TRATTATO TEORICO-PRATTICO DI BALLO DI GENNARO MAGRI NAPOLITANO

edition de

Arianna Fabbricatore

Obvil 2018

title : TRATTATO TEORICO-PRATTICO DI BALLO DI GENNARO MAGRI NAPOLITANO

creator : Gennaro Magri

editor : OBVIL

copyeditor : Arianna B. Fabbricatore (relecture, édition, stylage sémantique) Eric Thiébaud (OCR)

publisher : Sorbonne Université, LABEX OBVIL

issued : 2018

idno :

source : Magri, Gennaro (ca 1737-1789), *Trattato teorico prattico di ballo di Gennaro Magri, Maestro di Ballo de’ Reali Divertimenti di Sua Maestà Siciliana, della Reale Accademia Militare, ed alla Nobile Accademia di Musica, e di Ballo de’ Signori Cavalieri, di cui n’è pur Maestro, dedicato*,In Napoli 1779 presso Vincenzo Orsino con licenza de’ superiori.

Source : <https://archive.org/details/danceman115>

created : 1779

language : it

TRATTATO TEORICO-PRATTICO DI BALLO DI GENNARO MAGRI NAPOLITANO

*Maestro di Ballo de’ Reali Divertimenti di Sua Maestà Siciliana, della Reale Accademia Militare,* ed alla Nobile Accademia di Musica, e di Ballo de’ Signori Cavalieri, di cui n’è pur Maestro, dedicato

In Napoli 1779 presso Vincenzo Orsino con licenza de’ superiori.

### [Dedica]

[1] *Ornatissimi Nobilissimi Signori Cavalieri Accademici*

[2] L’aver voluto introdurre in questa Metropoli un’Accademia nella quale, oltre gli onesti piaceri, esercitar volete le belle arti della Danza e della Musica, egli è così commendabile, che vi rende l’applauso universale; nel mostrar che impiegar volete l’ore, quali vi avanzano dalle serie occupazioni domestiche, in Cavaliereschi esercizi, e distaccarvi dalla comune degli oziosi.

[3] Or io vedendo in voi questi lodevoli principi di nobile diversivo, e che Me scelto avete per Maestro di Ballo di una così cospicua Compagnia, a fronte di tanti altri eccellenti Maestri; così stimo mio proprio dovere, mostrare il gradimento dell’onore incaricatomi.

[4] In nessuna altra cosa si rende pubblica la confessione di una tenutezza più che in una Dedicatoria. Questa ho scelto io per pubblicar la mia appresso di voi, o virtuosissimi Signori Accademici. A voi offro e consagro questa opera mia, la quale se non avrà altro merito, non se le puol negare il vantaggio di nuova invenzione, e preciso toccante alla seconda parte, di cose portate alla luce, e create dal nulla. Tutti i segni, che si scorgono, sono da me ideati; e posso aspirare, senza vana gloria, e presunzione, all’onore del primo Inventore.

[5] Ardimenzoso è il metter piede in uno sentiero non più d’altri calcato, e facile è lo sdrucciolare: così può senza fallo avere avvenito a me in questo nuovo ritrovato; onde non sono fuor di dubbio che gl’insolenti Satiri, pieni di reo talento per insultare le altrui fatighe, troveran materia di lacerare il nome mio, con tutto quello che il livore, e l’invidia potrà loro senza esatta ragione suggerire, senza compatimento e senza incaricarsi della difficile impresa, perché il primo a maneggiarla: ma non avranno l’ardire di molestarla, vedendo in frontespizio il nome non di uno, ma di tanti illustri Mecenati, alli quali divotamente inchinandomi, con tutta la gloria mi vanto d’essere

Umiliss. Devotiss. Obblig. Servidore

Gennaro Magri

Napoli 15 Agosto 1778

### 

### Prefazione

[1] La Danza nasconde il suo natale nelle tenebre di una sì remota antichità, che determinatamente non si ha potuto concludere della sua origine, né da’ più rinomati Autori si ha potuto ricavar mai, e decidere con affirmazione sì fatta epoca. Quel solo, che possa asserirsi, si è che la sua invenzione è troppo lontana.

[2] Presso de’ Greci è stata in grande usanza, celebrando i Sacrifici alle loro Deità e precisamente nelle feste de’ Baccanali, che dopo di aver tranguggiato de’ generosi liquori, ponendosi in allegrezza, mettevasi tutto il meccanismo del corpo in moto ed agitazione, né potendo in quell’orgasmo le membra aver riposo, ciascuno di essi sentivasi un segreto impulso di lanciarsi, di tendersi, di muoversi, e così impazientemente dandosi di lancio, formavano danze irregolari senza artificio veruno, ma come la natura spingeva la loro brillante macchina rallegrata da dolci nappelli[[1]](#footnote-1): onde naturalmente si fa argomento che abbia avuto l’origine sua rozza e semplice.

[3] Io non voglio però ostinatamente apponermi[[2]](#footnote-2) a questo, dirò bensì di aver preso il nascimento da qualche bizzarro Drappello, cui allegramente solazzavasi. In effetto osservasi, al dì d’oggi, che la Danza ha bisogno della spinta, ed esser ravvivata da qualche estrania cagione; ed è questa per ordinario la Musica, la quale così sveglia l’estetico, che dalla mestizia chiama sovvente all’allegrezza, e dà spinta a’ membri di distendersi e muoversi secondo la sua battuta.

[4] Si vede, oltre le varie sperienze, il signoreggio che tiene la Musica sull’animo umano nella guarigione de’ Tarantolati, che ad una sonata dal nome stesso detta la *Tarantella*, nel maggior stato della loro ambascia, opran da sé gli effetti puramente meccanici che, scossi da quel letargo mortale, si danno a saltellare con moto straordinario, dal che si aprono i pori cutali, tramandando disciolto tutto in sudore il veleno.

[5] Ma lasciamo da parte sì fatta digressione, e torniamo al nostro proposito. Il dottissimo Sig. Ludovico Antonio Muratori nell’*Antichità d’Italia*[[3]](#footnote-3) riferisce che l’Anonimo Autore di una Cronica Manoscritta di Milano, Scrittore di molta Antichità, descrivendo l’antico Teatro de’ Milanesi, [scrive] che terminato il canto si dava principio alla Danza. Finito cantu Bufoni, et Mimi in citharis pulsabant, et decenti motu corporis se circumvolvebant[[4]](#footnote-4)*.*

[6] Tra’ giuochi appellati da’ Romani *Ludi scenici* v’era pure la Danza, e specialmente in que’ che chiamavansi *Mimi*. Veniva questa sorte di spettacolo da un solo attore, detto *Pantomimus,* rappresentato, cui cantando e ballando buffonescamente contraffaceva le azioni di tutti gli Uomini, imitandoli in mille guise e ponendosi in mille ridicole positure per far ridere gli spettatori: come ancora ne mantiene il suo nome, che l’azione e l’argomento ballante dicesi *Pantomimo ballato.*

[7] Questa costumanza festiva fu ancora presso i Sanniti e Tarentini, i quali traevano l’origine vetusta da’ Spartani. Celebravano questi i Saturnali mettendo il Nume dell’Allegrezza sopra macchina pomposamente addobbata, intrecciandovi intorno vari ed allegri balli, che furono poi annullati da Pirro Re di Epiro per agguerrir bene la gioventù e non farla divertire dalla disciplina militare, quando presa avea la loro difesa contro la potenza de’ Romani che volevano soggiogarli.

[8] Tutti questi, benché ballavano e saltavano regolati dall’armonia musicale, non facevan però balli con passi regolati: onde si vuole senza verun dubbio che alla nostra Italia debbasi l’onore e la gloria della primanza nel dar le regole alla Danza, avendone formati i precetti e datine i documenti.

[9] Per quel, che si avvisa fu il primo a scrivere intorno a’ balli Messer Rinaldo Rigoni, la di cui opera porta per titolo il *Ballerino perfetto,* stampata in Milano l’anno 1468. Appo di questi il signor Fabrizio Caroso da Sermoneta fé’ una *Raccolta di vari balli,* impressa in Roma nel 1630. Comparve nel nostro secolo il *Trattato di ballo nobile* di Giambattista Dufort dato al torchio in Napoli l’anno 1728[[5]](#footnote-5).

[10] Dopo gl’Italiani furono i Spagnuoli ad imparar la Danza all’Italiana foggia, aggiugnendovi alcune capriole ed il suono delle nacchere.

[11] Sebben meritan gl’Italiani il primo vanto dell’invenzione della Danza regolata, tuttavia non la portaro a perfezione, e benché ballavano in cadenza di Musica, erano i passi così sforzati e caricati che, se si mettesse il loro carattere in Iscena sarebbe il più lepido[[6]](#footnote-6) e grottesco pantomimo, come fu ingegnosamente eseguito da monsieur *Filibois* Maestro di Ballo nella Corte Imperiale[[7]](#footnote-7). Alli Francesi siam tenuti della lindura in cui è posto il ballo al presente. Essi lo hanno ripulito al tornio del buon gusto. Essi hanno illustrato i Teatri con questo sorprendente e dilettevole[[8]](#footnote-8) spettacolo. Essi hanno nobilitato le Sale con questo maestoso e brillante divertimento, che ha luogo non solo nelle nobili e civili adunanze, ma fa pure la maggiore e principal gala nelle Corti Sovrane: onde io vedendo la preminenza a questo diversivo mi vi sono applicato per dare le vere strette regole della Danza sì Teatrale, come da Sala, sul gusto moderno, abbracciando quello che si usa a’ tempi nostri e ributtando tutto ciò che dagli antichi veniva adoprato; e mi sono studiato di spiegarmi con la maggior chiarezza ho potuto per maggiore intelligenza de’ principianti, descrivendo minutamente tutti i passi, le diversità ed i movimenti.

[12] Ho diviso questo mio Trattato in due parti. Nella prima parlerò di tutti i passi, delle materie ad essi appartinenti e delle capriole[[9]](#footnote-9): nella seconda tratterò di ballo da Sala.

[13] Non pretendo altro da queste mie fatighe che l’altrui vantaggio e piacere, sgombro affatto di vanagloria, e di eternar col torchio il nome mio. Avendo il comun gradimento sono arrivato al fine de’ miei disegni; e con questa lusinga trovo il premio de’ miei sudori. Se dentro qualche difetto vi appare, se ne incolpi il mio parco sapere: ma non si defraudi il merito alla nobil bell’arte della Danza.

### Avvertimento

Al cortese lettore.

[1] Appena mi venne in pensiero di pubblicare il presente trattato, che formai subito grave sospetto di dover soggiacere alla sferza de’ critici impegnati da’ miei emoli per discreditarmi. Infatti non erasi ancora terminata la stampa, che si fece da loro comparir in iscena il meschino ed oscuro Francesco Sgai*,* al quale avendo addossata la sopraveste di riflessionista, diedero in suo nome contro a me uno scostumatissimo famoso libello[[10]](#footnote-10). In legger io quelle insipide riflessioni, conobbi che vigor non aveano di recare almen piccolo discredito al mio trattato, e non mi ritrassi dal proseguirne la stampa. Vi presento adunque questa mia opera tale quale fu da me composta prima delle riflessioni*,* e stimo soltanto necessario prevenirvi con poche parole sulla natura e condizione di quelle.

[2] Si attacca primieramente il frontespizio del mio trattato, per avergl’io dati l’aggiunti di *Teorico-pratico*, volendo far supporne che mal gli si convenga quel di *teorico*, a motivo che non sia della mia levatura trattar l’arte per teorie. È questa una temerità che non può nascere se non dal fondo dell’ignoranza. In tutte le arti, la pratica è necessaria figlia della teoria; e laddove questa s’ignori, non può farsene esercizio di quella. Può essere taluno buon teorico, ma cattivo pratico: è impossibile però che sia buon pratico, quando non lo è perfetto teorico. Della mia espertezza nel ballo, senza che si attenda la maligna voce del riflessionista, n’è testimonio il pubblico, all’imparzial giudizio di cui ben volentieri mi sottometto. Non potrà per tanto far meraviglia, che io mi sia accinto ad esporre quelle idee che mi somministrò l’esperienza e la lettura delle migliori opere su questa materia. Se vi sia felicemente riuscito, doveano deciderlo i professori più avveduti dopo la pubblicazione del mio trattato, e non potea, senza marca di vergognosa baldanza, prevenire il riflessionista la decision di costoro.

[3] Si scaglia poi contro a’ titoli attribuitimi nel medesimo frontespizio e con una ridicola parafrasi pretende caricarmi di presuntuosa arrogazione delle cariche altrui. Io venero i professori che attualmente le disimpegnano. Sono nelle loro persone degnamente collocate; ma non provarono svantaggio quando furono disimpegnate da me. In tempo che si stampò il mio trattato io era nell’esercizio di quelle cariche, e con giustizia me ne ho attribuiti i titoli: di che potea il riflessionista averne buon argomento dalla dedicatoria da me diretta a’ Signori Cavalieri Accademici, scrivendo a’ quali sarebbe stato pericoloso assumere il carattere di Direttore de’ loro balli se non lo fossi stato, potendomene essi far rimanere vergognosamente smentito.

[4] Passa indi a censurare la mia prefazione, e si impegna a far supporre che altri l’abbia scritta in mio nome. Non reca però alcuna pruova generica o specifica di questo plagio; ma si divertisce con maldicenze e buffonesche espressioni.

[5] Si mette in aria d’antiquario e addita le primi origini della danza che da me furono con giudizio lasciate alle ricerche de’ letterati. Io non entro ad esaminare se abbia saputo trarne da quei tempi caliginosi la verità; ma dico soltanto che tali squittinii dimostrano l’ozio torpido del riflessionista, niun utile recano a’ coltivatori del ballo e sono del tutto impropri in un libricciuolo di mala intesa censura. Io non pretesi mai d’emular la gloria de’ dottissimi investigatori delle antichità Greche e Romane. Limitai i miei talenti a migliorar la propria professione, e mi lusingo d’averle date non mediocre profitto. Che il ballo siasi inventato dai Coribanti in Frigia o dai più vecchi regnanti d’Egitto è per me indifferente, e lo sarà per tutti i ballanti del mondo. Premeva solo a me di additare le origini d’alcune danze, onde venisse in miglior maniera illustrata la loro pratica. M’arreca però meraviglia che il presuntuoso riflessionista, assumendo l’impegno di mostrarne la prima derivazione, abbia poi terminate le inettissime sue ricerche col confessare quel che avea io già confessato, che del ballo è onninamente ignota l’origine.

[6] In un trattato di ballo avrebbe desiderata la purità e nettezza della lingua toscana. Questo è non saper le regole della Critica, ed infatti il riflessionista le ignorò bruttamente: imperciocché invece di scrivere una critica che dovea per sua natura esser dolce, benigna e urbana, scrisse una satira livorosa, impudente e scostumata. Il vero critico avrebbe nel mio trattato cercate le cose, non le parole. Stultum ac supinum*,* dicea il vecchio Scaligero, rebus relictis, consenescere in verbis*.* Nell’additar le regole della danza non mi posi io davanti il vocabolario della Crusca, ma la proporzione, la decenza, l’intreccio, la bellezza e i mezzi della necessaria agilità. Sopra di questi dovea egli far risplendere la sua perizia e l’ingegno, e non perdere carta e tempo in andar notomizzando le frasi e voci toscane.

[7] In qualunque maniera mi sia spiegato, è sufficiente che mi sia fatto intendere, nulla importando che per «vengasi» si trovi scritto «venghisi», e per «atteggiamento» si legga «atteggio». Del resto il Critico non dee difettare sulla materia che critica. Io son sicuro che niuno volgerà gli occhi a quelle irragionatissime riflessioni: ma se talun venga tratto dalla curiosità, rimarrà stomacato dai tanti barbarismi, solecismi, idiotismi ed abusi di parole che a prima mano si veggono sparsi dal supposto Fiorentino in quelle poche carte con cui deturpò l’onor delle stampe. Avrei desiderato che si fossero da lui emendate, corrette, o in miglior forma spiegate le regole dell’arte che io esposi. Ma non entrò in questa briga, forse, e senza «forse», perché non l’aiutò l’espertezza. Va notando alcune picciole cose, le quali giova che io qui chiami a revista per far vedere quanto scioccamente abbia adempiuto al dovere di critico.

[8] Mi censura d’aver prescritta una troppo caricata situazion del principiante, e vuol dare ad intendere che in questa parte non debba farsi violenza alla natural positura. Chi ha fior di senno capisce quanto sia questa indulgenza nociva allo spirito dell’arte, la quale assolutamente ricerca nel ballerino una decenza non affettata, ch’è quella appunto che io ricercai. Lasciate il corpo nelle sue difettose situazioni e più non vi saranno regolarità di passi, bellezza di movimenti, e si muoverà lo stomaco agli spettatori.

[9] Gli dispiace che io voglia il musicale strumento servo del principiante, oppinando che in tal maniera mai non si avvezzerà di ballare col tempo. Ma questo è un argomento della poca cognizione che il riflessionista ha dell’uomo. Chi principia l’applicazione ad un’arte vuol esser quasi condotto per mano, ed avvezzavisi a poco a poco. La rigorosa e non interrotta sonata renderà ineseguibile la danza, piuttosto che faciliterà la misura de’ passi al principiante, il quale, dovendo imparar prima i passi, non potrà esser costretto ad imparar nel tempo stesso la regola delle cadenze e del tempo. Quando nell’insegnare non si usa ordine e sistema, si ricava molta confusione e poco profitto.

[10] Dileggia i requisiti che io descrivo come necessari al ballerino. Gli fanno orrore le arti e le scienze che io richieggo, e mostra nausea delle doti del corpo. Ogni arte suppone i suoi particolari conoscimenti. Qualora questi s’ignorano, non si diverrà professore giammai. Quei che furono da me additati, tanto son necessari al ballerino che, non avendoli, non potrà dirsi tale. Siccome la poesia è una pittura parlante, così la danza è una poesia moventesi. Sarà buon poeta un che sa fare solamente de’ versi? mai no; dunque non sarà similmente buon danzatore chi sa solamente muovere i piedi. Chi li muove con regola, con simmetria, con giudizio, con proporzione, chi adatterà i suoi movimenti al vero, al verisimile, all’opportuno, chi inventerà nuove e sorprendenti e piacevoli cose sarà l’ottimo ballerino. Tutto questo non potrà farsi, se non avrà qualche tintura di poesia, di geometria, musica, storia, filosofia, geografia e mitologia; e son queste le facoltà che richiesi.

[11] Esaminando il resto de’ miei principi che riguardano l’indole de’ passi e movimenti, altro non seppe dire che la formazione d’alcuni di questi è arbitraria, secondo la scuola moderna. L’arbitrio non ha scuola, e chi ammette la scuola uopo è che sottometta l’arbitrio alle leggi della scuola medesima. Chi va cercando un Maestro per eseguir l’arte a proprio arbitrio? Dovea dunque il riflessionista dimostrare che risulti indecenza dalla regolata maniera de’ movimenti e de’ gesti da me prescritta, e corriggerla additandone un’altra. La Critica dee esser fruttuosa. Scovrendosi uno sbaglio, deve proporsi la correzione, essendo opera da sciocco il dir «questo non va bene», e non additar il come potrebbe andar meglio.

[12] Finalmente si sdegna meco per aver segnate le traccie d’alcuni valenti professori di ballo e trascritti i lor sentimenti. L’arte del ballo non usciva per la prima volta dalle mie mani. Altri ne trattarono prima e molti ne tratteranno dopo di me. Era necessità ch’io mi servissi dei pensieri altrui, avendoli ritrovati giudiziosi e giusti, e in tali incontri ho confessato ingenuamente da chi li ho tratti. Un dotto scrittor latino dicea ingenui pudoris est fateri per quos didiceris[[11]](#footnote-11)*.* Non mi sono brigato però d’affastellare, come fece il riflessionista, tanti tronchi frammenti d’antichi Autori, per dar a divedere la sua molta e varia lettura. Il pubblico non vuol’essere così barbaramente stancato. E Plauto, e Terenzio, e Fedro, e Cicerone, e Marzialehan tanto che far col ballo quanto i granchi colla luna; e poi è una vergognosa pedanteria framischiar latini motteggi al favellar italiano.

