovo modello drammaturgico*

La cinetica della danza e quella del "buffo" erano riservate agli intermezzi perché ogni comportamento cinetico che si discostasse dalla quasi assoluta immobilità era considerato poco consono alla tragedia («un Gesto dev'essere nell'Opera in Musica sempre congiunto alla gravità, e al decoro, che conviene alla sublime qualità de' personaggi del Drama; e quel sentimento che non può esser rilevato con gesto nobile e grave, si proferisca senza gesto alcuno, anziché avvilirlo, con uno svenevole, o mimico», PLANELLI 1772: 161-162); a differenza di quanto accadeva nell'opera comica, nell'opera eroica la dimensione gestuale non era assolutamente significativa; l'uso corrente voleva che i cantanti durante le arie rimanessero fissi in un'unica posa e i librettisti di solito riducevano al minimo le didascalie descrittive dell'azione <sup>101</sup>. Tuttavia il balletto affrontava in quegli anni il confronto con il melodramma proprio sul campo dei soggetti eroico-tragici.

La rappresentazione di soggetti eroico-tragici era il mezzo più decisivo per affermare la dignità espressiva della danza e quindi la sua posizione ai livelli alti della gerarchia delle pratiche dello spettacolo. La trattatistica approntava per la danza un corredo di marche connotative dei livelli alti dell'espressione artistica adatte a sostenere questa operazione, ricorrendo ai modelli classici della rappresentazione muta (la pantomima greca e romana), ai modelli ideali della pittura e della scultura, alla modellizzazione cinetica delle «passioni». Intanto la pratica teatrale perfezionava un sistema cinetico-espressivo e una struttura drammaturgica autonomi e duttili, destinati ad ottenere, nel XVIII e soprattutto nel XIX secolo, uno straordinario successo di pubblico.

1. Le Belle Arti – Poesia, Eloquenza, Musica, Architettura, Pittura, Scultura, Danza – provocavano il piacere sensibile per arrivare al loro vero scopo, quello di «muovere le passioni» (PLANELLI 1772: 21). Larga parte della trattatistica settecentesca sul teatro –

---

<sup>101</sup> «Un gestire generoso e rapido era ritenuto più consono alla commedia. Pertanto, nella messa in scena di tragedie, durante il primo Settecento, pare che fosse uso degli attori assumere un'unica posa e declamare muovendosi il meno possibile. L'opera eroitragica (a lieto fine) del tempo di Zeno e di Metastasio era uno spettacolo di genere simile, reso ancor più simile dalle tante arie durante le quali il cantante stava fisso, a lungo, in un'unica posa» (ROBINSON 1972: 81).

come anche sulla composizione letteraria e musicale – faceva riferimento alla scienza e conoscenza degli «affetti». Quello dell'espressione di «passioni» era anche l'unico settore dell'espressione fisionomica e gestuale a cui fossero riconosciute valenza e insieme dignità espressiva: «Spiare più sagacemente [...] fenomeni quali sono le multiformi espressioni delle idee e delle passioni per mezzo dei movimenti corporei» era la strada, come si legge nell'introduzione di un trattato sulla recitazione, per conoscere qualcosa di più della «natura dell'anima, della quale non sappiamo nulla noi, tranne il poco che raccogliamo spiandone gli effetti [...] E, da che quest'anima non ci è dato vederla nuda cogli occhi nostri, è prezzo dell'opera scrutinare i moti e gli atteggiamenti da essa prodotti, come quelli che sono quasi suo specchio e quasi finissimo velo da' cui ondeggianti, sottovi riposta, trapela lievemente e di sé fa copia all'osservatore» (ENGEL 1785: 16).

Anche la trattatistica sul balletto si riferiva alla scienza degli «affetti», dal momento che uno dei suoi obiettivi era fare della danza un mezzo espressivo idoneo a rappresentare drammi di argomento elevato, e quindi competitivo con il canto e con la recitazione e degno di una posizione privilegiata nella gerarchia delle pratiche spettacolari. L'intelligibilità, congiunta alla dignità, delle complesse trame della tragedia – da rappresentare esclusivamente mediante movimento e musica senza per questo cadere nella ridicola pantomima comica del teatro da strada – poteva essere realizzata solo ricorrendo alla cinetica non irregolare delle «passioni». In contrapposizione alla pantomima «bassa e triviale » dei «Buffoni» o dei «danzatori di corda» veniva teorizzata come "pantomima nobile" «l'arte di trasportare, attraverso l'espressione vera dei nostri movimenti, dei nostri gesti e della fisionomia, i nostri sentimenti e le nostre passioni nell'anima degli spettatori» (NOVERRE 1760: 27, 79).

