



«VIRTUTE & ARTE DEL DANZARE»

CONTRIBUTI DI STORIA DELLA DANZA
IN ONORE DI BARBARA SPARTI

a cura di
Alessandro Pontremoli



«VIRTUTE & ARTE DEL DANZARE»

CONTRIBUTI IN STORIA DELLA DANZA
IN ONORE DI BARBARA SPARTI

Alessandro Pontremoli

Copyright © MMXI
ARACNE editrice S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

via Raffaele Garofalo, 133/A-B
00173 Roma
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-3824-6

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

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

I edizione: gennaio 2011

Indice

Premessa di Alessandro Pontremoli	VII
Il ballo <i>Verçeppe</i> di Domenico da Piacenza fra trasmissione e ricezione di Alessandro Pontremoli	3
Le tracce della notazione coreica del manoscritto di Cervera (ca. 1496) di Cecilia Nocilli	21
Renaissance Dance and Writing: the Case of Arcangelo Tuccaro di Alessandro Arcangeli	39
«Poi passeggiando...». Riflessioni sulla <i>Pavana Matthei</i> di Lucio Paolo Testi	49
«Face Time–Mask Time». The Merging and Diverging of Public and Private Space in Sixteenth-Century Dance Practices di Katherine Tucker McGinnis	83
Virgilio Bracesco, «homo da piacer et spasso», e il suo arresto nella Milano cinquecentesca di Ornella Di Tondo	99

VI Indice

<i>Ermiona and the Ballo dei beozi</i> (1636). A Padovan Legacy for Venetian Theatrical Dance <i>di Wendy Heller</i>	115
Una pagina coreografica nella decorazione settecentesca della Sala dei Cardinali nel Collegio San Carlo di Modena <i>di Gloria Giordano</i>	133
Questione di stile: Gaetano Grossatesta e il <i>pas de gaillarde</i> sull'asse Parigi-Venezia <i>di Deda Cristina Colonna</i>	149
Naturalizing Novelty: Italian Opera as Parisian Audiences Saw it in 1729 <i>di Rebecca Harris-Warrick</i>	165
La sperimentazione coreografica di Noverre dai «tableaux en mouvement» alla prima classificazione delle passioni <i>di Flavia Pappacena</i>	181
L'icona Nižinskij <i>di Patrizia Veroli</i>	193
Jacques Rouché e Nicola Guerra: un carteggio inedito (1927-1929) <i>di Francesca Falcone</i>	203
«In animo animosissima atque virtuosissima» <i>Laudatio in honorem Barbarae Sparti</i> <i>di Rinaldo Valldeperas</i>	233
<i>Elenco delle pubblicazioni di Barbara Sparti</i>	239
<i>Indice dei nomi</i>	245

Questione di stile: Gaetano Grossatesta e il *pas de gaillarde* sull'asse Parigi-Venezia

DEDA CRISTINA COLONNA

Introduzione

Il 6 giugno 1726 il nobile Antonio Grimani sposa Loredana Duodo a Venezia, nella chiesa di Santa Maria delle Grazie. Di questo matrimonio patrizio resta oggi solo un regalo, così curioso che a tanti secoli di distanza qualsiasi coppia di sposi lo riceverebbe con stupore: un manoscritto¹ rilegato in cuoio marocchino e foderato in seta verde, contenente tre danze in notazione coreografica², composte da Gaetano Grossatesta³, famoso «maestro di ballo in Venezia», come si legge nel frontespizio. Insieme alla raccolta di *contraddanze* rinven-

¹ Venezia, Biblioteca del Museo Correr, Ms. Morosini-Grimani, n. 157.

² Nel 2002 un facsimile fotostatico in formato ridotto è stato incluso nel volume G. GROSSATESTA, *1726, a Nozze per scherzo. Balletti in casa Grimani*, a cura di M. Costantini, Venezia, Musei Civici Veneziani, 2002, con contributi di D.C. COLONNA, *Appunti sulle partiture coreografiche*; M. COSTANTINI, *Gli sposi*; R. ZAMBON, *Il coreografo*; M. TONI, *Osservazioni sulla musica*, senza numerazione delle pagine.

³ Per uno studio esaustivo della vita e dell'opera di Gaetano Grossatesta, cfr. G. GIORDANO, *Balli veneziani in notazione coreografica*, «La danza italiana», 1989, n. 7, pp. 31-49; EAD., *A Venetian Festa in Feuillet Notation*, «Dance Research», XV, 1997, n. 2, pp. 126-141; EAD., *Gaetano Grossatesta, an Eighteenth-Century Italian Choreographer and Impresario. Part One: The Dancer-Choreographer in Northern Italy*, «Dance Chronicle», XXIII, 2000, n. 1, pp. 1-28; EAD., *Gaetano Grossatesta, an Eighteenth-Century Italian Choreographer and Impresario. Part Two: The Choreographer-Impresario in Naples. A Chronology of the Ballets of Gaetano Grossatesta*, «Dance Chronicle», XXIII, 2000, n. 2, pp. 133-191; G. GROSSATESTA, *Balletti In occasione delle felicissime Nozze di Sua Eccellenza La Signora Loredana Duodo con Sua Eccellenza il Signor Antonio Grimani*, a cura di G. Giordano, LIM, Lucca, 2005.

