La cultura della danza nell'Europa del Settecento si esprime nelle manifestazioni prodotte dalle relazioni tra due universi: la città e il professionismo teatrale. Dalla varietà delle configurazioni interne a queste due complesse entità si sviluppano, nei processi di interazione, i molteplici eventi che siamo soliti assumere sotto il nome di danza. La città definisce i modi, i luoghi ed i tempi del ballo. Nell'organizzazione degli spazi pubblici e degli spazi privati, come nell'individuazione dei tempi della rappresentazione e del divertimento, la società precisa e delimita le modalità e le possibilità della danza. Nel tessuto sociale dell'*Ancien Regime*, fondato sulla chiara distinzione in classi e ceti, rigido nel principio gerarchico dell'autorità, il ballo si manifesta all'interno del reticolo della ragione ordinatrice.

Il Settecento è un campo aperto agli studi storici. Davvero poco sappiamo ancora della vita dei ballerini e delle compagnie, come dei teatri, dei collegi e più in generale delle espressioni di danza maturate nelle diverse città e regioni d'Europa. La cultura di danza non può fare a meno, nel processo di continua invenzione del suo esistere, di conoscere con precisione il proprio passato, pena il diluirsi della densità dei valori complessivi che sorreggono la sua dimensione sociale ed artistica.

Le sessioni di "Danza storica e Storia della danza", di cui il convegno del 2-4 giugno 2000 a Bologna rappresenta il secondo momento di incontro, sono pensate come piccoli passi nella direzione di uno studio completo della vita della danza nei secoli scorsi, in cui teoria storica e prassi ricostruttiva siano interrelate. Gli interventi raccolti in questo volume sono una testimonianza della direzione di studio.

Questo volume è stato realizzato con il contributo del Comune di Bologna nell'ambito del progetto, prodotto dalla Società di Danza, "Bologna e la cultura di danza nell'Europa del Settecento".

La "Società di Danza" è un'associazione culturale fondata a Bologna nel 1991 allo scopo di studiare e sviluppare un sistema di danza fondato sulla tradizione europea delle danze di società, ma capace di evolversi in una dimensione contemporanea, fondendo valori sociali ed artistici. La "Società" svolge un'ampia attività di studio e divulgativa nel campo della danza storica, collaborando con la cattedra di Storia della danza dell'Università di Bologna e diverse altre istituzioni culturali private e pubbliche; ha proprie sedi a Bologna, Faenza, Ferrara, Livorno, Modena e Pisa. Dal 1996 sviluppa il progetto "La Danza e la Città", in collaborazione col Comune di Bologna, e pubblica periodicamente libri di carattere tecnico e storico sulla danza.

L. 25.000 (IVA inclusa) - Euro 12,91

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

a cura di Fabio Mòllica

I Libri della Società di Danza
III

DEDA CRISTINA COLONNA

Le Chaconnes d'Arlequin

INTRODUZIONE

Con questo lavoro intendo proseguire nella direzione da me intrapresa dal 1997, quando presentai al congresso annuale della Society of Dance History Scholars uno studio comparativo sulle differenti versioni della *Passacaille d'Armide*[1]. L'anno seguente studiai la persistenza e la variazione nella notazione coreografica della loure *Aimable Vainqueur* in occasione dello stesso congresso[2]. Quest'anno l'occasione mi è offerta da questo incontro, di affrontare un altro studio dello stesso tipo, sulle *Chaconnes d'Arlequin* conosciute entro il corpus di coreografie in notazione Feuillet.

Analizzare la struttura di una partitura coreografica certamente non aggiunge nulla a ciò che già sappiamo sulla danza di un periodo storico dato; ciononostante questo procedimento può rivelarsi utile a tutti coloro i quali si trovano a tentare di riportare le danze dalla partitura al palcoscenico, per inserirle in opere o spettacoli di vario tipo. In queste situazioni, sappiamo bene che il dubbio dello studioso non è ammesso; il coreografo-ricostruttore deve prendere le decisioni pratiche che daranno alla danza un dato stile, il suo.

L'osservazione di un corpus di danze simili tra loro può aiutarci ad individuare i parametri che ci sembrano più importanti per ricostruire quel tipo di danza. Se da un lato la notazione coreografica è l'unico riferimento oggettivo a nostra disposizione, l'analisi delle strutture che essa contiene si rivela un efficace strumento per fuggire gli eccessi di soggettività che minano il buon esito delle ricostruzioni coreografiche.

Fatte queste brevi considerazioni preliminari, passiamo all'analisi delle danze prese in esame.

Il corpus

Le *chaconnes d'Arlequin* note nell'ambito del corpus delle coreografie scritte in notazione Feuillet hanno come accompagnamento musicale due brani appartenenti agli intermezzi di due comédies-ballets di Molière: *Le Malade Imaginaire*

(1673, musica di Marc-Antoine Charpentier) e *Le Bourgeois Gentilhomme* (1670, musica di Jean-Baptiste Lully).
Le partiture coreografiche esaminate hanno in comune la caratteristica di presentare, parallelamente ai simboli che descrivono i passi, alcuni segni ed annotazioni che descrivono le azioni mimiche, detti *marques d'Arlequin*. Si tratta dunque di documenti preziosi, che contengono una traccia scritta della coesistenza di danza teatrale e Commedia dell'Arte.

