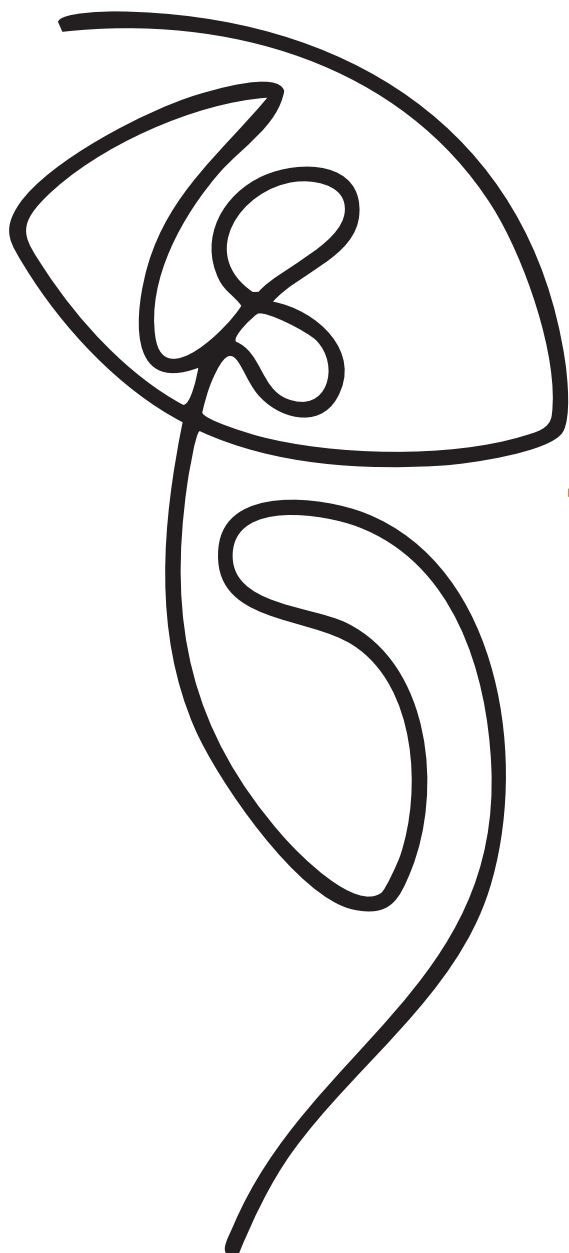


# AIRDanza

*journal*

Fonti  
Teorie  
Didattica  
Scena



---

N. 2, 2025  
ISSN - 3035 - 3289

AIRDanza

Associazione Italiana per la Ricerca sulla Danza

KINETÈS EDIZIONI

## Sommario

### EDITORIALE

*Alessandro Arcangeli e Paologiovanni Maione*..... p. 9

### STUDI STORICI

Rappresentazioni delle danze negli scritti dei frati mendicanti  
nell'Occidente latino del XIII secolo.

*Alessandro Campeggiani* ..... p. 13

«Il Francese balla di modo, che sembra quasi nuotare»:  
racconto di un percorso di ricerca in danza tra onde melodiche e arie di baule

*Bianca Maurmayr* ..... p. 25

Maestros de baile en Barcelona (1848-1900). Radiografía de una profesión

*Alicia Daufí Muñoz* ..... p. 41

L'Éden-Théâtre e il ballo italiano nel cuore di Parigi:  
figure straniere e spettacolari, 1883-1892.

*Eléa Lauret Baussay* ..... p. 61

La riscoperta del mito di Flora nella prima edizione critica  
di un balletto di Marius Petipa

*Marco Argentina* ..... p. 85

Sergej Prokof'ev in confronto con Leonid Lavrovskij.  
La rinascita della danza nel 'coreodramma sovietico' *Romeo e Giulietta*

*Marta Mele*..... p. 99

*Estri* di Milloss e Petrassi. Un'indagine coreomusicologica

*Ida Zicari* ..... p. 115

### METODOLOGIE E DIDATTICHE

Improvvisare nella complessità.

Danza, sistemi emergenti e pratiche di co-costruzione tra struttura e libertà

*Rosaria Vitolo* ..... p. 141

### ALTRI SGUARDI

Il *Batuque*. Storie di oggetti, animali e persone

*Enrica Palmieri*..... p. 157

## RECENSIONI

Jeroen Peeters, *And then it got legs. Notes on dance dramaturgy*,  
Veramo Press, Brussels/Oslo, 2022.

*Simona Chiusolo* ..... p. 173

Madison U. Sowell, *Disdéri's Dancers and Carte-de-Visite Ballet Photography  
in the French Second Empire*  
Rome, Kinetès, 2023.

*Olivia Sabee* ..... p. 179

Francesco Ciabattoni, *Dante's Performance: Music, Dance,  
and Drama in the Commedia*.

Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2024.

*Madison U. Sowell* ..... p. 183

**CALL FOR PAPERS** ..... p. 189

**NORME REDAZIONALI** ..... p. 195

# Studi storici





---

 BIANCA MAURMAYR

## «Il Francese balla di modo, che sembra quasi nuotare»: racconto di un percorso di ricerca in danza tra onde melodiche e arie di baule

### Abstract

L'articolo ripercorre la genesi e lo svolgimento della tesi di dottorato *Une Culture chorégraphique au fil des airs. Transferts et adaptations poïétiques entre Venise et Paris au XVII<sup>e</sup> siècle*, conseguita all'Université Côte d'Azur nel 2018 (relatrice: Marina Nordera, Directrice par intérim du CTELA-PR en Arts du spectacle: danse). L'articolo insiste sull'approccio teorico-pratico alla base della ricerca e propone dei brevi approfondimenti sulla metodologia utilizzata per lo studio delle fonti seicentesche per la danza, dai libretti dei drammi per musica veneziani, alle fonti iconografiche – apparentemente immobili ma esperibili grazie alla simulazione del gesto – e alle notazioni coreografiche.

The article traces the genesis and development of the doctoral thesis *Une Culture chorégraphique au fil des airs. Transferts et adaptations poïétiques entre Venise et Paris au XVII<sup>e</sup> siècle* (*Une culture chorégraphique au fil des airs: Transfers and Adaptations Between Venice and Paris in the 17th Century*), completed at the Université Côte d'Azur in 2018 (supervisor: Marina Nordera, Director of CTELA-PR in Performing Arts: Dance). The article emphasises the theoretical and practical approach, and offers brief insights into the methodology used to study 17th-century sources for dance, from the libretti of Venetian musical dramas to iconographic sources – apparently immobile but experiential thanks to the simulation of movement – and choreographic notations.

Bianca Maurmayr<sup>1</sup>

**«Il Francese balla di modo, che sembra quasi nuotare»:  
racconto di un percorso di ricerca in danza  
tra onde melodiche e arie di baule**

Fa pensare davvero alla carta da musica, ai fogli di una musica eseguita in continuazione: le partiture si avvicendano come ondate di marea, le barre del pentagramma sono i canali con gli innumerevoli «legati» dei ponti, delle lunghe finestre o dei curvi fastigi delle chiese di Codussi, per non parlare dei violini che hanno prestato il manico alle gondole. Sì, tutta la città somiglia a un'immensa orchestra, specialmente di notte, con i leggii appena illuminati dei palazzi, con un coro instancabile di onde, col falsetto di una stella nel cielo invernale. La musica, s'intende, è ancora più grande dell'orchestra; e non c'è mano che possa voltare il foglio.<sup>2</sup>

Occorre forse sentirsi completamente sradicati e stranieri per poter cogliere con lucidità e sensibilità un luogo, per saper empatizzare con esso. Lettera d'amore alla città di Venezia, *Fondamenta degli incurabili*<sup>3</sup> racconta il rapporto estetico e identitario che l'esule Iosif Brodskij ha costruito con la Serenissima, col suo odore di alghe marine, i suoi colori pastello e quel suo «[g]igantesco specchio liquido», talvolta azzurro, talvolta grigio o bruno, che «contiene tanti riflessi, tra i quali il mio»:<sup>4</sup> l'acqua. Brodskij riesce a cogliere l'idea di rifrazione della luce e dell'identità, che si sparge e proietta sui palazzi e sulle acque, fondendosi con esse, o il movimento incessante del sé che «nuota davvero: guazza, guizza, oscilla, si tuffa, si arrotola»,<sup>5</sup> o ancora, il moto altalenante del corpo che sente l'ondeggiare del mare anche se sulla terraferma; ma soprattutto, riesce a dare voce a quell'atmosfera in musica che vibra a Venezia: la luce, l'acqua, le chiese, i monumenti, i teatri. Mi ritrovo ad associare armonicamente le parole di Brodskij ai libretti dei drammi che studio alla Biblioteca Marciana e alla Fondazione Giorgio Cini. Capisco così, di riflesso, come la Venezia mercantile dei patrizi del Seicento si sia data un'immagine nella musica e nelle sue sale; perché i telai dei teatri abbiano preso la forma di uno scafo di nave rovesciato; e come gocciolio delle acque e trillo musicale facciano un tutt'uno. Capisco le coordinate geografiche e artistiche che mi hanno condotta dalla Francia a Venezia per la mia ricerca di dottorato.