[13] La mia intenzione fu di dar un compiuto trattato a’ dilettanti. Se rimasi tradito dall’esito, non è colpa di volontà. L’umano intendimento ha i limiti suoi. Mi sono sforzato non però d’introdurne nel ballo quella bellezza ch’è diretta. Non piacque al riflessionista, poco, anzi nulla debbo curarmene, perché non è egli Giudice competente di somiglievoli contese. Quando l’opera mia verrà nelle mani dei buoni e disappassionati intendenti, riceverò di buon’animo le modeste correzioni. Nella vita sociale deve darsi il primo luogo a Messer Galateo. Comunque non però siffatte correzioni s’imprendano, il mio cortese leggitore farà nella prevenzione che l’idee del ballo siccome son rinserrate nell’umano intendimento, così, ancorché bene si concepiscano, possono esser male rappresentate o male intese da chi entra a leggere commosso ed agitato dalla tirannica passion del partito. Vivi felice.

## PARTE PRIMA

### Capitolo I. Dell’Utilità della Danza

[1] Non il solo dilettevole, come altri credono, è l’oggetto di questa piacevole Facultà; ma l’utile che si ricava da essa è più del dolce; a segno che, oso dire, rendesi in un Cavaliere necessaria ed importante. La maniera di presentarsi in una Conversazione, il ricevere con garbo le persone in Casa, il modo di contenersi in una adunanza e distinguer con il saluto e con le riverenze le persone, son cose tutte che si apprendono dalla Danza. Né questo solo, ella dà pure alle membra una bella disposizione, che accresce aria ed un bel portamento al nostro corpo. Non pretendo dire che questa disposizione, qual dalla Danza vien data al corpo nostro, sia il dotarlo di una nuova simmetria: ma solo rende più disposta e ben messa quell’istessa che dalla natura ebbe il corpo umano. Vediamo noi per ordinario che gli uomini tengono le loro membra in una positura così negletta, che in essi non giungonsi ad osservare e distinguere tutte quelle belle disposizioni e misure che sono dalla natura distribuite al nostro meccanismo. Chi però avrà imparata la Danza non lascia la simmetria del suo corpo in quella negligenza, ma va disponendo ciascun membro in proprio sito, e mostra la giusta proporzione e l’ordine di tutta la macchina. Come pur su di ciò saggiamente si avvisò il sign. Cavalier Planelli. Anzi più delle volte una buona artifiziosa disposizione cela alcuni difettuzzi che in certi corpi sono apposti, o per loro natura o per vizi contratti da una mala abituazione, come meglio faremo osservare.

### Capitolo II. Per apprendere perfettamente la Danza

[1] Le cose che nel mondo per sola prasse e sforniti di teoria si vogliono apprendere, mai si sanno a metà. Chi subito si vuol dare al corpo di una materia, senza prima avere atteso a’ rudimenti, insegna poco, o nulla; e questo poco imperfettamente. L’imparare le regole generali ed istruirsi nelle loro particolari eccezioni è l’unico metodo con cui un uomo possa arrivare alla perfezione di ciò che apprender voglia. Pare a taluni che la Prattica sia la maestra del tutto. Io dico che la Prattica è un edifizio cui per sostenersi ha bisogno del fondamento, e questo fondamento è la Teoria. Voglion questi con la sola sperienza giugnere al colmo della perfezione. L’esperienza convince ma non persuade, dimostra ma non conchiude; è un’arte, e non ragione. Mostrerà taluno che l’aria sia grave[[12]](#footnote-12) con appendere in una statera[[13]](#footnote-13) un vaso di vetro ermeticamente sigillato, e il farà pendere in equilibrio con un peso apposto all’altra parte; quindi per la macchina Boiliana[[14]](#footnote-14), o sia Pneumatica, estraendosi l’aria dal vaso vitreo si vedrà dalla parte del peso traboccar la lance. Mostrerà egli per ciò la ragion della gravità come opera, come con la macchina di Pneuma viene estratta l’aria, ed altre intrinseche ragioni, senza spiegare il sistema tutto? Niente affatto. Sarà dell’istessa maniera inscio, come lo era prima di mirar l’esperienza. Ma adduciamo un esempio più facile al capimento, e più adattato al nostro proposito. Ognuno che abbia un buon orecchio, una voce sonora e di facile apprendimento, è capace di poter cantare qualunque arietta che per due o per tre volte sia giunta alla sua fantasia per mezzo dell’organo dell’udito. Ma costui nulla saprà della Musica, e quel che cantucchia appreso ad aria, non sarà mai a perfezione cantato, malgrado l’attenzione usata e l’abilità naturale sortita. E poi non altro sa egli cantare che quelle cose sole a forza di pura prattica mandate a memoria; e con quanti falli li canta, non esso, ma chi l’ascolta e sa dell’arte, distingue le dissonanze. Que’ però, che avranno insegnato i principi della Musica, e per mezzo di quelli giungono tratto tratto a cantare un’aria a perfezione, similmente saranno capaci di intonarne quante se ne trovano create, e quante crear se ne possano.

[2] Or così parleremo della Danza. Quelli che hanno volontà d’impararla perfettamente, se non si applicano con tutto studio a ben apprendere i principi, le regole, i precetti della nostra bell’Arte, non sapran mai di ballo, ma sol mediante questi potran danzare tutti i balli possibili che nel mondo vi sono, ed esser vi possono. Ma quelli che, senza saperne i principi, voglion subito insegnarsi con la prattica questa e quella Danza per mostrare che in poco tratto di tempo, mercé la loro abilità, hanno insegnato quantità di balli, questi non avranno imparato nulla, e mai sapran formare un passo, non che un ballo a dovere; ed eccosi miseramente ingannati, e perduto tutto quel tempo che loro credevano doppiamente guadagnato. Non altro mezzo dunque v’è per riuscire nel ballo che una lunga sofferenza d’imparare i primi rudimenti, e quindi tratto tratto unirli tra loro, andarli disponendo con giusta simmetria, e caminare a lento passo per far gran strada. Cacciasi dunque via la malinconia da capo d’insegnarsi una miscellagine di Danze, di capriole, di legazioni di passi, sapute appena le posizioni, questa succede a quella, avendo una piccola tintura di una cosa, che subito si voglion dare al principio di un’altra. Chi vuole impararsi a leggere insegni prima a conoscere le lettere, quindi a formar le sillabe e così, gradatamente, giungerà alla perfetta lettura: né più né meno è del ballo; e chi prende in derisione questi miei avvertimenti, ed il contrario eseguisce, si vedrà egli infelicemente deriso ed ingannato. Io non altro pretendo ch’esporre la veritade e manifestare non solamente quello che penso in me stesso, perché mio intendimento; ma perché con le lunghe sperienze, e con disciplinare i dilettanti, mi sono occorsi simili talenti.

### Capitolo III. Delle qualità del Ballerino

[1] Ars longa, vita brevis etc. dice Ippocrate in un suo Aforismo[[15]](#footnote-15), parlando per la Medicina. L’istesso io dico del Ballo, né, come altri credono, fare il Ballerino, parlando da Teatro, sia bastante l’apprender la sola Danza. Molti sono i requisiti che in esso si ricercano. Non dico prima di saper ben leggere e scriver meglio, cosa essenzialissima; ricercasi pure, non solo per mio costante sentimento e del celebre Monsieur de Noverre*,* ma che abbia pure la cognizione di varie scienze[[16]](#footnote-16). Il Cavalier Planelli*,* valente Critico dell’*Opera in Musica*, di ciò dà bastante saggio che, sebbene non sia egli un Danzatore, ma su di ciò pensa così bene che piacemi, e sia lecito il rapportarlo. «Il Ballerino non deve soltanto procurare di divenire agile, e leggiero, quanto di rendere le mani e il corpo eloquenti (come il filosofo Demetrio diceva di un Danzatore ne’ tempi di Nerone) egli ha mestieri di essere iniziato in più discipline[[17]](#footnote-17)». Luciano nel *Dialogo sulla Danza* vuole che un Ballerino abbia l’intelligenza della Poesia, della Geometria, della Musica, della Filosofia. «Il faut que le Danseur Pantomime connaisse la Poésie, la Géométrie, la Musique, la Philosophie, l’Histoire, et la fable, qu’il sache exprimer les passions, et les mouvements de l’âme, que il emprunte de la Peinture, et de la Sculpture, les différentes postures et contenances, en sorte qu’il ne le cède à Phidias, ni à Apelles pour le regard. Ce Danseur doit savoir aussi particulièrement expliquer les conceptions de l’âme, et Découvrir les sentiments par les gestes, et les mouvements du Corps: enfin il doit avoir le secret de voir partout ce qui convient (qu’on appelle le Décorum) et, avec cela, être subtil, inventif, judicieux, et avoir l’oreille très délicate». Lucien, *De la Danse*[[18]](#footnote-18). Su quai requisiti io così ragiono. Di Poesia per l’invenzione e tessitura de’ balli, componerli di verisimili caratteri, con ornamenti episodici, naturali nell’azione, osservar rigorosamente le quattro “Unità della Scena”, o sia del “luogo”, dell’ “azione”, del “carattere” e del “tempo”: niente meno di quelle che osservano i veri ed illustri poeti di Tragedie, Drammi Musicali e Commedie, e come il Sig. Salomoni rapporta in un suo ms. *Dissertazione sulla Tragedia*. Di Geometria per le giuste proporzioni e misure delle figure. Di Musica per adattar bene il tempo e le battute a passi, che sia esprimente la rappresentanza, alternare il patetico con l’allegro, secondo le passioni dell’azione. Di favola e di storia per tesser gli argomenti con le qualità dalla Poesia insegnate. Della Pittura e della Scultura per i diversi atteggiamenti, per ligare i gruppi, per formare i quadri, detti in termine dell’arte *Tableaux*. Veggiamo in vero delle Statue, de’ Quadri così parlanti, ch’esprimono al vivo la loro passione, che mostrano negli occhi, nella positura da quale affetto sian dominati, se di sdegno, se di odio, se di amore, se di tristezza, se di allegria e simili. Così il Danzatore deve impressionarsi di quelli atteggi, per porli in esecuzione quando esprimer deve quella tal quale passione, e che abbia in secreto di appagare i nostri sensi e di muovere i nostri affetti, questo il «Patetico»*,* quello è l’ «Estetico»; ciò ch’è di natura nelle belle Arti, senza quale impropriamente usurpane il nome di queste Facultà[[19]](#footnote-19). Sembrerà a taluni un pretender troppo. Sembra a me troppo la presunzione di un Ballerino che niente sappia di queste necessarie cognizioni per ben esercitare il suo mestiere, e si mette a comparire sul Teatro.

[2] Oltre queste cognizioni menzionare ricerca il rapportato Noverre, nella sua Lettera Quinta, che abbia il Ballerino lo studio dell’Anatomia, per dipingere de’ scheletri[[20]](#footnote-20). Ella non disegna li scurci di Michelangiolo, ma solo situa delle figure sproporzionate[[21]](#footnote-21) ne’ loro quadri. Questi studi lor sono assolutamente necessari per formare l’uomo nelle sue giuste proporzioni, per disegnarlo ne’ suoi movimenti e nelle sue attitudini; e con la Notomia vi vuol del disegno e della meccanica.

[3] Io vi aggiungo la Geografia, per sapere i riti, i climi, i siti, i costumi, gli abusi, l’Isole, i mari, le Città delle Nazioni, e specialmente di que’ Africani, Asiatici ed Americani a noi non cogniti, con che si possa ben porre in scena ed esprimere il carattere al naturale, volendo portare in spettacolo un ballo di tali Nazioni. Cose tutte necessarie, senza le quali non puol riuscire un ottimo ballerino.

[4] E pur questo è poco. Son cose che un uomo di buona mente, e che abbia la possibilità di poter coltivarsi in questi studi, potrà acquistarne. Bisogna, che la Natura l’abbia ben formato di membri, e secondo Policlito[[22]](#footnote-22)*,* la corporatura del Ballerino non deve essere né troppo alta, né troppo bassa, né pingue, né magra; ma di una giustata proporzione, avvenente, e ben formata, che sia forte e snello ciascun de’ suoi membri.

### Capitolo IV. Dell’Equilibrio del Corpo

[1] Fondiamo tutte le basi pria di entrare nella prattica de’ passi. L’Equilibrio è uno de’ fondamenti principali della Danza. Egli mantiene il corpo ben dritto e fermo in piedi. Non importa altro l’equilibrio, che quella linea che dall’alto al basso divide ogni corpo in due parti eguali, cada nel centro della base. Egli ha tanta forza questo equilibrio che potrebbe sostenersi sopra la punta di ago da cucire, se fosse intraprendibile, tutto il Globo Terrestre, per non usare una iperbole di dire tutto il Mondo[[23]](#footnote-23). Per forza di equilibrio si sostentano quelle alte macchine, vaste in cima e tenuissime nella base, che s’inalzano con meraviglia de’ spettatori; e se la bell’arte dell’Architettura giungesse al perfettissimo equilibrio, e la terra fosse stabile, mai sì fatte macchine, e gli edifìci tutti, sarian soggetti a ruina. Ma lasciamo da parte queste digressioni e torniamo a quello che a noi si appartiene intorno all’equilibrio del nostro corpo, base fondamentale dell’arte nostra. Diremo che l’equilibrio del corpo tiene nel ballo la vita dritta e ben disposta, senza che penda dall’uno o dall’altro lato: e prendendo un Ballerino in una positura il giusto equilibrio vi si potrebbe trattenere a giorni, se la stracchezza non lassasse gli spiriti, e con l’aggitarsi non vi si torrebbe.

[2] In sei differenti maniere il corpo si puole equilibrare nel ballo. I. Naturalmente tenendosi appoggiato il corpo sopra tutte e due le piante de’ piedi e la vita ben dritta; in modo che se dal “Sternone”*,* o sia dall’osso intercostale detto “Pugio” dagli Anatomici, cioè quell’osso del torace a cui stanno attaccate le costate, si facesse pendere giù un filo con un piombo, dovrebbe detto piombo cadere giusto nel centro di quel spazio che sta tra piede e piede. II. Si equilibra il corpo sopra tutte due le punte de’ piedi con l’istessa simmetria. III. Sopra la pianta di un piede, toccando leggermente la terra con la sola punta dell’altro; ed allora bisogna inchinare appena il corpo sul lato del piede che sta tutto appoggiato in terra, perché non potrebbe darsi diversamente giusto equilibrio, per non esser come prima base egualmente i piedi tutti due. IV. Con un piede in aria, e tutto il corpo appoggiato sulla pianta dell’altro. V. Sulla punta di un piede, tenendosi l’altro per aria. VI. Sostenendosi il corpo sopra tutti e due i calcagni senza che il restante del piede tocchi affatto la terra, e qui il corpo anderà perpendicolare come nel primo equilibrio.

[3] Io non ammetto altra specie di equilibrio, che di altri si ammette, e che il Sign. Dufort pone nel quarto luogo, ed è: equilibrato il corpo sopra una punta di piede, e la punta dell’altro tocchi appena la terra[[24]](#footnote-24). Il mio sentimento si è di tenersi affatto alzato da terra il piede, quando l’altro sostiene tutto il corpo sulla punta, come si prattica da veri e virtuosi ballerini, e non da quelli che non vanno in questa ringa[[25]](#footnote-25).

[4] Produce la mancanza dell’equilibrio de’ cattivi effetti. Nel Ballerino serio fa che le *aplomb* non riescano, le Attitudini cadono smorte e snervate ; nel Grottesco nel cader delle capriole traballa, ed alcune volte cade; in quel di mezzo carattere non fa far le dovute legazioni de’ passi. Difetti tutti provenienti di non trovarsi in equilibrio perfetto con la vita.

### Capitolo V. De’ Movimenti del Corpo

[1] I Movimenti del corpo sono pur dell’essenziali cose del Ballo. Non sono altro che il portare il corpo nostro da un luogo all’altro, o girarlo sull’istesso terreno ove si trova; e non v’ha passo, cui non sia da uno o da più movimenti composto.

[2] I movimenti possono essere o semplici o composti. I semplici sono quelli che fansi soli, senza esser ligati ad altra specie di movimenti: al contrario i movimenti composti sono aggregati da più sorti di movimenti semplici. Verbigrazia, il piegare è un movimento semplice, semplici son pure il rialzare, l’andare, il girare. Il movimento piegato si fa piegando i ginocchi. Il rialzato con distendere li stessi ginocchi, o rilevando sulle punte de’ piedi. L’andante si fa caminando avanti, addietro, e da lato. Il girato è il muovere il corpo in giro senza uscir dall’istesso luogo. I composti, che, come si disse, costano da più movimenti semplici, sono per esempio: il piegar caminando un passo, è un solo movimento composto dal piegato e dal caminato, e non devesi considerar per due; il piegar girando, il caminar girando, e simili, sono tutti composti da due semplici; il piegar caminando col giro è composto di tre semplici, del piegato, del caminato e del circolare, e così ogni movimento che si adopra congiunto a più d’uno si chiama un movimento composto. Il piegare ed il rilevare sono due movimenti semplici, li quali in verun conto possan contarsi per un composto. Ne’ salti si contano due soli movimenti: il primo è il piegamento delli ginocchi ed il secondo il distendimento de’ ginocchi, il quale spinge il corpo in aria, che pur puol dirsi movimento rialzato, senza cui né distender si possono i ginocchi, né premer la terra per pigliare il salto. La caduta non si conta per movimento diverso, che è un moto necessario dalla natura istessa prodotto; poiché ogni grave chiede il centro, e non puòlsi in aria fermare. Ciò è quanto mi occorre divisare intorno a’ movimenti. Passiamo alla cadenza, cosa pure essenziale di questo nostro Trattato.

### Capitolo VI. Della Cadenza

[1] Tutti i passi della Danza mai saranno per esser gradevoli, se dall’armonia non saran regolati. Abbia un Ballerino tutta la grazia, formi i passi a perfezione con la possibile agilità, se non si saprà adattare alla misura dell’armonia egli non potrà annoverarsi tra’ ballerini: se va fuor di cadenza, tutto il resto si rende inutile e per questo è necessario, a chi vuol saper la Danza, saper pur la Musica. Non dico ch’egli sia nell’obbligo di saper fondatamente la Musica, qual la deve chi ad essa sola sta applicato; ma fa di mestiere che discerna perfettamente i due tempi, i “binari” ed i “ternari” che tutte le altre misure diverse della Musica si possono nel ballo a questi due soli tempi ridurre. Anzi, rigorosamente parlando, nella Musica non v’è misura che ternaria o binaria non sia; e siccome tutti i numeri non possono essere pari o dispari, così le misure dell’armonia devono essere di ragion “dupla” o “tripla”. Dividano e suddividano i Maestri musicanti per quanto vogliano, non posson fare ch’ella non sia dupla ovvero tripla.

[2] Il tempo binario*,* che è un tempo più allegro dell’altro, si adopera in quelle Danze che con speditezza si fanno, come sia per esempio la Giga, la Gavotta, l’Alemanda e simili. Il tempo trinario, ch’è più largo, serve per le Danze che posatamente si fanno, come la Ciaccona, la Follia, l’Amabile e compagne. Il “quattro tre”, sebbene sia tempo ternario, pur suol sonarsi allegrissimo, e vi ballano le furie ed altri. Ancorché vi siano altri tempi, che paiono più larghi e posati de’ ternari, detti “otto duodoci”, con cui si balla l’Entrata grave e l’arie che i Francesi chiamano di Lure, i Passagagli, tuttavolta questi tempi si riducono al binario, sul quale conservano sempre la loro gravità.

[3] Il tempo “tripola maggiore”, o sia “l’uno tre”, vuole per empire una battuta tre semibrevi. L’“otto tre”, ch’è pur tempo ternario, vuole tre crome per far la sua battuta, e la croma ha il valore dell’ottava parte della semibreve, sicché tra questi due tempi trinari vi sono otto gradi di velocità, che uno ha più dell’altro. Non giova il solo saper ballare ne’ tempi suddetti, ma saper dividere e distinguere, con varie sorti di passi e capriole, le suddette battute. Non v’è passo che non comincia dalla cascata della battuta, non v’è salto che non cade sopra la battuta di qualsivoglia tempo: sebbene agli eccellenti Maestri lice ballare nel tempo dell’intercadenza. Ciò ch’ella sia, si saprà a suo luogo.