Chaconne for Arlequin Compos'd by Mr Roussau
In: LE ROUSSAU, François, *A Collection of New Ball and Stage dances*, Edinburgh University Library MS La. III 673.
Fonte musicale: CHARPENTIER Marc-Antoine, MOLIÈRE, Jean Baptiste Poquelin, detto, *Le Malade Imaginaire*, 1673, comédie-ballet, 1.o intermezzo, *Chaconne.*
FL/Ms 13.1/09, LM 1980; per noi: LMI1.
Il manoscritto è datato 1720. La comédie-ballet fu creata nel 1673 e ripresa nel 1674 e nel 1686. Secondo Little e Marsh[3], poiché nel manoscritto figurano numerose istruzioni destinate all'incisore, esso sarebbe servito da lavoro preparatorio alla stampa della fonte secondaria:

A Chacoon for a Harlequin / With all the Postures, Attitudes, / Motions of the Head and Arms, / and other Gestures proper / to this Character. / Being the first that ever appear'd in this Gust / Compos'd Writt in / Characters and / Engraved by / F: Le roussau Dancing-master / LONDON / And Sold by ye author in St= albans-Street and att Mr= Barret's / musik-shop at the Harp & Crown in Pickadily.
In: LE ROUSSAU, François, The British Library, London K.1.i.13,
Fonte musicale: cf. LMI1.
FL/1728.3s; LM [c1728]-Cha; per noi: LMI2
Secondo Little e Marsh questa stampa è databile non prima del 1728[4], come attesterebbe, sul frontespizio, una allusione al *Dunciad* di Pope, pubblicato quell'anno. La composizione coreografica è dedicata da Le Roussau a Dupré (c1690-1774), celebre danzatore, coreografo e maestro, attivo dal 1714 al 1751. Questa pubblicazione a stampa riprende la coreografia della fonte principale manoscritta, da noi denominata LMI1 e considerata ai fini dell'analisi comparativa con le altre coreografie.

Chaconne / darlequin / de Monsieur / dela montagne
In: Paris, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Rés. 817(7)
Fonte musicale: LULLY, Jean Baptiste, MOLIÈRE, Jean Baptiste POQUELIN,

detto, *Le Bourgeois Gentilhomme*, comédie-ballet, Ballet des Nations, *Chaconne des Scaramouches, Trivelins et Arlequin.*
L'aria figura anche nel *Ballet des Ballets* (1671) e nel *Carnaval Mascarade* (1675, ripreso nel 1692 e 1700), di Lully.
FL/Ms05.1/07; LM 1880; per noi: LBG1.
Secondo Francine Lancelot[57] la notazione coreografica è databile tra il 1700 e il 1720. La comédie-ballet fu creata nel 1670 e ripresa nel 1681, 1689, 1691 e 1716.

Entrée darlequin
In: Paris, Bibliothèque Nationale de France Ms fr 14884.
Fonte Musicale: cf. LBG1
FL/Ms 17.1/ pièce 2; LM 2760; per noi: LBG2.
Il manoscritto reca la data 1748, ma secondo Francine Lancelot[6] la notazione è databile tra il 1710 e il 1720.

La stessa coreografia si ritrova in un'altra fonte manoscritta:

Chaconne d'Arlequin de Mr. Feuillet
In: FEUILLET, Raoul-Auger, Raccolta di danze; collezione privata.
Fonte musicale: cf. LBG1
FL/Ms 05.2/01; per noi: LBG3.
Secondo Francine Lancelot[7], la data della creazione coreografica si situa fra il 1695 e il 1705; la notazione sarebbe databile tra il 1710 e il 1720. Questo manoscritto è stato venduto all'asta all'Hôtel Drouot a Parigi il 7 Dicembre 1994. Si trova negli Stati Uniti d'America e non è consultabile. È stato esaminato rapidamente prima della vendita, e la notazione è simile alla fonte principale LBG2, ma presenta un numero inferiore di *marques d'Arlequin* e importanti varianti nell'ultima parte. Poiché non è consultabile, siamo costretti a non considerarla ai fini dello studio comparativo, se non per il fatto che attribuisce la coreografia, anonima in LBG2, a Feuillet.
Il nostro corpus è costituito dalle partiture LMI1, LBG1 e LBG2.

Parametri
Al fine di assimilare questo studio comparativo a quelli da me già compiuti, per osservare le partiture coreografiche prese in esame mi servirò degli stessi parametri. Essi sono:

1. Tracciati al suolo – 2. Vocabolario tecnico – 3. Passi tipici – 4. Fraseggio – 5. Notazione: variazione e persistenza

1. TRACCIATI AL SUOLO

Per osservare i tracciati al suolo di una composizione coreografica scritta nel sistema Feuillet, non basta fidarsi dell'aspetto grafico della partitura, e questo a causa di una caratteristica strutturale del sistema. Infatti, sulla linea continua del *chemin*[8], che rappresenta lo scorrere del tempo oltre che il tracciato al suolo, vengono annotati con lo stesso criterio passi che richiedono uno spostamento nello spazio e passi che, pur occupando spazio sulla linea, in realtà non comportano nessuno spostamento da parte del danzatore. Inoltre, là dove vediamo *chemins* paralleli, separati da una linea tratteggiata, sappiamo che lo spazio oltre quest'ultima deve considerarsi virtuale; i passi scritti in questa zona avvengono, in realtà, nello spazio delimitato dalla prima linea, sulla quale però sono già scritti altri passi. Si tratta, insomma, di un espediente per scrivere due volte sullo stesso spazio, che il notatore usa ogniqualvolta il danzatore deve tornare sui suoi passi o ripercorrere lo stesso cammino. È facile immaginare a quale punto questo fatto influenzi l'aspetto delle pagine di notazione. Figure che appaiono simmetriche, organizzate intorno all'asse centrale della scena, si riducono in realtà a tracciati lineari, percorsi più volte.

Le figure che vi mostro contengono una approssimazione dei tracciati corretti con l'eliminazione dello spazio virtuale, accanto al tracciato come appare nella notazione originale. Va considerato anche il fatto che nelle partiture coreografiche scritte col sistema Feuillet, poco rigore viene applicato alla proporzione spazio-temporale. In altre parole, non necessariamente un passo che occupa più spazio sulla carta comporterà un maggiore spostamento nello spazio per il danzatore. L'unica unità di misura che resta invariabile è la battuta. Nello spazio compreso tra due sbarrette perpendicolari al *chemin*, sarà sempre compreso l'equivalente in danza di una battuta di musica.