2. L'adozione del sistema espressivo delle «passioni» aveva una precisa funzione drammaturgica. Il gesto della passione faceva parte del sistema semantico già noto della scultura e della pittura ed era pertanto facilmente decodificabile e ben visibile:

se le grandi passioni convengono alla tragedia, non sono meno necessarie al genere pantomimo. La nostra arte è in qualche modo soggetta alle regole della prospettiva; i piccoli dettagli si perdono nella lontananza. Nei quadri della danza sono necessari tratti marcati, caratteri vigorosi, masse ardite, opposizioni e contrasti impressionanti, ma usati con arte (NOVERRE 1760 : 28).

Dunque gli intrecci dei soggetti drammatici dovevano venire riarticolati, per essere rappresentabili, in una successione serrata di scene che si offerissero alla lettura come una successione di quadri in una galleria <sup>102</sup>:

E' possibile mettere commedie e tragedie – Molière, Regnard, Racine, Corneille, Voltaire, Crébillon – in danza? Sì, senza dubbio: restringete l'azione dell'*Avaro*; tagliatene ogni dialogo tranquillo; avvicinate gli episodi; riunite tutti i quadri sparsi di questi drammi e vi riuscirete (NOVERRE 1760: 39-40).

Il balletto è una specie di macchinario più o meno complicato, i cui differenti effetti colpiscono e sorprendono solo allorchando sono pronti in stringata successione (NOVERRE 1760: 35).

Paragonerò il balletto in azione alla galleria del Lussemburgo, dipinta da Rubens: ogni quadro presenta una scena, questa scena porta naturalmente a un'altra; di scena in scena, si giunge allo scioglimento, e l'occhio legge senza pena e senza difficoltà la storia di un principe (NOVERRE 1760: 31).

Pittura e scultura erano tra le conoscenze richieste al ballerino – insieme a poesia, geometria, musica, filosofia, anatomia, geografia – proprio perché il modulo della costruzione drammaturgica del balletto era il gruppo scultoreo, il quadro («l'intelligenza [...] della Pittura e della Scultura per i diversi atteggiamenti, per ligare i gruppi, per formare i quadri, detti in termine dell'arte *Tableaux*», MAGRI 1779: I 17-18).

Anche la musica aveva un ruolo rilevante nel dispositivo di costruzione drammaturgica. L'adeguamento del tempo della musica al carattere della danza era connesso da Magri all'utilizzazione della musica a scopo narrativo. L'esempio era quello di una scena pastorale: Borea insegue Flora che lo fugge perché a sua volta invaghita di Zeffiro. La musica necessaria a sottolineare l'inseguimento è vivace («furiosa») e molto danzata («il bravo Ballerino la riempie di una variata moltitudine di passi, ed azioni esprimenti il carattere»); quando Borea raggiunge Flora la musica cambia (diventa «sincupata, o pausata») e la scena viene interpretata più con pose («attitudini») che con passi: in adeguati quadri d'insieme («tableaux») si vedono Flora caduta a terra e Borea che la raggiunge, i Fiori e i Zeffiretti illanguiditi e così via. Alla ripresa dell'inseguimento, la musica ridiventa vivace e così via, con la varietà di azioni necessaria a riscuotere il consenso dello spettatore, necessario più che mai in un teatro non più di corte ma a pagamento («con questo chiaro oscuro dell'armonia, si adattano i passi, ed il ballo sarà fatto secondo l'arte, pieno d'azione, ricco di varietà, e non potrà non ottenere l'applauso de' spettatori», MAGRI 1779: I 25).

---

<sup>102</sup> Cfr. LOMBARDI 1991, § II.3.2 e *passim*.

3. La tecnica della danza perfezionava le sue potenzialità cinetiche attraverso quello che era tanto un modello didattico quanto un modello del corpo perfettibile del danzatore <sup>103</sup>. Anche nel trattato di Dufort era ricorrente il riferimento al «giudizio del maestro», tenuto ad adattare la «malagevole esattezza» della teoria alla «disposizione, o natural costituzione dello scolare» che il più delle volte si discostava, con una serie di «natural difetti» (DUFORT 1728: 11 e *passim*), dall'ideale modello corporeo a cui erano riferite le regole della danza, lo stesso esplicitamente descritto da Magri (« in uno dei luoghi criticati da Sgai («voi determinar volete col sentimento di Policlito la corporatura di un Ballerino [...]. Il Volgo di Napoli qui esclamerebbe: Dunque converrà, che il Ballerino sia fatto a Forcelle», SGAÏ 1779: 60-61):

Bisogna che la Natura l'abbia ben formato di membri, e secondo Policlito, la corporatura del Ballerino non deve essere né troppo alta, né troppo bassa, né pingue, né magra; ma di una giustata proporzione, avvenente e ben formata, che sia forte e snello ciascun de' suoi membri. (MAGRI 1779: I 19; PLANELLI 1772: 238)

Tuttavia la lettura parallela dei trattati di Planelli e Magri, che difendeva il ruolo e la dignità espressiva dei danzatori "grotteschi" – avevano l'appannaggio del virtuosismo (giri, salti, gambe "alte") ma erano padroni dell'arte della pantomima non meno dei danzatori "seri", perché i personaggi che interpretavano non erano meno soggetti alle passioni («Non son soggetti gli Eroi agli affanni amorosi con le stesse angustie, come lo sono i Pastorelli?», MAGRI 1779: I 117) – conferma come in quegli anni non fosse ancora perfezionato il sistema di riferimento a cui appellarsi per sostenere la dignità espressiva della tecnica anche quando non si cimentasse nel genere tragico.