[4] Noi moderni non misuriamo la cadenza co’ passi, come gli antichi, che ogni passo occupava una battuta. Noi facciam correre più battute in un passo e mettiamo più passi in una battuta. Facevansi que’ un *Emboité* in una battuta di tempo trinario, a tempi nostri non v’è chi in una battuta non ne raddoppia due e tre. In due battute di tempo pur ternario, in tempo di “Ciaccona”*,* si faceva un “*jeté*”tre “*battement*” e un “*assemblé* sotto al corpo”;ora nell’istesso tempo con la legazione de’ medesimi passi i battimenti si raddoppiano fino ad otto, a dieci; così negli altri ligamenti di passi si raddoppiano, si legano di svariate fogge.

[5] Male fanno que’ che sopra un tempo “fugato” vi ballano e vi saltano “staccato”, ove si ricerca un tempo “quattro due larghetto”, siccome vien detto da’ ballerini grotteschi sbalzanti; come pur que’ che sull’aria “tamburino”, quattro due andante, o su d’un tempo “otto tre”, nomato tempo di “*taice*”, ballarvi de’ salti “staccati”, come sia un “contratempo”; una “capriola battuta” o “volata”, un “*brisé*”, un “salto sotto al corpo”, cose tutte improprie e sconvenevoli. Per questo vi sono tante variazioni di tempi, acciò sia uniforme il ballare, il saltare all’andamento de’ tempi, che sebben sian due, binario e ternario, come s’è detto, abbraccian però varie mutazioni; e così ogni carattere puol trovare adattato il tempo della musica al suo ballo. In un tempo di “Ciaccona” che ha moltissimi cambiamenti, il Ballerino non perché abbia cominciato su d’uno stile “staccato”, unito alla Musica, perciò, se la Musica cambia “motivo” dal “languido” al “fugato”, dal “sostenuto” all’“andante”, ove sol cambiano le note, ma il tempo è sempre l’istesso, perciò, dissi, non deve il ballante variare i ligamenti de passi da staccati a fugati, all’attitudini, e secondo marca la Musica.

[6] Se in un “grave” l’andamento della musica sarà “sostenuto”, e di tanto in tanto uscisse con qualche battuta di note raddoppiate, il Ballerino raddoppi anche lui. Nelle “fughe” queste mutazioni istantanee si vedono spesso, dal “furioso” si passa allo “staccato”, alle “pause”, ove si adoprano dell’“attitudini”,de’ *Tableaux*. Fingiamo Borea che invaghito di Flora, la quale lo sdegna per amor di Zeffiro; essa fugge e Borea la siegue: in questo vi deve essere una Musica assai furiosa, ed il bravo Ballerino la riempie di una variata moltitudine di passi ed azioni esprimenti il carattere, e che abbiano perfetta armonia con la qualità della Musica. La raggiunge, e Flora soprafatta cade a terra; i Fiori languiscono, i Zeffiretti per dove passa Borea tutti tramortiti, in vari *Tableaux* situati. Borea raggiunge Flora, si ferma e resta in attitudine, qui la musica deve esser “sincupata”, o “pausata”, ecco che la moltitudine de’ passi non ha luogo, ma riempir si deve la cadenza più dagli atteggi che da passi. Si ripiglia la fuga, va replicato il furioso, e così alternativamente con questo chiaro oscuro dell’armonia si adattano i passi, ed il ballo sarà fatto secondo l’arte, pieno di azione, ricco di varietà, e non potrà non ottenere l’applauso de’ spettatori.

[7] Ma torniamo alla differenza che passa tra tempi. Il tempo “tripola minore”, o sia “due tre”, vuole tre Minime per la sua battuta. Una Minima vale la metà della Semibreve: sicché il “due tre” è al doppio veloce della Tripola maggiore. Per fare una battuta in tempo “quattro tre” vi vogliono tre Semiminime. La Semiminima ha il valore della quarta parte della Semibreve e la metà della Minima, talmentecché ha quattro gradi più di velocità della Tripola maggiore, e due più della tripola minore; e questo per i tempi trinari. Andiamo a’ “Binari”.

[8] Il tempo “Medio”, cioè “quattro due”, vuole due Semiminime a fare una battuta, che vale un sospiro. Il tempo “otto sei” vuole sei crome a fare una battuta, e la Croma vale mezzo sospiro, l’istesso che la metà della Semiminima, sicché viene ad essere una terza parte men veloce del tempo medio. Il tempo a “Cappella” vuole otto Crome, ed è un sospiro men veloce dell’otto sei. Il tempo otto duodeci vuole duodeci Crome in ogni sua battuta, ed è al doppio più largo dell’otto tre; e sebbene sia tempo binario pure è una terza parte men veloce della Tripola maggiore. Con questa distinzione di tempi e proporzione di celerità devesi ingegnare il bravo Ballerino di accoppiare i suoi passi, e prima di entrare in questi, divisaremo le posizioni.

### Capitolo VII. Delle Positure de’ Piedi

[1] Oltre le cinque positure da tutti ammesse, io ve ne aggiungo dell’altre, e sono le false, altre in aria, altre forzate o siano grandi, ed altre alla Spagnuola.

#### § 1. Delle Positure vere

[2] Le “vere” sono cinque; non stimo necessario il parlarsi delle parti del piede; ben si sa qual è punta, qual è noce, e qual è tallone. In tutte queste cinque posizioni il corpo sarà sempre equilibrato nel primo modo (cap. IV n.1).

[3] La “Prima” delle posizioni vere si forma con appoggiare bene i piedi sulla piana terra, le punte ben rivolte oppostamente al di fuori, ed i talloni saranno congiunti, formando angolo ottuso.

[4] Facciamo una spiegazione geometrica che sarà necessaria per tutto il corso di questo Trattato. Si forma l’angolo “retto” da due rettilinee che, stando una piana, l’altra le cade perpendicolare; ogni angolo maggiore del retto dicesi “ottuso”*,* e questo è l’angolo che formasi nella prima positura, il minore del retto dicesi “acuto”: la “perpendicolare” è quella linea retta che, cadendo sopra altra retta, forma due angoli retti uno di qua, e l’altro di lì. Tutti gli angoli retti sono necessariamente uguali tra loro.

[5] La “seconda” sarà quando i piedi sono distaccati alla distanza di un piede tra tallone e tallone sopra la linea stessa, le punte pur ben rivolte al di fuori, ed i talloni guardanti l’un l’altro, e con tal ordine, che se dalla punta dell’intercostale si tira una perpendicolare sulla linea, che si frappone a piedi, debbano i due talloni serbarvi egual distanza, talché la detta perpendicolare deve quel spazio dividere in due parti eguali.

[6] La “quarta” serberà da un piede all’altro la distanza di un piede; non laterale come la seconda, ma d’innanzi, o addietro. Vale, che il tallone del piede che sta avanti, sarà sulla linea retta della noce di quello che trovasi addietro.

[7] La “quinta” si forma con mettere il tallone di un piede toccante la punta dell’altro, talmente che si facci angolo retto tra la punta di uno, ed il tallone dell’altro.

#### § 2. Delle false

[8] Le posizioni “false” son pur cinque, e sono necessarie a sapersi per essere adoprate in Teatro da ballanti Grotteschi quasi in tutti i caratteri, e particolarmente nel ballare i passi all’Inglese, all’uso però Italiano; poiché nel loro ballar nazionale non usano positure né vere, né false: ma il loro ballare si rende vago e leggiadro per la grande franchezza con cui viene adoprato.

[9] La “prima” positura “falsa” è tutta opposta alla vera. Saranno le punte de’ piedi rivolte al di dentro, che toccansi nell’estremità.

[10] La “seconda” pur si fa con le punte riguardanti al dietro, a sola differenza della prima, in cui le punte son toccanti tra loro, ed in questa v’è tra la punta e punta la distanza di un piede.

[11] La “terza”: ove nella vera il tallone di un piede va di sito alla noce dell’altro, qui la punta di uno tocca la noce dell’altro.

[12] La “quarta” tiene la punta di un piede sulla medesima linea della noce dell’altro alla distanza di un piede.

[13] La “quinta” rivolta la punta di un piede al di dentro, va toccante dietro al tallone dell’altro piede, il quale volgerà la punta inclinata verso il tallone dell’altro formando angolo acuto.

#### § 3. Di quelle in aria

[14] Le posizioni “in aria” non sono da nessuno considerate, ed io le giudico non men necessarie dell’altre; ed in questo nostro Trattato ne parleremo sovvente. In moltissimi passi veggo che un piede o deve passare, o far pausa, o finire in una di queste posizioni: e perché dunque non parlar di loro, se vengono adoprate? Non mi pare che bastar dovrebbe il dir che un piede resta in aria, senza dirsi in qual situazione. Avendo su di ciò fatta matura riflessione, ho voluto dar loro parte, e parte delle principali. Il dir dunque positura in aria, intendo dire che un piede stia in aria ed uno fermo a terra. Son cinque pure, nelle quali il corpo starà sempre equilibrato nella quarta maniera (cap. IV § 4).

[15] Sarà la “prima”, quando un piede tutto appoggiato a terra, l’altro sta tutto affatto sollevato: le punte ben rivolte al di fuori, come nella vera (§ 1) ed i talloni non congiunti perfettamente, poiché l’alto e il basso dell’uno e dell’altro non lo permette.

[16] La “seconda” quando un piede, alla distanza ed alla linea detta nella vera (§ 1), sta in aria invece di stare a terra.

[17] La “terza” si è quella che, dove un piede nella vera col tallone deve toccare la noce dell’altro, invece di stare a terra, sta da essa sollevato.

[18] La “quarta” non altro muta da quella vera, che tenere in aria il pié, che deve tenere il tallone sulla linea della noce dell altro.

[19] La “quinta”, il pié che sta in aria avrà il suo tacco corrispondente alla punta di quello che sta a terra, giusta la distanza detta nella vera. Sicché queste posizioni in aria non altra differenza hanno delle vere, che tener sollevato da terra il piede cui regna la positura.

#### § 4. Delle forzate

[20] La necessità che abbiamo di saper queste posizioni in aria, stimo pur per le “forzate”, numerandone tre di queste, escludendone la prima e la terza, che non ammettono sforzatura veruna, e parlaremo:

[21] Della “seconda”, di cui altro non mi resta a dire che, ove nella vera la distanza da tenersi tra tallone e tallone esser deve di un piede, in questa sforzata sarà di più, secondo ricerca il bisogno, non avendo distanza determinata.

[22] La “quarta” si riferisce alla vera, dando distanza al tallone di uno con la noce dell’altro più di un piede, quanto n’esige il passo, non avendo neppur questo spazio assegnato.

[23] La “quinta”, come nella vera il tallone di uno tocca la punta dell’altro piede, qui il tallone starà in distanza che bisognerà, ma sulla linea stessa laterale della punta dell’altro. Non han dunque queste altra diversità dalle vere, che una distanza maggiore.

#### § 5. Di quelle alla Spagnuola

[24] La “Prima Spagnuola” si forma con unire i piedi pari accoppiati, che i lati interni di entrambi siano tangenti in tutte le parti: le gambe, le ginocchia, e tutto starà disteso naturale.

[25] La “seconda”, il piede destro si porterà dietro al sinistro alla distanza di un piede, e che la punta sia in linea retta al tallone dell’altro.

[26] La “terza” si farà portando il piede destro in situazione che il suo collo stia appoggiato alla parte laterale del calcagno del sinistro pié.

[27] La “quarta”, dall’istesso sito in cui si trova nella terza, slarga un piede di distanza, talché saranno paralleli i piedi.

[28] Nella “quinta” il calcagno del destro si porterà alla punta del sinistro con formare tutti due i piedi linea retta. E queste sono tutte le posizioni ammesse da me, e necessarie per l’intelligenza di tutto questo Trattato. Ciò posto, possiamo entrare alla spiegazione e formazione di tutti i passi.

### Capitolo VIII. De’ Passi

[1] Tutto il fino adesso spiegato serve per la ben formazione de’ passi, che sono l’anima di questa bell’arte; e come scopo principale bisogna dell’attenzione. Io procurerò spiegarmi con la maggior chiarezza che mi sia possibile, ancorché l’impresa sia un poco malaggevole, per dover calcare una strada intralciata e sassosa, ove nessuno ha posto prima piede, eccettone il signor Dufort, che ha parlato solamente de’ “passi nobili”: ma troppo discordante e vario dal gusto moderno. Non parlo di Messer Fabrizio Caroso da Sermoneta; egli è così ben lontano dal nostro recente stile, che di altro par che sappia fuorché di ballo: sebben crediamo avere avuto nel suo secolo del merito e dell’applauso.

[2] Non puolsi principiare un passo se non da una delle posizioni esposte, e senza che il corpo non fosse posto in uno de’ divisati equilibri. Ha per dentro ogni passo i suoi movimenti, o semplici o composti, de’ quali necessariamente costa. Parleremo di uno in uno partitamente, e daremo loro quel nome, con cui si sentono per ordinario nominare, essendo di maggior numero in Francese.

[3] Non recherò segni di corografia; farò larga la spiega, senza metter agli occhi tante cifre, che recheran confusione anzi che no: né que’ segni sono bastanti ad indicare tutti i movimenti che fansi in un passo: ma solo vagliano da qual positura cominciano ed in qual finiscono. Io questo lo farò con dichiarazione, e spero far ricavarne il desiato profitto.

### Capitolo IX. Passo naturale o Semplice, Simple ou naturel

#### § 1. Del Passo naturale o Semplice, Simple ou naturel

[1] Dal nome istesso s’intende d’esser questo passo senza arte, ma schietto e semplice quanto la natura insegna ad ognuno. Quei passi che si fanno nel caminare, questi sono i passi “naturali” e “semplici”*.* Ogni positura puol dar principio a questo passo, ed ognuna puol servir di fine. Il movimento che lo compone è l’andante caminato. Non mi distendo in altra spiega, ed in sue diversità di dietro, di fianco, di giro, perché son cose che la natura stessa insegna a tutti, ed ognuno credo che sappia caminare. La distanza che si prenderà da piede a piede non è determinata, la corporatura del Ballante farà questo passo a sé adattato; né troppo in accorcio il grande, né troppo grande il piccolo, che l’uno e l’altro sarebbe difettoso.

#### § 2. Per ben caminare

[2] Vi sono moltissimi che caminano in una maniera biasimevole, e siccome la Danza è il tornio in cui si pulizano i corpi umani, deve essa rimediare a’ difetti; perciò diremo come garbeggiar questo passo. Si curva naturalmente il ginocchio, distendendo con grazia il collo del piede e posando prima la punta e poi il resto del pié. Le punte si possono voltare al fuori, ma non troppo caricati; e per torsi i difetti che hanno, o per essersi viziati da fanciulli o per aver qualche articolazione imperfetta, si facci lungo esercizio di caminare per le camere nella guisa accennata, e si torrà ogni difetto.

### Capitolo X. Del piegare e rilevare

#### § 1. Del piegare e rilevare

[1] Io non darei veramente nome di passo a questo che il chiamano “piegato” e “rialzato”; perciocché dicendosi di fare un passo s’intende di avanzare almeno un piede da quel posto in cui sia fisso, lo che non fassi in questo piegato e rialzato, ma si sta sempre sull’istesso terreno; e poiché qui non si fa questione de’ nomi lasciarem correre il Mondo come si trova, giacché niente si usurpa all’essenza della cosa. Questo “piegare” e “rilevare” non è altro che, posto in qualunque posizione e sopra qualunque equilibrio, si pieghino le ginocchia soavemente, e soavemente si rilevino; ciò fatto si equilibri il corpo sopra un solo piede, e con la semplice punta dell’altro si tocchi appena la terra, oppure si sollevi in aria. Costa di due movimenti di corpo, l’uno nel piegare e l’altro nel rilevare.

#### § 2. Regola generale del piegare

[2] Fermiamo per regola stabile e generale che nel piegare, le punte de’ piedi devono star sempre rivolte al di fuori, ed i ginocchi che escano pur fuori, e non avanti.

### Capitolo XI. Del Passo Staccato, detto *Dégagé*

[1] Il *Dégagé*, benché non abbia figurazione alcuna, per esser un semplice staccare che fassi un piede dall’altro nella legazione de’ passi, pure è più necessario degli altri. Il fine di tutti i passi non puol servire da principio agli altri da ligarsi con esso; onde fa di mestiere staccare un piede dall’altro, cioè torlo da quella posizione in qual finisce il passo precedente alla positura da cui deve cominciare il passo susseguente, e ciò vale per il *Dégagé.* Per esempio, fatta una “Glissata avanti”, la quale finisce in quinta, vi si vorrà attaccare un “Contratempo”: come farlo se questo principia dalla quarta? Bisogna dunque distaccare il piede dalla quinta alla quarta vera o forzata, secondo il bisogno e come si deve adoprare il contratempo per prendere questo. Vorrasene fare un altro “girando” per ritornare allo stesso luogo, è necessario il distaccamento del piede, sì per prepararsi al giro, come per levarsi dalla situazione retta, ove ritrovasi con l’antecedente contratempo; che se si volesse prendere dalla stessa situazione non potrebbe far camino veruno: ma usando il *Dégagé* si otterrà tutto. Serve anche per prevenzione a qualche “capriola”, che in tal caso si fa con impeto e forza.

[2] Oltre di ciò serve per riempimento di tempo. Per esempio, se sia un tempo binario, la di lui battuta piglia sopra, ed il passo, o salto o capriola che fosse, si prende nella caduta della battuta: come riempirsi il sospiro che va preso in aria? Se non si adopera il *Dégagé*, dovrebbesi star fermo ed aspettare, per rientrare in cadenza; ma più difficile assai riesce questo star fermo per entrar poi in battuta, che usandosi il *Dégagé* per riempimento. Un cieco che camina con la scorta non è così soggetto ad inciampare, come lo sarebbe un altro senza guida. Così il distacco del piede precavisce assai l’uscir di tempo. Si puole, l’ammetto anch’io, lasciar passare vuoto questo sospiro, ed aspettar la cadenza; ma per una o poche volte, e questo è riserbato a que’ tali Ballerini che sanno il mestiere: né solo si ponno usare quest’entrate di tempi legati, ma ancora, con de’ “contratempi” e con dell’“intercadenza”, come avvisassimo nel Capitolo VI.

[3] Il ballare in “Contratempo” è quello il quale lascia passare due o tre battute in vuoto e poi attacca il tempo. E questo importa il ballar di contratempo.

[4] L’“intercadenza” sono quelle tali mosse che fansi con finire un passo fuor di battuta, ed il principio dell’altro si leghi sulla battuta susseguente, e non perché l’entrata sia fuor di tempo, per ciò che non balla in cadenza. Ecco come si suole adoprare: una capriola casca in intercadenza, si lega un passo sull’entrata dell’altra battuta, basta che niente abbia di dilezione, e che vadi uno ligato all’altro; questo avviene spesso, e per lo più accade a quei Ballerini che sono dell’arte periti: perché componere apposta in questo genere, fa di bisogno essere un Ballerino di fondo a cui solamente riesce vago il componere in questo stile.

[5] Non solo egli su quest’uso è buono; ma anche è necessario per guadagnar terreno: talvolta con due passi si dovrà traversare il Teatro, ma l’aria non il permette, non dona questo tempo; allora la virtù istessa del Ballante lo spinge ad acquistare il necessario terreno senza restar corto ne’ tempi: in battere non si puol far uso del *Dégagé*, a riserba di voler ballare o di contratempo o d’intercadenza; ma questo non accordo mai in principio o in fine del ballo.

[6] Un sol movimento si considera in questo passo, ed è l’andante. Da queste cose, che sembrano di lieve momento, si conosce chi sa l’arte fondatamente, e chi ne sa la superficie.

### Capitolo XII. Del Passo Marciato, *Pas* *Marché*

[1] Giacché abbiam cominciato dalle cose più semplici, seguiamo il nostro metodo; affinché, questo seguendo, ci sembreran più facili le cose di maggior rimarco. Il passo “marciato”, detto *pas marché*, somiglia al passo naturale; ed in effetto è tale. La sola differenza si è che nel passo naturale non si ha da fare altro modo, se non quello che naturalmente esige il passo cennato, come divisammo (cap. IX). Il passo però marciato si fa come qui si trascrive. Fingasi di essere il destro avanti in qualunque positura, si rilevi questo piede, ed inarcando bene il suo collo portisi in quarta sforzata avanti, dove piano si poserà a terra; si rilevi il sinistro e si porti avanti o addietro al dritto in quarta o in seconda, come vorrà la necessità dell’azione che vuolsi esprimere: ma questo pié deve soltanto con la punta toccare il terreno, tenendosi alto il calcagno, con dare un’aria grande a tutta la vita.