Posto il valore poetico di questa introduzione, ripercorrerò in quest'articolo le origini e lo svolgimento di una tesi che inizia e ritorna a Venezia, propriamente esperita nel viaggio dei suoi oggetti di ricerca (artisti, opere e modelli artistici) e della sua autrice: me stessa.

---

1. Bianca Maurmayr, PhD Université Côte d'Azur, è Maitresse des Conférences in danza all'Université de Lille. Le traduzioni dai testi stranieri in quest'articolo sono opera di Bianca Maurmayr.

2. Nota dell'autrice: il titolo riprende in citazione Pier Jacopo Martello, *Della tragedia antica e moderna, Dialogo*, Roma, Francesco Gonzaga, 1714, p. 229.

3. Iosif Brodskij, *Fondamenta degli incurabili*, trad. it. G. Forti, Milano, Adelphi, Piccola Biblioteca Vol. 259, 1991, pp. 79-80.

4. Ivi, p. 66 e p. 23.

5. Ivi, p. 28.

### Fondamenta della ricerca: ego-storia di una tesi in danza (o seconda introduzione)

Nizza, un giovedì di primavera del 2008, ore 16:00. In sala di danza per un corso teorico-pratico previsto nel curriculum di studi del mio primo anno di triennale all'UNSA (Université de Nice Sophia Antipolis, oggi Université Côte d'Azur), la luce filtra dalle grandi finestre lato sud, dando alla stanza una calda tonalità arancione. Marina Nordera, direttrice par intérim du CTELA- PR en Arts du spectacle: danse, divenuta anni dopo la mia relatrice di dottorato, ci aspetta per un corso di 'Dances anciennes' – espressione ampia, che designa l'insieme dei repertori ballati in Europa dal XV alla metà del XIX secolo,<sup>6</sup> e che qui vuole indicare la danza di corte francese della seconda metà del Seicento, inizio Settecento, o *belle dance*,<sup>7</sup> più comunemente conosciuta come 'danza barocca' e spesso guardata come lo standard di riferimento del panorama coreutico del Sei e Settecento.

Mi avvicino allora a una fisicità che credo conoscere, ma che continua a sfuggirmi: riscopro il corpo eretto in un allungamento assiale attivo che avevo già sperimentato nelle lezioni di danza classica durante l'infanzia e l'adolescenza, le gambe *en dehors* grazie a una rotazione esterna delle anche sul piano frontale. Ritrovo le posizioni dei piedi – prima, seconda, terza, quarta, quinta –, l'opposizione tra braccia e gambe per garantire l'equilibrio, o la divisione spaziale in ottavi. Eppure, la fisicità da raggiungere non è la stessa a cui aspira la danza classica: l'*en dehors* è meno accentuato, meno portato al parossismo dei 180 gradi, e favorisce una rotazione 'naturale' delle anche, senza sforzo; le posizioni *croisées* (terza, quarta e quinta) non hanno bisogno di essere 'chiuse' ma solo allineate lungo «une distance mesurée», senza che il corpo «se trouv[e] gêné». <sup>8</sup> Le braccia, pur se arrotondate, non sono sostenute dalle famigerate 'ali di pollo' (il *latissimus dorsi* e il tricipite brachiale) né ambiscono all'allungamento delle linee richiesto in danza classica, ma si appoggiano sullo spazio; in *opposition*,<sup>9</sup> creano una cinesfera contenuta, vicina all'asse gravitazionale che, come una conchiglia, dà una sensazione di protezione. Anche i termini che servono a designare i passi ricordano il vocabolario già attraversato in danza classica (*glissade, pas de bourrée, entrechat*, solo per citarne alcuni), ma la loro esecuzione richiede una preparazione al movimento del tutto nuova: la combinazione di *plié* ed *élevé* prima dell'esecuzione di ogni passo, o «*mécanique du mouvement*». <sup>10</sup> A volte la loro struttura differisce notevolmente: il *pas de sissonne* barocco ha poco a che fare con il

---

6. Cfr. la definizione proposta dalla Federazione PRODA – Fédération française des Professionnels en Danse Ancienne, <https://www.federation-proda.fr>.

7. L'espressione «*belle dance*» compare nel 1641 in un breve trattato sulla composizione dei balletti (*La maniere de composer et faire reussir les Ballets*, di Nicolas de Saint-Hubert). Costruita sul modello comune di «*bel esprit*», «*bel air*» o «*beau langage*», si riferiva alla pratica di danza conforme ai costumi fini ed eleganti della società di corte e più ampiamente teatrale, oggi documentate da numerose fonti, tra cui trattati (in particolare, *Chorégraphie, ou l'Art de décrire la danse* di Raoul-Auger Feuillet, 1700, e *Le maître à danser* di Pierre Rameau, 1725) e notazioni coreografiche Beauchamps-Feuillet, Lorin o Favier.

8. Pierre Rameau, *Le maître à danser. Qui enseigne la maniere de faire tous les differens pas de Danse dans toute la regularité de l'Art, et de conduire les Bras à chaque pas*, Paris, Jean Villette, 1725, p. 9.

9. Ispirandosi al principio dell'oscillazione controlaterale delle braccia nella deambulazione, l'*opposition* fa sì che l'avambraccio opposto alla gamba che si trova davanti (da una prospettiva frontale) sia sollevato, grazie a un *rond du coude*, il che lo porta a posizionarsi «*plié devant [avec] la main à la hauteur de l'épaule*», mentre l'altro braccio è disteso nel piano frontale (Rameau, *Le maître à danser* cit., pp. 207-211).

10. Prendo a prestito quest'espressione da Dóra Kiss, *Saisir le mouvement. Écrire et lire les sources de la belle danse (1700- 1797)*, Paris, Classiques Garnier, 2016, pp. 167-171.

suo omonimo classico. Della *danse ancienne* sei e settecentesca, tutto mi sembra dunque familiare e allo stesso tempo non identico a quello a cui ero abituata; è proprio questa dissonanza cognitiva che cattura la mia curiosità di futura ricercatrice in danza.

È così che ho cominciato a studiare la *belle dance* in maniera approfondita, presso diverse maestre in giro per l'Italia e la Francia,<sup>11</sup> cercando di rispondere a quella sensazione di estraneità davanti alla materia corporea. Nel corso degli anni, ho realizzato che iniziavo a rimettere in discussione la sua appartenenza francese, grazie proprio a quegli insegnamenti ricevuti, e che attraverso lo studio critico della sua apparizione, stavo anche interrogando la mia identità: così come la *belle dance* non poteva essere racchiusa in una categoria ben definita, con i contorni spaziali e temporali delimitati una volta per tutte all'area francese dell'Ancien Régime, così io stessa riadattavo i miei territori fisici e culturali a seconda dell'interlocutore, tra Italia e Francia. La tesi di dottorato, discussa nel novembre del 2018 e intitolata *Une Culture chorégraphique au fil des airs. Transferts et adaptations poïétiques entre Venise et Paris au XVII<sup>e</sup> siècle (Una cultura coreografica seguendo le arie. Transfer culturali e adattamenti poetici tra Venezia e Parigi nel Seicento)*, è senza dubbio il frutto di questa dualità: è a partire dalla mia soggettività, dalle mie radici culturali e dalla mia esperienza personale di danzatrice, che ho deciso di osservare gli scambi culturali tra Francia e Italia in danza nel Seicento.

### **Movimento «aieroso» della ricerca**

L'espressione figurata «*au fil des airs*» contenuta nel titolo, e qui tradotta con «seguendo le arie», risulterà senz'altro un po' enigmatica. Ricalcata dal modo di dire francese «*au fil de l'eau*», che significa seguendo la corrente ma anche progressivamente, *in itinere*, l'espressione è stata modificata nel titolo, sostituendo l'elemento dell'acqua con l'elemento (simbolico) dell'aria. Questo, per suggerire al lettore i numerosi oggetti di studio e campi del sapere che il lavoro di ricerca intende percorrere. Lungo le pagine, il lettore si imbatte infatti nelle «belle e cavalleresche maniere»,<sup>12</sup> o le creanze e disposizioni del corpo, istruito alla danza nobile e riconducibile all'*habitus* etico ed estetico dell'aristocratico – in francese: «*bon air et bonne grâce*».<sup>13</sup> Imbarcatosi in un viaggio lungo la penisola italiana e oltralpe, il lettore segue poi le materie fluttuanti, che viaggiano e trasformano uno spazio e un'epoca (*les airs du temps*, o spirito del tempo) e così facendo, rincorre anche gli elementi artistici passati e trasferiti da uno spazio all'altro, tra cui le arie (*air*) musicali e coreografiche, o le 'arie di baule' degli artisti itineranti.