Guardiamo la partitura LMI1, la *Chaconne* di Le Roussau. Essa consta di 56 battute, divise in 7 pagine. Le figure appaiono molto semplificate; su sette figure, dopo l'eliminazione dello spazio virtuale solo due (2 e 7) risultano congruenti con la notazione spaziale originale. Notiamo la seconda figura, il cerchio in senso antiorario. Altri due schemi spaziali (3 e 5) si risolvono in spostamenti ridottissimi, o addirittura in sequenze da eseguire sul posto; le altre tre figure (1, 4 e 6) presentano un uso dello spazio ridotto a porzioni dell'asse longitudinale della scena.

Passiamo alla partitura LBG1, la *Chaconne d'Arlequin de Mr. De la Montagne*. Sebbene si tratti di una diversa composizione musicale, anche in questo caso abbiamo 56 battute di coreografia, questa volta però divise soltanto in 5 figure. Come in precedenza, vediamo gli schemi spaziali ridursi a figure che ben poco hanno in comune con la notazione, forse addirittura più povere, meno articolate della

Chaconne di Le Roussau. In comune riscontriamo il cerchio in senso antiorario e l'abbondante uso dell'asse longitudinale. Contrariamente agli altri due casi, questa composizione non presenta tracciati che si annullano in sequenze sul posto.

L'*Entrée d'Arlequin*, per noi la fonte LBG2, consta pure di 56 battute ed è divisa in sei figure. Di queste, una (1) si riduce ad una sequenza sul posto, due (4 e 6) si orientano lungo l'asse longitudinale e le altre due (3 e 5) prevedono modesti spostamenti sull'asse trasversale. Ritroviamo il cerchio in senso antiorario, l'unica figura il cui schema spaziale reale coincide con la rappresentazione in notazione Feuillet

Dall'esame dei tracciati al suolo delle nostre tre fonti sembra emergere che l'interesse principale del coreografo non si sia identificato con la ricerca di soluzioni spaziali innovative. I percorsi sono semplici e servono quasi di pretesto al variare dei passi. Il corpus presenta caratteristiche omogenee quali una spiccata permanenza della composizione lungo l'asse longitudinale del luogo ed una figura dal percorso circolare in senso antiorario, riscontrata in tutte e tre le fonti.

2. VOCABOLARIO TECNICO

Se l'uso dello spazio in queste coreografie non ci ha colpito per originalità, il vocabolario tecnico presenta non poche sorprese e particolarità. Nell'insieme, la caratteristica che appare più evidente è l'abbondantissimo uso di passi saltati. Se con questo termine intendiamo, oltre ai passi che contengono il caratteristico segno = , anche quelli che comportano un'azione simile al salto e che quindi possiamo considerare salti "di fatto" - come *tombé* e *demi-jeté* - , osserviamo che:

· nella coreografia LMI1, 48 battute su 56 contengono salti;
· nella coreografia LBG1, 38 battute su 56 contengono salti;
· nella coreografia LBG2, 43 battute su 56 contengono salti.

Non ci ha stupito quindi constatare che i passi più usati nell'insieme delle tre composizioni sono la *cabriole chassée*, prima assoluta in classifica, seguita da *assemblé, chassé en arrière, tombé, demi-contretemps* (o *demi-cabriole*) e salti in prima posizione.

I marques d'Arlequin

Una attenzione particolare meritano, a questo punto, i *marques d'Arlequin*, che consideriamo parte del vocabolario tecnico della coreografia. Essi non servono soltanto a precisare o a completare la notazione di un passo, ma in alcuni casi tengono luogo della notazione, esaurendo in sé il contenuto della battuta musicale e coreografica alla quale si riferiscono.

La partitura LMI1 è preceduta da un *Advice to the Readers*, nel quale Le Roussau spiega i segni aggiunti per rappresentare i movimenti della testa e delle braccia di

Arlecchino. Troviamo le figure di una testa dritta, oppure girata o inclinata a destra o a sinistra, accompagnate dalla descrizione dell'azione. Le ultime due figure rappresentano un'azione descritta come "*stretching the neck and head forwards without moving the shoulders*" (spingere il collo e la testa avanti senza muovere le spalle), e un cappello. Seguono i movimenti delle braccia: alzare il braccio fino all'altezza della testa, abbassarlo allineandolo con la spalla, allungare il braccio in avanti, piegarlo e riallungarlo, "*which is the salutation of an Arlequin*" (che è il saluto di Arlecchino), rimettere il cappello ruotando il polso, e la circonduzione completa del braccio intorno alla spalla. I segni sono collegati alla notazione coreografica da tratti che indicano il momento in cui l'azione deve essere eseguita. Inoltre, le Roussau indica attraverso l'uso di figurine intere la posizione nella quale Arlecchino deve trovarsi all'inizio di ogni pagina di notazione.
All'inizio della prima pagina, Arlecchino sembra trovarsi in una sorta di IV posizione *croisée*, in *élevé* bilaterale, con il braccio destro esteso lateralmente all'altezza della spalla e la mano sinistra all'impugnatura del bastone (del quale, curiosamente, non si fa cenno nelle coreografie). La testa è inclinata verso la spalla destra. In questa pagina troviamo tre segni di rotazione del capo, scritti in corrispondenza di tre *jetés* laterali e una presa del cappello contemporanea ad un *assemblé* in I posizione. Il cappello viene tolto su un passo all'indietro finito con un *glissé* in IV. Segue il "saluto di Arlecchino": mentre il braccio si stende, poi si piega e si stende di nuovo, il piede destro esegue un *battement* sul *cou-de-pied* del sinistro e prende contatto col suolo con il tallone. In seguito Arlecchino si rimette il cappello facendolo roteare e si prepara a proseguire con un *assemblé* in I.
A questo punto, stando alla notazione Feuillet, Arlecchino dovrebbe trovarsi *en face*, al centro dello spazio. La figurina all'inizio della seconda, invece, ci mostra Arlecchino quasi di profilo, con la testa ruotata ed inclinata a sinistra. Si tratta di una inesattezza, o forse con questa figurina, unica aggiunta alla notazione Feuillet per questa pagina, Le Roussau ha voluto rappresentare la transizione tra la situazione frontale precedente ed il percorso circolare della pagina in questione?
Nella terza pagina l'unico *marque d'Arlequin* è la figurina che rappresenta Arlecchino in appoggio sulla gamba sinistra, con la destra piegata dietro, la mano destra al cappello e la sinistra al bastone, la testa inclinata a sinistra. Anche in questo caso la figurina contraddice la notazione, secondo la quale Arlecchino arriva a questo punto in III posizione *pliée* e non in appoggio su un solo piede.
La stessa osservazione vale per la pagina seguente, nella quale Arlecchino è ritratto nella stessa posa dell'inizio della danza, mentre dovrebbe trovarsi, secondo la notazione, in III posizione *pliée*.
La figurina della quarta pagina è invece fedele alla notazione. Arlecchino è ritratto