[2] Serve egli per il Teatro: o per passeggiarlo con maestà, o per atti sorprendenti e ammirativi, o per imporre qualche ordine; ed in tal caso va accompagnato dal gesto del braccio e della testa, per indicare la cosa comandata. Serve pure per prendere in atto genuflesso una mano e baciarla ad uno che rappresenta la parte di Monarca; ed in altri atteggi simili.

### Capitolo XIII. Del Passo di Marseglia, *Pas* *de* *Marcel*

[1] Il passo di “Marseglia” è di facile imprendimento e di sublime veduta. Questo passo prese il nome dall’istesso Ballerino cui l’introdusse nel ballo, chiamato “Monsieur de Marcel”[[26]](#footnote-26). Avea questo celebre danzatore un gran molleggio nel collo de’ piedi, con cui formava ed abbelliva questo passo. Non egli costa di altro, che di tre movimenti molleggiati sul collo de’ piedi. Esempigrazia, volendolo fare in una delle posizioni a terra, potendosi fare non solo da tutte queste cinque, ma ben’anco da quelle in aria, si equilibra il corpo nella prima maniera, se da posizione a terra, nel terzo se da posizione in aria (cap. VII, § 1 e 3); pongasi in quinta a terra, e si rileva in sulle punte de’ piedi, e si ritorni ad appoggiar le piante sul pian terreno, e rilevando altra volta di nuovo si posa come prima, e ciò facendo per tre volte sarà fatto il passo di Marseglia.

[2] Nel posar la prima volta le piante a terra si posson pure piegar le ginocchia, ed allora accresce di preggio: l’altre due volte non già, altrimenti sarebbe piegare e rialzare.

### Capitolo XIV. Del Battimento del piede, *de* *Battement*

[1] Il “Battimento del piede” è passo quasi fondamentale del ballo, che sarei per dire che uno possa essere perfettamente Ballerino con l’uso solo di questo passo. Egli addestra così bene un Danzatore che lo rende franco e snello nella nostra bell’Arte. Viene necessariamente adoprato nella maggior parte de’ passi e puol servire in tutti di freggio e di ornamento. Adoprasi sovvente quasi in tutte le cadenze come riempimento o ligazione di passo; e vi s’introduce come cosa brillante, che appaga l’occhio de’ spettatori. Chi non ha l’uso perfetto del battimento non può essere Ballerino, perché egli è quello che, oltre di produrre la leggierezza della gamba, scioglie i nervi, fa flessibili le articolazioni, dona un gran molleggio e facilità a qualunque distaccamento di gamba che in aria o in accorcio vuol farsi; rende i tendini ed i muscoli stessi pieghevoli e trattabili; alleggerisce inoltre i piedi e li fortifica; aggevola insomma a tutto. Sperimento in me stesso provato, che quando ballar doveva, se mi esercitava prima con il *Battement*, riusciva bene; all’incontro, non facendone prattica, stava con le gambe pesanti e correva pericolo di qualche stiratura di nervo o fibrazione di muscoli.

#### § 1. Basso piegato

[2] Varie sono le sorti de’ Battimenti. Primo il “Basso piegato”, che giova molto per il molleggio del ginocchio, ed il suo esercizio è utile troppo a fortificare la materia musculosa della coscia. Quelli che sono usati a fare un moto irruente e sforzato, se stanno nel continuo esercizio di quel tal moto non ne provano incomodo sensibile; ma se ne tralasciano l’uso, volendolo adoprar poi, sentonsi tutti in dolore. Così il Battimento del piede, avendo in se stesso un moto non ordinario, usitandolo non arreca incomodo, ma se si tien fuor di prattica, ne produce sensazione. Per farlo, un principiante fa d’uopo che si appoggi a qualche sedia con la vita ben composta in quinta posizione col pié destro, verbigrazia, sopra il sinistro; ciò posto si levi il pié dritto e si porti alla seconda in aria; indi, da quella stessa positura, scivolandolo leggermente per terra, portisi dietro al manco in quinta positura con la punta bassa ed inarcato il collo del piede; il ginocchio si pieghi, e restisi nella stessa situazione della quinta positura, in guisacché formisi un triangolo ottusangolo, con esser la gamba e la coscia le due linee che formano l’ottuso nel punto interno del ginocchio, e tutta la gamba e coscia sinistre, senza farvi piegatura, sarà l’ipotenusa[[27]](#footnote-27)\*. Da poi tornandosi altra volta alla seconda in aria, restando il ginocchio nella stessa positura della seconda, porrassi la punta del destro avanti la punta del manco, con inarcare sempre il collo del piede, si sarà fatto un secondo Battimento; e così via via, replicandone quanto più potransi e con la maggior prestezza che sarà possibile, si diverrà sollecito e franco nell’uso del ballo. Come si ha detto del dritto si farà con il sinistro, onde si conviene esercitarlo con l’uno e con l’altro piede.

[3] Questo passo ha due soli movimenti fatti dal piede istesso. Il primo portandosi in aria, il secondo in quinta addietro o avanti.

[4] Anticamente il replicavano due sole volte per fine di passo o riempimento di una battuta; noi il raddoppiamo quanto più si puole, e così si rende più brillante.

#### § 2. Disteso

[5] La seconda sorte de’ Battimenti di piedi chiamasi “*Battement* disteso”,serve per acquistar velocità la gamba nel far le capriole intrecciate. Si comincia pur dalla quinta, e sollevato il piede cui deve fare il Battimento, passa per la prima in aria e va alla quinta avanti, se dalla dietra incominciò, con tenersi distesi ambi i ginocchi. Se ne replicano per quanto più se ne possano, si fanno con l’uno e con l’altro piede; e procurisi soprattutto di farli con l’ultima celerità per acquistar di preggio e di facilità la capriola, che ne ha bisogno. Nel farli, resti così bassa la punta del piede che batte, quanto strisci appena la terra.

[6] Movimento, in questo, se ne considera uno solo; perché nella prima in aria non vi si arresti, ma vi si passa con prestezza.

#### § 3. Sul collo del piede

[7] Il “Battimento sul collo del piede” si comincia anche dalla quinta, nel quale piegasi il ginocchio del piede che batterà, con la punta ben bassa, e passandolo per la seconda in aria, si porta alla quinta addietro in aria, e da questa anderà altra volta a battere innanzi il collo del piede che sta a terra: così si replicherà per quante volte si potrà, con la maggior prestezza che sia possibile, che quanto è più sollecito, tanto è più bello. Questo battuto sul collo del piede si puol far saltato, il quale si fa spiccando un piccolo salticello, accompagnato con due battimenti; ma con regola, che il primo si facci col salticello ed il secondo quando il piede sta a terra; ove se ne vuol far degli altri, resta l’arbitrio al Ballerino.

#### § 4. Alto staccato

[8] Altra specie abbiamo di *Battement*, che dicesi “alto staccato”. Composto al solito in quinta, si alza il piede dritto, per esempio, con tener ben disteso il ginocchio e voltato in fuori, con il collo del piede inarcato, e staccasi la gamba, almeno quanto il piede vada ad eguagliare la spalla in altezza, indi si cala dietro al sinistro, e badasi a non fargli passare il piede che sta a terra, altrimente facendosi si vedrà storcimento di vita, e rialzandolo altra volta all’altezza della prima, si torna ad abbassare in avanti e avrassi fatto il secondo con la stessa avvertenza; e così se ne replicano nella possibile quantità.

[9] Parrà difficile il non passare il piede che sta a terra, per l’empito che porta nel cader giù: ma questo è quello che devesi fare con l’avvertenza, reprimersi l’impeto dell’abbassata: facile ad ottenersi da chi si va con cauzione.

[10] Qui vi si considerano due movimenti, alzando il primo, ed abbassando il piede l’altro. Questi pur si fanno al più presto che puossi, per ottenersi il bramato profitto ed acquistarsi un bel distacco di coscia.

[11] Io mi son provato con detti Battimenti, ed ho passato la testa, anzi ho posto alta la mano manca, alzandola perpendicolare, e col piede destro, e propriamente con il collo del piede ho toccato la palma della suddetta mano manca; segno evidente di aver staccato bene la gamba.

[12] Badasi poi a non prender con furia l’esercizio di questi Battimenti, e farli dopo di averli resi dolci e pieghevoli i nervi e non si stia distratto nel tener bene appoggiato il piede a terra, perché io nel far l’esercizio di essi, riscaldato dall’estro, mi lasciai trasportare dal piede con cui battevo l’altro che stava a terra, che caduto a terra boccone mi ruppi il naso; e Cesarini con l’istessa inavvedutezza corse la disgrazia di spezzarsi un braccio.

### Capitolo XV. Del *Tordichamb*

[1] Il *Tordichamb* pur concorre con il suo esercizio allo scioglimento de’ nervi. Per farsi, si equilibra il corpo sopra ambedue i piedi (cap. IV n. 1), messo nella prima posizione in aria, si piegano le ginocchia e strisciando un piede, il dritto o il sinistro, si porta alla quinta posizione; poscia staccandolo, con il piede istesso formerassi un cerchio in aria, con tenere il collo del piede ben disteso, e portisi altra volta alla posizione prima in aria. Si avverte che quando si distende il ginocchio del piede che forma il cerchio, l’altro su cui resta il corpo appoggiato si distende pure; qual distesa si fa tratto tratto principiato il cerchio e nel mentre ch’esso si forma.

[2] In questo passo, quando si striscia il piede, piegandolo, con portarlo dalla prima alla quinta, si potrà portare o avanti o addietro; ed ove si porterà, da ivi si segnerà il cerchio.

[3] È questo composto da un solo movimento continuato dal principio fino al fine.

[4] Si adopera da tutte le tre specie de’ Ballerini, con tal differenza, che per ordinario nel ballo grave si fa con ogni posatezza, nel mezzo carattere si fa velocissimo, nel Grottesco si fa in grande. E tutto ciò secondo la proprietà de’ vari caratteri, ma tutti poi han di mestiere saperlo fare in tutte le tre diversità, come spesso occorre di eseguirlo. Si fa saltando in aria, del qual parleremo nelle Capriole; talvolta si replica due e tre volte nel salto istesso, ed in tal caso si fa tutto in fianco, senza che dalla prima si portasse alla quinta. La Musica è poi la regolatrice della sua celerità o dolcezza.

[5] Nello studiarsi si comincia a far gravemente, ed avendo fatto l’uso al giusto giro e moto della gamba, va crescendo gradatamente di celerità, finché s’esercita di farlo velocissimo.

### Capitolo XVI. Del Passo Mezzo Tronco, o sia Mezzo *Coupé*

[1] Uno de’ principali passi del Ballo è il *Mezzo Coupé*, non solo per avere un grande uso nella Danza, ma ancora perché entra nella formazione di altri vari passi. Si fa avanti, indietro, in fianco, in giro avanti, girando in fianco, e disfatto girando sotto al corpo.

[2] Per farlo “Avanti” si mette sul primo equilibrio, ed i piedi in una delle posizioni, per esempio nella prima; piegansi egualmente le ginocchia nella debbita forma (cap. X § 2) ed appoggiando il corpo sul manco, il dritto si porta gravemente in quarta positura avanti, ove, distendendosi le ginocchia, il sinistro pié si porta alla posizione seconda, toccando la terra con la sola punta ed il calcagno alquanto rilevato (cap. IV n. 3), e questa seconda non sia della solita distanza, ma più accosta alla prima, vale mezza tra l’una e l’altra: così va in se stesso formato; ma tante delle volte il piede resta in aria, o addietro, o in fianco, o avanti, e purché non sia posato avanti a terra è sempre “mezzo *Coupé*”, che posato avanti val tutto, come in appresso diremo.

[3] Quello “indietro” è tutto all’opposto. Si comincia dalla quarta, e dopo piegato portisi in quarta addietro il piede che sta avanti, e l’altro piede vada in seconda, come quella di sopra spiegata. Vogliono alcuni che, sì in questo come in quello, l’ultimo movimento si porti in prima. Io a ciò non mi oppongo: ma per la lunga esperienza più aggevole riesce finirlo in seconda; del resto lascio la libertà di terminarlo ove sarà più facile, e massimamente se vi si deve legare altro passo, che in tal caso si finisce in quella posizione che possa servire di cominciamento all’altro passo da legarvisi.

[4] Per farlo “in fianco” si pone sulla stessa posizione prima, e volendolo fare a destra, il pié dritto portasi leggermente alla seconda, dopo aver piegato al solito uso nostro, e tornansi ad unire i piedi in prima in aria, con appressare il manco al destro. Per replicarne un altro si torna a piegar dolcemente ne’ ginocchi, ed il manco passando per dietro al dritto, porterassi in quinta posizione, e con distender le ginocchia si mette il destro in prima, in aria.

[5] Si puol fare pure “girando avanti”. Posto già in prima, e piegate le ginocchia qual sopra si ha detto, si esce pian piano col destro in quarta, e col sinistro si faccia mezzo giro, nel tempo istesso, sollevando il calcagno del dritto, fissa la punta a terra, vi si girerà sopra a guisa di asse, e si uniscono i piedi nella posizione detta di sopra: se poi si vuole terminare il giro con altro mezzo *Coupé*, si piega il sinistro sotto in quarta, e facendo col destro altro mezzo giro, si riuniscono i piedi in prima, e trovasi rivolto da dove si cominciò.

[6] Tra questo e quel “girando in fianco” vi corre qualche divario. Prima bisogna star con avvertenza e prender mira a caminar girando sulla linea retta che si trova da lato, che se non si va con questa accortezza e prevenzione si camina transversalmente, come, se farassi la prova, accaderà: sicché convien badarvi bene ed esercitarsi, per non incorrere in questo difetto. Facciam la spiega del passo per averne più compiuta l’idea. Messo che si farà in prima, e piegate le ginocchia, si porta il piede destro in seconda positura e nel distendere, facendo col manco mezzo giro e girando sulla punta del dritto, si portano in seconda ambedue i piedi, e per accompagnarne un altro, il sinistro piegasi sotto ed il destro con altro mezzo giro vi si unisce in prima, e si resta rivolto dalla parte ove si cominciò.

[7] Quello “girando disfatto sotto al corpo” va tutto opposto di quel spiegato di sopra, ove si gira da quella parte del piede che a moversi sarà il primo, e qui nel disfatto al contrario si gira dal lato opposto al piede cui fa il primo movimento: vale a dire che se si gira dal lato destro, il manco comincerà il passo, se dal sinistro il contrario; nel resto poi si riferisce tutto a quel spiegato di sopra.

[8] Due movimenti si contengono in ogni mezzo *Coupé*, e sono tutti due composti. Il primo è il piegato caminando, ed il rialzato andante il secondo.

### Capitolo XVII. Del *Coupé*, o sia Passo Tronco

Nel mezzo *Coupé* si è spiegato gran parte del *Coupé*, e quasi tutta, onde, senza far replica di spiega, diremo quel che vi accresce. In tutte le diverse maniere che fassi il mezzo, fassi l’intiero, sol che questo puol farsi a due e a tre movimenti.

#### § 1. A due movimenti

Si principia il “*Coupé* a due movimenti” tutto simile al mezzo *Coupé,* e poi, invece di restare il piede che fa il secondo movimento accosto alla prima positura, si porta a mezzo cerchio in quarta posizione avanti essendo “avanti”, addietro in quello “addietro”, in seconda in quello “in fianco”,ed in quarta per dove si fa fronte in que’ “girando”, con appoggiare in tutti il piede bene a terra. E questo è tutto il *Coupé* a due movimenti, li quali sono quell’istessi spiegati nel mezzo.

#### § 2. A tre movimenti

Quello a “tre movimenti”, fatto tutto il mezzo *Coupé* ed essendo arrivato alla posizione tra prima e seconda, ove il piede sta con la sola punta a terra, si torna a piegare naturalmente, e nel rialzare, si stacchi un piede alla seconda in aria e si porta abbassandolo in quarta vera.

### Capitolo XVIII. Del Passo Gettato, Pas *Jeté*

[1] Puol cominciarsi da tutte le posizioni a terra il passo “Gittato*, Jeté*”, ma sempre è meglio principiarlo dalla quarta, come la più comoda, e puol cominciarsi sì con l’uno come con l’altro piede. Si fa “semplice” e “battuto”:nell’una e nell’altra maniera fassi avanti, indietro, fiancheggiato, girando e disfatto girando, e *doublé*, o sia raddoppiato; e prima del “semplice”.

#### § 1. Semplice

[2] Per farlo “avanti”, si mette in quarta col destro verbigrazia avanti, si piegano dolcemente le ginocchia, e sollevato l’istesso destro alla quarta in aria avanti, distendendo il suo ginocchio con tenere il collo bel inarcato, l’altro resterà piegato, e tornato l’istesso piede alla quarta di prima, come gettarlo, si distendon subito le ginocchia; e nel tempo medesimo di aver ciò fatto, il piede sinistro si alza addietro alla quarta in aria; e farassi con tanta destrezza questa levata del piede che sta indietro, quando posa in quarta quel che sta in aria, quantocché sembra un salticello, avvegnacché non si salta positivamente, ma soltanto si rileva. E male crede e spiega il Dufortcui vuole assolutamente il salticello, molto più che il suo Trattato è solo del Ballo da Sala, ove in nessun conto si salta. In Teatro è permesso, anzi fassi in effetto il salticello, non per natura del *Jeté*, ma si permette alla libertà della Scena, dove lice, anzi il più delle volte è necessario, ingrandir le posizioni stesse e farsi passi che per sala sarebbero obbrobriosi; e ciò o per avanzar figura, o per guadagnar quel terreno che ricerca l’azione del Ballante.

[3] Per farsi “indietro” non altro si muta che nel piegare, si solleva alla quarta in aria addietro il piede che sta dietro come sollevossi quello in avanti, e l’istesso tornasi ad abbassare, qual subito posto in terra si leva l’altro alla quarta in aria avanti con l’istessa prestezza spiegata di sopra.

[4] Dovendolo fare “in fianco”, nel principio farà l’istesso, e dopo la piegata, si cava alla seconda in aria, da dove si manda giù alla seconda vera, rialzando l’altro subito alla seconda in aria, e così sarà fatto.

[5] In quel “girando”, dopo d’essersi posto in detta posizione, piegato e levato in aria, nell’istesso tempo che si manda giù il piede già sollevato, si fa con tutto il corpo un quarto di giro con alzar subito l’altro piede.

[6] Per esser “disfatto in giro” si volge dalla parte opposta del pié che primo si stacca. Si avrà piegato e levato in aria; si getti questo pié staccato in aria dietro al piede che sta a terra, con far fare alla vita un quarto di giro, e levisi subito l’altro piede in aria.

[7] Ogni sorte di questi *Jeté* puol “raddoppiarsi”, che diconsi *doublé*, il detto “*doublé*” s’intende qualora se ne fanno due con l’istesso piede che facendosi semplici, puole andar sopra quel pié che nel cominciarlo fu sotto, e sotto quel di sopra. Se si raddoppia il disfatto, si torna all’istesso luogo dove si cominciò, se però si vuole terminare il giro intiero, sarà uno fatto e l’altro disfatto.

#### § 2. Battuto

[8] L’altra sorte di *Jeté*, che dicesi “battuto”, costa di un *battement* e di uno *Jeté.*

[9] “Avanti” si comincia dalla quarta sul primo equilibrio, dopo di aver piegato ambo le ginocchia si stacca il pié che sta innanzi, per esempio il dritto, in seconda in aria, e nel calarlo si fa percuotere sulla polpa del piede sinistro, e portasi di nuovo alla seconda in aria che, senza ivi fermarsi, si getta subito in quarta avanti, con alzare l’altro alla seconda in aria. Si avverte che quando si avrà battuto sulla polpa dell’altro, e fattolo tornare alla seconda in aria, devesi saltare un pochettino a guisa di mezzo contratempo. Qual sia questo mezzo contratempo si sentirà in appresso.

[10] Quel “battuto indietro” ha la sola differenza che, come nel di sopra spiegato si batte avanti, in questo si percuote addietro; come, per esempio, messo col destro in quarta avanti, e dopo piegato si stacca l’istesso in seconda in aria, e senza ivi fermarsi, battesi la polpa del sinistro addietro e si leva immediatamente alla seconda in aria, da dove subito si getta in quinta sotto, e cavasi il sinistro in aria.