Al di là di questo investimento simbolico, il termine *air* assume nella tesi un valore centrale perché, grazie ad un'assonanza fonetica che è possibile nella lingua francese, si

11. Cito e ringrazio qui Deda Cristina Colonna e Massimiliano Toni (Nuova Fabbrica dell'Opera Barocca, 2008-2009), Anne-Marie Gardette (Académie de Sablé, 2011), Marie-Geneviève Massé e Irène Ginger (De la plume à l'image, 2010-2012), Dóra Kiss (collaborazione di ricerca, 2012-2013), Gloria Giordano e Ana Yepes (masterclass su Caroso e sul repertorio barocco spagnolo, 2012-2016).

12. Fabritio Caroso, *Nobiltà di dame, del S.r Fabritio Caroso da Sermoneta, Libro, altra volta, chiamato il Ballarino... Aggiuntovi il basso, & il soprano della musica*, In Venezia, Presso il Muschio, 1600, p. 65. Il termine «aieroso», contenuto nel titolo della sezione, è tra l'altro preso in prestito da Guglielmo Ebreo, nel suo *Trattato dell'arte del ballo* (1463).

13. Cfr. Alessandro Pontremoli, *La danza nelle corti di antico regime. Modelli culturali e processi di ricezione fra natura e arte*, Bari, Edizioni di Pagina, 2012; Mickaël Bouffard, *Le bon air et la bonne grâce. Attitudes et gestes de la figure noble dans l'art européen (1661-1789)*, tesi di dottorato, Université de Montréal, 2013.

rimanda a diverse aree geografiche attraversate (*aires* \εʁ\géographiques) nonché ai periodi storici analizzati (*ères* \εʁ\historiques). Sebbene infatti il focus sia posto sugli scambi tra la Repubblica di Venezia e Parigi, la riflessione ha talvolta preso delle deviazioni, da Parma a Napoli, da Lione a Bruxelles. La tesi copre inoltre un'ampia cronologia che va dalla seconda metà del Cinquecento ai primi decenni del Settecento, scandita da quattro date simboliche: 1554 con l'arrivo in Francia di Pompeo Diobono, maestro di danza italiano; 1637, nascita del teatro pubblico veneziano; 1661, fondazione dell'Académie Royale de Danse; e 1728, pubblicazione del *Trattato del ballo nobile* di Giambattista Dufort.<sup>14</sup>

Lo spazio metaforico che il titolo della tesi vuole offrire, coglie quindi la mobilità culturale e coreografica o, meglio, gli scambi culturali nella cultura di danza tra Italia e Francia, e tra Venezia e Parigi in particolare, nel corso del Seicento «*au fil des airs*», «seguendo le arie», cioè progressivamente seguendo le corporeità, i viaggi e i materiali artistici.

### Danza e *transfer* culturali

In questo contesto, la nozione di *transfer* culturale derivata dalla *gekreuzte Geschichte* e applicata a una storia culturale delle arti sceniche e della danza, è stata utile a intendere la cultura dello spettacolo come il risultato del dialogo tra identità e corporeità, senza dover pensare al mio oggetto in termini di entità monolitiche, sempre uguali a sé stesse. Con *transfer* o scambio culturale si intende infatti sottolineare come tanto la cultura ospitante quanto quella ricevente abbiano un ruolo attivo durante lo scambio; che non si tratta di un sistema di introduzione-diffusione-ricezione, secondo un'unidirezionalità di trasmissione dalla cultura emittente A, attiva, alla cultura B, passiva, ma che ci troviamo davanti ad un processo più complesso di relazione-interazione-circolazione.<sup>15</sup> In questo senso, lo scambio culturale guarda al rapporto dinamico e dialettico che artisti, opere e modelli artistici intrattengono sia con l'ambiente culturale di appartenenza sia con quello di ricezione e si interessa «tanto a ciò che lo scambio può produrre come rinnovamento, quanto a come influisca su ciascuna delle parti trasversali che rimangono identificabili anche se alterate».<sup>16</sup>

Così facendo, lo strumento metodologico del *transfer* culturale permette la «ricerca di elementi di uno strato cronologicamente precedente in uno strato successivo»,<sup>17</sup> superando il taglio sincrono di un approccio comparativo così da poter prendere le distanze, almeno in parte, da una storiografia della danza filtrata dal modello francese, per porre quest'ultimo in relazione con altre tradizioni vigorose ma non necessariamente contemporanee. Questo ci permette di identificare le trasformazioni che si sono

---

14. Giambattista Dufort, *Trattato del ballo nobile di Giambattista Dufort indirizzato all'Eccellenza delle Signore Dame, e de' Signori Cavalieri napoletani*, in Napoli, nella stamperia di Felice Mosca, 1728.

15. Cfr. Michel Espagne, Michael Werner (dir.), *Transferts, les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand: XVIIIe et XIXe siècle*, Paris, Éd. Recherche sur la civilisation, 1988; Michael Werner, Bénédicte Zimmermann (dir.), *De la comparaison à l'histoire croisée*, Paris, Seuil, 2004.

16. Jean-François Chauvard, *Capitales et transferts culturels. Quelques réflexions autour de Rome-Paris, 1640*, in Marc Bayard (dir.), *Rome-Paris, 1640. Transferts culturels et renaissance d'un centre artistique*, Coéditions Rome, Académie de France à Rome, Paris, Somogy éditions d'art, 2010, p. 33.

17. Michel Espagne, *La notion de transfert culturel*, «Revue Sciences/Lettres», 1 (2013), online: <http://journals.openedition.org/rsl/219> (u.v. 11/07/2025).

verificate durante il processo di scambio sul modello stesso e dunque di abbandonarlo, dal momento che la centralità di quello stesso modello viene meno. Lo scambio culturale permette «un esame critico delle diverse tradizioni storiografiche, per meglio valorizzare [...] continuità e discontinuità, simultanee e sfasamenti, convergenze e specificità».<sup>18</sup>

Cosa significa dunque danza francese? A cosa allude l'espressione stile italiano? Il lavoro della tesi vuole proprio disfarsi dell'idea di una produzione nazionale, circoscritta ad un solo territorio che da questo pretenda di esserne emersa in completa autonomia; cerca piuttosto di riconoscerne i prestiti dall'una all'altra, e di indagare i fenomeni di relazione, interazione e circolazione fra opere, persone e oggetti.

### **Tra Italia e Francia: la portata storica della città-teatro di Venezia**

Attraverso un campo di studi vasto sugli scambi culturali tra Francia e Italia, si danno molteplici possibilità al ricercatore che vi si affacci; basti pensare a Torino, promotore del balletto francese in Italia grazie all'opera di Philippe d'Aglié alla corte di Christine de France, sorella di Luigi XIII; a Firenze, che ospitò importanti coreografi come Agnolo Ricci e Santino Comesari e che fu protagonista di ricchi scambi con la Francia grazie al mecenatismo della famiglia Medici; oppure alla corte papale di Roma, dove la danza si sviluppò soprattutto grazie all'intervento della famiglia Barberini.<sup>19</sup> Pur rimanendo protagoniste del viaggio, ho preferito mettere in risalto il ruolo privilegiato del teatro pubblico veneziano, nato nel 1637 con l'*Andromeda* di Benedetto Ferrari e Francesco Manelli, e del suo dramma per musica, che da Venezia si espande a livello nazionale e internazionale già a partire dal 1640.<sup>20</sup>

Il tessuto urbano e la natura imprenditoriale del teatro veneziano richiedono infatti una gestione regolare e un materiale artistico riproducibile, che permette dapprima la creazione di nuovi teatri in laguna per rispondere alla sempre più frenetica committenza di opere, associata alla dimensione competitiva tra le diverse sale teatrali, e poi la creazione di una rete commerciale costruita da compagnie itineranti professioniste, o 'di giro', come i de' Febiarmonici o i Discordati. Parallelamente, l'interesse per questo nuovo genere da parte di folle di «Forastieri»,<sup>21</sup> aumenta: le corti italiane ed europee iniziano così a invitare i più rinomati musicisti e artisti veneziani – fenomeno che a sua volta rafforza la circolazione della produzione teatrale veneziana al di fuori dei suoi territori –

18. Jean Boutier, Brigitte Marin, Antonella Romano (dir.), *Naples, Rome, Florence: une histoire comparée des milieux intellectuels italiens (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, Roma, École Française de Rome, 2005, ebook, p. 14.

19. Per uno sguardo panoramico sul Seicento coreutico italiano, cfr. Ornella Di Tondo, *Il Seicento*, in José Sasportes (a cura di), *Storia della danza italiana. Dalle origini ai giorni nostri*, Torino, EDT, 2011, pp. 71-115. Cfr. anche Kathleen Kuzmick Hansell, *Il ballo teatrale e l'opera italiana*, in Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli (a cura di) *Storia dell'opera italiana*, Torino, EDT, 1988, vol. 5, pp. 175-306.