Danza Alta è quella che fa il Ballerino elevandosi da terra quanto più può con ambi i piedi. Danza Bassa è quella ch'egli fa appoggiando a terra tuttedue i piedi, o uno almeno. Tuttavolta, a precisamente parlare, la sola Danza Bassa appartiene alle Belle Arti. L'Alta non può entrare in questo numero; perché inetta al movimento delle passioni. Questa secondaria, ed inferiore spezie di Danza appartiene alla classe di quelle Arti che sono destinate a far mostra d'agilità e di forza (PLANELLI 1772: 211-212).

I nostri Danzatori [...] debbono badare a rendersi eccellenti nell'imitazion degli affetti, non già nel Ballo Alto. Questa inferiore spezie di Ballo [...] si rinunzi pure a quelli tra' nostri Bagattellieri, che fanno

---

<sup>103</sup> Cfr. LOMBARDI 1989, *passim*. Alcune pagine di MAGRI 1779 (II 10) costituiscono un interessante documento dei metodi dei maestri di ballo; NOVERRE 1760 trattava diffusamente degli accorgimenti necessari per adattare il corpo del danzatore alle complesse esigenze della tecnica.



spettacolo dell'agilità di lor gambe, i quali, a dirla, riescono assai meglio che essi nel Ballo Alto (PLANELLI 1772: 227).

Nonostante queste difficoltà, anche l'espressione non tragica si stava scavando uno spazio espressivo "nobile", e con lei una tecnica virtuosistica che sempre meno veniva stigmatizzata a patto che non impedisse una piena espressione delle «passioni». La pratica della danza, come altre pratiche, si adattava a svariate circostanze comunicative: il circuito delle corti e dei salotti si andava moltiplicando e ingrandendo. Più vasto è l'ambito di diffusione di una determinata immagine, più caratterizzate devono essere le sue marche connotative e di conseguenza più facilmente possono venire utilizzate in ambiti e per funzioni diverse da quelle originarie: possono cioè non connotare esclusivamente quella immagine. Questo meccanismo rendeva possibile la nuova corrente delle "mode" attraverso la quale pratiche come la danza si adattavano a rapidi passaggi e cambiavano funzione, paese, ceto. I modelli alti della produzione artistica avrebbero fornito per tempo marche connotative idonee alle caratteristiche cinetiche della danza: per esempio la tecnica del salto, non più arte da «bagattellieri», avrebbe donato al ballerino quella stessa «leggerezza aerea» (BLASIS 1820: 19, 21, 59) ammirata da Winckelmann nelle "danzatrici di Ercolano", all'apice della bellezza ideale che già negli ultimi decenni del secolo approdava alle arti minori e quindi alla moda <sup>104</sup>. Non a caso il luogo dove Magri, anticipando quello che sarebbe diventato dopo qualche decennio il più banale dei riferimenti ai danzatori, richiedeva durante il salto di «sospendere» il corpo «con gran leggerezza in aria» (MAGRI 1779: II 13), era uno dei più aspramente criticati da Sgai: «Ma questo corpo come, e con che deve sospendersi? Con una corda al collo, o pure attaccato in qualche altra parte?» (SGAI 1779: 72).

4. Il riferimento ai modelli delle arti plastiche e figurative riguardava il momento in cui il corpo in movimento veniva guardato – «nous composons pour les yeux», scriveva in quegli anni un coreografo (ANGIOLINI 1765) – e non il momento in cui il corpo si fermava. Il modello del corpo dei trattati di danza non riguardava un "corpo immobile", come non lo riguardavano i modelli del bello ideale: la scultura riproduceva non un

---

<sup>104</sup> Johann Joachim Winckelmann, *Sendschreiben von den Herculanischen Entdeckungen an den Reichsgrafen von Brühl*, Dresden, 1762 (tr. it. in *Opere di G. G. Winckelmann*, 12 voll., Prato 1830-1834), vol. VII, p. 160.