[11] Il battuto “in fianco” ssolamente differisce da questi, che il gettato si fa in seconda, come spiegato abbiamo nel § 1.

[12] Il battuto “in giro fatto” e “disfatto”, si riferiscono a que’ semplici, facendosi il giro dopo la battuta.

[13] Ognuno di questi *Jeté* battuti si possono pur “raddoppiare” per quanto se ne vorrà. Uno battuto sopra ed uno sotto; come anche o tutti sopra o tutti sotto: ma però uno con un piede, e l’altro con l’altro; che se verrebbero a farsi con l’istesso piede sarebbero “tempi di coscia” e non *Jeté*, il quale, in qualunque maniera farassi, deve sempre cambiar piede, a riserba del mezzo, che puol farsi con l’istesso piede. Egli è vero però che talvolta si possono fare con l’istesso piede, ma bisogna allora ricorrere al *Dégagé*,che sarà mettendo a terra il piede che finisce in aria.

[14] I movimenti del semplice sono due, il primo de’ quali è il piegato staccato, ed il secondo il rialzato andante. Il battuto cresce del movimento che si fa in battere.

### Capitolo XIX. Del Mezzo Gettato, *Demi-Jeté*

[1] Inteso l’intero, facile sia intendere il passo “mezzo Gettato”. Questo ha le stesse divisioni, o sian maniere da farsi, comincia come l’altri e differisce che, gittato il piede che si avrà staccato in aria, invece di alzar l’altro, distese le ginocchia, si rileva la punta di tutti e due li piedi.

[2] Ha l’istessi due movimenti che si contengono nel *Jeté* semplice.

### Capitolo XX. Della Pistoletta a terra

[1] La “Pistoletta” è un passo assai brillante, che si adopra da ogni sorte di Ballerino ed in tutti i caratteri. Si puol fare indifferentemente o con l’uno o con l’altro piede, avanti, indietro, da lato, in giro, nulla differisce se non dal pigliar terreno. Il suo intrinseco valore è di una battuta, sebbene un valente Ballerino ne raddoppia più d’una, volendo. Si piglia dalla posizione quinta, sulla quale facciam l’esempio “avanti” con il piede destro addietro, si piegano li ginocchi e si stacca il suddetto piede alla seconda in aria, poi anderà a battere nella polpa l’altro piede, avanzando terreno avanti con un lieve salticello, che appena si alzerà da terra, fatto dal sinistro, e nel cader di questo, il destro si porta avanti in quinta.

[2] Per essere “addietro” si cava il pié che sta avanti, con cui si batte l’altro avanti, che piglierà terreno addietro, ed il piede che nel cominciarla stava avanti si porta alla quinta indietro.

[3] Da“lato” si possono battere avanti come pure indietro, e raddoppiandosi egualmente tutti li battimenti si posson fare tutti avanti e tutti addietro, o uno avanti e uno addietro, così cambiando piede come tutti con un piede; quello che resta ad avvertire si è che il terreno si piglia da quel lato del piede che è battuto.

[3] In “giro” si aggiunge il moto circolare, e si gira da quel lato del pié che batte, e queste sono le pistolette a terra; vi sono poi quelle in aria, delle quali si parlerà trattando delle “Capriole”.

### Capitolo XXI. Del *Tortillé*

[1] I soli Ballerini Grotteschi si servono del passo detto *Tortillé.* Gl’ Italiani l’hanno introdotto nel ballo Inglese ed in altri balli nazionali, ancorché nella stessa Nazione da loro non è adoperato. Le posizioni false e le Spagnuole hanno luogo in questo passo; comincia egli dalla terza positura vera ed in questa finisce; ma sotto quel pié che in principiarlo fu sopra. Si fa avanti, fiancheggiato ed in giro, e di tutti partitamente ne parlaremo.

[2] Per farlo “avanti” si mette col destro in terza positura vera avanti, poi, girando sui calcagni, pongonsi i piedi in terza posizione Spagnuola (cap. VII § 5), e girandosi altra volta sui calcagni, rivolgendo le punte al di fuori, il manco piede si deve trovare sopra in terza vera, strisciando con l’altro.

[3] Per farlo “fiancheggiato”*,* situato pure col destro avanti in detta posizione, e di questo piede si rileva solamente il tallone e si volta per di fuori, alzando poi la punta del sinistro si volge al di dentro, e formasi [la] prima falsa (cap. VII § 2); dappoi rivoltasi la punta del destro in fuori, con tenere il tallone a terra, e subito volgendo il tallone dell’altro, fissa la punta a terra, con farlo passare avanti del destro, si resta in terza vera col manco sopra. Sicché ogni piede fa due moti; né si denno partire da terra quando la punta si rivolge dentro, e quando fuori il calcagno. Se questo si volta fuori, fissa la punta, se la punta, fisso il calcagno a terra; ed il primo piede prima volge il tallone, poi la punta, ed il secondo prima la punta dentro, poi il tacco, ma alternativamente. Volendone fare un altro, non si va sull’istesso lato, ma dall’altro, e si comincia col manco che sta sopra, cui farà tutto ciò che ha fatto il destro, e questo, quello che ha fatto l’altro.

[4] Similmente fassi “in giro”*.* Non altro si fa che, volgendosi punta e calcagno, si dà il moto in giro alla persona. Se gli dona principio dal destro se si gira a dritta, siccome a manca dal sinistro. Se ne possono raddoppiare molti: ma uno non fa più di un quarto di giro. Quando si raddoppiano, il primo si comincia col pié sopra, il secondo però col sotto, e così proseguendo a vicenda, si raddoppiano, perché tutti si devono cominciare col piede istesso, essendo seguiti.

[5] I suoi movimenti sono quattro, due per piede. Il primo volgendo il calcagno in fuori del destro piede, il secondo la punta del manco in dentro, il terzo di quello la punta in fuori, il quarto di questo il tacco per dentro.

### Capitolo XXII. Del Passo Bilanciato, *Pas Balancé*

[1] II Bilanciato, detto *Balancé* somiglia molto al “mezzo *coupé*”, cresce di un movimento di vita pendente, tutto da quel lato del pié che sta a terra. Quando si raddoppia più d’uno di questo passo, si fa uno con un piede e l’altro con l’altro, ed i movimenti pendenti si fanno opposti, prima uno tutto da un lato su quel pié che sta a terra, poi l’altro dall’altro sul pié corrispondente. Da questo moto alterno prende il suo nome di bilanciato, che dona le oscillazioni come una bilancia. In tutte quelle maniere che puol farsi il mezzo *Coupé,* al qual si abbia piena relazione (cap. XVI), si puol fare il *Balancé,* aggiungendovi il pendìo della vita, come si è detto. E male intendono que’ che credono potersi fare solo fiancheggiato, come pur vaneggia il Dufort. Si puole anche fare il trabboccamento avanti come indietro, stantecché dal movimento della persona si distingue.

[2] Dieci lustri indietro fu questo passo in grande uso, perché v’era in quel tempo più diversivo di Balli da Sala. Si costumava nella Sarabanda, nell’Amabile, nel *Passepied*, nella Follia ed in altri simili. Oggigiorno si sono poste in disuso simili specie di Danze; e non altro si vedono ne’ festini di Sala che Contraddanze, Minuetti, di rade volte un *Taice*, al sommo un Minuetto Scozzese. Cose all’improviso, prontuarie. Per qual motivo non vi si puol vedere una garbatezza di cose ben fatte e studiate. La disparità sempre vi si deve osservare, l’irregolarità non puol mancare: non vi puol regnare l’uso de’ Balli composti, regolari, perché troppo vi vorrebbe, che un dilettante si esimesse da tai difetti. Ma perché ciò? Perché vogliono imparar tutto in un par di mesi; quandocchè vi vorrebbero almeno sei mesi per porsi in figura di Minuetto, e con altri sei mesi di continuo esercizio si possa ballare mediocremente, qual’ora però sia di età giusta, facile, ed apprendibile.

[3] Al dì d’oggi l’intolleranza de’ Discepoli non vuole ammetter tempo: non si assodano, né si esercitano almeno negli equilibri, base principale della Danza. Quanto egli sia necessario questo equilibrio, da loro negletto, s’intese quando d’esso parlammo.

### Capitolo XXIII. Del Passo Cadente, *Pas Tombé*

[4] Divisaremo in questo Capitolo del passo “Cadente”, o sia *Tombé.* In questo sol passo il corpo esce fuori di equilibrio: somiglia molto ad un principio di caduta. Si puol fare avanti, indietro, fiancheggiato, girando, non solamente da lato come crede il signor Dufort, e principiar da posizione a terra come da quella in aria.

[5] Per farlo dunque “avanti”, si comincia dalla seconda posizione, e sia a terra o in aria ha l’istesso portamento; se sta a terra, il piede va strisciando, se in aria va declinando finché giugne alla debita posizione. Posto già in seconda, sdrucciolando un piede ed uscendo invisibilmente di equilibrio, portasi detto piede in quarta forzata avanti, con piegar nell’istesso momento ambo le ginocchia, e rialzandoli poscia, vi si terrà il corpo equilibrato egualmente, e per fine condurrassi l’altro piede in seconda vera, o in quella posizione che chiamerà il principio dell’altro passo che vi si deve legare, potendosi con questo ripigliare ogni sorte di passi, tanto ripresi saltati, quanto piegati, caminati o schiacciati.

[6] Volendosi fare “addietro” non altra differenza vi si aggiunge che, ove in quello avanti, glissando il piede, si portava fino alla quarta forzata avanti, qui si porta alla quarta addietro pur grande, con piegar stessamente; e nel rialzarsi, il piede che stava fisso a terra si porta in posizione come sopra.

[7] Il “fiancheggiato” si prende dall’istessa seconda, e perso l’equilibrio preso, cadesi, col pié che va strisciando, alla quinta forzata, passandolo per la prima, con dare il pendìo della vita dal lato del pié che sta fisso in terra, e nel rilevarsi, dopo la solita piegata delli ginocchi, si stacca il piede in seconda, ed alle volte in altra, quando però vi si dovrà legare altro passo. Nel solo abboccamento di vita differisce questo da quell’addietro.

[8] Quello “in giro” merita più attenzione. Il principio è l’istesso degli altri, la caduta differisce ed è questa, che fassi cadere il piede che sdrucciola alla quinta posizione forzata addietro con girare un quarto la vita, e l’altro piede si porta in posizione arbitraria, con far totalmente fronte ove si aveva il lato. Tutte queste sorti contengono due movimenti per cadauno, il primo è lo strisciato cadente, il secondo il rialzato con l’andare in posizione.

### Capitolo XXIV. Del Mezzo Cadente, *Demi-Tombé*

[1] Ammetteremo pur noi il “mezzo *Tombé*”, sebbene da nissuno vien considerato, e senza fare altra spiega dirò che finisce nel secondo movimento, che è il rialzato del *Tombé,* senza portare, ma distendere i soli ginocchi, con restar le punte de’ piedi nel loro luogo.

[2] In quante diversità puol farsi l’intiero, fassi il mezzo, togliendovi solo la portata dell’ultimo piede. In giro la vita resta voltata per un quarto, detto in iscorcio. La prattica poi, e specialmente il Teatro imparerà alcune cose che io non posso qui spiegare e dimostrare: né pretendo altro per adesso, che dare i primi rudimenti, per poterne ragionar con fondamento nell’occorrenze.

### Capitolo XXV. Del Passo Grave, *ou* *Courante*

[1] Dal nome istesso si puol comprendere la qualità del Passo Grave esser seria e maestosa. Serve per Teatro e per Sala: entra in tutte le sorti di ballo e specialmente nel ballar serio in cui, fatto con maestà, cresce di bellezza. È stato negli antichi balli usato moltissimo, e massime negli eroici e gravi. Nel Minuetto fa la sua sublime veduta, essendo questo una sorte di ballo de’ più nobili e seriosi. Nell’Amabile, ballo dolce, usato assaissimo non molto tempo fa, v’entrava in gran parte. Monsieur de Beauchamp, celebre Maestro di ballo, cui ebbe l’onore di dar lezione a Luigi il Grande, fu l’inventore di esso. Si usava ne’ suoi tempi nel ballo detto “*Courante*” come pure dicevasi questo passo, adesso “Grave”*.* Puolsi fare avanti, indietro, da lato, in giro, a pié fermo, sotto al corpo, in aria, e da queste maniere si fa ad una e a due piegate. Parlerem prima di quello ad una piegata, o sia a tre movimenti. Si prende da tutte le cinque posizioni.

#### § 1. Ad una piegata, o sia a tre movimenti

[2] Per farlo “avanti”, porrassi col destro verbigrazia avanti in detta positura, equilibrato il corpo nella prima maniera, piegansi le ginocchia egualmente, e rilevandole, il destro piede con inarcare il suo collo e con la sola punta toccante appena la terra, si porta alla quarta forzata, e su detto piede si appoggia tutto il corpo, e poscia il piede manco si porta alla quarta vera avanti al destro.

[3] Sebbene non occorre troppo far questo passo “indietro”, ma non dobbiamo preterirlo. Egli si principia dalla stessa quarta positura, e nel piegare e distendere, il piede che sta con la punta a terra si porta addietro, e l’altro va pure in quarta addietro.

[4] Quello “in fianco” preso dalla quarta, e volendolo fare verbigrazia alla dritta, si mette il destro piede avanti in quarta, come si è detto, e dopo la piegata e rialzata si porta in seconda, ed il sinistro in quarta sotto o sopra, secondo chiamerà la necessità del passo che vi si deve legare, come per esempio dovendone accompagnare un altro dall’altro lato non puolsi finir sotto, perché da questa posizione non puol cominciare l’altro passo grave da lato.

[5] Nel passo grave “in giro” non altro vi si aggiunge che il solo giro del corpo, e questo non deve essere più di un quarto, ch’essendo grave, perderia la sua maestà col girar più, e correrebbe pericolo di scomporsi visibilmente la persona.

[6] Abbiamo il passo Grave “a pié fermo”, il quale in verità non è altro che un piegare e rilevare. Posto che si farà in quarta o in seconda, piegate le ginocchia con tutta la posatezza, nel rilevare il pié che sta innanzi si solleva da terra appoggiando la sola punta e distendendo il collo del piede. In ogni specie di questo passo si deve sempre usare la sostenutezza propria della gravità.

[7] Vi sono altre specie di passi gravi, uno de’ quali dicesi “sotto al corpo”.Questo passo ha pur la differenza, che finisce con l’istesso piede con cui comincia. Si prende tutto al contrario di quanto si è spiegato di sopra, e si comincia col piede, esempigrazia il destro in quarta, dietro al sinistro. Si pieghi poi, e si rialzi, e glissando la punta dell’istesso, che appena tocchi la terra, si porti in seconda posizione e dopo, strisciando ed accostandolo quasi alla prima, si metta il medesimo alla quarta naturale.

[8] Quello “in aria” si fa pure col piede indietro, per esempio il dritto, si piega e si leva in aria l’istesso piede, qual già portato in aria si va distendendo a poco a poco il ginocchio fintanto che arriva alla seconda in aria, da dove si va portando, così disteso com’è, alla quarta stessamente in aria. Questo è un movimento che si fa tutto dall’articolazione dell’Anca, e da’ Francesi si dice “*tems d’ancorà*”*.*

[9] Ogni passo di questo contiene tre movimenti, li quali sono piegato il primo, il secondo il rialzato e portato, e l’andante il terzo.

#### § 2. A due piegate, o sia a quattro movimenti

[10] V’è inoltre il passo grave “a quattro movimenti”, o sia “a due Piegate”:egli principia come il solito con la piegata, e portandosi in seconda il piede che sta addietro, rilevando nel tempo stesso, si ritornino a piegare altra volta tutti due i ginocchi egualmente, con far cader la vita perpendicolarmente, ed è questa la seconda piegata ed il movimento che di più si accresce, e quindi, tornandosi a rilevare, si porta in quarta sdrucciolando, in una delle diverse maniere, riferendosi a’ modi di sopra espressati.

### Capitolo XXVI. De’ Mezzi Passi Gravi

[1] Vi sono li “mezzi Passi Gravi”, che si posson fare con l’istessa diversità degli altri; han la sola differenza che questi finiscono nel secondo movimento, vale a dire dopo di aversi piegato e rilevato, senza che vi si aggiungesse l’ultimo movimento andante.

### Capitolo XXVII. Del Passo Sfuggito, *Pas* *Echappé*

[1] Il passo “Sfuggito” non sentesi chiamar così, ma nel termine francese *Echappé*. Questo passo è molto in uso tra’ ballerini grotteschi, per essere un passo più marcato di que’ de’ quali servonsi i seri ballanti. Contiene due salticelli ed una caduta piegando, frapposta a’ due salticelli. Le differenti maniere di farlo sono tre: sotto al Corpo, girando e sforzato. Puol prendersi da tutte le posizioni fuorché dalla seconda.

[2] Per farlo “sotto al corpo”, facciam l’esempio di prenderlo dalla quinta, supposto l’equilibrio nel primo modo. Si leva sulle punte de’ piedi, da dove spiccandosi un piccolo salticello, levandosi appena da terra, si cade slontanando del pari i piedi, con strisciar le punte per terra, si cade, dissi, in seconda, con piegar nel tempo istesso ambi i ginocchi. Dall’istessa seconda posizione piegata si distendono i ginocchi con fare altro simil salticello, andando a cadere nella stessa positura in qual principiossi: ma sotto quel pié che nel cominciar fu sopra. Più delle volte si è costretto di terminarlo sopra con l’istesso piede che fu sopra nel cominciamento, e sotto con quel che fu sotto, e talvolta dovendovisi legare altro passo, si finisce in quella positura che servirà di principio al passo da ligarvi.

[3] Per farsi “girando”, preso come sopra, si dona il moto in giro al corpo nel salticello, quantocché nel cadere in seconda posizione si trovi fatto o mezzo, o un quarto di giro: nel secondo salticello poi, con riunire i piedi, l’istessa quantità che fecesi nel primo. Di modo che se nel primo fu un quarto, nel secondo pure un quarto e tutto il passo costerà di mezzo; se in uno fu mezzo, nell’altro mezzo ancora, cosicché nel passo intiero si farà intiero il giro.

[4] In quello “sforzato”, invece di cadere in seconda posizione vera, cadesi in seconda sforzata: dalla quale tornasi poi a riunire come sopra. La seconda positura sforzata sempre avrà riguardo alla corporatura, che secondo la sua articolazione e muscolatura prenderà spazio tra piede e piede.

Due sono i suoi movimenti, il rialzato saltante e il riunito.

### Capitolo XXVIII. Del Mezzo Sfuggito, *Demi*-*Echappé*

[1] Quasi da nessuno è ammesso il “mezzo Sfuggito”, inteso “mezzo *Echappé*”,ma non perciò egli non vi sia. Per non replicare altra spiegazione, dico che ha le stesse differenze dell’intiero, principia egualmente come quello, e termina nella prima caduta piegata.

[2] Questo mezzo passo non va mai solo eseguito, ma serve per pigliarvi qualunque sorte di passo che va piegando principiato. Fatto questo, vi si può spiccare una capriola all’Italiana, che senza bisogno di altra piegatura puol servire l’istessa con qual finisce il mezzo *Echappé.*

### Capitolo XXIX. *Pas de* *Bourrée*

[1] Parliamo in questo Capitolo del *Bourrée*, nel quale si trovano tante diversità, che in nessuno altro di tutti i passi. Costa di tre passi, uno piegato e due naturali. Diremo prima del “semplice”, il quale si fa avanti, indietro, fiancheggiato, sopra e sotto fiancheggiato, sotto e sopra da fianco, tutto sopra da lato, tutto sotto in fianco, sopra e sotto in giro, sotto e sopra girando, tutto sopra in giro, tutto sotto in giro, disfatto girando.

#### § 1. Semplice

[2] Questo passo puol bene incominciare da tutte le posizioni, e noi per farlo “avanti” farem l’esempio dalla quarta, perché questa è la positura ove il corpo puol più comodamente sostenersi in equilibrio: ciò posto piegando le ginocchia con la nostra solita regola, portasi il destro, che sarà stato posto addietro, alla quarta avanti, e da qui si distende, con fare infine due passi naturali avanti, finienti in quarta.