20. Cfr. Maria Teresa Muraro (a cura di), *Venezia e il melodramma nel Seicento*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1976; Eleanor Selfridge-Field, *Pallade Veneta. Writings on Music in Venetian Society 1650-1750*, Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 1985; Ellen Rosand, *Opera in Seventeenth Century Venice. The Creation of a Genre*, Berkeley, University of California Press, 1991; Beth L. Glixon, Jonathan E. Glixon, *Inventing the Business of Opera – The Impresario and His World in Seventeenth-Century Venice*, Oxford, Oxford University Press, 2008; Silvia Bracca, *L'occhio e l'orecchio. Immagini per il dramma per musica nella Venezia del '600*, Treviso, Zel Edizioni, 2014.

21. Cristoforo Ivanovich, *Minerva al tavolino. Lettere diverse di Proposta, e di Risposta à rarij Personaggi, sparse d'alcuni componimenti in Prosa, e in Verso; nel fine Le Memorie teatrali di Venezia*, Venezia, Appresso Nicolò Pezzana, 1681, p. 381.

e a ingaggiarli talvolta in maniera permanente, soppiantando il personale di corte. L'istituzionalizzazione del teatro pubblico a Venezia finisce così per garantire lo sviluppo e la solidità artistica del genere, nonché la trasformazione dell'arte lirica, caratterizzata da una dimensione privata, occasionale e autocelebrativa, in un'arte commerciale e popolare.<sup>22</sup>

La ricerca mi ha portato a concentrarmi sulla produzione coreografica della scena veneziana: il ballo è infatti un fattore essenziale del dramma per musica, promosso da coreografi affermati quali Giovanni Battista Balbi, Oliviero Vigasi, Bortolo Gorbissa o Susanna Dentis; ne testimonia il manoscritto anonimo *Precetti ragionati* conservato alla Biblioteca Marciana:

[s]i frammettono negl'intervalli del dramma, genialissimi madrigali e canzoni, oppure si intrecciano superbissime danze, e carole. Oh qui sì, che un nuovo ordine superbissimo di cose presenta nuovi oggetti della più rara sorpresa, e portentosa ammirazione atti ad ammaliar nuovamente i sensi. Danza che è una vera imitazione eseguita da soli moti del corpo, diretta a rappresentare l'azioni e passioni umane, copiandole vivacemente con passi, e figure, ed indicandole con segni i più espressivi, a tutto sottoponendo quindi a regolata cadenza musicale, è quella che impiegavasi a quest'uopo. Ma questa danza stessa prende diversa forma, natura, ed aspetto secondo la diversità del soggetto; ond'è che se ha per soggetto le sensazioni eroiche prende il nome di tragica, e se le sensazioni comuni della vita di comica.<sup>23</sup>

Scegliendo il ballo come oggetto di studio, le mie ricerche si iscrivono nella continuità di quelle pionieristiche della musicologa Irene Alm che per prima ha ricontestualizzato e pienamente definito le specificità della danza teatrale veneziana.<sup>24</sup> Cercano anche di identificare come si costruisca il rapporto dell'opera francese, ma anche napoletana o dei Paesi Bassi spagnoli, con l'antecedente veneziano e come la cultura drammatica e coreografica della Serenissima eserciti la sua influenza oltralpe, in particolare sulla produzione teatrale e coreutica nel periodo della reggenza di Anna d'Austria e del Cardinale Mazzarino (1643-1661).

### **Un'argomentazione strutturata da questioni metodologiche**

Per carpire quindi appieno la materia analizzata, vorrei riassumere brevemente i tre capitoli che vanno a comporre la tesi. Tengo a sottolineare che ciascun capitolo cerca di chiarire il ruolo della ricerca in danza nel trattamento di una tipologia specifica di fonti tra quelle che costituiscono il *corpus* documentario scelto: trattati di buone maniere e di danza, fonti letterarie e libretti sono analizzati nel primo capitolo, *Tracce e contorni*; lettere e fonti iconografiche prodotte da artisti di giro vengono esaminate nel secondo, *Il ballo teatrale veneziano oltralpe*; infine, le fonti legate a un sistema di notazione, preferibilmente coreografico, sono protagoniste del terzo capitolo, *Sguardi incrociati sulle*

---

22. Cfr. Lorenzo Bianconi, Thomas Walker, *Production, Consumption and Political Function of Seventeenth-Century Opera*, «Early Music History», 4, (1984), pp. 209-296; Davide Conrieri (a cura di), *Gli Incogniti e l'Europa*, Bologna, Casa editrice Emil di Odoya, 2011.

23. [Anonimo], *Precetti Ragionati Per Apprendere l'Accompagnamento del Basso sopra gli Stromenti da Tasto come il Gravicembalo il Cembalo etc.*, ms, Biblioteca Marciana, Cod. It. IV 739 (=10269), Venezia, 1664, f. 3r.

24. Cfr. in particolare: Irene Alm, *Catalog of Venetian Librettos at the University of California*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1992; *Theatrical Dance in Seventeenth-Century Venetian Opera*, tesi di dottorato, Los Angeles, University of California, 1993; *Winged Feet and Mute Eloquence: Dance in Seventeenth-Century Venetian Opera*, «Cambridge Opera Journal», 15(3), (2003), pp. 216-280.

*maniere italiana e francese*. Ciascuna di queste categorie di fonti sono trattate tenendo conto dei problemi metodologici che esse pongono, qui ripresi sotto forma di schede; il fine è di produrre una lettura critica e incorporata delle fonti storiche di danza poiché «Sì, la produzione della storia è uno sforzo fisico».<sup>25</sup>

### **Lettura critica delle categorie lessicali ed estetiche del Seicento**

Il primo capitolo, *Tracce e Contorni*, pone l'accento sulle diverse espressioni utilizzate oggi per riferirsi alla danza del Seicento. Alle classiche categorie di 'danza del Rinascimento', 'danza barocca', 'danza sociale', 'danza teatrale', o del rinomato ma profondamente problematico '*ballet de cour*', ho preferito le espressioni mutate da formulazioni contemporanee per l'epoca, per un'esigenza metodologica. Rifarsi infatti a espressioni tassonomiche non fa che reiterare il carattere arbitrario della categorizzazione storica ed estetica, la cui ricezione oggi impone un esame critico, che deve tenere conto dell'elemento pratico, della fonte particolare.<sup>26</sup>

Sul tema della danza spettacolare, occorre tracciare uno slittamento interpretativo nella storiografia tradizionale: la quantità e la qualità della documentazione prodotta in Francia, insieme alla sua politica di conservazione nazionale, hanno garantito longevità al *ballet de cour*, il che ha indotto la storiografia a erigerlo a canone per leggere le diverse esperienze coreutiche europee del Seicento e a considerare le sperimentazioni italiane dell'intermedio o del ballo teatrale come una cultura certamente anticipatrice ma non duratura. Una lunga critica lessicale dimostra così come già il sintagma '*ballet de cour*' possa essere messo in discussione: invenzione storiografica imputabile al bibliotecario e poligrafo ottocentesco Paul Lacroix nella sua opera omonima *Ballets et mascarades de cour* (1868-1870), l'espressione '*ballet de cour*' dovrebbe essere sostituita dalla pluralità di termini estetici che caratterizzavano il *ballet*, tra cui «*ballet royal*», «*ballet en machines*» o «*ballet fabuleux ou poétique*». La sola occorrenza seicentesca del lessema '*ballet de cour*' è infatti tardiva, e di matrice poetica: una lettera datata 31 gennaio 1665 e firmata Jean Loret, in elogio al *Balet de Venus* come un «*Ballet de la Cour de France*».<sup>27</sup> Seguendo poi la lezione di Mark Franko,<sup>28</sup> il valore euristico del *Balet Comique de la Royne* (1581), spesso preso a modello del genere, è anch'esso oggetto di critica, in questo caso estetica: le informazioni sulla danza contenute nel libretto firmato Balthazar du Beaujoyeux, padre del *ballet*, risultano scarse e vaghe («*branles et autres dances*»; «*meslanges geometriques de plusieurs personnes*

25. Susan Leigh Foster, *Choreographing History*, in EAD. (dir.), *Choreographing History*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1995, p. 4.

26. Cfr. (lista non esaustiva) Barbara Spati, *Breaking Down Barriers in the Study of Renaissance and Baroque Dance*, «Dance Chronicle», Vol. 19, n°3, (1996), pp. 255-276 ed EAD., *Dance and Historiography: 'Le Ballet Comique de la Royne', an Italian Perspective*, originariamente pubblicato in *Music, Dance and Society* (2011), ripubblicato in *Dance, Dancers and Dance-Masters in Renaissance and Baroque Italy*, a cura di Gloria Giordano e Alessandro Pontremoli, Bologna, Massimiliano Piretti Editore, 2015, pp. 245-264; Philippe Hourcade, *Mascarades & ballets au Grand Siècle (1643-1715)*, Paris, Éditions Desjonquères, Centre National de la Danse, 2002; Nathalie Lecomte, *Entre cours et jardin d'illusion. Le ballet en Europe (1515-1715)*, Pantin, Centre National de la Danse, 2014.