ta alla Biblioteca Trivulziana di Milano⁴ e ai mss. Ganasetti della Collezione Cia Fornaroli⁵, recentemente scoperti, questo è l'unico esempio di notazione coreografica Beauchamps-Feuillet rinvenuto in Italia. Non avendo potuto esaminare le coreografie contenute nei mss. Ganasetti, nel presente articolo mi riferirò unicamente alle danze del ms. Grossatesta, che ho ricostruito in varie occasioni per scopi di ricerca, insegnamento e spettacolo⁶.

Scopo della presente ricerca è osservare più da vicino le danze del ms. Grossatesta, chiedendosi se condividono più del semplice aspetto generale con alcune danze francesi pubblicate nello stesso periodo. Nella seconda parte dello scritto, uno dei passi caratteristici servirà da spunto per una riflessione sul rapporto tra Venezia e l'Italia nella costruzione di una parte del repertorio coreografico.

Prendo il ms. Grossatesta viene spontaneo pensare alle parole di Pierre Rameau, nella prefazione al suo trattato *Le Maître à danser*⁷ del 1725 (traduzione mia):

Possiamo dire alla gloria del nostro Paese, che esso ha il vero gusto per la "belle danse". Quasi tutti gli stranieri, lungi dal disconoscerlo, vengono da quasi un secolo ad ammirare le nostre danze e a formarsi nei nostri spettacoli e nelle nostre scuole; e addirittura non v'è corte in Europa che non abbia un maestro di danza del nostro paese.

⁴ A. PONTREMOLI, *Un'inedita raccolta di contraddanze del '700*, in F. MOLLICA (a cura di), *Aspetti della cultura di danza nell'Europa del Settecento*, Atti del Convegno Bologna e la cultura europea di danza nel Settecento (Bologna, 2-4 giugno 2000), Bologna, Società di danza, 2001, pp. 113-122.

⁵ New York, New York Public Library, Walter Toscanini Collection, Jerome Robbins Dance Division, Box 8, non ancora schedato. Cfr. P. VEROLI, *Walter Toscanini, Bibliophile and Collector, and the Cia Fornaroli Collection of the New York Public Library*, «Dance Chronicle», XVIII, 2005, n. 3, pp. 323-362. I mss. sono stati descritti da Gloria Giordano durante il 2. Rothenfelser Tanzsymposium nel 2008, cfr. G. GIORDANO, *Tuo 18th-Century Italian Choreographies Discovered in the Cia Fornaroli Collection at the New York Public Library*, in U. SCHLOTTERMÜLLER, H. WEINER, M. RICHTER (a cura di), *Vom Schäferidyll zur Revolution. Europäische Tanzkultur im 18. Jahrhundert*, Freiburg, Fa-gisis, 2008, pp. 83-92.

⁶ Lo spettacolo *1726, a Nozze per scherzo. Balletti in casa Grimani*, concepito, scritto e diretto da Deda Cristina Colonna, è stato messo in scena dalla Scuola di Musica Antica di Venezia presso Ca' Rezzonico/Museo del Settecento Veneziano, il 4 Febbraio 2002.

⁷ P. RAMEAU, *Le Maître à danser*, Paris, chez Jean Villette, 1725, facsimile New York, Broude, 1967: «Nous pouvons dire à la gloire de notre Nation, qu'elle a le véritable goût de

La supremazia del gusto francese era riconosciuta sull'altro versante delle Alpi, in Italia e fino a Napoli, dove nel 1728 Giambattista Dufort scrive nel suo *Trattato del Ballo Nobile*⁸:

Se gl'Italiani, come è detto, furono i primi Inventori della Danza regolata; bisogna pur confessare, che i Franzesi stati son quelli, che l'hanno ridotta a miglior perfezione. [...] non solamente hanno in piccolo spazio di tempo fatto mandare in disuso tutte le altre Danze, ma hanno obbligato moltissime Nazioni, e forse le più colte del Mondo tutto, a non pregarci, in altra maniera, che nella francese, ballare.

In questa prospettiva, l'invenzione del sistema di notazione coreografica Beauchamps-Feuillet può essere considerata come uno dei mezzi attraverso i quali Luigi XIV esportò la cultura e il gusto francesi verso tanti paesi europei. In Italia, per esempio, mentre alcuni maestri tramandavano lo stile di Caroso e Negri, altri si erano specializzati nell'insegnamento della *danza francese*⁹. I ricercatori in danza sono generalmente concordi nel riconoscere l'ispirazione francese delle coreografie di Grossatesta¹⁰, ma la questione relativa a uno stile italiano in ciò che anche allora era noto come *danza francese* resta aperta.