"corpo immobile", ma quel segmento minimo del movimento del corpo che era il tratto semioticamente ed esteticamente pertinente della sequenza cinetica. I coreografi che a fine Settecento teorizzavano sulla nuova struttura drammaturgica, le assicuravano una posizione di riguardo nell'organigramma dei generi dello spettacolo attraverso l'adesione ad un codice già "riconosciuto" culturalmente, quello della scultura e della pittura ma anche del teatro e della letteratura, cioè di quanto una cultura classifica come idoneo alla propria autodescrizione e per lo più anche come estetico <sup>105</sup>. Gli occhi e bocca spalancati, le braccia protese e il corpo obliquo della paura, gli occhi bassi, le braccia strette e il passo pesante della vergogna, le mani e la bocca strette della collera sono esempi minimi delle sequenze semplificate («le multiformi espressioni delle idee e delle passioni per mezzo dei movimenti corporei», ENGEL 1785: 16) che ricorrono tanto nei trattati settecenteschi e ottocenteschi destinati alla recitazione quanto nelle sculture, nelle pitture e nei romanzi. Erano il risultato di una pertinentizzazione che consentiva di elevare la brutta materia cinetica a raffinata materia espressiva. Ma se le «passioni» erano l'unico contenuto che sottraeva al quotidiano l'espressione cinetica, la passione di un uomo grossolano non offriva materia cinetica sufficientemente segmentata (controllatamente comprensibile) da poter essere utilizzata:

Se il maestro di balletti deve studiare la natura e farne una buona scelta, se il soggetto che vuol trattare in danza contribuisce in parte alla riuscita della sua opera, ciò sarà per quanto egli possiede l'arte e l'ingegno di abbellire i soggetti stessi, di disporli e distribuirli in maniera nobile e pittoresca.

Vuol dipingere, per esempio, la gelosia? Che prenda per modello un uomo la cui ferocia e brutalità naturali siano corrette dall'educazione; un facchino sarebbe un modello molto verace, ma non bello perché questi supplirebbe ai difetti d'espressione col bastone; egli si vendicherà all'istante facendo sentire il peso delle sue braccia. L'altro invece lotterà contro la tentazione di una vendetta bassa quanto disonorevole; questo intimo contrasto del furore e dell'elevatezza di sentimenti non potrà far altro che metterne in rilievo il dramma. Mentre l'uomo grossolano non potrà ispirare il pittore che per un momento,

---

<sup>105</sup> Cfr. Jurij M. Lotman, *La scena e la pittura come dispositivi codificatori del comportamento culturale nella Russia del primo Ottocento* [1973], in Jurij M. Lotman-Boris A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Bompiani, Milano 1975, pp. 277-291. Riguardo una sorta di "culmine gestuale", teorizzato all'inizio del secolo anche relativamente alla scrittura narrativa, in particolare da Ludovico Antonio Muratori, cfr. LOMBARDI 1991, §§ II.2, IV.2.5. Cfr. anche Fabrizio Frasnèdi, *Il genio pantomimico: i fantasmi del ballo d'azione*, in AA.VV., *Il sogno del coreodramma. Salvatore Viganò, poeta muto*, a cura di Ezio Raimondi, Bologna, Il Mulino, 1984 (pp. 241-326), che ha analizzato lo stesso problema relativamente alla tecnica compositiva del coreografo Salvatore Viganò.

l'altro esprimerà la sua passione e i suoi tormenti in cento maniere differenti, e sempre con tanto ardore quanta nobiltà. Sono tutti questi tratti che il maître de ballets deve afferrare (NOVERRE 1760: 40).

Il modello ideale del corpo in movimento definito dal teatro come dall'etichetta è un modello della percezione culturale leggibile tra XVI e XVIII secolo nei trattati di danza e di buone maniere e in altri tipi di testo. Era il discrimine tra *cultura vs non cultura*, *norma vs disordine*, *estetico vs non estetico*, che strutturava i rapporti semiotici come i rapporti di potere. Variano le ragioni, i mezzi e i modi della stabilizzazione di un determinato modello del corpo, ma la sua ricostruzione rappresenta un tassello essenziale della storia della cultura.

## *Bibliografia*

Include le principali fonti utilizzate. Ogni altra indicazione bibliografica è data in nota.

### ANGIOLINI 1765

Gaspard Angiolini, *Dissertation sur les ballets pantomimes des anciens. Publiée pour Servir de Programme au Ballet Pantomime de Semiramis*, Vienne, Jean-Thomas de Trattner, 1765 (rist. anast. s.l., Dalle Nogare e Armetti, 1956)

### APPLAUSI 1680

*Gli applausi delle virtù, per le nozze regali delle maestà di Carlo II e Maria Luisa, celebrati dalla nobiltà napoletana [...]*, Napoli, Nella Regia Stampa di Castaldo, appresso Carlo Porsile, 1680.