in I posizione *élevée*, le mani lungo i fianchi, pronto ad iniziare la sequenza di saltini che si concludono con il *tour en l'air*, seguito da quattro movimenti della testa: inclinata a sinistra, poi a destra, collo in avanti, testa dritta.
All'inizio della penultima pagina Arlecchino è di nuovo rappresentato in posa *croisée*, questa volta in appoggio sul piede destro, con la mano destra al cappello e la sinistra al bastone. Non compare alcun segno che riguardi il cappello; alla battuta 46, in corrispondenza di due *chassés en arrière* e un *assemblé*, la notazione prevede tre circonduzioni del braccio destro.
All'inizio della sesta ed ultima pagina, Arlecchino è ritratto in piedi, quasi di profilo, la testa inclinata sopra la spalla sinistra, come all'inizio della seconda pagina, e anche in questo caso la transizione avviene da un percorso rettilineo frontale ad un tracciato curvilineo. Non compaiono altri segni aggiuntivi.
Notiamo quindi un uso della notazione aggiuntiva piuttosto ridotto rispetto alla dichiarazione d'intenti di Le Roussau, il quale nella sua prefazione asserisce di voler soddisfare, con la notazione della *chaconne*, le richieste del pubblico e scrive: "*I have endeavourd to make them as perfect and as usefül as possible*" (sic).
In LBG1 compaiono soltanto alcune annotazioni nella prima e nella seconda pagina. Nella prima, alla battuta 7 si legge "*outé la chapau*" (sic), togliere il cappello, in corrispondenza del passo indietro, finito con un *glissé* in III posizione, identico alla battuta 5 della *chaconne* di Le Roussau, che reca la stessa azione del braccio. Di fianco allo stesso *battement* del piede destro sul sinistro, finito qui però in appoggio sulla punta, si legge "*salué*" (sic), salutare; forse con lo stesso *port de bras* descritto da Le Roussau come il saluto di Arlecchino e da lui annotato a questo punto? Segue, come in Le Roussau, una intera battuta musicale per rimettere il cappello in testa; si legge infatti "*remette le chapa*" (sic). Coincide anche la battuta seguente, un *assemblé* in I posizione seguito da un passo col piede sinistro. In LBG1 segue una battuta vuota, vicino alla quale si vede il rozzo disegnino di una testa col cappello e si legge "*coup de teste*" (sic), colpo di testa: che si tratti della sequenza descritta da Le Roussau dopo il *tour en l'air*?
Nella seconda pagina, in corrispondenza di due segni di *demi-positions tortillées*, si legge "*la main au chapeau*", la mano al cappello.
Nella nostra terza composizione, LBG2 o "*Entrée d'Arlequin*", compaiono altre annotazioni scritte, ma nessuna figurina, come in LBG1. Le annotazioni si trovano alla prima, alla quarta e alla quinta pagina. Nella prima si trovano, prima dell'inizio della danza, la scritta "*les deux bras ala ceinture*" (sic), le due braccia alla cintura, sormontata da un disegnino che rappresenta le braccia. Alla battuta 4, accanto ad un passo del piede destro, leggiamo "*mettre lamain droitte au chapeau*" (sic), mettere la mano destra al cappello; alla battuta seguente leggiamo

"*oster le chapeau*" (sic), togliere il cappello. Questa battuta non prevede passi di danza, ma vicino alle parole compare un segno relativo al braccio, corredato da un minuscolo cappello. Alla battuta seguente, la 6, troviamo "*salut du chapeau en raccoursissant et ralongeant le bras*" (sic), saluto col cappello, accorciando e riallungando il braccio. Di fianco compare un segno per il movimento del braccio, col cappello. Sembra proprio lo stesso movimento descritto come saluto da Le Roussau alla sesta battuta della sua *chaconne*! Seguono, alle battute 7 e 8, "*salut a droitte*" (sic), "*salut a gauche*" (sic), saluto a destra e a sinistra, con 1/4 e 1/2 pirouette. Alla penultima battuta Arlecchino ritorna *en face* con 1/4 di giro; il segno del braccio, simile a quello di Le Roussau, descrive un ricciolo. A fianco si legge "*remettre le chapeau sur lateste*" (sic), rimettere il cappello in testa.
In capo alla quarta pagina si legge "*la main gauche a la* _____ *et la droitte au chapeau*" (sic); l'indicazione per la mano sinistra non è leggibile, ma la destra è sicuramente al cappello. Nel resto della pagina non compaiono altri *marques d'Arlequin*.
Nella quinta pagina troviamo un altro interessante possibile parallelo con la *chaconne* di Le Roussau. Alla battuta 45 è scritto un passo indietro, accompagnato da una circonduzione del braccio destro. Alla battuta 46 troviamo tre circonduzioni dello stesso braccio, e alla battuta 47 tre *chassés en arrière*. In LMI1, due *chassés* e un *assemblé* sono scritti contemporaneamente alle tre circonduzioni del braccio alla battuta 47 (ricordiamo peraltro che non si tratta dello stesso accompagnamento musicale (fig. 1).