[3] Quell’“addietro”, posto che si farà similmente in quarta, e sull’istesso equilibrio: dopo aver piegato, invece di portare in quarta avanti il piede che sta addietro, si porta in quarta addietro il pié che sta avanti, ed indietro pur faransi i due passi naturali finienti in quarta.

[4] Volendosi far “fiancheggiato” puol farsi indifferentemente a dritta o a manca; si pone sull’istesso equilibrio ed in quarta positura, e dopo aver piegato si porta un piede in seconda, ove si distende, e con glissar l’altro piede si porta in quarta sotto, quindi il primo slontanandolo si mette in seconda, con cui si termina. Volendone accompagnare un altro, dalla seconda ove terminossi il primo, si piega altra volta, e quel piede che non fu l’ultimo a muoversi portasi in quarta, e l’altro in seconda dopo di aversi disteso, e con un passo naturale fatto dal primo piede si termina in quarta, come fu cominciato il primo. Questo passo va ripreso col pié stesso del fianco su cui si camina, cioè col pié dritto se a dritta, col manco se a manca. Questo passo fassi nel passo ritornato del Minuetto; sebbene in esso non è riconosciuto: ma riflettendovi sopra, si conoscerà la verità.

[5] Quel “sopra e sotto fiancheggiato”, dal nome istesso dimostra essere un passo che comincia sopra e finisce sotto. Alla spiega per meglio intendimento. Posto che si farà in quarta, a cagion di esempio, col destro innanzi, e dopo che si avrà piegato, il manco facendo un mezzo cerchio passerà alla quarta avanti, e rilevandosi, passandosi l’altro naturalmente per la prima, si porta in seconda con glissar leggermente la terra, e si finisce con portar sotto in quarta il piede manco.

[6] Tutto all’opposto è quel “sotto e sopra” pur “fiancheggiato”, comincia sotto e finisce sopra. Eccone la fattezza. Si mette come il solito in quarta nell’equilibrio medesimo, e nel piegarsi si fa il mezzo cerchio col piede che sta innanzi e portasi in quarta addietro, e conducesi l’altro alla seconda con farlo, strisciando, passare per la prima, e se gli darà fine col primo piede, che si porta in quarta avanti. Avvertasi che in questo passo, come in quello di sopra, il mezzo cerchio deve farsi stretto circolato al piede che sta fermo.

[7] In quel “tutto sopra” non facciamo altre spieghe, ma diremo che comincia sopra e finisce sopra.

[8] Così pure in quel “tutto sotto”, si principia da sotto e se gli dà fine pur da sotto.

[9] L’altra specie di *Bourée* semplice “sopra e sotto in giro” va così fatta. Mettesi verbigrazia il destro in quarta dietro, e con la solita piegata si porta detto destro glissando in quarta sopra al sinistro con segnare mezzo cerchio, e distendendo, si porta il manco in seconda con dare il moto al giro, e quindi il primo piede si porrà in quarta sotto all’altro, che sarà detto giro un quarto, o al sommo mezzo e non più, altrimente sarebbe *Bourée* incrocciato, come diremo in appresso.

[10] Al contrario quel “sotto e sopra girando”, qual principia col pié destro avanti in quarta, e glissando, si porta in quarta sotto con girar per la dritta e con distendere; mettesi il manco in seconda, e vi si darà fine col piede dritto, che portasi in quarta sopra al sinistro, senza far più di mezzo giro come sopra.

[11] In quel “sopra e sotto” si gira dalla parte opposta del pié che a muoversi sarà il primo, e l’altro, dall’istesso lato del piede che fa il primo moto.

[12] Quel “tutto sopra girando” comincia sopra e termina sopra.

[13] All’incontro il “tutto sotto”, principia sotto e termina sotto.

[14] Quel “disfatto girando” si fa con portarsi sotto il piede che sta avanti, dopo già di aversi piegato e disteso, e cominciando a girare, l’altro piede condurrassi in seconda; e portando in quarta avanti il primo piede, si darà fine a questo passo: non dovendo nemmen qui far più di mezzo giro, e girerassi dal lato opposto del piede che primo si muove.

#### § 2. Aperto

[15] V’è pure il *Bourée* “aperto”, e primo quell’“avanti”. Si comincia dalla terza, e dopo di aversi piegato si porta in quarta avanti il piede che sta innanzi, strisciando la terra, e dopo di aversi disteso, portasi l’altro piede in seconda, con farlo passare per la prima, inarcando il collo del piede, ed il primo piede portato in terza dietro all’altro gli darà fine.

[16] L’“aperto indietro” principiasi pur dalla terza, ed il pié che sta addietro, fingiamo il dritto, si porta in quarta, e dopo di aver disteso, passando il manco per la prima, come sopra, si mette in seconda, e con condurre il destro in avanti si avrà finito questo passo.

[17] Passiamo a quello “aperto sotto al corpo”, il qual va fatto senza caminare né avanti né indietro. Egli va pure principiato dalla terza posizione, e nel piegare si esce col piede che sta avanti quasi alla seconda, indi distendendo si porta all’altro piede alla seconda vera, ed il primo si riporta altra volta alla terza.

#### § 3. Incrocciato, Croisé

[18] Ancorché il *Bourrée* “incrocciato” detto *croisé* rassembra simile a quel sopra e sotto in giro, ma va troppo da esso distinto, ed ha troppo di bisogno di una destrezza di moto. Ei non ha piegatura veruna, si prende dalla Seconda in aria, oppure dalla quarta similmente in aria, ed alle volte, secondo il caso, dalla quarta sotto. Si gira dalla parte opposta del pié con cui si prende. Facciam l’esempio di pigliarlo dal piede destro, deve girare per la sinistra. Si pone in quarta sotto con detto piede dritto, e facendolo passare per la seconda in aria, pongasi in quarta sopra al manco, con far fronte alla parte ove tenevansi le spalle rivolte, che, per far questo, sia di bisogno portare il dritto per aria, che farà quasi tre quarti di circolo, e deve girarsi a guisa d’asse sul manco, per poter trovarsi con questo in quarta sotto, indi il sinistro si porta in seconda, e con terminare il giro intiero se gli darà fine, portando il destro altra volta in quarta sotto.

#### § 4. Due passi di Bourée in volta

[19] Per far “due passi di *Bourée* girando avanti” fa di mestiere componersi col piede destro alla terza avanti, e quindi piegandosi, si porta il dritto avanti in quarta con volger la vita un sol quarto di giro; dappoi il sinistro pongasi in quarta pure avanti, ed il pié destro in quarta addietro, terminando mezzo giro, e sarà il primo *Bourrée.* Da qui piegarassi altra volta, e porterassi il sinistro sotto il dritto in quarta, girando per la destra, ed il destro in quarta avanti, e l’altro si potrà in quarta sopra a questo, e così saran finiti.

[20] Si fan pure detti “due passi di *Bourrée* girando in fianco”, e si prendono dalla terza posizione. Per farlo, posto in detta positura, e volendo andare sulla destra, dopo di aversi piegato, si porta il sinistro in quarta e si rileva sulle punte de’ piedi distendendo le ginocchia, con aver dato principio a volgere il corpo intorno; indi condurrassi il destro in seconda, e finisce il primo col manco, che metterassi in quarta sotto. Ciò fatto, per fare il secondo il piede che resta sopra, dopo novella piegata, si potrà in quarta, e rialzato che si sarà, portasi il sinistro in seconda, ed il destro naturalmente si condurrà in quarta sopra.

#### § 5. Fallito

[21] Il passo di *Bourrée* “fallito” fu dal celebre M. de Noverre posto in grande usanza. Egli con questo passo facilitò ed abbellì il tempo di prendere una capriola, che prima si costumava prenderla con un mezzo *Coupé,* con un mezzo Sissone*,* oppure con un *Brisé.* Il mio parere però sarebbe che l’uso di questo passo appartiene a’ Ballerini seri o di mezzo carattere, non avendo eglino bisogno di molta elasticità: ma il Ballerino Grottesco non ne puol fare uso veruno per essere il passo di *Bourrée* fallito secco secchissimo; e non sarebbe perciò gran prevenzione alla capriola: all’incontro poi il passo di *Brisé* aggiungendovi un mezzo Sissone dona altra prevenzione al salto, e si acquista molto sbalzo e con più facilità si raddoppia il salto. Facciamo la spiega del passo, e prima:

[22] Parliamo di quello “avanti”*.* Per far questo fa d’uopo ponersi in quarta col dritto esempigrazia dietro al manco, e piegando si stacca il piede di dietro alla seconda posizione in aria, da dove si porterà in terza sotto al sinistro, e rilevando alquanto sulle punte de’ piedi, nel ricalare tornisi a staccare l’istesso destro alla seconda in aria altra volta; e così sarà finito. Questo passo puol farsi gravemente, come pure secco. Serve più delle volte, oltre di quanto abbiam divisato di sopra, per legarvi altro passo, e specialmente quando vuol farsi un *Pas Troussé*, che dopo il discacciamento del piede, questo descritto passo si fa, indi si lega il *Troussé*, come pure occorre in altre contingenze.

[23] Si fa anche “indietro”, ed è l’istesso di quel d’innanzi: ma siccome quello si fa tutto sopra, questo si fa tutto sotto, il suo principio e fine vengono ad essere un tempo secco, il quale tanto si diminuisce quanto appena si conosce il cambiamento del piede. Si comincia col piede che sta addietro, e sia per esempio il dritto, il quale dopo la piegata si stacca alla seconda in aria, e tutto ad un tratto si torni a portare dietro, indi appena si levi il sinistro e si posi allo stesso luogo, e tornandosi a staccare altra volta il destro sarà finito.

#### § 6. In Jeté

[24] Va pure il passo di *Bourrée* fatto in “Gittato”, vale a dire principia con un mezzo *Jeté*, invece del primo passo, e poi sieguono gli altri due ordinari. Si fa aperto avanti e aperto indietro.

[25] Il “*Bourée* in *Jeté* aperto avanti” è molto adoprato nelle “Ciaccone” ed in tempi simili, anzi in qualunque tempo, purché sia grave. In Teatro se ne vien spesso servito. La sua proprietà si è di avanzar terreno senza punto deteriorare la sua vaghezza. Per volerlo fare, dopo di essersi posto in posizione come si è detto, col suo equilibrio, si pieghino le ginocchia e portasi alla quarta in aria il pié che sta innanzi, esempigrazia il destro, da dove si getti l’istesso piede alla seconda, ed il manco passando per la prima si porta alla quarta avanti, ed il dritto appressarassi alla vera terza sotto; sebben error non sarebbe portarlo alla quinta indietro, che questi passi Teatrali si possono abbellire con arbitrari garbi e grazie che vuol dargli il ballante, cui se vuole avanzar terreno vagliasi della quarta forzata, se non della terza.

[26] In quello “aperto addietro in *Jeté*” non altro si cambierà che il gettato in seconda, ed il portato nell’istessa si farà addietro il primo, e l’ultimo in vera quarta sopra.

#### § 7. Bourrée tombé

[27] Il *Bourrée* “*tombé*”, del quale parleremo in questo Paragrafo, principia con un mezzo *tombé,* cui si sostituisce invece del primo movimento piegato portato, e sieguono il disteso andante e l’andante semplice.

[28] I. Per farsi “avanti”, fassi un passo di Mezzo *Tombé* avanti, e gli ultimi due movimenti del *Bourrée* semplice avanti. II. Per farsi “addietro”, fassi il mezzo *Tombé* indietro, e gli ultimi due passi del *Bourrée* semplice indietro. Così pur si eseguisce in tutte l’altre divisioni che vorrà farsi, unendosi il mezzo *Tombé* della richiesta maniera con l’ultimi passi corrispondenti del *Bourée.* Questo passo si adopera in Teatro in atteggi precisi, in azioni segnate; come in un Personaggio assalito da un estremo dolore o colpito da ferita mortale, va tratto tratto cadendo, col movimento del mezzo *Tombé,* e per sollevarsi, spinto dagli ultimi sforzi naturali, si serve de’ due semplici movimenti, accompagnando l’espressione con le braccia. Serve pure per uno furibondo che voglia un altro ferire, e vietato da rimorsi interni o trattenuto da’ circostanti, si arresta col braccio sollevato, nell’atto di vibrare il corpo.

#### § 8. Bourrée in aria

[29] Il *Bourrée* “in aria” è un passo composto, siccome lo è il *Troussé*, il passo di “Ciaccona” ed altri. Compongono questo passo in prima due *Assemblé* ed un “mezzo Contratempo”, ma fatto in sola Attitudine.

[30] Per non turbar l’ordine delle cose, giacché parliamo di *Bourrée*, ho detto di che va composta questa sua specie, che basta per adesso di averne una notizia, e quando parleremo de’ suoi componenti s’intenderà meglio. Ecco come si lega. Farassi prima un *Assemblé*,oppure una Quarta capriolata, restando un piede dietro, indi se ne farà un’altra con l’istesso piede avanti, e vi si lega un mezzo contratempo con restare in attitudine in quarta in aria con il piede sinistro mezzo curvo, tenente la punta ben bassa.

[31] Il *Bourée* “in aria legato” cambia il mezzo contratempo in un passo di *Bourée* aperto: ed è che dopo di aver fatto le due *Assemblé*, una col piede dritto dietro, e altra sotto al corpo, vi si lega il detto *Bourrée* aperto.

#### § 9. Bourrée a quattro passi

[32] L’ultima sorte di questo *Bourrée* è “a quattro passi” : ed è che ogni sorta di *Bourée* di sopra spiegato puol farsi a quattro passi: questo passo che vi si aggiunge non egli è altro che quasi un *Dégagé* aggiuntovi, il quale si fa di seguito senza frappor pausa, e serve per un riempimento di Musica, o per comodo di ligarvi altro passo.

[33] Non altro ci resta che parlare de’ loro movimenti. Tutti que’ dal § 1 fino a tutto il § 4 hanno tre movimenti per ciascheduno. Il primo de’ quali è il piegato portato, il secondo disteso andante, ed andante semplice il terzo. In quelli del § 5 si cresce di un movimento, e son differenti gli altri: il primo è il piegato staccato, il rialzato l’altro, il portato il terzo, e l’ultimo pur staccato. Que’ del § 6 hanno tre movimenti, e sono: un piegando nel gittato, disteso andante l’altro, e l’ultimo semplice andante. Que’ del § 7 pur tre: quel del mezzo *Tombé* il primo, e l’altri due soliti. Que’ del § 8: il primo di essi quanto aggregati sono nelle due *Assemblé* e nel mezzo Contrattempo. L’altro, quelli delle dette *Assemblé* con que’ del *Bourrée* aperto. Quei dell’ultimo § crescono nell’ultimo movimento nel *Dégagé.*

### Capitolo XXX. Del passo di Sissone, *Pas de Sissonne*

[1] Il “Sissone” è un passo ben differente dagli altri, che quasi tutti principiano dal piegare, egli sebbene vuole la sua piegata, ma non nel cominciamento, come divisaremo. Puol’esser principiato da tutte le positure a terra come da quelle in aria, fuorché dalla prima. Si fa avanti, indietro, da lato, in giro, disfatto in giro e raddoppiato *doublé*, e si fa “semplice” e “Rilevato”, e prima de’ semplici.

#### § 1. Semplice

[2] Mettasi in una delle posizioni già dette sopra il primo equilibrio, sia nella quarta col destro avanti, per farlo “avanti”, senza piegarsi, si stacca questo piede alla seconda in aria, ben disteso il ginocchio ed il collo del piede, con appoggiare il corpo sopra il manco. Indi tutto ad un tratto muovendo il sinistro ed abbassando il dritto si fanno incontrare tutti e due in quinta a terra, ed il destro sopra, in quel spazio di terra che stava tra piede e piede, nel mentre il dritto stava in aria, e non sull’istessa linea retta, ma avanzando un poco innanzi; e dopo ciò, senza frappor tempo, si piegano egualmente i ginocchi e con un piccolo salto, rilevando, si stacca il manco in seconda posizione in aria, e così sarà terminato.

[3] Fassi in oltre “indietro”, con differenza che staccasi alla seconda in aria il pié che trovasi addietro, e nel mandar giù questi in quinta unitamente con l’altro prendesi terreno indietro come in quello si prende avanti, e con l’istessa piegata, e col medemo salto, rilevando, si stacca di nuovo in seconda posizione in aria l’altro.

[4] Quel “fiancheggiato” non solamente differisce di questi nel pigliar terreno da lato, ma nell’ultima posizione, seconda in aria, si leva l’istesso piede che primo staccossi. Se comincia col destro, col destro finisce, se con il sinistro, con l’istesso.

[5] Il “fatto in giro” non accresce altro, che la sola quantità del giro, la quale si fa quando si manda giù il piede alla quinta, e si gira dal lato stesso del pié che primo si stacca.

[6] Per dirsi poi “disfatto”, la sola differenza si è che si gira dalla parte opposta del piede che staccasi prima in aria.

[7] Que’ raddoppiati detti “*Doublé”* sono l’istessi, fattine più di uno; con questa differenza, che essendo raddoppiati, avanti o addietro, si cambia piede, perché si principia il secondo dal pié che nel primo ha finito in aria: se sono da fianco, si prendono tutti con l’istesso pié, poiché il primo termina con quel che comincia. Tante fiate in questo da lato se ne raddoppiano due o tre con un pié e poi, cambiandolo, se ne fanno altri due o più con l’altro, e si dicono raddoppiati cambiati*.* In giro poi se si faranno tutti con un piede saranno fatti, se si cambia piede saranno fatti e disfatti.

[8] I movimenti del Sissone semplice sono tre, il primo è staccato, il secondo il cascato sulla quinta e l’ultimo il rilevato col salto.

#### § 2. Rilevato

[9] Come si disse, si fa pur “rilevato”, con le stesse diversità, non altro vi si aggiunge al primo che un movimento nel principio piegato, ed è che cominciasi con piegar le ginocchia, e nel distendere si stacca un piede alla seconda in aria, seguendo quanto di sopra si è spiegato.

[10] Cresce del primo movimento piegato, così che ne contiene quattro.

### Capitolo XXXI. Del Mezzo Sissone

[1] Il Sissone, sia semplice o rilevato e di qualunque altra divisione, fuorché il raddoppiato, si puol dimezzare con terminarlo nella piegata di entrambi i ginocchi, senza sollevarsi dopo la cascata. Questo mezzo allora avrà luogo, quando vi si dovrà attaccare un altro passo differente, che va piegato cominciando, o un salto o una capriola, e specialmente vien molto usitato quando si vuol fare la Capriola sotto al corpo, perché così piglia maggiore elasticità.

[2] Gl’Italiani, come quelli che sono portati per le capriole, se ne servono di frequente, e molto più i Grotteschi Saltatori: i Seri poi vi aggiungono un *pas Brisé*, legano il mezzo Sissone, e quindi spiccano una vaga Caprioletta.

[3] Questi mezzi mancano dell’ultimo movimento, cosicché il semplice ne ha due, e tre il rilevato.

### Capitolo XXXII. Del Passo di Gagliarda, *Pas de Gagliarde*

[1] Il passo di “Gagliarda” era molto in uso tra gli antichi, che il costumavano ne’ balletti a due chiamati balli alla “Gagliarda”, da cui ne prese nome il passo. Questi balletti erano allegri ed usati per lo più ne’ tempi binari. Noi l’adopramo anche fatto a *Carré*, come diremo a suo luogo. Questo è un passo che solamente si fa da lato.

[2] Per farlo, si metterà per esempio col dritto dietro al sinistro in una delle tre posizioni, con escluderne la prima e la seconda. Piegansi le ginocchia, e nel distendere, si rileva sulla punta del sinistro piede, staccando il destro alla seconda in aria, e nel posare la pianta a terra del sinistro si manda giù il dritto alla prima positura, il quale poi si porta in seconda: indi, strisciandolo per terra, conducesi il manco in quinta dietro, e dopo l’altro si alzerà in quarta in aria, riportandolo poscia alla quinta avanti. Questo passo, se si fa in grande, quel salto che si è detto di farsi sul collo del piede, ciocché vale il rilevarsi sulla punta del manco e il posar di questo la pianta, quando l’altro si manda giù fassi con detto salto pigliando terreno da lato.

[3] I suoi movimenti sono cinque. Il primo è piegato, il disteso rilevato il secondo con la tornata in prima, il terzo l’andante, lo sdrucciolato il quarto, e quinto lo staccato.