### ARBEAU 1589

Thoinot Arbeau, *Orchesographie et traicte en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances [...]*, Lengres, Par Jehan des Preyz Imprimeur & Libraire, 1589 (Translated by Mary Stewart Evans, with a new Introduction and Notes by Julia Sutton and a new Labanotation section by Mirelle Backer and Julia Sutton, New York, Dover Publications, Inc., 1967)

### AZIONE SCENICA 1760

*Telemaco in Creta, azione scenica per introduzione ad un'accademia d'Esercizj Cavallereschi, la quale alla real maestà di Ferdinando IV Re di Napoli, e Sicilia consacrano gli accademici convittori del Collegio de' Nobili della Compagnia di Gesù, con alquanto Poetici Componimenti ad onor suo, nell'occasione di ricever dalla Maestà sua la Real insegna de' Gigli d'oro*, Napoli, Per Giuseppe Raimondi, 1760

BASILE 1630

Giambattista Basile, *Monte Parnaso, mascarata da Cavalieri Napoletani* [...] *Rappresentata in Napoli 1630*, in Michele Rak, *La maschera della fortuna. Lettura del Basile "toscano"*, Napoli, Liguori, 1975, appendice III

BASILE 1634

Giambattista Basile, *Lo cunto de li cunti*, testo restaurato della prima edizione napoletana del 1634-1636, traduzione italiana e note a cura di Michele Rak, Milano, Garzanti, 1986

BLASIS 1820

Carlo Blasis, *Traité elementaire theorique et pratique de l'art de la danse*, Milan, Chez Joseph Beati et Antoine Tenenti, 1820 (tr. it. *Trattato elementare, teorico-pratico sull'arte del ballo*, Forlì, Tipografia Bordandini, 1830)

CANTATA 1775

*Cantata a tre voci per festeggiare nel Real Teatro di San Carlo il felicissimo giorno natalizio di Sua Maestà*, Napoli, Nella Stamperia Reale, 1775

CANTATA 1776

*Cantata a tre voci per festeggiare nel Real Teatro di San Carlo il felicissimo giorno natalizio di Sua Maestà Cattolica*, Napoli, Nella Stamperia Reale, 1776

CANTATA 1780

*Cantata a tre voci per festeggiare nel Real Teatro di San Carlo il felicissimo giorno natalizio di Sua Maestà la Regina*, Napoli, Nella Stamperia Reale, 1780

CAROSO 1581

Fabrizio Caroso da Sermoneta, *Il Ballarino* [...] *Diviso in due trattati; Nel primo de' quali si dimostra la diversità de i nomi, che si danno a gli atti, & movimenti, che intervengono ne i Balli: & con molte Regole si dichiara con quali creanze, & in che modo debbano farsi. Nel secondo s'insegnano diverse sorti di Balli, & Balletti sì all'uso d'Italia, come a quello di Francia, & Spagna. Ornato di molte Figure. Et con l'Intavolatura di Liuto, & il soprano della Musica nella sonata di ciascun ballo; Opera nuovamente mandata in luce* [...], Venezia, Appresso Francesco Ziletti, 1581

CAROSO 1600

Fabrizio Caroso da Sermoneta, *Nobiltà di dame [...] Libro, altra volta, chiamato Il Ballarino. Nuovamente dal proprio Auttore corretto, ampliato di nuovi Balli, di Belle Regole, & alla perfetta theorica ridotto: Con le Creanze necessarie a Cavalieri, e Dame. Aggiuntovi il Basso, & il Soprano della Musica: & con l'Intavolatura del Liuto a ciascun Ballo. Ornato di vaghe & bellissime Figure in Rame [...]*, Venezia, Presso il Muschio, 1600

CAROSO 1630

*Raccolta di varij Balli fatti in occorrenze di nozze, e festini da nobili Cavalieri, e Dame di diverse nationi. Nuovamente ritrovati negli scritti del Sig. Fabritio Caroso da Sermoneta Eccellente Maestro di ballare. Data alle stampe da Gio. Dini, arricchita di bellissime figure in Rame. Con aggiunta del Basso, e Soprano della musica, & intavolatura di Liuto a ciascun ballo*, Roma, Appresso Guglielmo Facciotti, 1630

CASTALDO 1659

Giuseppe Castaldo, *F.B.E. Il Trionfo della Pace per le fascie del Serenissimo Principe delle Spagne [...] Dramma Musicale*, [s.n.t. ma: Napoli, 1659?]

CASTALDO 1661

Giuseppe Castaldo, *Scherzi armoniosi [...] Per le fascie Regali del Serenis.<sup>mo</sup> Principe di Spagna, celebrate in Napoli Dall'Eccell.<sup>mo</sup> Sig.<sup>e</sup> Conte di Peñaranda*, [s.n.t. ma: Napoli, 1661]

CASTALDO 1669

Giuseppe Castaldo, *Le gare d'eroi [...]*, [s.n.t. ma: Napoli, 1669]

COMPAN 1787

[Charles Compan], *Dictionnaire de danse, contenant l'histoire, les règles & les principes de cet Art, avec des Réflexions critiques, & des Anecdotes curieuses concernant la Dance ancienne & moderne; Le tout tiré des meilleurs Auteurs qui ont écrit sur cet Art [...]*, Paris, Chez Cailleau, Imprimeur-Libraire [...], 1787.