I Balli di Gaetano Grossatesta

Il ms. Grossatesta contiene tre balli per una coppia: *Ballo Primo*, *Ballo Secondo* e *Ballo Terzo*. La prima coreografia consiste di tre sezioni: *grave* in ritmo ternario, *bourrée* e *passepied*. La seconda danza è in un ritmo binario simile a una *bourrée* e il terzo ballo è un *passepied*. Il coreografo usa il vocabolario standard della danza di sala francese, con una maggioranza di passi a terra e pochissimi giri. Nel frontespizio del ms. si legge che le danze furono coreografate da

la belle Danse. Presque tous les Etrangers loin d'en de convenir viennent depuis près d'un siècle admirer nos Danses, se former dans nos Spectacles & dans nos Ecoles; meme il n'y a point de Cour dans l'Europe qui n'ait un Maître à danser de notre Nation.

⁸ G. DUFORT, *Trattato del Ballo Nobile*, In Napoli, Nella Stamperia di Felice Mosca, 1728, facsimile, Farnborough, Gregg, 1972.

⁹ G. GROSSESTATA, *Balletti in occasione delle felicissime Nozze* cit., p. 14

¹⁰ Ivi, p. 23

Grossatesta e trascritte in notazione da Sebastiano Gobbis, il cui stile rispecchia le regole della notazione francese con particolare cura per dettagli quali i vari *glissés*, *demi-jetés*, posizione del *plié*, pause e segni di rotazione. Nell'insieme il vocabolario coreografico usato nelle tre danze sembra ben illustrare il processo di omogeneizzazione coreografica in atto dagli inizi del 1700, descritto da studiosi come Francine Lancelot¹¹ e Carol Marsh¹². I diversi tipi di danza venivano progressivamente identificati più attraverso la musica che attraverso l'uso di passi tipici delle danze stesse. Questo fenomeno sembra chiaramente espresso nelle danze di Grossatesta, nelle quali vediamo un vocabolario coreografico piuttosto uniforme, usato per tutte e tre le coreografie e nei vari metri.

Ai fini dello studio della relazione tra stile italiano e francese, elencherò di seguito le principali peculiarità, tra le molte che mi hanno colpito nelle danze contenute nel ms. Grossatesta:

- 1) Ballo Primo, *grave*, p. 2, battuta 16



Questo passo si configura come un *pas de bourrée* con un segno di *demi-jeté* sul primo passo. Una descrizione di questo passo si trova a p. 50 di *La Nouvelle Méthode*¹³ di Pierre Rameau (traduzione mia):

Si fa anche in un altro modo; sul primo passo si fa un *demi-jeté* invece di un *demi-coupé*. Questo passo è molto piacevole in danze binarie vivaci come i *rigaudons*, come pure in altre melodie vivaci.

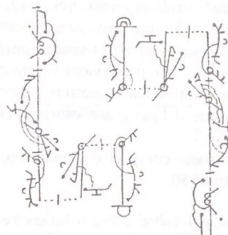
¹¹ F. LANCELOT (a cura di), *La Belle Dance. Catalogue raisonné fait en l'An 1795*, Paris, Van Dieren, 1996.

¹² C.G. MARSH, *Dancing Venice*, articolo presentato alla conferenza annuale della Society for Seventeenth-Century Music alla Princeton University nell'Aprile 2002. Ho potuto consultare questo studio per gentile concessione dell'Autore.

¹³ P. RAMEAU, *Abbrégé de la nouvelle méthode dans l'art d'écrire ou de tracer toutes sortes de danse de ville*, A Paris, Chez l'Autheur, [1725], facsimile: Farnborough, Gregg 1972, p. 50.

La descrizione corrisponde perfettamente al passo visto nella prima danza di Grossatesta; non è descritto nell'altro trattato di Rameau, *Le Maître à danser*, pubblicato lo stesso anno, né nel manuale di notazione *Chorégraphie*¹⁴ di Feuillet, pubblicato nell'anno 1700.

- 2) Ballo Primo, *bourrée*, p. 4, battute 1-4 e p. 5, battute 11-20
Ballo Secondo, p. 2, battute 21-22
Ballo Terzo, p. 1, battuta 8 e p. 5, battuta 30



Possiamo definire questo passo un *demi-coupé à deux mouvements*; il passo oscilla nella direzione frontale e ricorda un *contretemps ballonné* al quale manchi il salto. Questa combinazione apre la *bourrée* del Ballo Primo ed è ripetuta due volte. La stessa sequenza compare — con *jetés* invece di *demi-jetés* — in *La Nouvelle Forlane*, una coreografia di Pécour contenuta nel ms. *Descan*¹⁵, pure pubblicata in appendice alla *Nouvelle Méthode*¹⁶ di Rameau. Le coreografie sono differenti nell'ultima sezione e la sequenza in esame è presente solo

«Il s'en fait encore d'une autre espee; c'est qu'au 1er pas on fait un demi-jetté au lieu du demi-coupé. Ce pas est fort agréable dans des airs à deux temps, gais comme les rigaudons, & autres airs vifs».