27. Jean Loret, *Lettre Cinquième Du [samedi] trente-unième Janvier [1665]*, in *La muze historique, ou Recueil des lettres en vers contenant les nouvelles du temps: écrites à Son Altesse Mademoizelle de Longueville, depuis duchesse de Nemours (1650-1665)*, t. IV (1663-1665), Charles-Louis Livet (éd.), Paris, P. Jannet, 1859, p. 305.

28. Mark Franko, *Danza come testo: ideologia del corpo barocco*, trad. it. D. C. Colonna, edizione italiana (parziale) a cura di Patrizia Veroli, Palermo, L'Epos, 2009.

*dansans ensemble*)<sup>29</sup> soprattutto se comparate a quelle contenute nel contemporaneo *Martel d'amore*, ballo di dame estensi (1582) o nell'*Argomento dell'azione rappresentata in ballo co' gesti intitolata l'acquisto di Durindana* (Seminario romano, 1638). Infine, le formalizzazioni di Nicolas de Saint-Hubert (*La maniere de composer et faire reussir les Ballets*, 1641), Claude-François Ménéstrier («Remarques Pour la conduite des Ballets», 1658, *Des Ballets anciens et modernes selon la règle du théâtre*, 1682) e Michel De Pure (*Idée des spectacles anciens et nouveaux*, 1668), che tendono ad allontanare se non prescrivere il maldicente, il ridicolo e l'eccessivamente bizzarro, sono giustapposte e talvolta contraddette dalla proliferazione ed eterogeneità della pratica coreica del *ballet burlesque*.

Attraverso poi una metodologia qualitativa e un'indagine microscopica, ho guardato al ballo del teatro pubblico veneziano come valido contromodello della tradizione storiografica del balletto francese. Per dirla con Alm

scartare i balli veneziani al pari di un elemento marginale dell'opera veneziana semplicemente perché diversi dalle danze francesi, ben documentate e meglio conosciute, perpetua la nozione, falsa, coltivata dagli autori francesi del XVII e XVIII secolo, che il ballo è esclusivamente un'arte francese. Il che porta anche ad ignorare l'influenza considerevole della danza teatrale italiana sul *ballet* del XVIII e del XIX secolo.<sup>30</sup>

### **Parentesi metodologica: passando per il libretto**

Lo studio del ballo veneziano permette di esprimere una constatazione metodologica centrale per la ricerca: anche qualora il *corpus* documentario d'ordine testuale e trattatistico su di una pratica coreutica fosse deficitario, com'è proprio il caso della danza veneziana, è tuttavia possibile rintracciare tale pratica attraverso il rimando documentale di altre discipline. Nello specifico, il libretto del dramma per musica permette di compensare la mancanza di una codificazione sistematica che espliciti gli usi del ballo teatrale a Venezia, e di dedurre alcune tipologie coreiche e le capacità tecniche dei danzatori veneziani. Pur procedendo dal testo poetico, scopriamo infatti come gli aggettivi qualitativi conferiti ai danzatori di «leggiadri», «agili» o «volanti», diano ad esempio la percezione di un movimento presente sulla scena, sostenuto dal virtuosismo degli interpreti nei salti o da complessi macchinari scenografici descritti, tra gli altri, da Sabbatini (*Pratica di fabricar scene, e machine ne' teatro*, 1638). Altri versi esplicitano invece la presenza della danza geometrica, come i celebri anagrammi composti in successione nella *Delia o Sia la Sera Sposa del Sole* (1639). Ritroviamo anche il carattere comico della danza di alcuni animali (Ballo dei babbuini, *La Bramante*, 1650) o di corporazioni specifiche (Ballo dei filosofi, *Giulio Cesare Trionfante*, 1681), così come quello tragico delle Matrone albanesi vedove (*Il Romolo e'l Remo*, 1645), poiché si deve dare una corrispondenza tra «Quello che dirà la lingua [e] il gesto» (*La Finta pazza*, 1641).<sup>31</sup> Più in generale, il ricercatore supera l'impasse metodologica dell'assenza di fonti teoriche riferite al ballo teatrale e del carattere laconico dei libretti, con la loro formula canonica «Ballo di 'personaggio'»,

---

29. Balthasar de Beaujoyeulx, *Balet Comique de la Royne, fait aux Noces de Monsieur le Duc de Joyeuse & made-moiselle de Vaudemont sa sœur*, Paris, chez Andrian le Roy, Robert Ballard, & Mamert Patisson, 1582, s.p.

30. Alm, *Winged Feet and Mute Eloquence* cit., pp. 217-218.

31. Giulio Strozzi, *La finta pazza. Drama di Giulio Strozzi*, In Venezia, per Gio. Battista Surian, 1641, p. 78.

grazie a una lettura *ex negativo* e intertestuale dei libretti (prime e seconde edizioni), delle aggiunte e cronache, e dei carteggi. Tale approccio permette di conferire nuova presenza culturale al ballo veneziano e, almeno parzialmente, di ritrovarne la materia corporea.<sup>32</sup>

### **Itinerari italo-francesi di un'opera commerciale: il caso di studio de *La Finta pazza***

Nel secondo capitolo, *Il ballo teatrale veneziano oltralpe*, applico la nozione di *transfer* culturale e analizzo come durante lo scambio, artisti, opere e modelli estetici incorrano in una trasformazione profonda, che è legata in egual misura alla cultura di appartenenza e alla cultura ospite. La circolazione del materiale artistico è possibile grazie a un processo di adeguamento estetico che interessa pubblici diversi e sa adattarsi a diverse condizioni d'esecuzione; ne testimonia, a fine secolo, Andrea Perrucci quando dice che la composizione teatrale deve «scegliersi secondo il gusto del Paese, dell'uditorio, e dell'abilità de' Rappresentanti».<sup>33</sup> Concretamente, i numeri degli artisti di giro, in parte predeterminati, in parte aperti, erano strutturati in modo da permettere un rapido adattamento a diversi contesti di ricezione – condizione necessaria durante il viaggio. Queste strutture, o «costruzioni», definite da Damien Colas «modulari», assicurano così volutamente «una funzione di linguaggio comune tra gli uomini d'arte, garantendo un'immediata intercomprensione e permettendo di assemblare la complessa macchina di uno spettacolo d'opera in tempi record».<sup>34</sup>

Il caso di studio de *La finta pazza*, messa in scena al Teatro Novissimo di Venezia nel 1641 e presto esportata a Piacenza (1644), Firenze (1645), Bologna (1647) e Parigi (1645), dimostra proprio come la circolazione non si vincoli mai ad un'imposizione di genere, ma a un adattamento del materiale artistico<sup>35</sup> – adattamento che definisco 'poietico' poiché esperito nel tempo presente tra gli autori, i fruitori e l'oggetto che producono.<sup>36</sup> Non solo vengono pubblicate edizioni specifiche per ogni rappresentazione, ma il dramma acquista anche un nuovo prologo con allusioni elogiative alla cultura destinataria e un apparato decorativo in ogni città in cui viene rappresentato.<sup>37</sup> Questo adattamento riguar-

32. Tale lavoro di ricerca ha trovato una prima pubblicazione in Bianca Maurmayr, *Il libretto di ballo. Riflessioni storiche e teoriche in omaggio ad Alberto Testa*, a cura di Patrizia Veroli, Bologna, Massimiliano Piretti Editore, Coll. «Studi di danza 1», 2017, pp. 99-131. Le chiavi di lettura della danza teatrale veneziana mi hanno anche permesso di avanzare delle ipotesi sul ballo teatrale napoletano. Cfr., Ead., *Sirene e Cigni coreutici. Il ballo nella Napoli seicentesca*, pubblicato nel primo volume di *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Seicento*, a cura di Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione, Napoli, Fondazione Centro di Musica Antica Pietà dei Turchini, 2020, pp. 853-882.

33. Andrea Perrucci, *Dell'Arte rappresentativa Premeditata ed all'Improvisato, Parti Due. Giovevole non solo à chi si diletta di Rappresentare; ma a' Predicatori, Oratori, Accademici, e Curiosi*, in Napoli, Nella Nuova Stampa Di Michele Luigi Mutio, 1699, Reg. IV, p. 50.

34. Damien Colas, *Perspectives*, in Id., Alessandro Di Profio (a cura di), *D'une scène à l'autre. L'opéra italien en Europe*, Wavre, Mardaga, 2009, p. 11.

35. L'importanza di quest'opera è ampiamente riconosciuta; citiamo a titolo d'esempio: Lorenzo Bianconi, Thomas Walker, *Dalla 'Finta Pazza' alla 'Veremonda'. Storie di Febiarmonici*, «Rivista Italiana di Musicologia», vol. 10, (1975), pp. 379-454.

36. René Passeron, *La Poiétique*, in *Recherche Poiétique*, Groupe de Recherches Esthétique du C.N.R.S., t. 1, Paris, Klincksieck, 1974.