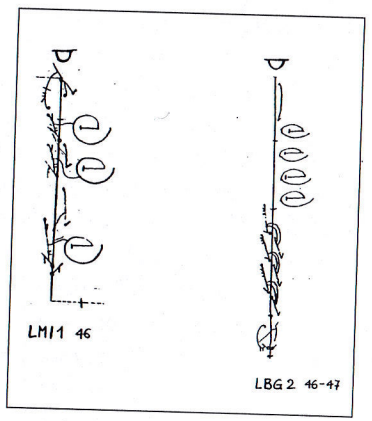

Figura 1

3. PASSI TIPICI

Dal punto di vista dei passi impiegati, le *Chaconnes d'Arlequin* si discostano dalle osservazioni che, ben lontane dall'aver evidenziato delle vere e proprie regole di composizione, valgono in generale per le altre chaconnes e passacailles del repertorio conosciuto in notazione Feuillet. Anche secondo Francine Lancelot[9] "*Le tre chaconnes d'Arlequin formano in effetti un gruppetto ben differenziato rispetto alle altre chaconnes. Le composizioni sono più brevi, con un vocabolario che privilegia i passi di carattere. Esse presentano il grande interesse di fornirci i soli esempi all'interno dei quali siano fusi in modo originale i due stili della Commedia dell'Arte e della Belle Dance*".

A questo punto, sorge spontaneo l'interrogativo circa i passi di carattere. Se non leggessimo il nome di Arlecchino nel titolo delle nostre composizioni coreografiche, se non vedessimo i *marques d'Arlequin* annotati a margine, quali caratteristiche tradirebbero la presenza della maschera italiana dietro i passi scritti in notazione Feullet? Esiste un vocabolario tipico delle danze di carattere?

· Per esempio, notiamo l'uso del punto alla fine del passo ad indicare l'appoggio sul tallone, e questa certo non è una caratteristica dello stile nobile (LMI1, batt. 1-2; LBG1, batt. 1-4).
· Abbondano i *tombés* in II e in IV; se eseguiti qui e là in una composizione coreografica, essi danno un senso di ricercata accentuazione ritmica. Ripetuti con questa frequenza però, contribuiscono a caratterizzare la danza come appartenente alla sfera del "popolaresco", del "terreno" (LMI1, batt. 21-22; LBG1, batt. 24-28 e 51-52).
· Tipico infine, l'uso delle *fausses positions* (LBG1, batt.35-36; LBG2 batt. 28-31) e delle *positions tortillées* (LBG1, batt. 16-17 e 45 e 47).

Leggiamo un passo di *Le maître à danser* di Pierre Rameau[10]: "...non parlerò delle *fausses positions*, perché mi sembrano inutili ai giovani che imparano a ballare. Lascio questa incombenza ai maestri che guidano i loro allievi. Inoltre, esse si trovano soltanto nei passi *en tournant* e nei passi di balletto".
E ancora, dalla *Chorégraphie* di R. A. Feuillet[11]: "Si ha una posizione o mezza posizione *tortillée*, quando il piede gira *en dedans* o *en dehors*, sulla punta, sul tallone o in aria".
Infatti, con i piedi voltati *en dedans*, il corpo assume indubbiamente un atteggiamento grottesco, mentre le *positions tortillées* obbligano il danzatore a giocare col trasferimento del peso corporeo sul tallone o sulla punta. Tutto questo è in netto contrasto con le regole dell'eleganza formale descritte da Pierre Rameau nel suo trattato e quindi non è riconducibile al repertorio teatrale nobile.
Al di là di queste caratteristiche generali che riguarderebbero la *chaconne d'Arlequin* in quanto "genere", dobbiamo mettere in luce alcune caratteristiche legate alla vera e propria composizione, che si sono evidenziate all'esame comparativo delle tre coreografie.
La prima caratteristica omogenea è l'inizio, l'uso delle prime 10 battute per introdurre il personaggio di Arlecchino e sancire il suo rapporto col pubblico. Come abbiamo visto in precedenza, le azioni descritte sono sostanzialmente analoghe, e in alcuni casi perfino la notazione e la divisione in battute sono identiche (fig. 2).

Come vedremo, le analogie non finiscono qui. Il nostro esame comparativo ha evidenziato una serie di sequenze che, identiche o simili, si trovano in tutte e tre le coreografie, o almeno in due di esse e che a questo titolo elenchiamo tra i "passi tipici".

1. LMI1 si apre con una sequenza ripetuta due volte: un *demi-coupé* con 1/4 di giro, seguito da un *battement* sul *coup-de-pied* e un *posé* a terra del tallone, di profilo; segue una pausa di un tempo. LBG1 riporta esattamente la stessa sequenza, all'inizio, ripetuta quattro volte.
2. Torniamo a LMI1; alla battuta 3 leggiamo tre *jetés* laterali; mentre essi non compaiono in LBG1, li troviamo nelle prime tre battute di LBG2, trasformati in *demi-coupés*. Manca il salto, ma il passo in sequenza è lo stesso.
3. Un altro tratto comune alle tre composizioni è la figura che abbiamo evidenziato durante l'osservazione dei tracciati; nelle tre coreografie riscontriamo un percorso circolare in senso antiorario, eseguito con passi simili:
· *pas de bourrée vite* in LBG1;
· tre *coupés* per battuta, contraddistinti dall'appoggio successivo punta-tallone in LBG1;
· gli stessi tre *coupés* per battuta, ma senza particolari segni per l'appoggio in LBG2.