CORTESE 1628

Giulio Cesare Cortese, *La Vaiasseida, Poema heroico [...] novamente arricchito di Annotazioni, & di Dichiarazioni a ciascun Canto. Con una Difesa, nella quale si*

*sostiene che sia Poema perfetto, e di meraviglioso esempio, conforme gl'insegnamenti d'Aristotele. Contro la Censura degli Accademici Scatenati. Per Bartolomeo Zito, detto il Tardacino [...], Napoli, Appresso Ottavio Beltrano, 1628*

CORTESE 1632

Giulio Cesare Cortese, *Li Travagliuse Ammure de Ciullo e Perna* [1632], in *Opere di G. C. Cortese in lingua Napoletana, in questa XV impressione [...]* ridotte alla vera perfezione dell'autore, Napoli, ad istanza d'Adriano Scultore [...], 1666

COSTA 1647

Margherita Costa, *Festa reale per balletto a cavallo, opera [...]* dedicata all'eminentissimo Principe Cardinale Mazarino, Parigi, Per Sebastiano Cramoisy, Stampatore ordinario del Re e della Regina Regente, 1647

DE CALAMO 1687

Biagio De Calamo, *I giorni festivi fatti per la presa di Buda dall'Arme Austriache nella Fedelissima Città di Napoli dall'Eccellentissimo Signor Marchese del Carpio, Viceré, e Capitan Generale della detta; e da suoi Cittadini l'anno 1686 [...]*, Napoli, Ad istanza di Carlo Troise, [1687]

DE DURÀ 1690

Alfonso De Durà, *La Pandora, drama per musica introduzione a gli esercizi cavalereschi, da farsi per festeggiar le nozze regali da Signori Convittori del Collegio de' Nobili diretto da' P.P. della Compagnia di Giesù in Napoli. Nelle ferie autunnali dell'anno 1690 [...]*, Napoli, Per li Socii Dom. Ant. Parrino e Michele Luigi Mutii, 1690

DEL TUFO 1588

Giambattista Del Tufo, *Ritratto o modello delle grandezze, delitie e meraviglie della Nob<sup>ma</sup> Città di Napoli di Gio. Batt<sup>a</sup> del Tufo gentilhuomo Nap.<sup>no</sup> diviso in sette ragionamenti per i sette giorni della settimana ragionando con le gentildonne milanesi ritrovandosi a Milano dal ritorno di Fiandra nell'anno dell'88* [ms. XIII C 96 della Biblioteca Nazionale di Napoli]

DUFORT 1728

Giambattista Dufort, *Trattato del Ballo Nobile [...] indirizzato all'Eccellenza delle Signore Dame, e de' Signori Cavalieri Napoletani*, Napoli, Nella Stamperia di Felice Mosca, 1728

ENGEL 1785

John Jakob Engel, *Ideen zu einer Mimik*, Berlin 1785-1786 (tr. it. *Lettere intorno alla mimica*. Aggiuntovi i capitoli sei sull'arte rappresentativa di L. Riccoboni, tr. da G. Rasori, Milano, presso Batelli e Fanfani, 1820)

FESTA 1775

*Descrizione della magnifica Festa data in Napoli dagli Uffiziali del Battaglione Real Ferdinando per solennizzare la nascita del Real Principe Ereditario de' Regni delle Sicilie*, Napoli, s.t., 1775

FESTA TEATRALE 1768

*Festa teatrale in musica, per solennizzare le Felicissime Reali Nozze delle Loro Sacre Maestà Ferdinando IV Re delle Due Sicilie [...] e Maria Carolina Arciduchessa d'Austria, e Principessa Reale d'Ungheria [...]*, Napoli, Nella Stamperia Reale, 1768

FESTE 1639

*Relatione delle feste* [fatte in Napoli dal duca di Medina de las Torres, Viceré del Regno, per la nascita della Infanta di Spagna, Napoli 1639], s.n.t.

FESTE 1659

*Feste celebrate in Napoli per la nascita del Serenis.mo Prencipe di Spagna Nostro Signore dall'Ecc.mo Sig.r Conte di Castriglio, Viceré, Luogotenente e Capitan Generale nel Regno di Napoli*, [s.n.t., ma: Napoli 1659]

FESTE 1737

*Relazione delli festini fatti a Corte nel Carnevale di quest'anno (1737)*, [ms. dell'Archivio di stato di Napoli, Giunte di stato, vol. III] in Romualdo Trifone, *Un carnevale alla corte di Carlo di Borbone*, Salerno, Tip. Cav. A. Volpe & C., 1912.