¹⁴ R.A. FEUILLET, *Chorégraphie ou l'Art de décrire la danse, par caractères, figures et signes démonstratifs*, A Paris, chez l'auteur & Michel Brunet, 1700; facsimile: New York, Broude, 1968; facsimile della II ed. (1701): Bologna, Forni, 1983.

¹⁵ BNF, *Recueil de danses*, Ms. fr. 14884, da qui in avanti: ms. *Descan*. Cfr. F. LANCELOT (a cura di), *La Belle Dance* cit., p. 346.

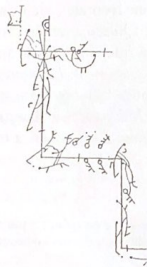
¹⁶ P. RAMEAU, *Abbrégé de la nouvelle méthode* cit., pp. 72-75.

nella versione del *ms. Descan*. Secondo Francine Lancelot¹⁷ la data 1748, visibile sul frontespizio del manoscritto e scritta da una mano diversa dal resto, è probabilmente errata. Nella sua opinione, che condivido, la raccolta sarebbe stata compilata negli anni 1710–1720, il che la avvicinerrebbe molto ai tempi di Grossatesta a Venezia. La stessa sequenza si trova ancora in *La muszette a deux dancée par Mlle. Prouost et Mlle Guiot a Lopera de Callirhoé*, coreografia di Pécour creata per la *tragédie* di Destouches nel 1712 e pubblicata nella raccolta *Pécour-Gaudrau*¹⁸ probabilmente nel 1713. Questo potrebbe darci un'idea di come melodie e passi viaggiassero dal repertorio di teatro al repertorio da sala attraverso i confini nazionali.

Nel Ballo Secondo lo stesso passo viene scritto con un salto, con il quale probabilmente si sottolinea il carattere proprio del metro binario, diverso dal carattere del *pas grave*, espresso con il *demi-jeté* nel ritmo ternario.

Nel Ballo Terzo il passo compare con salto a p. 1, battuta 8 e con *demi-jeté* a p. 5, battuta 30.

3) Ballo Primo, *passepied*, p. 1, battute 1–7; p. 8, battuta 9 e p. 9, battuta 21
Ballo Terzo, p. 2, battute 14–15 e p. 3, battute 18–21

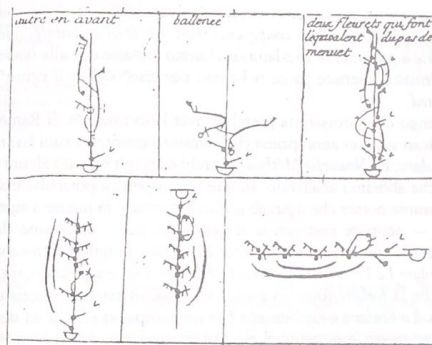


¹⁷ C. LANCELOT (a cura di), *La Belle Dance* cit., p. 348.

¹⁸ BNF, Rés. Vm7 381 (da qui in avanti: *Pécour-Gaudrau*), *Nouveau Recueil De dance de Bal et celle de Ballet contenant un tres gr e nombres des meilleures. Entrees De Ballet de la*

Mi riferisco alla sequenza centrale in 2^a posizione, che inizia dalla posizione *pointée* e contiene due *élévés*; nel primo la punta del piede della gamba libera resta in contatto con il pavimento, mentre nel secondo il piede è *en l'air*. Una variazione sullo stesso tema si trova nella pagina seguente alla battuta 9. Altri passi simili si trovano nel Ballo Terzo, nelle battute iniziali delle pagine 3 e 4, che sono la ripetizione di una sola sequenza di passi, con una diversa organizzazione dello spazio.

Non ho trovato questo passo in nessuna delle danze finora ricostruite, ma ho visto esempi molto simili nel capitolo 11 della *Nouvelle Méthode*, in cui Rameau mostra un repertorio di passi da usare nei minuetti e nei *passepieds*.



Composition de Mr. Pécour tant pour homes que pour femmes Qui ont été dancées a L'Opera Ouvrage très Utile aux Maîtres et a toutes les personnes qui S'apliquent a la Dance Recüeillies et mises au jour, Par Mr. Gaudrau Me. De Dance et de L'academie Rojalle de Musique, A Paris, chez le Sieur Gaudrau Rué de Seine Acoingt de la rué du colombier faubourg St. Germain Et Pierre Ribou Libraire au bout du pont neuf, Avec Privilege du Roi, [1713].