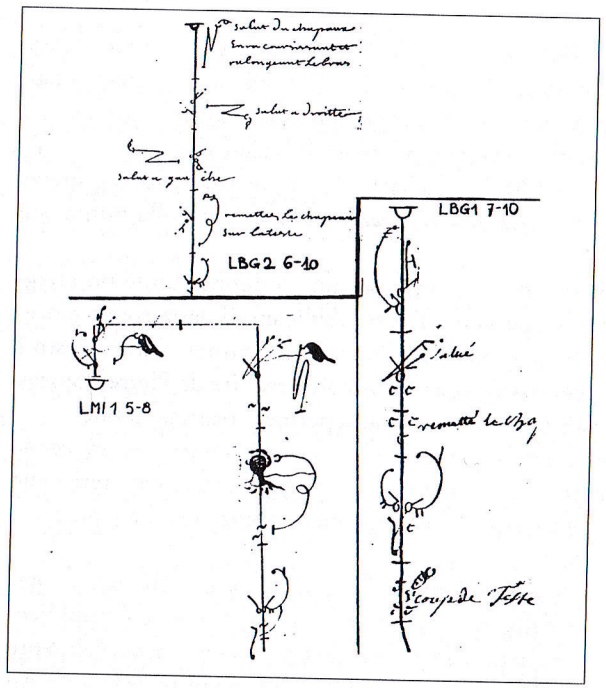

Figura 2

1. La sequenza alle battute 25-32 di LMI1 si ritrova, leggermente semplificata, alle battute 16-23 di LBG2 (fig. 3).
2. La sequenza alle battute 33-36 di LMI1 (*tombé in II-demie cabriole-assemblé*) si ritrova, praticamente identica, alle battute24-28 di LBG1.
3. La sequenza alle battute 37-38 di LMI1 (tre salti in I posizione sul posto in una battuta, un salto in I nella seguente; in LMI1 seguito da un *tour en l'air* e "*coup de tête*") si ritrova in LBG1 alle battute 35-36 (tre salti in VI in una battuta: a destra, a sinistra, in avanti, e un salto in VI nella battuta seguente, indietro, con due tempi di pausa). Di questa sequenza parleremo nuovamente a proposito della notazione; ci sembra comunque di poter identificare lo stesso motivo coreografico nelle due composizioni.
4. Alle battute 24 e 26 di LMI1 troviamo due *assemblés-rond de jambe* e un *contretemps ballonné*; lo stesso passo, ripetuto tre volte per battuta, si trova alle battute 24 e 26 di LBG2 (fig. 4).

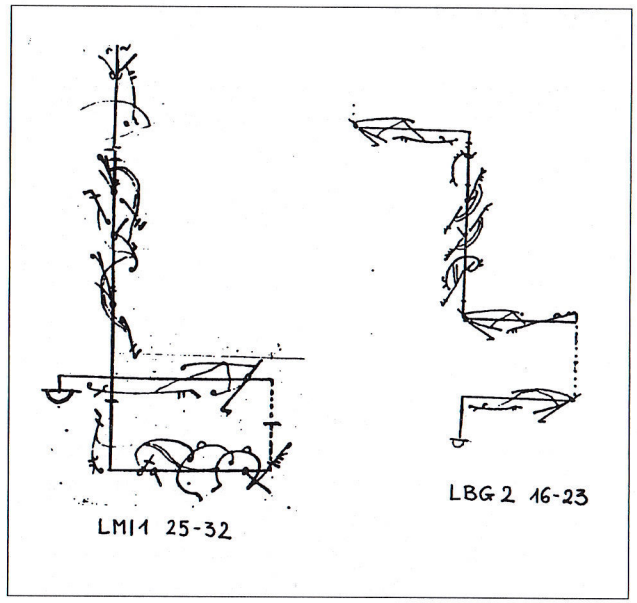

Figura 3

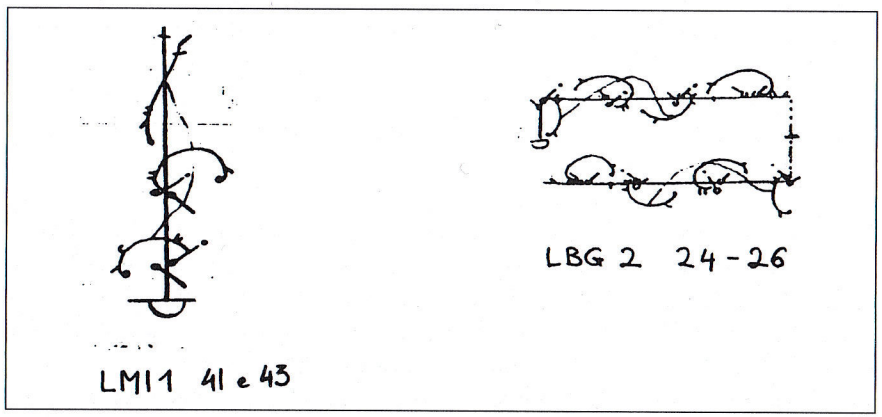

Figura 4

5. Abbiamo già evidenziato parlando dei *marques d'Arlequin* il caso delle battute 47 di LMI1 e 46-47 di LBG2, circa la sequenza *chassés en arrière-assemblé* con le circonduzioni del braccio destro.
6. Alle battute 22-23 di LBG1 troviamo tre salti all'indietro in I posizione, con passaggio dalla *bonne* alla *fausse position*; alle battute 55-56 della stessa coreografia i salti all'indietro sono ripetuti, ma senza la rotazione *en dehors/en dedans*. In LBG2 troviamo la stessa sequenza alle battute 28-31, con la *bonne* e la *fausse position*, e con alcune varianti delle quali parleemo a proposito della notazione.