FESTE 1749

*Narrazione delle Solenni Reali Feste fatte celebrare in Napoli da Sua Maestà il Re delle Due Sicilie Carlo Infante di Spagna, Duca di Parma, Piacenza &c. &c. per la*



*nascita del suo primogenito Filippo, Real Principe delle Due Sicilie, Napoli, s.t., 1749*

FESTE 1768

*Narrazione delle feste date in Napoli... L'anno 1768* [ms. XV A 8<sup>6</sup> della Biblioteca Nazionale di Napoli]

FEUILLET 1701

Raoul Ager Feuillet, *Chorégraphie ou l'Art de décrire la dance, par caracteres, figures et signes démonstratifs*, Paris, Chez l'Auteur [...] et chez Michel Brunet [...], 1701<sup>2</sup> (rist. anast. Bologna, Forni, s.d.)

FUIDORO 1660

Innocenzo Fuidoro, *Giornali di Napoli dal MDCLX al MDCLXXX*, a cura di Franco Schlitzer, vol. I MDCLX-MDCLXV, Napoli, S.N.S.P., 1934

GARZONI 1587

Tommaso Garzoni, *La Piazza universale di tutte le professioni del mondo* [...], Venezia, Appresso Gio. Battista Somasco, 1587 [1585<sup>1</sup>].

INTRODUZIONE 1677

*Introduzione alla mascara, e ballo fatto da dodici Cavalieri in Casa dell'Eccellentissimo Signor Principe di Santo Vito per le nozze dell'Illustrissimo Signor D. Giacomo Marchese suo figlio primogenito, e dell'Illustrissima Signora D. Eleonora Caracciola* [...], Napoli, Per Egidio Longo Stampatore della Regia Corte 1677

LAMBRANZI 1716

Gregorio Lambranzi, *Nuova e curiosa scuola de' balli theatrali. Prima parte. Continente cinquanta Balli di diverse nationi, e figure theatrali con i loro vestimenti. Si che, come si deve contenere nelle posture di questi Balli rapresentate da una leggiera, ma virtuosa maniera, e con le arie, e con pieno e necessario avvertimento, come ogn'uno ha da contenersi in simili Balli, sì che questi ancor senza d'un ballerino si possono facilmente apprenderli, e senza aver conoscenza della Chorographia ogn'uno da se solo con ogni facilità leggendo i medemi e vedendo le posture potrà imprimerseli nella memoria. Inventati e dati alla luce da Gregorio*

*Lambranzi, Maestro de' Balli Francesi, Inglesi, Ridiculi e Serij in aria ed a terra, e Compositore de' Balli Theatrali. Disegnati e Intagliati da Giovanni Giorgio Puschner, Intagliator di rame in Norimberga [...], Nurberg, Joh. Jacob Wolrab, 1716*

LEONARDELLI 1679

Annibale Leonardelli, *Il mondo in ballo regolato dalla Provvidenza divina nel governo de gli huomini: Figurato nel ballo di Davide avanti l'Arca [...], Bologna, Per l'erede del Benacci, 1679*

MAGRI 1779

Gennaro Magri, *Trattato teorico-prattico di ballo di Gennaro Magri Napolitano, Maestro di Ballo de' Reali Divertimenti di Sua Maestà Siciliana, della Reale Accademia Militare, ed alla nobile Accademia di Musica e di Ballo de' Signori Cavalieri, di cui n'è pur maestro, dedicato, Napoli, Presso Vincenzo Orsino, 1779*

MARINO 1623

*L'Adone, poema [...], Parigi, Presso Oliviero di Varano [...], 1623, in Tutte le opere di Giovan Battista Marino a cura di Giovanni Pozzi, Milano, Mondadori, 1976, vol II*

MERSENNE 1636

Marin Mersenne, *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique, où il est traité de la nature des sons et des mouvements, des consonances, des dissonances, des genres, des modes, de la composition, de la voix, des chants, et de toutes sortes d'instruments harmonique, Paris, Cramoisy, 1639*

MORANDO 1652

Bernardo Morando, *Le vicende del tempo, drama fantastico musicale diviso in tre azioni, con l'introduzione di tre balletti, rappresentato nel Gran Teatro di Parma nel Passaggio de i Serenissimi Arciduchi Ferdinando Carlo, Sigismondo Francesco d'Austria, e Arciduchessa Anna di Toscana [...], Parma, Appresso Erasmo Viotti, 1652*

NAPOLI ALATA 1680

*Napoli alata, introduzione al ballo de la torcia per le nozze regali famosamente celebrate dall'Eccellentis-simo Signor Marchese de los Velez Viceré di Napoli &c., Napoli, s.t., 1680.*

NEGRI 1602

Cesare Negri, *Le gratie d'amore [...] opera nova, et vaghissima, divisa in tre trattati [...]*, Milano, Per l'her. del quon. Pacifico Pontio, & Gio. Battista Piccaglia compagni, 1602