Nello stesso capitolo Rameau suggerisce la possibilità di riempire una battuta di minuetto con due *fleurets*; Grossatesta presenta questa soluzione nella penultima battuta del Ballo Primo, appena prima della riverenza finale, e ancora nel Ballo Terzo, a pagina 2, nelle battute 14 e 15, e a pagina 3, nelle battute 18–21.

4) Pas de gaillarde

L'ultimo passo preso in esame è il *pas de gaillarde*, che mi è sembrato il più tipico nelle tre coreografie di Grossatesta. Questo passo viene eseguito otto volte nel Ballo Primo, dieci volte nel Ballo Secondo, e nove volte nel Ballo Terzo, per un totale di ventisette *pas de gaillarde* su 236 battute di danza: un *pas de gaillarde* in media ogni 8,7 battute! Grossatesta ne dà diverse versioni (con inizio in *demi-coupé*, *demi-coupé battu*, *demi-coupé-ouverture de jambe*, *pointé*, *élévé*, *assemblé* o *pas grave*) e lo adatta sia al ritmo ternario che alla *bourrée*, e addirittura inserisce pause nel passo per assecondare il ritmo del *passepied*.

Ritengo che Grossatesta potrebbe aver letto i trattati di Rameau, pubblicati solo un anno prima che venissero annotati i suoi balli; in particolare, *La Nouvelle Méthode* potrebbe avergli ispirato alcuni dei passi che abbiamo analizzato. In questa prospettiva potrebbe essere interessante notare che il *pas de gaillarde* compare in maniera significativa — seppure non con la stessa frequenza — in alcune delle coreografie contenute in appendice agli stessi trattati di Rameau, in particolare *La Forlane* e *La Nouvelle Forlane*. Come sappiamo, si riteneva che la *forlane* fosse un genere musicale di origine veneziana o veneta. *La Forlane* e *La Nouvelle Forlane* compaiono anche in un'altra fonte molto importante, il *ms. Descan*, insieme ad altri esempi di coreografie fatte su melodie di forlana, oppure attinenti in qualche modo a Venezia nel loro titolo o nel titolo dell'opera che le contiene. Di seguito ne vengono elencate alcune, in ordine cronologico secondo l'anno di produzione dell'opera originale. Questo breve panorama non esaustivo vuole essere uno stimolo a considerare l'uso del *pas de gaillarde* come elemento caratteristico nella composizione di coreografie a tema veneziano; l'argomento meriterebbe forse maggiore attenzione di quanta se ne possa riservare nell'ambito del presente articolo.

Opera musicale	Titolo	Fonti in cui si trova la coreografia	N. pas de gaill.	Note
1697 André Campra, <i>L'Europe Galante</i> , ballet. Melodia in 6/4 intitolata <i>La Forlana</i> , nella terza <i>entrée</i> , <i>L'Italie</i> .	<i>La Forlana</i> Danza di sala per una coppia. Coreografia di Louis Guillaume Pécour.	<i>Feuillet</i> 1700 ²⁰ <i>Nouvelle Méthode</i> 1725 <i>Nouvelle Méthode</i> 1728 <i>Malpied</i> 1781 ²¹ <i>Descan</i> <i>Archivi Moroda</i> ²¹ <i>Rés</i> 1163 <i>Rés</i> 934 ²²	4	
1600 André Campra, <i>Le Carnaval de Venise</i> , ballet. Melodia in 6/4 intitolata <i>La Vénitienne</i> , atto I.	<i>La Conty</i> Danza di sala per una coppia. Coreografia di Louis Guillaume Pécour.	<i>Feuillet</i> 1700 <i>Descan</i> <i>Archivi Moroda</i> <i>Rés</i> , 934	8	Secondo F. Lancelot la coreografia resta stabile nell'arco di tempo: 1700–1725 ²³ .

²⁰ BNF; Rés. M V 303 (3) anc. V 10 783 (3), *Recueil de dances composées par Mr. Pécour, Pensionnaire des menus Plaisirs du Roy, & Compositeur des ballets de l'Académie Royale de Musique de Paris. Et mises sur le Papier Par M. Feuillet, Maître de Dance*. A Paris, Chez l'Auteur, rue de Bussi, Faubourg S. Germain, à la Cour Imperiale. Et chez Michel Brunet, dans la gran Salle du Palais, au Mercure galant. 1700. Avec Privilege Du Roi; da qui in avanti: *Feuillet* 1700.

²¹ Paris, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, C 2440, *Traité sur l'Art de la Danse dédié à Monsieur Gardel l'Aine, Maître des Ballets de l'Académie Royale de Musique. Par Mr. Malpied*. A Paris, chez Mr. Bouin, Editeur, Rue St. Honoré, près St. Roch. Mell. Castagnery, rue des Prouvaires à Versailles, chez Mr. Blaisot, rue Satory. A.P.D.R; da qui in avanti: *Malpied* 1718.

²² Salzburg, Musikwissenschaftliches Institut der Universität, Dance Collection in the Moroda Archives, cat. N. 113; da qui in avanti: *Archivi Moroda*.