### Capitolo XXXIII. Passo di Sarabonda

[1] Credono quasi tutti che il passo di “Sarabonda” e di “Gagliarda” sian l’istessi, anzi uno in due denominazioni, ma io vi fo la differenza, ed in vero vi si trova. Questo si fa per ordinario ne’ tempi di Ciaccona e tempi gravi trinari. Se gli dà principio pur dalle tre stesse posizioni, per grazia di esempio col destro sotto in quinta, si piega e si porta il detto piede in prima in aria e si rileva sulla punta del piede sinistro a guisa di salticello, ma veramente non si leva la punta da terra, che è un moto del collo del piede, sebbene saltandosi positivamente in piccolo non si commette errore, si porti poi il dritto in seconda vera e per ultimo il manco si metta in quinta sotto.

[2] Costa di quattro soli movimenti, ed è primo il piegato, il rilevato l’altro, e l’ultimi due sono l’andanti.

### Capitolo XXXIV. *Pas Coursé*

[1] Il passo *Coursé* somiglia molto alle Quarte Capriole Italiane scorse in fianco, che volendo segnare una d’esse senza intrecciare vien fatto questo passo, il quale ha l’istessa proprietà ed il tempo istesso.

[2] Se si trova in altre posizioni, fuorché nella seconda, si usa il *Dégagé* per venire a questa positura, e trovandosi in essa, si piegano ambo li ginocchi, nel distendersi poi, si spicca un piccolo salticello con tutti due i piedi, il manco si accosta alla prima posizione e batte leggermente il tallone del destro, che manda in seconda, ed esso cade dove percosse e nel tempo istesso il dritto cade nella seconda posizione, dove fu cacciato.

[3] Si possono pur fare in giro, ne’ quali niente altro si aggiunge che il moto circolare, e nel resto è tutto simile a questo di sopra spiegato.

[4] Contiene tre movimenti, il piegato, il rialzato col salto e l’andante.

### Capitolo XXXV. Del Passo Scacciato, *Pas Chassé*

[1] Il passo “Scacciato”, ovvero “*Chassé*” prende il nome dall’azione che fassi adoprandolo; imperciocché un de’ piedi, percotendo l’altro, lo distacca dal suo posto e gli fa fare un passo semplice. È di varie sorti, delle quali parleremo in tanti distinti Paragrafi, e primo del “Semplice”, il quale si fa avanti, indietro, in fianco, in giro e disfatto girando.

#### § 1. Semplice

[2] Quel “Semplice avanti” si comincia dalla quarta, e nel primo equilibrio, quindi si piegano le ginocchia, e nel distendendersi, col piede che trovasi addietro si percuote il pié che sta avanti e lo caccia alla quarta posizione innanzi, e facendo poi un altro passo naturale alla quarta avanti con quel piede che l’altro percosse, sarà fatto.

[3] In quell’“addietro”, il piede che sta in quarta posizione avanti, dopo la piegata e la distesa, percuoterà l’altro cacciandolo alla quarta addietro, e con quel piede che discaccia si fa altro passo indietro finiente in quarta sotto.

[4] Quello “in fianco” comincia dalla seconda posizione, e se vuol farsi a dritta, dopo la piegata e la distesa, si urta col piede manco il destro piede, cacciandolo in seconda, e si termina col sinistro che portasi in quarta sopra.

[5] Per farlo “girando” si principia pur dalla seconda, e quando un piede discaccia l’altro, lo scacciato va in seconda ed il corpo gira subito, e si finisce col pié che scacciò, portandosi sopra l’altro. La quantità del giro resta arbitraria.

[6] Il “disfatto in giro” va fatto al contrario di quel spiegato di sopra, che siccome il girando alla destra si fa discacciandosi il dritto, nel disfatto, se il destro si scaccia, si gira alla sinistra, e se il manco alla dritta.

[7] Tre movimenti si contengono in questo passo, il primo il piegato, il rialzato scacciando il secondo e l’andante il terzo.

#### § 2. Aperto

[8] Si dona pure lo *Chassé* “aperto avanti” e “aperto addietro”, de’ quali divisaremo in questo secondo Paragrafo.

[9] Per farsi “aperto avanti”, si pone nella stessa posizione quarta, e col manco per esempio si scaccia il destro in quarta avanti dopo la solita piegata e rialzata, dappoi il manco vada in seconda ed il dritto si porta in quarta sotto.

[10] Nell’“aperto indietro”, dopo di aversi piegato e disteso, il pié che trovasi avanti percuote quello che sta addietro, cacciandolo in quarta sotto, indi quel pié che scaccia va in seconda, lo scacciato in quarta avanti, e così sarà fatto.

[11] Questi, oltre li tre movimenti nel semplice spiegati, cresce di un altro, ch’è l’ultimo andante.

#### § 3. Battuto

[12] In questo terzo Paragrafo parleremo del “*Chassé* battuto”, che fassi “fiancheggiato” e fassi “battuto sul collo del piede” e “battuto disfatto”, “battuto in giro” e “battuto girando disfatto”.

[13] Il “battuto fiancheggiato” principia dalla seconda posizione, si pieghino le ginocchia, e volendosi fare sulla sinistra, si spicca il salticello ed il piede destro batterà il sinistro sulla polpa, con qual battuta lo cacci in seconda vera, levandosi nel tempo istesso il destro in seconda in aria, quindi il destro va sotto in quinta, il sinistro in seconda, e si termina col dritto, che va in quarta avanti.

[14] Quel “battuto sul collo del piede” va fatto verbigrazia col piede destroavanti, si piega, e l’istesso destro vada a battere il sinistro piede sul collo, scacciandolo nel tempo medesimo un poco addietro, e torna subito alla quarta posizione; il sinistro poi batterà la polpa del dritto e tornerà di nuovo in quarta. Nel battere che farà il sinistro al destro, non lo scaccerà, né gli farà fare camino veruno, ma toccherà appena la polpa e tornerà subito, come si è detto, in quarta.

[15] Il “battuto disfatto” altra differenza non ha, che il piede di dietro batte quel d’innanzi, cui ribatte il dritto, e torna nell’istessa quarta. Quel battuto sul collo del piede girando, il quale si accresce del moto circolare dal lato del piede che batte, cui dopo la battuta torna all’istessa posizione e l’altro piede va sopra, portando pure in giro la vita, il di cui giro puole arrivare anche all’intiero.

[16] Il disfatto battuto in giro, si gira dalla parte stessa del piede battuto.

[17] Questi battuti crescono dal movimento del *Battement*, e contiene l’altri del Semplice.

#### § 4. A quattro passi

[18] Ogni *Chassé* che di sopra abbiamo spiegato si puol fare pure a quattro passi, aggiugnendosi un altro movimento semplice, andante, il quale, sebben sembra un *Dégagé,* ma non è tale, come dicessimo nel *Bourrée* a quattro passi (cap. XXIX § 9), perché quest’ultimo passo si deve fare in seguito, e stretto ligato all’altri, portando il piede avanti, indietro, in fianco, secondo la qualità e maniera con cui sarà fatto il passo.

### Capitolo XXXVI. Del Mezzo Scacciato. *Demi-Chassé*

[1] Il divisato passo puol farsi dimezzato, detto “mezzo *Chassé*”*.* Parlando prima del semplice, si fa in tutte le diversità dell’Intiero, al quale si abbia piena relazione, con finirlo, fatto il movimento scacciato, togliendovi via l’ultimo passo naturale, o sia movimento andante, del qual questo mezzo manca; cosicché costa di due soli movimenti, che sono il piegato ed il disteso scacciando.

[2] Quell’aperto non si dimezza; ma sempre si adopra per intiero.

[3] Que’ battuti possono esser “mezzi”: anzi sono troppo usati con togliere pur da loro l’ultimo movimento. Per lo più si lega a questi un battimento di piedi ed un’*Assemblé*, così avanti come girando. Non piglia altro il solo mezzo *Chassé* battuto girando che un quarto, o mezzo giro al più; e con l’altra legazione si puol terminare il giro intiero.

[4] Quando va con detti passi legato occupa il tempo di due battute di musica, o nel quattrodue o nel quattrotre.

### Capitolo XXXVII. Del *Ballonné*

[1] Molto in preggio è presso i Ballerini il *Ballonné.* Di esso si servono per ordinario i ballanti seri ne’ maggior gravi che potran mai danzare; perche, fatto con dolcezza e dandogli quel molleggio che si ricerca, accresce di maestà e di gravità la danza.

[2] Puol servire pure per i Ballerini Grotteschi, facendolo però con destrezza ed aggiungendovi il giuoco del braccio, che dalla posizione contraria dona un bel vedere. Il farsi avanti, indietro, da lato e girando sono le sue diversità, ma che poco differiscon tra loro. Questo passo ha molto confronto al contratempo, accrescendovi solo il molleggio del ginocchio. Per grazia di esempio: si equilibra sopra tutte due le piante de’ piedi in quarta positura e poi si piegano appena le ginocchia egualmente, e nel rialzare si fa un salticello sul collo del piede, che importa levare il solo calcagno da terra, sebbene levandosi affatto tutto non sarebbe errore, indi si distacca il pié che stava avanti alla quarta in aria avanti, e così si dice “avanti”; indietro per essere “addietro”, e da lato sarà “fiancheggiato”, in qual sol movimento consiste la differenza, levato dunque in aria il piede e posto ben fermo il corpo in equilibrio tutto sull’altro piede, si piega con un dolce molleggio il solo ginocchio del piede che sta in aria, e tornandolo a portare alla quarta in aria, come stava, vien terminato il detto passo. Come stava, intendo dire avanti se così era, in seconda s’egli è da lato, s’egli è addietro torna a portarsi indietro.

[3] “In giro” non altro diremo che nel saltare si gira la vita nella quantità che si esigge, e nel resto poi è simile a quello avanti. Questi va fatto pure ne’ tempi di Ciaccona.

[4] Questo passo non puole occupare altro che il tempo di una battuta.

[5] I suoi movimenti sono tre. Il primo il piegare, il rilevare col salto il secondo, il terzo molleggiato portato altra volta in aria.

### Capitolo XXXVIII. Del *Développé*

[1] Questo Passo vien chiamato da’ Francesi *Développé* per esser egli un viluppo, o dir vogliamo un groppo di tempi di coscia.

#### § 1. Sostenuto ed Andante

[2] Rigorosamente parlando va preso col piede in aria: ma per farne un’esatta spiegazione, il farem prendere dalla quarta positura a terra. Volendosi fare per esempio col dritto, si ponghi questo dietro al manco; e bene equilibrato il corpo sopra tutti e due i piedi, si cavi il destro con leggiadrezza alla seconda in aria, ove, piegando alquanto il suo ginocchio, si porta alla quinta pure in aria, e giunto in questa, si distende, formando poscia un mezzo cerchio, si porta indietro alla quarta in aria, e tornando a segnare altro quarto di circolo per aria, conducesi altra volta alla seconda in aria\*, ove puol finire, e puol seguire a portarsi in quinta seguendo a segnar cerchio, da dove fa tornarsi novellamente alla seconda in aria. Si suol ballare ne’ tempi binari e ne’ tempi ternari; ballandosi in tripla si fa fino al segno\*, in tempo dupla si aggiungono l’altri due movimenti.

[3] Fatto questo gravemente si dice “Sostenuto”, fattosi con celerità chiamasi “Andante” e tra questi altra differenza non v’è.

#### § 2. Saltato, Sauté

[4] Oltre di questi v’è il “Saltato”, *Sauté* detto in Francese, nel quale con quel pié che sta a terra si fanno tanti salticelli, a guisa di mezzi Contratempi, quanti passaggi fa l’altro per aria avanti e addietro.

#### § 3. Battuto

[5] Il *Développé* “battuto” niente da questi differisce, fuorché prima di segnare in aria il cerchio per portare il piede avanti o addietro si faranno de’ Battimenti, che cadono sempre alla prima in aria.

[6] I movimenti del divisato passo sono quattro sino al segno \* apposto. Il primo è quello che si fa quando il piede si cava alla seconda in aria, il secondo è nel piegare il ginocchio, portandolo alla quinta avanti in aria, da dove alla quarta addietro in aria pure sarà il terzo, ed il quarto alla seconda, se si siegue alla quinta in aria avanti sarà continuato l’istesso movimento quarto, e conducendosi alla stessa seconda, sarà un altro movimento, e sarebbe il quinto.

### Capitolo XXXIX. Della Glissata, *de Glissade*

[1] Parleremo in questo Capitolo della “Glissata”, che puol farsi avanti, indietro, fiancheggiata, in giro fatta e disfatta.

[2] Volendola fare “avanti”, si metterà in quarta posizione col destro per esempio avanti al sinistro, equilibrasi il corpo su tutti due i piedi, quindi piegansi i ginocchi, e distendendo il destro si porta alla quarta in aria, che posatolo appena in terra, col pié sinistro si glissa leggermente la terra e portasi in quinta sotto, e da questa istessa posizione se ne puol secondare un’altra, e quante mai se ne vorranno, perché sempre il pié di sopra resta sopra, e sotto quel di sotto.

[3] Quell’“addietro” vale l’istesso, a sola differenza che si stacca in quarta in aria addietro quel pié di sotto, e quel di sopra glissa fino che arriva alla quinta sopra.

[4] La “fiancheggiata” gode il privilegio di poter principiare sotto e finir sopra, siccome da sopra finir sotto. Si comincia pur dalla quarta, se sia a dritta, il destro invece di levarsi in quarta in aria, si stacca in seconda in aria, ed il manco, dopo di essersi quello abbassato, glissando va in quinta, che egualmente lo puote o sotto o sopra.

[5] Per esser “fatta in giro” fa bisogno girarsi su quel lato istesso del pié che prima si muove, il quale dalla posizione in aria, ove prima si leva, si porta sotto in quinta, con dar moto in giro alla vita, e l’altro piede strisciando in quinta pur sotto si porta, con dare altro moto di giro alla vita, e tutto il moto circolare che si fa nella glissata rigorosamente non puole essere più di mezzo: perché, se intiero farassi, allora mutarebbe di sembianza, e più tosto farà figura di *Assemblé.*

[6] Tutto all’opposto essendo “disfatta”; nella quale se si vuol girare a sinistra si muove prima il destro e si porta sopra nella scesa che fa dalla posizione in aria, e siegue il resto di sopra spiegato.

[7] Tre sono i suoi movimenti, il primo si è il piegato, il secondo disteso portato in aria e l’andante il terzo.

### Capitolo XL. Del Passo Unito, o sia *de Assemblé*

[1] L’*Assemblé* tiene molto somiglianza di una Capriola, e tante delle volte invece di questa si adopera un’*Assemblé.* Grande uso ne fanno i Ballerini, e molto più le Ballanti, le quali, dovendo fare una Capriola avanti ed in seguito un’altra in giro, ne tralasciano una e fanno in sua vece un’*A*s*semblé.*

[2] Presso i Francesi è più in costumanza che presso di noi Italiani, perchè quelli non si curano del troppo uso delle Capriole, servendosi più tosto del ballar terreno[[28]](#footnote-28). Alcune delle nostre Donne vogliono essere più tosto Francesi che Italiane: esse per risparmiar fatiga fan più volentieri una *Assemblé* invece di una Capriola, e da questa loro melanzagine ebbe veramente origine quest’ *Assemblé.*

[3] In un *Pas de deux* figurato, dove l’Uomo intreccia la Capriola, la Donna per ordinario vi lega un’*Assemblé*, per riserbarsi tutta la forza nella sua parte a sola, e per far tutta la mostra della sua abilità quando gli occhi de’ spettatori pendono tutti dalla di lei danza, essendo occupati in essa sola, senza aver riguardo a tutto il ballo, ove consiste la maggior parte dello spettacolo e l’onore del suo compagno Compositore: ma questo non fanno quelle Donne a’ quali troppo cale l’altrui non men della propria gloria, che queste impegnano dal principio fino al fine tutto il loro sapere.

[4] Ma lasciam da parte queste invettive e torniamo alla composizione del passo, che puol farsi avanti, indietro, da lato, girando fatta e disfatta, e sotto al corpo.

[5] L’*Assemblé* “avanti” si puol fare sopra l’uno e l’altro piede, e puol cominciare da qualunque posizione innanzi, fuorché dalla seconda. Facciam l’esempio sulla quarta col destro avanti: si equilibra il corpo sopra il manco, e piegando le ginocchia, alzasi il destro in quarta in aria, distendendosi esso solo, ed il manco resta tuttavolta piegato, sostenendo l’equilibrio del corpo, e nel rialzare e distender di questo, si dona moto alla elasticità del ginocchio, ma più a quella del collo del piede, in maniera che possasi fare un salticello sollevato appena da terra ed avanzando piccolissimo terreno avanti, e nel cadersi giù, si cadi nel punto istesso con entrambi i piedi, portando il destro in una delle posizioni avanti, fuorché nella seconda e nella prima; sebbene parlando di semplice *Assemblé* cadesi in quinta; nell’altre due maniere quando vi si dovrà legare un passo che in una di esse principia.

[6] In quella “indietro” il principio è l’istesso, nella quale si leva pure in aria alla quarta il pié d’innanzi, piegandosi, distendendosi e sollevandosi come sopra si è detto, nel cader poi giù, v’è la sola differenza che si acquista terreno indietro, e che il destro cade indietro in una delle tre suddette posizioni, come chiamerà il susseguente passo che legarvisi dovrà.

[7] La “fiancheggiata” comincia dalla stessa posizione, e nel levarsi in aria, si stacca in seconda, nel cader, cade prendendo terreno da lato, ed in una delle tre divisate positure, che neppure in questa di fianco si cade in seconda.

[8] “Girando” è l’istessa, aggiungendosi il giro che si fa nel cadere in quella quantità che richiedesi, e per esser “fatta” si gira dalla parte di quel pié che si solleva in quarta in aria; per esser “disfatta”, al contrario, si gira dalla parte del piede che sta a terra.

[9] Quella “sotto al corpo” fa pure la figura d’una Capriola. Questa differisce dall’altre; qui si piegano egualmente i ginocchi, indi si rialzano distendendo i colli de’ piedi per dar spinta a tutto il corpo da sollevarsi da terra appena, diversamente sarebbe salto e non passo, e si cade in quinta posizione sull’istesso luogo. Dicesi sotto al corpo perché non si avanza terreno da nessuna parte.

[10] Tutte queste sorti di *Assemblé* van toccando la piana terra con le punte de’ piedi, tanto poco deve essere l’alzata di esse.

[11] Due movimenti si considerano in questo passo, il primo è il piegato, il secondo è il rialzato col salto, che la cascata non si giudica per movimento differente, come si avvisò nel cap. V de’ movimenti.

### Capitolo XLI. Del *Ballotté*

[1] Nella voce questo *Ballotté* si confonde col *Ballonné*, che la sola differenza non è altra, che la mutazione di una sola lettera: ma questa mutazione di lettera dona una grande varietà alli passi. Egli costa di tre *Jeté* fatti con l’uno e con l’altro piede, e finisce con un’*Assemblé*, i due primi *jeté* son fatti con celerità, il terzo in grande, al quale vi si lega l’*Assemblé.* Prende due battute di Musica, la prima nel primo *Jeté*, la seconda nella cascata dell’*Assemblé*.Si fa questo passo tanto in tempo “Trinario” quanto in “Binario”; su quai tempi si fa o più largo o più stretto: tutto dipende dalla prattica e dall’orecchio del ballante; e far uso di questo passo si puote in ogni carattere.

[2] In quante maniere si puol fare il *Jeté*, nell’istesse si puol fare questo passo, perciò non ne divisaremo con distinzione.

[3] I movimenti sono tutti que’ che in tre *Jeté* ed in una *Assemblé* entrano.