NEGRI 1604

Cesare Negri, *Nuove inventioni di balli, opera vaghissima [...] nella quale si danno i giusti modi del ben portar la vita, & di accomodarsi con ogni leggiadria di movimento alle creanze, et gratie d'amore convenevoli a tutti i Cavalieri, & Dame, per ogni sorte di Ballo, Balletto, & Brando d'Italia, di Spagna, & di Francia. Con figure bellissime in Rame, & Regole della Musica, & Intavolatura, quali si richieggono al Suono, & al Canto [...]*, Milano, Appresso Girolamo Bordone, 1604

NOVERRE 1760

Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse et sur les ballets*, Lyon, Chez Aimé Delaroche, 1760 (tr. it. *Lettere sulla danza*, Roma, Di Giacomo, 1980)

PARRINO 1690

Domenico Antonio Parrino, *L'ossequio tributario della fedelissima Città di Napoli per le Dimostranze Giulive nei Regii Sponsali del Cattolico ed Invittissimo Monarca Carlo Secondo colla Serenissima Principessa Maria Anna di Neoburgo [...]* *Ragguaglio Historico, descritto da Domenico Antonio Parrino Napolitano*, Napoli, Nella nuova Stampa Di Do. Ant. Parrino, e di Michele Luigi Mutii, 1690

PARRINO 1692

Domenico Antonio Parrino, *Teatro eroico, e politico de' governi de' viceré del Regno di Napoli dal tempo del Re Ferdinando il Cattolico fino al presente. Nel quale si narrano i fatti più illustri, e singolari, accaduti nella Città, e Regno di Napoli nel corso di due secoli, come anche le Fabbriche, Inscrizioni, e Leggi, ovvero Prammatiche, promulgate da essi, raccolte da diversi Autori impressi, e manoscritti. Adornato da una breve, distinta e curiosa relazione della Città, e Regno di Napoli,*

*con le piante dell'una, e l'altro, e co' Ritratti de' medesimi Viceré scolpiti in rame, presi da quelli, ch'adornano una delle Gallerie del Palagio Reale, Napoli, Nella nuova Stampa del Parrino e del Mutii, 1692-1694 (3 tomi)*

PLANELLI 1772

Antonio Planelli, *Dell'opera in musica* [...], Napoli, Nella stamperia di Donato Campo, 1772

SARACINELLI 1625

Ferdinando Saracinelli, *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina, balletto* [...], s.l., Per Pietro Ceconelli, 1625

SERENATA 1680

*Serenata marittima di Celesti Sirene, su'l Carro del Sole fra balli di stelle. All'Augustiss. nome di Luisa Maria Reina Sposa al gran Monarca delle Spagne Carlo Secondo pompa festevole sotto gli Auspicij dell'Eccell. Sig. Marchese del Carpio [...] Viceré, Capitan Gen. nel Regno di Napoli. Fatta dal Conte di Montoro D. Gio. Battista di Capoa coll'assistenza di più Cavalieri suoi parenti, s.n.t.*

SGAI 1779

Francesco Sgai, *Al Signor Gennaro Magri, Autore del Trattato Teorico-Pratico di Ballo, Riflessioni di Francesco Sgai Fiorentino, Sottocustode della Guardaroba del Real Teatro di S. Carlo, ed una volta celebre Ballerino al servizio degl' impressarj e danzatori ambulanti*, in Danzica, 1779 [Napoli, s.t.]

STORACE D'AFFLITTO 1646

[Giuseppe Storace D'Afflitto], *La tiorba a taccone de Felippo Sgruttendio de Scafato* [1646], in Giulio Cesare Cortese, *Opere poetiche. In appendice La Tiorba a Taccone* [...], ed. critica con note e glossario a cura di Enrico Malato, Roma, Ed. dell'Ateneo, 1967

TRABACI 1606

Giovanni Maria Trabaci, *Villanelle et arie alla napolitana a tre e a quattro voci, con un dialogo alla fine*, Napoli, Presso Gio.Giacomo Carlino, 1606

TUCCARO 1599

Arcangelo Tuccaro, *Trois dialogues de l'exercice de sauter, et voltiger en l'air. Avec les figures qui servent à la parfaicte demonstration et intelligence dudict Art. Par le*

*Sr. Arcange Tuccaro, de l'Abruzzo, au Royaume de Naples. Dedie au Roy, Paris, Chez Claude de Manstr'oeil [...], 1599*

VULCANO 1697

*Domenico Vulcano, Argomento dell'Alfonso, tragicommedia che si rappresenta da' Signori del Collegio de' Nobili sotto l'educazione de P.P. della Compagnia di Giesù in Napoli nelle ferie autunnali del corrente anno 1697 [...], Napoli, Per lo De Bonis Stampatore Arcivescovale, 1697*

Finito di stampare nel mese di maggio 1991  
a Napoli da Ideas &Total Image

Stampa PDF della seconda edizione corretta  
gennaio 2000