²³ Paris, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Rés. 1163 e Rés. 934; da qui in avanti: *Rés*. 1163 e *Rés*. 934.

²⁴ C. LANCELOT (a cura di), *La Belle Dance* cit., p. 30.

Opera musicale	Titolo	Fonti in cui si trova la coreografia	N. pas de gaill.	Note
Melodia in 6/4 intitolata <i>La Forlana</i> , scena ultima.	<i>Entrée pour une femme dansée par Mlle Victoire au ballet du Carnaval de Venise.</i> Assolo teatrale per una danzatrice. Coreografia di Louis Guillaume Pécour.	Pécour-Feuillet 1704 ²⁴ Pemberton 1711 ²⁵	4	La coreografia inizia con due pas de gaillarde sulla diagonale; altri due pas de gaillarde aprono la seconda parte della coreografia.
1703 André Campra <i>La Serenade Vénitienne</i> , <i>entrée</i> aggiunta al <i>Ballet des Fragments</i> (Lully). Melodia in 6/4 intitolata <i>Forlana</i> .	<i>Entrée pour deux femmes dansée par Mlle Victoire et Mlle Dangeville au Ballet des Fragments de Lully.</i> Danza teatrale per due danzatrici. Coreografia di Louis Guillaume Pécour.	Pécour-Feuillet 1704	1	I personaggi sulla scena sono "veneziani". Il pas de gaillarde apre la seconda figura.
	<i>La Triomphante par Mr Feuillet.</i> Danza di sala per una coppia. Coreografia di Raoul Auger Feuillet.	Rés. 934 Descan	2	Secondo F. Lancelot la coreografia resta sostanzialmente invariata ²⁶ .

²⁴ Paris, Bibliothèque Musée de l'Opéra C 853, *Recueil de dances contenant un très grand nombre, des meilleures Entrées de Ballet de Mr. Pécour, tant pour homme que pour femmes, don't la plus grande partie ont été dansées à l'Opéra. Recueillies et mises au jour Par Mr. Feuillet Me. De Dance.* A Paris, Chez le Sieur Feuillet Ruë de Bussi, faubourg st. Germain à la Cour Impériale. Avec Privilège Du Roi. 1704; da qui in avanti: Pécour-Feuillet 1704.

²⁵ London, The British Library, 556.c.16, *An Essay For the further Improvement of Dancing; Being a Collection of Figure Dances, of Several Numbers, Compos'd by the most Eminent Masters; Describ'd in Characters after The newest Manner of Monsieur Feuillet.* By E. Pemberton. To which is Added, Three Single Dances, viz. A Chacone by Mr. Isaac, A passacaille by Mr. L'Abbe, & a Jig by Mr. Pecour, Master of the Opera at Paris. London, Printed, & Sold by J. Walsh at the Harp & Hautboy in Catherine-street near Somerset-house in the Str & J. Hare at the Viol & Flute in Cornhill near the Royal-Exchange, & at the Author's next Fire-Office in St. Martin's-Lane, 1711. Price Half a Guinea; d'ora in poi: Pemberton 1711.

²⁶ C. LANCELOT (a cura di), *La Belle Dance* cit., p. 88.

Opera musicale	Titolo	Fonti in cui si trova la coreografia	N. pas de gaill.	Note
	<i>La Paysanne pour un homme et une femme non dansée à l'Opéra.</i> Danza teatrale per una coppia. Coreografia di Louis Guillaume Pécour.	Pécour-Gaudrau 1713	1	Il pas de gaillarde è inserito in una variazione di salti.
Melodia in 6/4 intitolata <i>La Saltarella</i> .	<i>La Bourbon.</i> Danza di sala per una coppia. Coreografia di Louis Guillaume Pécour.	Pécour-Gaudrau 1713 Descan Rés. 934 Archives Calvados ²⁷	1	I personaggi sulla scena sono "veneziani". Secondo F. Lancelot la coreografia è simile in tutte le fonti ²⁸ .

Insieme al *pas de gaillarde* ho notato che altre combinazioni di passi compaiono con una certa frequenza nelle coreografie di sala e di scena in 6/4 o a tema veneziano: la *glissade*²⁹ e il *pas de rigaudon* eseguito dai danzatori *face à face*, alla fine di una frase musicale. Questi elementi si possono trovare anche nelle coreografie di Grossatesta:

– *Pas de rigaudon*:

Ballo Primo, *bourrée*, p. 2, battute 19–20 e p. 3 battute 29–30.
Ballo Secondo, p. 2, battute 23–24.

– *Glissade*:

Ballo Secondo, p. 4, battuta 47 e p. 8, battute 81–82.

²⁷ Archives Départementales du Calvados, 2 E 697, *Recueil de dances ou sont Contenus, la poitevine, la modene, la bourrée nouvelle, le charmant vainqueur, et la mate lotte. 911 Médor, d'ora in poi: Archives Calvados.*

²⁸ F. LANCELOT (a cura di), *La Belle Dance* cit., p. 110.