4. FRASEGGIO

Come abbiamo già accennato, le *chaconnes d'Arlequin* si differenziano per diversi aspetti dalle *chaconnes* e *passacailles*, alle quali sono assimilabili per genere. Uno di questi aspetti è certamente il fraseggio. Con questo termine intendiamo il modo in cui il coreografo assembla i passi in motivi che attraverso i reciproci rapporti formali costituiscono l'architettura della composizione. Nel caso di *chaconnes* e *passacailles* il fraseggio coreografico spesso ha uno sviluppo parallelo al fraseggio musicale e ne riflette la complessità e la ricchezza. Questo fa sì che in una coreografia, a corti motivi simmetrici si contrappongano frasi in cui l'ispirazione del coreografo è essenzialmente volta all'invenzione dei passi, o ancora figure che riflettono un interesse eminentemente spaziale.
Nel caso delle *chaconnes d'Arlequin*, come abbiamo visto, l'invenzione coreografica dal punto di vista spaziale è relativamente poco importante, e anche dal punto di vista del vocabolario tecnico non abbiamo ravvisato importanti invenzioni o variazioni su passi noti. Dal punto di vista della costruzione delle frasi, possiamo dire che le coreografie sono formate da motivi prevalentemente simmetrici, composti di 2-4 battute, spesso con un *assemblé* alla cadenza della frase musicale e coreografica.
Nella generale semplicità del concatenarsi delle frasi, spicca nelle battute 24-28 di LBG1 e 33-36 di LBG2 un accorgimento che merita di essere guardato da vicino (fig. 5).
· Le battute 24-28 di LBG1 contengono una frase di movimento composta da tre elementi: un *tombé* alla II posizione, un *contretemps battu* ed un *assemblé* in I posizione. Tuttavia i tre passi non vengono eseguiti semplicemente uno dopo l'altro (come invece accade in LMI alle battute 33-36, che contengono gli stessi passi). Intercalandoli con delle pause, il coreografo dispone i passi in sequenze che pur essendo identiche, risultano asimmetriche a causa della variazione ritmica.
· Lo stesso principio di ornamentazione ritmica della frase coreografica si riscontra in LBG2 alle battute 33-36. In questo caso gli elementi costitutivi della

sequenza sono: un *assemblé* in III posizione, un *posé* in avanti, una *cabriole chassée* e uno *jeté* in avanti. Non ci sono pause; i quattro passi sono eseguiti a ritmo regolare. Disposti uno per tempo in quattro battute di tre tempi ciascuna, costruiscono una frase irregolare laddove la sequenza di passi è identica.

5. NOTAZIONE

Notiamo innanzitutto che le tre coreografie sono evidentemente opera di tre mani diverse.
LMI1 è la coreografia scritta con maggior cura, come del resto sembra giustificare il fatto che fosse destinata al pubblico.
LBG1 e LBG2 sono meno accurate dal punto di vista grafico, ma precise sia sul piano dell'analisi del movimento che dal punto di vista della scrittura ritmica. In particolare, LBG1 sembra scritta più frettolosamente. Le linee del pentagramma e del *chemin* spesso non sono dritte, e i passi risultano diseguali e non proporzionati. LBG2 invece appare ordinata, precisa e proporzionata nella scrittura dall'inizio alla fine.

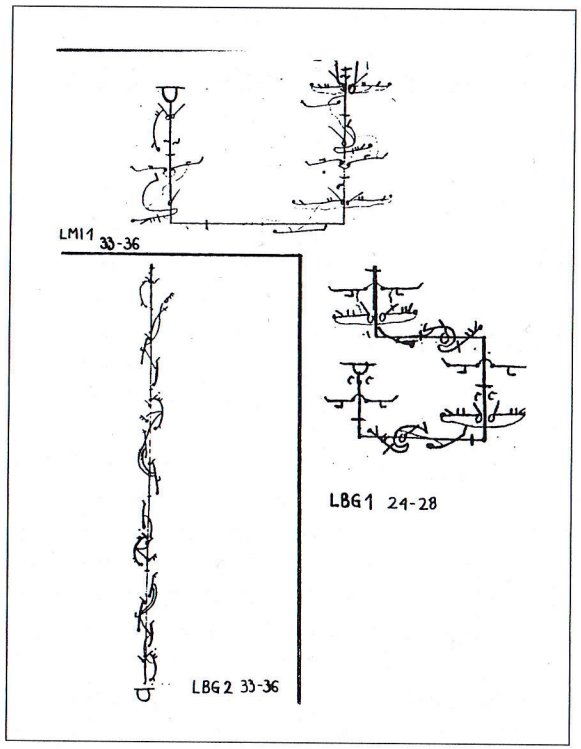

Figura 5

Ci concentreremo su due sequenze che compaiono in almeno due delle tre coreografie prese in esame e che presentano tratti interessanti dal punto di vista della notazione.
La prima su trova in LMI1 alle battute 37-38, e in LBG1 alle battute 35-36 (fig. 6). Si tratta della sequenza tre *soubresauts*-un *soubresaut*, seguito in LMI1 da un *tour en l'air* e dal movimento del collo e della testa. Osserviamo come, in LMI1, il tracciato dei

salti descriva uno spostamento a destra, a sinistra, avanti e indietro. Lo spostamento descritto dal *chemin* sembra però essere negato dalla forma dei segni usati, ai quali manca la "testa nera" che indica, nella scrittura Feuillet, il movimento inteso come spostamento nello spazio. Le linee che collegano le posizioni sono da intendersi come indicazioni ritmiche. A rigore, dunque, dovremmo leggere quattro salti in I posizione sul posto, senza spostamento nello spazio. Ma allora perché Le Roussau non avrebbe usato un più semplice tratto rettilineo?
Guardiamo anche la partitura LBG1, alle battute 35-36 (fig. 7). La sequenza è identica e comporta tre *soubresauts* nella prima battuta, seguiti da un altro nella seconda. Il tracciato del *chemin* è identico, ma questa volta le posizioni (tra l'altro, i piedi sembrano in VI posizione e non in I) recano la "testa nera" che indica spostamento nello spazio. Questa volta la forma del *chemin* è completamente giustificata dal contenuto della notazione.
Se fosse vero – come crediamo – che le due sequenze sono in realtà la stessa, dovremmo rivedere il criterio che osserviamo decifrando una partitura coreografica, e riconoscere che la forma del *chemin* non è sempre lontana dal darci anche delle indicazioni sul contenuto dei passi.
Un altro esempio è dato dalla sequenza di saltini all'indietro che si trova due