37. Basti pensare alla versione piacentina del 1644 (*La finta pazza. Rappresentata in musica da signori Academici Febiarmonici in Piacenza nell'anno 1644*, in Codogno, s.d.), al libretto parigino firmato Giulio Bianchi (*Feste theatri per la finta pazza drama del Sig. Giulio Strozzi. Rappresentate nel piccolo Borbone in Parigi quest'anno 1645 et da Giacomo Torelli da Fano Inventore dedicate ad Anna d'Austria regina di Francia regnante*, Paris, s.é., 1645.) o alla sua traduzione in francese dell'Argomento (*Explication des décorations du théâtre et les arguments de la pièce qui a*

da anche la corporeità danzante, che può rielaborare il suo retroterra culturale e artistico durante lo scambio culturale: lo dimostra l'analisi di una serie di diciotto incisioni con orsi, pappagalli e struzzi accanto a indiani e turchi, pubblicate a Parigi nel 1645 e dedicate alla Regina Madre Anna d'Austria, intitolate *Balletti d'Invenzione nella Finta Pazza*.<sup>38</sup> Sono opera del compositore di balli veneziano Giovanni Battista Balbi, attore principale della circolazione della *Finta pazza*, tra le altre cose proprio a Parigi.

### Parentesi metodologica: cogliere la danza nelle immagini

Come leggere le fonti iconografiche in danza? Gli elementi grafici nei *Balletti d'Invenzione* sembrano tradire il movimento danzato e conferire un'«intenzionalità coreografica» debole all'immagine, o una credibilità documentaria confutabile in materia di danza. L'analisi del piano prospettico adottato ha per esempio richiamato la mia attenzione sul tema dell'uso della rotazione *en dehors*: sebbene inscritta nello stile dell'epoca e favorevole da un punto di vista biomeccanico, potrebbe qui dipendere dalla compattazione (sul piano verticale) e dall'allargamento (sul piano orizzontale) della figura (fig. 1).

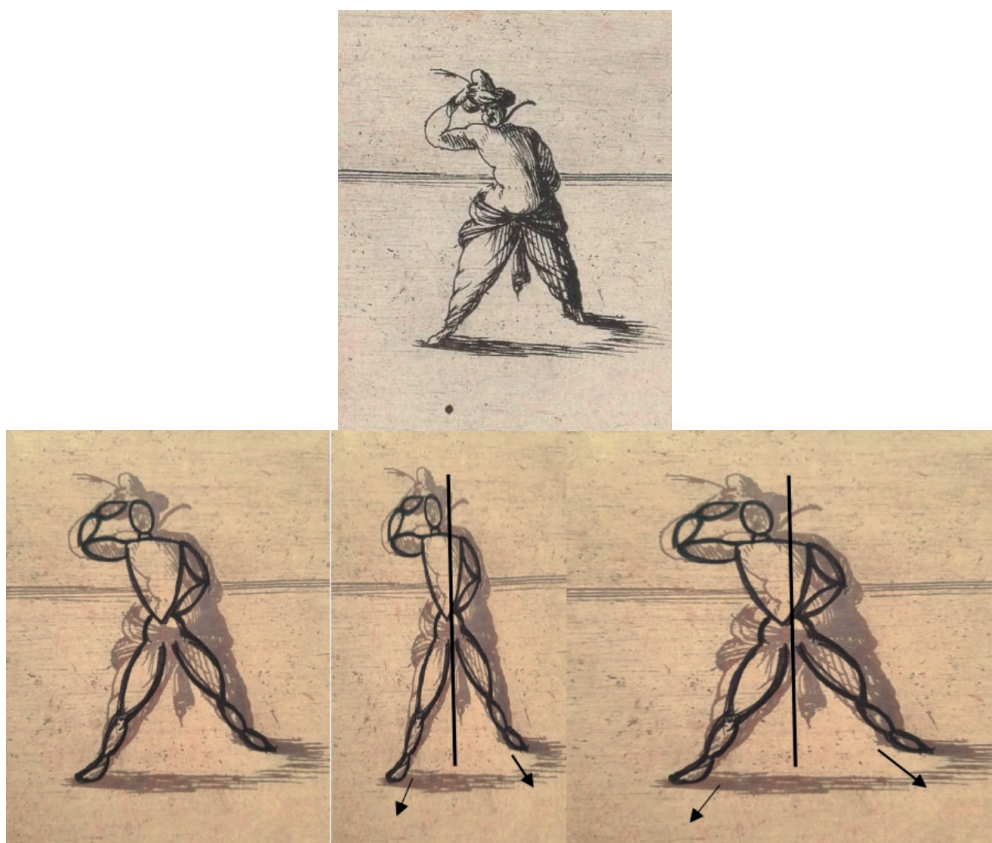


Figura 1: Confronto tra la fonte originale dei Balletti (dettaglio) e schema a cura dell'autrice per dimostrare la deformazione del corpo subita dalla figura al variare del piano prospettico e della profondità

---

pour titre la Folle supposée, Ouvrage du Seigneur Giulio Strozzi, très Illustre Poète Italien: Qui se doit représenter par les Comédiens Italiens, dans le Petit Bourbon, Par le Commandement de la Reine mère du Roi très Chrétien, À Paris, Par René Baudry, 1645).

38. Stefano Della Bella, Valerio Spada, *Balletti d'Invenzione nella Finta Pazza di Giovanbatta Balbi*, a cura di Giovanni Battista Balbi, s.l., s.ed., 1645. Bibliothèque Nationale de France, Département Réserve des livres rares, Rés-V-2566; Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, Collection Jacques Ducet, NUM 12 RES 333.

Tuttavia, la possibilità di esplorare attivamente ciò che l'immagine potrebbe significare è offerta al ricercatore in danza quando cerca di simulare in modo percettivo il gesto rappresentato: con l'aiuto della sua intelligenza cinetica, proietta sull'immagine un'intenzione di movimento, fa l'ipotesi anticipatrice di quale gesto potrà seguire quello che è rappresentato e si lascia invadere dal contagio gravitazionale nella ricezione dell'immagine.<sup>39</sup> L'analisi diacronica con altre fonti iconografiche rivela a sua volta alcune convenzioni teatrali legate alla rappresentazione coreografica di certi personaggi e, per estensione, la risonanza cinestetica tra le tradizioni di danza, italiana e francese. Ne testimoniano il passo grave e pesante dei personaggi turchi, *piéd plat*, presente nel *Grand Bal de la Douairière de Billebahaut* (1626) e ancora nella «Turkish Dance» de l'Abbé (1725 circa), o la danza presumibilmente comica degli struzzi, fatta di *cabrioles* e tentativi di volo destinati a fallire come nella danza dei cappelli di Lambranzi (1716), ma indubbiamente spettacolare, come ne *L'unione per la peregrina Margherita reale e Celeste* (Torino, 1660).<sup>40</sup>

L'analisi intertestuale e diacronica del *Balletti* sembra anche confermare l'ipotesi di un repertorio coreografico personale di cui Balbi approfittò a più riprese, proprio per darsi delle «costruzioni modulari coreutiche» da portare con sé nelle sue peregrinazioni.<sup>41</sup> Le danze fantasiose da lui coreografate per la versione fiorentina della *Finta Pazza*, raffiguranti orsi, gatti mammoni ed elementi volanti, annunciano le *entrées* molto industriose e creative della versione parigina, poi riprese parzialmente al suo arrivo come *baylarin* e *ingénieur de perspectives* a Bruxelles nel 1648 o a Napoli nel 1652-1653 per la composizione de *Veremonda*, *l'Amazzone di Aragona* e de *Le magie amoureuse*. In compenso, il loro carattere comico, in un contesto politico teso tra fazioni italofile e francofile, sembra aver segnato in maniera quasi definitiva la ricezione della danza italiana in Francia, tanto che una certa storiografia le definisce «semplici», «d'ispirazione realista», «più divertenti che davvero originali».<sup>42</sup>

### ***Lost (and refound) in translation***

Nel terzo capitolo, *Sguardi incrociati sulle maniere italiana e francese*, sposto l'attenzione sull'*agentivity* dei fruitori dello scambio, per guardare alla traduzione culturale

39. Cfr. Guillemette Bolens, *Le style des gestes. Corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, Genève, Éditions BHMS (Bibliothèque d'Histoire de la Médecine et de la Santé), 2008.

40. Un sunto della metodologia di analisi di questa fonte iconografica particolare è stato pubblicato nel 2020 nella rivista «Perspectives» dell'Institut National d'Histoire de l'Art (*Saisir la danse dans les images. Étude sur l'intentionnalité chorégraphique des arts visuels du XVII<sup>e</sup> siècle*, online: <http://journals.openedition.org/perspective/20826> (u. 11/07/2025).