²⁹ Cfr. C.G. MARSH, *Dancing Venice* cit.

Prima di tentare di trarre una conclusione, leggiamo la descrizione del *pas de gaillarde* data da Rameau nel *Maitre à Danser*³⁰ (traduzione mia):

Per esempio [il *pas tombé*] può essere preceduto da un *coupé*, o da un *tems grave* o anche da un *assemblée*, e questo cambia il suo nome in *pas de gaillarde*; quindi il *pas de gaillarde* è fatto di un *assemblée*, un *pas marché* e un *tombé*; questa è la sua costruzione e viene ripetuto molte volte in una danza che porta il suo nome, il che mi fa credere che sia l'unica ragione per la quale porta il nome di *pas de gaillarde*.

Rameau sembra individuare l'etimologia del nome del passo nel titolo della coreografia. La *Gaillarde* è una danza di sala per una coppia, coreografata su una melodia non identificata in ritmo binario³¹, pubblicata nella raccolta *Pécour-Gaudrau*, nel ms. *Descan*, nel ms. *Rés. 934* e nel ms. della London British Library³². Il *pas de gaillarde* viene eseguito all'inizio delle prime tre figure, in sequenze di due passi. Nel trattato di Rameau nessun altro dettaglio della terminologia viene messo in relazione con il titolo di una danza e comunque l'uso dell'espressione «ce qui me fait croire» sembra alludere all'opinione personale di Rameau, più che alla sua effettiva conoscenza storica delle origini etimologiche del termine «gaillarde».

Un'altra fonte alla quale può essere interessante riferirsi è il *Dictionnaire de danse* di Charles Compan (traduzione mia)³³:

³⁰ P. RAMEAU, *Le Maître à danser* cit., p. 14: «Par exemple [le pas tombé] peut estre devancé par un coupé, ou un tems grave, & même très-souvent par un pas assemblé, ce qui le fait changer de nom en l'appellant pas de Gaillarde; ainsi le pas de Gaillarde est composé d'un assemblé, d'un pas marché & d'un pas tombé; ce qui fait toute sa construction, & même il est repeté plusieurs fois dans la danse qui en porte le nom, ce qui me fait croire que c'est la seule raison qui lui a donné le nom de pas de Gaillarde».

³¹ F. LANCELOT (a cura di), *La Belle Danse* cit., p. 106.

³² London, British Library, Dance collection, 785.k.7.

³³ «Gaillarde. Espèce de Danse ancienne qu'on dansoit tantôt terre-à-terre, & tantôt en cabriolant; tantôt allant le long de la salle, & tantôt à travers. L'air de cette Danse est à trois tems gai. On la nommoit autrefois Romanesque, parce qu'elle nous est venue de Rome ou du moins d'Italie. Le pas de Gaillarde est composé d'un Assemblé, d'un pas Marché, & d'un pas Tombé. Cette Danse n'est plus en usage depuis long-temps. Thoinot-Arbeau, dans son *Orchésographie*, dit que c'étoit une Danse composée de cinq pas & de cinq assiettes de pieds que faisoient les danseurs l'un devant l'autre, avec plusieurs passages don't il donne la tablature, qui est de six minimes blanches, & de deux mesures ternaires».

Gaillarde. Tipo di danza antica, ballata a volte a terra e a volte con salti, a volte lungo la sala e a volte attraverso la sala. Veniva chiamata *Romanesque* perché veniva da Roma o dall'Italia. Il *pas de gaillarde* è fatto di un *assemblée*, un *pas marché* e un *pas tombé*. Questa danza non è più alla moda da molto tempo. Thoinot-Arbeau nella sua *Orchésographie* dice che questa danza era fatta di cinque passi e cinque posizioni dei piedi, che i danzatori eseguivano l'uno di fronte all'altro, con molte figure delle quali dà la *tablature* [il sistema di notazione di Thoinot Arbeau], che è in sei minime bianche e due misure ternarie³⁴.

Credo che si possa affermare che Compan probabilmente non aveva nessuna conoscenza diretta di una *gaillarde*, giacché per descriverla dà una serie di indicazioni e anche il loro contrario (a terra o in aria, lungo la sala o attraverso la sala); né la sua descrizione si fa più convincente quando prova a spiegare l'origine italiana del passo. Dando tutte le possibili varianti esecutive Compan potrebbe in realtà riferirsi a tutti i possibili modi di iniziare un *pas de gaillarde*, oppure alle differenti direzioni che un *pas de gaillarde* può assumere, una volta inserito in una coreografia; in questo caso descriverebbe il passo che abbiamo visto nelle danze francesi e in Grossatesta e non un tipo di danza, come invece afferma. Compan conosce il contenuto del passo, rimasto invariato dai tempi di Rameau fino almeno alla pubblicazione del *Dictionnaire*, sa come la *gaillarde* antica viene descritta nel trattato di Thoinot Arbeau e sembra accettare l'opinione generale che essa derivi da una danza italiana di cui si è persa la tradizione.