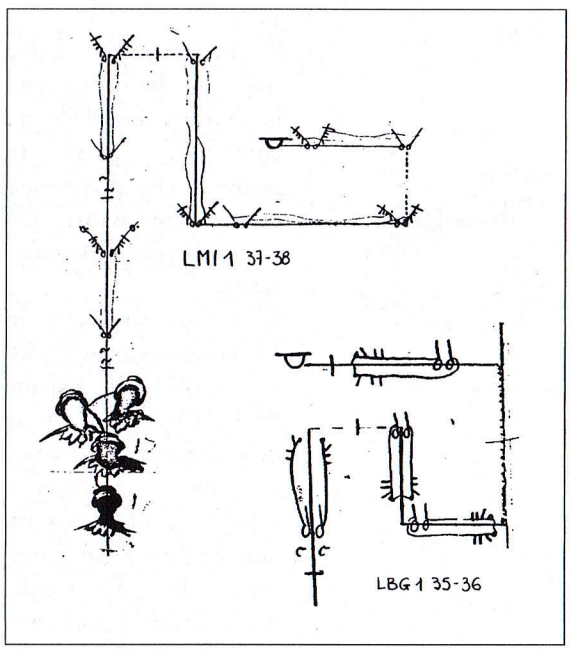

Figura 6

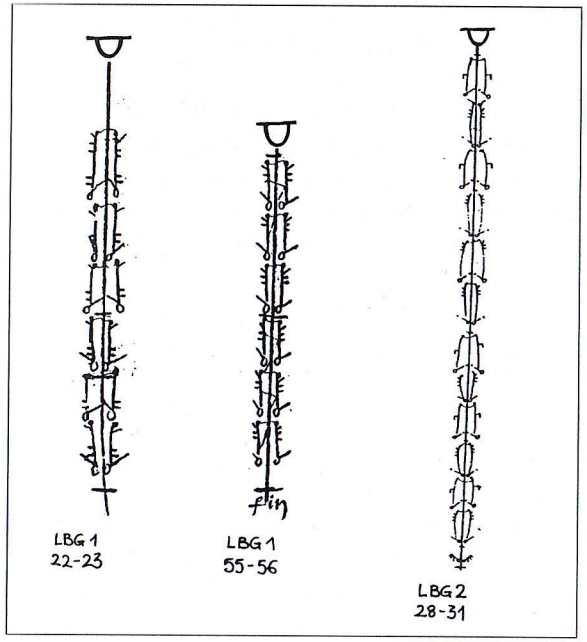

Figura 7

volte in LBG1 (battute 22-23 e 55-56) e in LBG2 (battute 28-31). Notiamo alcune varianti.
In LBG1, la prima volta i salti portano il segno dello spostamento nello spazio unito alla indicazione evidente che dopo ogni salto il danzatore si trova, alternativamente, in I posizione *en dedans* e *en dehors*. La sequenza ricompare alla fine della danza, nelle due battute finali, in cui i salti sono tutti *en dehors*.
È interessante vedere come, in LBG2, la stessa sequenza sia scritta con una variante sottile. Al salto indietro in I *en dehors* vengono aggiunti i punti che indicano l'atterraggio in *élevé*; il salto in I *en dedans* viene sostituito da un *tombé*. In questo modo si ottiene un effetto simile al salto sfruttando la differenza di livello nel baricentro, e quindi la possibile "caduta", a partire dall'*élevé* del salto precedente.

CONCLUSIONE

Abbiamo esaminato tre coreografie diverse, attribuite a due (forse tre) coreografi, scritte su due brani musicali distinti. Perché lo stesso titolo?
Perché in entrambi i casi 56 battute?
Perché praticamente lo stesso inizio?
Perché tante analogie, senza che si possa dire a cuor leggero che si tratta di diverse versioni di una stessa danza?
Ed inoltre, chi erano i destinatari delle notazioni: i professionisti o i dilettanti?
L'Arlecchino che danzò alla prima del *Malade Imaginaire* eseguì proprio la coreografia di Le Roussau?

Se il brano musicale nel *Bourgeois Gentilhomme* è intitolato "Chaconne des Scaramouches, Trivelins et Arlequin", perché sopravvive solo la danza di Arlecchino?
Quanta commedia dell'Arte c'è veramente nelle *chaconnes d'Arlequin*?
La mia impressione è che siamo di fronte ad un "pezzo di repertorio", forse non creato, ma interpretato dai diversi coreografi secondo gusto e sensibilità individuali a partire da una realtà multiforme, che andava evolvendosi tra danza teatrale e Commedia dell'Arte, arricchendosi degli apporti di questi due mondi confinanti.
Quindi la "vera" *chaconne d'Arlequin* non sarebbe nessuna di queste tre, o forse tutte e tre lo sono? Catturiamo, attraverso la lettura di queste coreografie, solo un riflesso fugace della personalità di questa maschera danzante, un possibile titolo di un nuovo canovaccio: "La trinità di Arlecchino, o Arlecchino uno e trino"!

NOTE

1) Colonna, Deda Cristina, *Comparative study of the different versions of the "Passacaille d'Armide"*, SDHS Proceedings, 1997.
2) Colonna, Deda Cristina, *Variation and persistence in the notation of the loure "Aimable Vainqueur"*, SDHS Proceedings, 1998.
3) Little, Meredith Ellis, e MARSH, Carol G., *La Danse Noble,* New York, Broude Brothers Ltd., 1992, p. 138.
4) Little & Marsh, *La Danse Noble*, cit., p. 125.
5) Lancelot, Francine, a cura di, *La belle dance*, Paris, Van Dieren editeur, 1996, p. 289.
6) Lancelot, Francine, *La Belle Dance*, cit, p. 348.
7) Lancelot, Francine, *La Belle Dance*, cit., p. 312.
8) Feuillet, Raoul-Auger, *Chorégraphie, ou l'art de décrire la dance*, Paris, 1701 (Arnaldo Forni, Bologna, 1983, p. 4).
9) Lancelot, Francine, *La Belle Dance*, cit., p. LVII (traduzione mia).
10) Rameau, Pierre, *Le Maître à danser*, Paris 1725, Broude Brothers, New York, p. 21 (traduzione mia).
11) Feuillet, R. A., *Chorégraphie ou l'art de décrire la dance*, Paris, 1700 (Forni, Bologna, 1983, p. 24, traduzione mia).