41. Balbi, nomade incallito, costruì la sua carriera di coreografo su un continuo andirivieni tra Venezia e altre città italiane, almeno fino al 1657 (quando una sua opera fu rappresentata a Palermo). L'influenza esercitata a Parigi può tra l'altro essere ipoteticamente estesa alla rappresentazione dell'*Orfeo* di Francesco Buti e Luigi Rossi nel 1647, data la presenza di «un maître de ballets italien [ayant] réglé huit ballets de caractères variés, dansés par les douze meilleurs maîtres de Paris». Cfr. Nicola Michelassi, *Musici di fortuna tra Venezia e l'Europa: i viaggi teatrali di Giovan Battista Balbi (1637-1657)*, tesi di dottorato, Università di Firenze, 2003; Irene Alm, *Giovanni Battista Balbi «Veneziano Ballarino celebre»*, in Francesco Milesi (a cura di), *Giacomo Torelli. L'invenzione scenica nell'Europa barocca*, Fano, Fondazione Cassa di Risparmio, 2000, pp. 214-226.

42. Marie Françoise Christout, *L'influence vénitienne exercée par les artistes italiens sur les premiers spectacles à machines montés à la cour de France durant la Régence (1645-1650)*, in Muraro (a cura di), *Venezia e il melodramma nel Seicento* cit., pp. 140-141; EaD., *Le ballet de cour de Louis XIV, 1643-1672 Mises en scène*, Paris, Coéditions A. et J. Picard, Centre National de la danse, 2005, p. 50.

e transculturale<sup>43</sup> dal loro punto di vista. Lo studio delle maggiori opere ‘all’italiana’ prodotte a Parigi tra il 1654 e il 1662 – in particolare *Le Nozze di Peleo et di Teti*, o *Les Noces de Pélée et de Thétis* (1654), *Xerse* (1660) ed *Ercole amante* (1662)<sup>44</sup> – delinea le modalità artistiche messe in atto dai francesi per l’appropriazione e la configurazione del genere all’interno della loro cultura spettacolare, al fine di offrirsi «un’esperienza narcisistica di riconoscimento della propria cultura in un Altro culturale».<sup>45</sup> Questa traduzione-adattamento, dal momento che deve rispettare l’*intentio culturae* del paese ospitante, si appropria dell’oggetto culturale passato e allo stesso tempo si emancipa dal modello consegnato dalla cultura-fonte, e comporta così la perdita di alcune unità letterarie e culturali d’origine attraverso fenomeni di decontestualizzazione e di ricontestualizzazione. È più specificamente la danza ad essere oggetto di questi fenomeni, per aumento (*amplification*) nelle opere francesi delle *entrées* a valore mitopoietico – singolare in questo senso l’eco metateatrale del balletto nel balletto, *Noces de Thétis*, contenuto nel *Ballet de la nuit* (1653) a cui le *Nozze* del 1654 facevano riferimento – o per riduzione (*bowdlerization*) delle parti meno efficaci alla ricezione – sintomatico il taglio di 105 versi dall’opera originale dell’*Ercole amante*, probabilmente per fare posto alle 18 *entrées de ballet* composte da Lully e al suo *grand ballet des Planettes & l’Influence du Soleil*, in forma di apoteosi finale.

L’utilizzo della musica dello *Xerse* per due danze annotate in sistema Beauchamps-Feuillet nel 1700 e 1713<sup>46</sup> offre il pretesto di studiare come il materiale artistico serva alla costituzione di un repertorio coreografico tutto francese, nel quale si inseriscono notazioni coreografiche a soggetto italiano; si prospetta così uno studio del vocabolario tecnico della *belle dance*. L’analisi linguistica<sup>47</sup> e sperimentale di termini, e per estensione di passi, che la *belle dance* può aver mutuato dalla tecnica italiana, conduce a carpire quali fossero i fenomeni di imitazione, trasposizione e appropriazione della corporeità danzante tra Italia e Francia – senza dimenticare in quest’analisi la danza spagnola di Esquivel Navarro (1642) e la danza francese stessa descritta nell’*Instruction pour danser* (1616) o nell’*Apologie de la danse di De Lauze* (1623). A titolo d’esempio, ci basti citare come il grammatico e lessicografo Pierre Richelet riconosca nel 1680 che il termine «cabirole» sia corrotto dall’italiano «capriola» ma insista anche sul «bell’uso» promosso dai

43. Cfr. Andrea Fabiano, *À travers l’opéra, parcours anthropologiques et transferts dramaturgiques XVII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, L’Harmattan, 2007; Peter Burke, *Ibridismo, scambio, traduzione culturale. Riflessioni sulla globalizzazione della cultura in una prospettiva storica*, trad. it. A. Arcangeli, Verona, QuiEdit, (2008) 2009.

44. A proposito di queste tre opere, cfr. Marie-Thérèse Bouquet-Boyer, *Les noces de Pélée et de Thétis. Venise, 1639 – Paris, 1654. Le nozze di Teti e di Peleo. Venezia, 1639 – Parigi, 1654*, Atti di convegno, Berne, Peter Lang, 2001; Barbara Nestola, Michael Klaper, Sara Elisa Stangalino, Hendrik Schulze, *Xerse. Cavalli/Lully*, 2015, online: <http://www.lesdossiersducmbv.fr/xerse/> (u.v. 11/07/2025); Barbara Nestola, *Cavalli’s Ercole amante, the first tragédie en musique?*, in Ellen Rosand (ed.), *Readying Cavalli’s Operas for the Stage. Manuscript, Edition, Production*, Farnham, Surrey, Ashgate, 2013, pp. 353-373; *I musicisti veneziani e italiani a Parigi (1640-1670)*, Centre de Musique Baroque de Versailles, 2014.

45. Lawrence Venuti, citato in Peter Burke, Ronnie Po-Chia Hsia (ed.), *Cultural Translation in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 5.

46. Si tratta di una *contredanse* aggiunta alla versione dell’*Armide* del 1672 (in Raoul-Auger Feuillet, *Recueil de Dances, Composées par M. Pécour*, Paris, chez l’Auteur, 1700, pp. 32-36) e di un assolo per uomo integrato al prologo del *Thésée* di Lully, versioni 1704-1708 (*Entrée Seul pour un homme dancée par Mr Klin a thezé*, in Michel Gaudrau, *Nouveau recueil de dance de bal et celle de ballet*, Paris, Chez le Sieur Gaudrau, 1712, pp. 102-103).

47. Cfr. a tal proposito Eugénia Kougioumtzoglou-Roucher, *Aux origines de la danse classique. Le vocabulaire de la “Belle dance”, 1661-1701*, 4 t., tesi di dottorato, Université de Paris XIII, 1990.

francesi, che hanno sostituito la consonante sorda «p» con la consonante vocalizzata «b»; chi «parla bene» (si legga: chi balla bene) finirà per privilegiare l'inflessione francese.<sup>48</sup> Allo studio linguistico è associata la lettura 'per corpo' delle notazioni coreografiche in notazione Beauchamps-Feuillet a carattere italiano, in particolare le «Chaconnes d'Arlequin» e le «Forlane».

### **Parentesi metodologica: l'incorporazione della fonte come processo di comprensione della stratificazione culturale nel sistema Beauchamps-Feuillet**

Nel mio ruolo di ricercatrice in danza, ho associato allo studio puramente linguistico, un'analisi sperimentale delle strutture e dei contenuti motori dei passi che la *belle dance* può aver mutuato dalla tecnica italiana. Così, è possibile riconoscere nel *pas grave* l'apertura della cinesfera verso il lato, seguita dalla propensione all'elevazione, proprie della continenza, associate a una qualità dolce e temperata, ma anche a una certa *gravitas* della persona. Ancora, le *pirouettes sur deux appuis* sembrano prendere in prestito la loro struttura cinesica dagli 'strisci in volta' del Santucci, entrambi eseguiti «*comme sur un pivot*», come su un perno; e anche se i lessemi piccioli e minuti dei passetti minuti sembrano evocare la qualità cinesica del *pas de menuet* francese, possiamo chiederci se non siano le *carellilas* spagnole che ne influenzino il carattere corso, «a galoppo leggero, tenendo il corpo sulle punte dei piedi».<sup>49</sup>

Riattivando partiture manoscritte e incise in notazione Beauchamps-Feuillet, a soggetto italiano, propongo anche la possibilità di una riflessività coreografica all'interno delle composizioni francesi o di una nuova percezione di cosa sia la danza francese, cosa sia lo stile italiano. Les «Chaconnes d'Arlequin» combinano tentativi grafici di illustrare passi con riferimenti cinetici italiani con caricature delle regole sintattiche della danza francese, in particolare la ripetizione, ripensando in ultima analisi sia i referenti francesi che quelli italiani. Ne testimoniano, ad esempio, i 30 passi effettuati lungo un tragitto circolare, sulla mezza punta, in appena 5 misure musicali, o «*course d'Arlequin*», nella notazione del Montagne (Recueil Factice Rés 817), che non solo servono a rappresentare l'incapacità di Arlecchino, maschera italiana per eccellenza, ad armonizzare misura coreografica e misura musicale, ma che ricordano anche vagamente il 'seguito scorso' di Caroso e Negri, da eseguirsi «in punta di piedi leggiemente» e con passi «presti» e «sussequenti».<sup>50</sup> Così, se il lavoro di sistematizzazione, organizzazione e costruzione di un sistema di scrittura svolto nella *Chorégraphie* permette alla Francia di stabilire prima

48. Pierre Richelet, *Remarques sur la lettre C.*, in *Dictionnaire françois, contenant généralement tous les mots tant vieux que nouveaux et plusieurs remarques sur la langue françoise...*, à Genève, chez Jean Herman Wilderhold, 1680, p. 17.