Un'altra danza sembra condividere con la *gaillarde* le oscure origini italiane: la *forlane*. Leggiamo la descrizione che ne dà Compan nel *Dictionnaire*³⁵ (traduzione mia):

Forlane: musica che porta lo stesso nome di una danza, molto conosciuta a Venezia, soprattutto tra i gondolieri. Il ritmo è di 6/8 e deve essere suonata vivacemente; la danza è pure assai vivace. Si chiama *forlane* perché viene dal Friuli, i cui abitanti si chiamano Forlani.

³⁴ C. COMPAN, *Dictionnaire de danse*, Paris, chez Cailleau, 1787; facsimile: Genève, Minkoff, 1979, pp. 162-163.

³⁵ Ivi, pp. 157-158: «Forlane. Air d'une Danse de même nom fort connue à Venise sur-tout parmi les gondoliers. La mesure est à 6/8, elle se bat gaiement, & la Danse est aussi très-gaie; on l'appelle Forlane parce qu'elle a pris naissance dans le Frioul, don't les habitants s'appellent Forlans».

Sono grata a Carol G. Marsh per avermi mandato il testo del suo intervento *Dancing Venice: the Forlana in France*, presentato alla conferenza annuale della Society for Seventeenth-Century Music alla Princeton University nell'Aprile 2002, che cito³⁶ (traduzione mia):

Molti autori hanno sostenuto che queste caratteristiche peculiari [della *forlane*] debbano derivare dalla forlana veneziana, un tipo di danza che risalirebbe almeno al XVI secolo e che avrebbe le sue origini nelle regioni slave a nord o a est di Venezia; tuttavia, i pochi esempi musicali di forlana veneziana giunti fino a noi sembrano avere ben poco a che vedere con la composizione di Campra.

Al di là del fatto che Campra abbia inventato o meno la musica della forlana francese, penso che sia corretto affermare che Pécour, coreografo all'Opéra di Parigi, abbia inventato la danza di sana pianta. Per quanto sappiamo, Pécour non visitò mai l'Italia; ugualmente, sembra poco probabile che gondolieri veneziani o contadini del Friuli fossero portati a Parigi a esibirsi per il divertimento dell'alta società. Ma questo non sarebbe certamente stato un compito arduo per Pécour, poiché le coreografie di quasi tutti i generi di danza della fine del XVII secolo erano ormai assai lontane dalle loro origini putative di danze folcloristiche.

Conclusioni

Credo che Grossatesta sia stato un ottimo conoscitore del repertorio francese e che abbia frequentato la trattatistica oltre che la notazione. Potrebbe aver letto *La Nouvelle Méthode* e le danze pubblicate in appendice e aver tentato di conferire un gusto particolarmente francese alle sue danze, inserendo nelle sue coreografie i nuovi passi proposti dal trattato (nonostante Sebastiano Gobbi abbia invece annotato le danze nello stile abituale della *Chorégraphie* e non secondo i

³⁶ «Most writers have claimed that these distinctive characteristics [of the forlana] must derive from the Venetian forlana, a dance type that dates back at least to the 16th century and that may have originated in Slavic regions north or east of Venice; however, the few surviving musical examples of Venetian forlanas seem to have little to do with Campra's piece [...]. Whether or not Campra invented the music of the French forlana, I think it is safe to say that Pécour, choreographer at the Paris Opéra, invented the dance out of whole cloth. So far as is known, Pécour never paid a visit to Italy; likewise, it seems unlikely that any Venetian gondoliers or Friulian peasants were brought to Paris to perform for the amusement of society. But this would not have proved a daunting task for Pécour, since choreographies for most of the other dance types of the late 17th century were far removed from their putative origins as folk dances.

nuovi dettami proposti da Rameau). Grossatesta ha certamente potuto consultare le raccolte di danze francesi, dalle quali avrà tratto spunto. Le danze alle quali si ispirava, però, venivano coreografate a Parigi seguendo un immaginario, ideale gusto "veneziano", che dopo le riuscite invenzioni di Campra e Rameau veniva a identificarsi soprattutto con la forlana come genere musicale e con combinazioni di passi come la *glissade*, il *pas de rigaudon* alla fine di una frase, oppure il *pas de gaillarde* nella coreografia; quest'ultimo però, probabilmente inventato da Pécour, non ha nulla di italiano in sé, tranne le sue immaginarie origini.

È curioso che i balli di Grossatesta, primo esempio noto di coreografia barocca italiana, contengano effettivamente così tanti *pas de gaillarde*: paradossalmente, Grossatesta cercava invece di imitare i francesi!

Così, come nella migliore scenografia barocca, Parigi e Venezia si riflettono nello specchio della danza di sala e di teatro.