49. Juan de Esquivel Navarro, *Discursos sobre el Arte del Dançad, y sus Excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas. Compuesto or Iuan de Esquivel Navarro vezino y natural de la Cuidad de Sevilla, Discipulo de Antonio de Almenda, Maestro de Dançar de la Magestad de el Rey Nuestro, Señor D. Phelipe Quarto el Grande, que Dios guarde, Sevilla, por Iuan Gomez de Blas, 1642, ff. 18r-v.*

50. Cesare Negri, *Le Gratie d'Amore di Cesare de Negri Milanese detto il Trombone, Maestro di Ballare, Trattato Primo*, in *Nuove Inventioni di Balli, Opera vaghissima di Cesare Negri Milanese detto il Trombone, Famoso & eccellente Professore di Ballare. Nella quale si danno i giusti modi del ben portaz la vita, et di accomodarsi con ogni leggiadria di movimento alle creanze et gratie d'amore; conveneuoli à tutti i cavalieri, & dame, per ogni sorte di ballo, balletto, & brando d'Italia, di Spagna, & di Francia; con figure bellissime in rame, et regole della musica, et intavolatura, quali si richieggono al suono, et al canto; divisa in tré trattati*, Milano, Girolamo Bordone, 1604, p. 109; Fabritio Caroso, *Nobiltà di Dame* cit., p. 31.

una posizione dominante, attraverso un apparato teorico e istituzionale, e poi, nel corso del Settecento, di esercitare la sua influenza in ambito di danza, è sempre interessante cogliere la stratificazione culturale che sottostà al sistema stesso.

Se non possiamo affermare con certezza l'origine italiana delle 'arlecchine' e 'forlane', possiamo altresì ritenere che anche all'interno del sistema apparentemente chiuso e autoreferenziale della *belle dance* vi sia in realtà inclusione e assorbimento dell'alterità, sebbene la rappresentazione che se ne faccia, soffra della prospettiva di partenza risultando così artificiale e arbitraria. In altre parole, pur basandosi su elementi culturali che si possono ricondurre ad una pratica coreografica italiana, i compositori francesi (o di cultura coreografica francese) reinventano l'italianità degli Arlequin o dei Furlans a partire dal loro proprio immaginario socio-politico dell'italiano, nel tentativo di elogiare per contrappunto la cultura nazionale francese e di distinguersi dal modello allogeno incluso nel fenomeno della rappresentazione. Per parafrasare Catherine Baroin, è possibile rendere 'italiano' – cioè italiano nel senso francese, italiano per i francesi – un oggetto, iscrivendolo in una pratica, linguistica e artistica, francese.<sup>51</sup>

A conclusione del viaggio, sono tornata là da dove ero partita, a Venezia, per studiarvi l'importazione attiva della *belle dance*, di cui i maestri di danza e i danzatori professionisti sono le autorità chiamate a decidere.<sup>52</sup> L'influenza francese sulla produzione coreografica della Repubblica di Venezia è progressiva, andando dalle danze «à la française» come il «minuet», la «borèa» (*bourrée*) o il «rigadon» (*rigaudon*) inserite nei drammi per musica per rinnovare il repertorio, alla presenza dei maestri di danza francesi, o i cui nomi hanno una chiara assonanza francese – Gaetano Grossatesta, ma anche Michael Dalmas (Dalmazzo), Zainetto Galletto (Giovanni Gallo), Antonio Evangelista e Nicolò Levesque.<sup>53</sup> Quest'influenza non è passiva, accettando il modello francese così come è registrato, ma implica un adattamento al temperamento locale, una traduzione e un'invenzione: l'alterità francese è inclusa nella cultura veneziana.<sup>54</sup> Non manco di aprire l'analisi sulle ricezioni di queste danze da parte dei francesi stessi, pubblicate nel *Mercur galant* o nelle cronache di viaggiatori francesi (Freschot e Le Sier de Saint-Didier nello specifico): sebbene i giudizi di valore suonino spesso sprezzanti, le pratiche testimoniano la possibilità di pensare e incarnare la *belle dance* in modo diverso.

51. Catherine Baroin, *Les candélabres corinthiens n'existent pas. Comment les Romains ont inventé un art grec à usage romain*, in Florence Dupont, Emmanuelle Valette-Cagnac (dir.), *Façons de parler grec à Rome*, Paris, Belin, 2005, p. 129.

52. Prendo a prestito l'espressione 'importazione attiva' da Marie Glon, *Les Lumières chorégraphiques. Les maîtres de danse européens au cœur d'un phénomène éditorial (1700-1760)*, tesi di dottorato, EHESS, 2014.

53. Cfr. Gloria Giordano, *Grossatesta Gaetano, Balletti in occasione delle felicissime Nozze di Sua Eccellenza la Signora Loredana Duodo con Sua Eccellenza il Signor Antonio Grimaldi*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2005, ed EaD., *Una pagina coreografica nella decorazione settecentesca della Sala dei Cardinali nel Collegio San Carlo di Modena*, in Alessandro Pontremoli (a cura di), *Virtute et arte del danzare*, *Contributi di storia della danza in onore di Barbara Sparti*, Roma, Aracne, 2011, pp. 133-148; Deda Cristina Colonna, *Questione di stile: Gaetano Grossatesta e il pas de gaillarde sull'asse Parigi-Venezia*, in Alessandro Pontremoli (a cura di), *Virtute et arte del danzare* cit., pp. 149-164; Alessandra Sardoni, *Ut in voce sic in gestu: Danza e cultura barocca nei collegi gesuitici tra Roma e la Francia*, «Studi musicali», Vol. 25, n°1-2, (1996), pp. 303-316.

54. Questa sezione è parzialmente pubblicata nell'articolo *Effets de retour des échanges culturels: regards croisés sur la danse française des scènes vénitiennes (1670-1700)*, in *La danse théâtrale en Europe. Identités, altérité, frontières*, curato da Arianna Fabbriatore per Hermann, nel 2019 (pp. 133-152).

### Conclusioni

Come l'acqua che scorre nei canali di Venezia, le rifrazioni della luce sulla sua superficie, e l'atmosfera in musica che l'accompagna, le argomentazioni di questo lavoro di ricerca convergono in un complesso e rizomatico insieme di confronti culturali e coreografici tra l'Italia e la Francia del Seicento. Scorrendo da uno spazio all'altro, guardano a artisti, opere e modelli artistici come oggetti e soggetti dell'analisi, nel loro ruolo di mediatori attivi dello scambio e di promotori dell'adattamento poetico e della traduzione culturale. Tendono anche a identificare la tensione dialettica tra la costruzione di un discorso attorno al genio francese della danza del Seicento, eretto a modello, e la stratificazione culturale e coreografica attiva invece nella pratica di danza e sempre rintracciabile nella corporeità danzante. Infatti

[i]n quanto rete di connessioni sensibili e di trame energetiche, il corpo ci costringe a confrontarci con questioni specifiche di ricezione, incorporazione, elaborazione di flussi e perdita di limiti. L'incontro tra due esperienze corporee non può quindi essere visto come un mezzo per risolvere una dualità fondamentale. Sarà piuttosto un mezzo per ripensare il modo in cui un corpo diventa sensibile a una cultura «diversa». In definitiva, si tratterà di vedere quali destabilizzazioni dei «territori fisici» e quali spostamenti di sensibilità devono avvenire nel corpo e nel soggetto per rendere possibile questo incontro.<sup>55</sup>

Tanto più quando è incentrata sul gesto, l'analisi non può mai risolversi nella conciliazione dei contrasti, ma deve tenere conto dell'incontro sensibile e particolare, che destabilizza i territori propri dell'identità e la percezione di sé come uno. Dare attenzione a queste nuove configurazioni culturali e agli incontri tra culture è in questo senso un atto politico, che permette di contrastare le ideologie reazionarie e nazionaliste, tanto più oggi, in preoccupante ascesa.

Vaste sono ancora le zone d'ombra da colmare, innumerevoli le circolazioni e gli scambi culturali da esplorare così come lo sono i confronti con altre culture coreografiche. Più che un punto di arrivo, la tesi è stata una tappa, un passaggio aperto alla collaborazione, per una storia transnazionale della danza del Seicento.

---

55. Federica Fratagnoli, *Les danses savantes de l'Inde à l'épreuve de l'Occident: formes hybrides et contemporaines du religieux*, tesi di dottorato, Université Paris 8, 8 mai 2010, p. 154.



**AIRDanza**  
Associazione Italiana per la Ricerca sulla Danza