### Capitolo XLII. Dell’*Emboité*

[1] L’*Emboité* è un passo che puol cominciarsi da tutte le posizioni, ma come abbiam detto sempre si preferisce la quarta all’altre, per esser la più comoda; e si fa o con l’uno o con l’altro piede. Si fa avanti, indietro, in fianco, in giro fatto e disfatto, e raddoppiato, *doublé.*

[1] Per farlo “avanti” si ponga, per grazia di esempio, il piede destro dietro al sinistro e si piegano tutti e due li ginocchi, indi il pié che sta indietro segnerà un mezzo cerchio e si gitterà in quarta avanti, ed appena questo posato, il sinistro con un movimento naturale si porta in quarta avanti: la mossa di questo piede deve essere così immediata alla posata di quello, che si spicca un salticello, e da questo il dritto passa alla quarta avanti; sicché questo *Emboité* termina con l’istesso piede con cui comincia, e comincia indifferentemente o con l’uno o con l’altro piede, purché sia indietro il piede, e termina innanzi, dal cui fine piglia la denominazione “avanti”*.*

[2] Dissi, nel portare il primo piede da dietro in avanti, “si gitterà”: non a caso mi son servito di tal termine, perché ivi si dà moto di *Jeté*, e perciò distinsi in appresso la portata dell’altro piede, dicendo “con un movimento naturale”.

[3] Quelli “indietro”, tutto al contrario, principia innanzi ed ha fine “indietro”,e si fa così: sia verbigrazia il dritto in quarta avanti, dopo la piegata passa questo istesso, segnando il mezzo cerchio, in quarta addietro gittandolo, ed il manco, che resta avanti, subito va indietro in quarta ancora, ed il dritto va pure in quarta addietro. Nella gittata si fa il solito salticello; va ciò di supposto.

[4] Quell’“in fianco” si fa similmente; soltanto differisce nel fine, che termina in seconda col piede con cui principiollo, avanzando da lato terreno nel cader del salticello.

[5] “In giro” non altro vi si aggiunge che la quantità del giro, il quale non dovrebbe esser più di un quarto o al sommo mezzo, sebbene alcune delle volte si fa di più, ma ciò per mera necessità, e finisce in seconda. Per esser “fatto” si gira dalla parte istessa del piede che a muoversi sarà il primo; e per esser “disfatto” si gira all’opposto del pié che primo si muove.

[6] Il “raddoppiato” non è altro, che di ogni *Emboité* di sopra riferito se ne possono fare con la maggior prestezza quanti se ne vorranno.

[7] Questo passo è il favorito del nostro bravo Monsieur Carlo Lepicq. Egli il fa con tanta maestria e vivacità che sembra uno intreccio in aria, una capriola brillante.

[8] Quattro movimenti si contengono in questo passo, il primo è il piegato, il secondo il rialzato, il terzo ed il quarto sono andanti.

### Capitolo XLIII. Del *Fouetté*

[1] Il *Fouetté* è un passo assai brillante, che suol servire per fine di cadenza, come il *Ballotté.* Costa di una battuta in tempo binario per sua vera natura, ma volendosi fare anche in tempo trinario, si puol benissimo; ed in questo tempo, ch’è fuor della natura del passo, dipende per farsi dall’abilità del Ballante. Si puol fare in due maniere, sotto al corpo e girando.

[2] Per farsi “sotto al corpo” si comincia, per esempio, dalla quarta positura col destro avanti, si piegano appena i ginocchi e nel distendersi si leva il piede dritto alla quarta in aria, da dove circolando giunge alla seconda similmente in aria, e quivi arrivato, si piegano ad un tempo tutti due i ginocchi, quanto il dritto piede mandisi indietro alla quinta in aria, da dove, tornandosi a distendere, si cava l’istesso alla seconda in aria. In questo tratto il piede manco puol star fermo e puol fare due salticelli, o sul collo del piede o levati appena da terra; il primo si fa con l’istesso moto della piegatura de’ ginocchi, quando il piede dritto, giunto alla seconda in aria, va piegando alla quinta; e nel distendere si fa l’altro.

[3] Quel “girando” comincia dalla stessa foggia, e si gira sull’istesso lato del pié con cui si fa, il suo giro è per intiero e si termina con la seconda in aria.

[4] Questo si adopera, parlando del passo considerato in se stesso, ma eseguito poi in Teatro vi si aggiungono per fine due *Assemblé*: la prima, che si prende dall’istesso piede che sta in aria, portandolo alla quinta avanti, e l’altra sarà un’*Assemblé* sotto al Corpo (cap. XL). In questo caso occuparebbe allora due battute di musica sì nell’uno, come nell’altro tempo per lo più si usa o in principio di una parte, oppure per fine di cadenza, che facendosi solo è qualora vogliasi legare ad altro passo.

### Capitolo XLIV. Del Mezzo *Fouetté*

[1] Per farsi mezzo, si finisce al secondo movimento, che importa la piegata portando in quinta in aria il piede destro, da qual piegata si puol prendere altro passo che comincia piegando, siccome sarà un *Brisé* o passo simile. Questo non va mai adoprato solo, ma serve per ligarvi altro passo, come si è detto nel mezzo *Echappé*.

### Capitolo XLV. Della Pirola, *de Pirouettes*

[1] La Pirola è un passo che si fa sempre girando sull’istesso terreno. Si puol girare la vita o per un quarto, o per mezzo, o per tre quarti, o per giro intiero. Si fa in diversissime maniere, si gira a dritta, a sinistra, si fa disfatta, sotto al corpo sostenuta, forzata incerta, bassa, ritirata, ponta e tacco, tacco e ponta, distesa aperta, incrocciata; e si suol principiare dalla quarta posizione.

[2] Volendosi fare “a dritta” con un “quarto di giro”, si porta il pié destro che sta avanti, in quarta addietro, distese le ginocchia, segnando un mezzo cerchio in aria, finché arriva alla seconda in aria, da dove cominciano a piegarsi i ginocchi, finché arrivati alla posizione quarta già detta, e questo portamento con tal piegata serva per regola generale di dare un garbo alle *Pirouettes*, piegati dunque li ginocchi, si porta la sola punta a terra, alzando il calcagno dell’altro piede, e si rileva sulle due punte de’ piedi, tenendosi l’equilibrio del corpo nel modo secondo (cap. IV n. 29), e fisse le punte a terra, e propriamente sull’istesso terreno a guisa d’asse, vi si gira il corpo, con far la vita linea parallela alla linea che stava orizontale al fianco destro.

[3] Se vuol farsi “mezzo giro”, si tratterrà sull’istesso metodo, ed il piede portasi in quinta addietro, e girando nell’istessa guisa si deve trovare col petto ove tenevansi le spalle.

[4] Per farne “tre quarti” si porta in quinta sforzata addietro, e girerassi fintantocché si farà fronte a quella parte ove si teneva il fianco sinistro.

[5] Per farla “intiera” si piglia col piede che devesi portare indietro una posizione fuor di misura sforzata, e girando si deve trovare nella stessa situazione come principiossi.

[6] Per girarsi alla sinistra, si comincia col piede manco avanti, che poi portasi addietro, e si gira alla sinistra, in una delle quattro quantità.

[7] Per esser “disfatta” vale dalla portata del piede, che, invece di portarlo addietro dal suo lato, si porta avanti al piede che sta in terra, e si gira determinatamente alla quantità bisognevole.

[8] Per far la Pirola “disfatta a pié fermo” si situa in quarta col destro per grazia di esempio avanti, da ivi stesso alzasi sulle punte e girasi a sinistra, che voltata per un quarto la vita si poserà e resterà addietro il piede che stava avanti. Questa *Pirouette* non può far più di un quarto di giro, che per farne mezzo, al sommo, fa di mestiere piantarsi in quinta sforzata.

[9] La *Pirouette* dicesi “sostenuta” quando nel giro non si usa velocità, ma si aggirerà aggitatamente, e ciò dipende dalla Musica, s’ella sarà patetica.

[10] Vi sono le Pirole “forzate incerte”, le quali si fanno sulla punta di un solo piede, sopra il quale velocemente volgesi per quanti più giri si potran fare; e perciò chiamasi “incerta”, che non dipende dalla volontà del ballante far più o meno giri, ma quanto la sua abilità ed agilità farà capace. I Ballerini tante volte uniscono a questa pirola de’ *Tordichamb*, o alcuni Battimenti fatti e disfatti, o alcuni molleggi di ginocchi con quel piede che deve stare in aria, quando si girerà sulla punta dell’altro, ed è permesso al serio in tal caso di farla sostenuta.

[11] La pirola “bassa”, che pure è incerta e forzata, puol farla il solo Ballerino Grottesco, e si fa con li ginocchi piegati e girando velocemente sulla punta di un piede.

[12] La “pirouette ritirata” è solamente propria pur del Grottesco, e fassi che nel mentre si gira sulla punta di un piede, l’altro si tiene appoggiato al ginocchio dello stesso piede che gira, o dietro la piegatura del medesimo ginocchio. Questa Pirola va pure tra il numero dell’incerte.

[13] Quella “ponta e tacco” è propria ancor del solo Grottesco, ed è che la punta del piede che sta in aria si appoggia al tacco del pié su cui si gira, ed è questa Pirola incerta pure.

[14] Al contrario, quella “tacco e ponta”, nella quale il tacco del pié che sta in aria si mette sulla punta del pié che gira. Appartiene ella pure al Grottesco, ed è incerta.

[15] La Pirola “distesa aperta” si fa girando in sopra una punta di piede, tenendo l’altro alla distanza della seconda in aria e ben distesi li ginocchi. È una delle forzate incerte e si puol fare da tutti i caratteri.

[16] Al Grottesco si appartiene la Pirola “incrocciata”, ch’ella è ancora incerta, e fassi così: il piede che non tocca terra si mette sul collo del piede sopra cui si gira.

[17] Ve ne sono dell’altre, ma perché si riferiscono a queste le tralasciamo da parte.

[18] Tutte queste *Pirouettes* han di bisogno di un grande equilibrio, anzi tutte da esso dipendono, come pure fa di mestiere da farsi in un piano leviato per farsi quantità di giri. Io son giunto a fare nove giri col beneficio di aver trovato nel Palco ove girar senza intoppo, e chi vuol far gran pompa di queste Pirole si guardi di non farle in parte che non sia bene appianato, ove facilmente si perde l’equilibrio, ed ecco la cattiva riuscita della Pirola.

[19] Il rinomato Sig. Vestris fiorentino, all’attual servizio del Re di Francia, è tanto franco con queste *Pirouettes* che con una sola di esse puol sorprendere un Teatro intiero. Egli nel tempo dell’istesso giro cambia due e tre volte piede, senza fermarsi ed interrompere il giro, cosa veramente di eterna ammirazione: ma quello che reca più stupore si è, mentre serve nel giro con tutta la possibile celerità, si ferma improvisamente e resta in *aplomb* con una franchezza sì particolare, che immobile resta in quello equilibrio.

[20] Rispetto alle *aplomb* non v’è chi al chiarissimo Monsieur Pitrot paragonar si possa. Egli è arrivato a stare per due minuti in *aplomb,* e nell’atto istesso ha fatto tutti i *Battement* possibili, fatti, disfatti, alti, bassi, distesi, sul collo del piede, e quanto l’arte di un’esperto Ballerino eseguir possa, vi ha fatto pure de’ *Tordichamb* in variate maniere: ma non questo solo è degno di meraviglia; il più si è che lui non istà in equilibrio come gli altri su mezza pianta di un piede, ma inalbera la vita tutta sulla punta del maggior dito del piede, e distende così perfettamente tutte le articolazioni che tutta la coscia, gamba, e piede istesso cadono in linea perpendicolare. Nella fine delle sue parti “a solo”, quando sta tutto anelante e difficilmente per conseguenza a prendere un esatto equilibrio, si pianta in *aplomb* più fermo che un Uomo aggiato e fresco non sta sui propri piedi. Cose che paiono sopranaturali, eppure n’è testimonio di vista tutta l’Europa.

### Capitolo XLVI. Del Contratempo, *Contretemps*

[1] Parlaremo in questo Capitolo del Contratempo, uno de’ principali passi, e che si esercita da ogni sorte di Carattere di Ballerini. Si divide Semplice, Aperto, di sbalzo volato e Battuto.

#### § 1. Semplice

[2] Il “Semplice” si fa avanti, indietro, da lato, girando fatto e disfatto, e si comincia con l’uno e con l’altro piede. Si ponno prender da tutte le positure, fuorché dalla prima e dalla seconda; ma la più aggevole per farsi avanti è la quarta, per la ragione tante fiate addotta. Si facci l’esempio dalla quarta col pié destro avanti, su questa si equilibra il corpo, ed il manco con la sola punta toccherà appena la terra, si pieghino le ginocchia e si rialzino saltando, con andarsi a cadere sopra il pié destro, tenendosi sollevato alla seconda in aria il sinistro, da dove si porta alla quarta avanti, e termina con altro passo semplice fatto avanti dal destro, finiente nella quarta posizione. Si avverte che nella caduta del salticello che si spicca su di un piede si prende un poco di terreno avanti.

[3] In quello “addietro” non solo il terreno si acquista addietro nella cascata del salticello, ma i due movimenti semplici che finiscono in quarta si fanno pure addietro, e fuor di questo altra differenza non ha.

[4] In “fianco” si distingue da’ due suddetti movimenti, che si fanno fiancheggiati, ed il terreno che deve prendersi nella cascata si prende da lato.

[5] Nel “fatto in giro” si piega al solito e si rileva saltanto sul piede che trovasi innanzi, che sarà il destro se si gira a dritta, se a sinistra il manco; nella caduta sull’istesso piede vi si gira, e quello che sta che stava addietro farà un passo a cerchio, e con l’altro si termina in quarta posizione sopra.

[6] Quel “Disfatto” va tutto all’opposto; si rileva saltando sul piede che sta innanzi, e sia verbigrazia il sinistro per girarsi a dritta, il destro a manca, e circolando, nella caduta del salticello, il piede che che era addietro, restando in quarta in aria, che poi si porta in quarta vera, con l’altro si finirà in quarta di fronte se si vuol fare mezzo giro; volendosi fare intiero il giro, mezzo si fa nella caduta, e si termina co’ due movimenti semplici.

#### § 2. Aperto

[7] L’“aperto” in fianco si prende dalla seconda posizione, quindi si piega e si rialza saltando, con cader per esempio sul dritto, da poi il manco portasi in quinta, e torna il destro a porsi in seconda. Si dice aperto perché termina in posizione seconda, e serve per legarvisi altro passo che da essa positura va cominciato.

#### § 3. Di sbalzo volato

[8] Ogni spiegato passo di Contratempo puol farsi di “sbalzo volato”, e vale una forza, un impeto di più che si dona al corpo, e serve o per prendere qualche Capriola o per passare qualche figura un po’ discosta. Se sarà di prevenzione alla Capriola fa di mestiere sforzarlo per far maggiore alzata al salto, che se prenderassi con lentezza non si potran ben raccogliere le articolazioni, le quali non ben raccolte non potran dare al corpo quell’elaterio[[29]](#footnote-29) necessario al risaltare, perché un corpo, si parla de’ corpi in generale, non solo del vivente, avrà più veemenza nell’elasticità quando sta più raccolto: non essendo altro questa forza elastica che una continua violenza di distendersi: Vis elastica est continua vis se dilatandi*.* Per avanzar qualche figura convien pure dargli un maggior sbalzo, che passar non potrassi se lentamente si fa il Contratempo.

[9] Quattro movimenti compongono ogni sorte di questi Contratempi. Il primo il piegato, il secondo il rialzato col salto, il terzo, il quarto sono due movimenti semplici andanti.

#### § 4. Contratempo e passo di bourrée disfatto

[10] Il “Contratempo”e “Passo di *Bourrée* disfatto” si usava moltissimo da’ Ballerini Grotteschi, come pure da que’ di mezzo carattere. Oggi però, che il buon gusto si è andato raffinando, questo passo si è quasi dall’uso tolto. Serviva egli per un comodino sì per passeggiare il Teatro come per prendere fiato il ballante: ma poiché da cinque lustri in qua illustrarono sei o sette ballerini famigerati la Danza teatrale, purgandola tratto tratto, vi han tolto certe usanze alquanto insipide e triviali: onde, in cambio di questo passo, vi hanno introdotto alcune vaghe e graziose legazioni.

[11] Per saper cosa egli sia questo passo già fuor di uso, diremo d’essere un ligamento di Contratempo e *Bourrée* disfatto (cap. XXIX) ed alcuni altri passi non nominati, come vi sono in tante altre non mentovate legazioni, qual nella Ciaccona, nel *Troussé*, nel *flinc flanc.* Questa legazione si faceva trapassando il Teatro oppure andandovi dall’alto al basso.

[12] Ma venghisi alla formazione del passo, se vorrassi fare col pié sinistro pongasi il destro avanti, e distaccandosi il piede manco, si piega e fassi un Contratempo in fianco alla sinistra, dappoi vi si lega il passo di *Bourrée* disfatto col piede sinistro, con il quale avrà fine il passo. Soleva dar termine a questa legazione di passo un *flinc flanc* ed un’*Assemblé,* con la quale si darà compimento al passo e alla legazione, non al giro, perché va fatto e disfatto nel medesimo tempo.

#### § 5. Battuto

[13] Tutte le specie de’ Contratempi spiegati ne’ Paragrafi 1, 2 e 3 posson farsi pure battuti, a’ quali niente altro che un *battement* vi si aggiunge. Si suol di frequente cominciare con un *Degagé,* trovandosi in altra posizione fuor della seconda e della quarta, che stando in una di queste due lo staccamento si tralascia. Composto dunque in posizione, ed equilibrato sulle piante d’entrambi i piedi, si piegano le ginocchia, e nel distenderle, si salta per esempio sopra il piede manco, e nell’istesso momento col pié destro si batte la polpa del sinistro e quindi portasi alla quarta positura, succedendo poi i due movimenti semplici, o avanti, o indietro, o in giro, o in fianco, secondo la qualità del Contratempo. Sicché altra differenza non v’è che quella battuta, e per conseguenza cresce di un altro movimento.

### Capitolo XLVII. Del mezzo Contratempo, *Demi-Contretemps*

[1] Con aver spiegato il Contratempo intiero, ho già favellato di tutto il “Mezzo”, poiché altro non è questi che il principio di quegli, terminando dopo la cascata senza darsi i due passi semplici, ma si termina con levarsi in aria alla seconda, il piede sul quale non si ha saltato, che se vorrassene pigliare un altro si fa un *Dégagé* col piede medesimo che va in aria.

[2] Il battuto puol’esser pur mezzo, con togliervi solo i suddetti passi semplici.

[3] Il Contratempo e *Bourrée* disfatto però non puol’ essere dimezzato, per essere una legazione di passi che per intiero esigge tutti que’ descritti.

[4] I suoi movimenti non sono altro che due: il piegato e il rialzato col salto.

### Capitolo XLVIII. De’ Tempi di Coscia, *de Temps de Cuisse*

[1] Non altro importa questo “Tempo di coscia”, o, come in Francese sentesi, *Temps de cuisse*, se non se un battimento di coscia, di gamba accompagnato al battimento del piede. Alcuni vogliono che dopo la prima piegata si deve battere col pié e ginocchio disteso, assignando di ragione che in questa guisa riesce più brillante. Altri pretendono, e con più di ragione, che facendosi col ginocchio piegato abbia altro merito e si rende più preggevole, ed infatti i Francesi l’usano così, in qual maniera fa più vaga mostra. La mia opinione sarebbe pur questa: imperciocché volendosi fare in un grave, la battuta della Musica vien con detta piegata più riempiuta. Si fanno in variate maniere: avanti, indietro, da lato, girando, raddoppiati.

[2] Volendosi fare “avanti”, si mette in quarta posizione e si comincia con un piccolo piegamento di ginocchi, e si cavi poi alla seconda in aria quel pié con cui si vuol battere, sia a grazia di esempio il destro, nel cader dalla detta seconda, batta leggermente con la polpa la fronte della gamba sinistra, con distendersi nel tratto istesso tutti due i ginocchi. Si giuoca in tutto il tempo del passo, la coscia che accompagna il movimento della gamba: la battuta istessa che darassi darà risalto alla gamba, che la rimanda in seconda altra volta, ma un poco più accosta, da dove senza la menoma pausa si porta alla seconda in aria, e ciò col piede destro; col sinistro, appena battuto, si fa un lieve salticello, che prende terreno avanti.

[3] “Addietro” non altra differenza v’ha, che la battuta si fa addietro, cioè con la fronte di una gamba si batte la polpa dell’altra, il di cui piede col salticello prende terreno indietro, ed il piede che ha battuto va pure alla seconda in aria.

[4] “In fianco”, dopo la battuta il piede sinistro col salticello occuperà altro terreno da lato, e l’altro anderà in seconda in aria, al solito.

[5] Quelli “girando”, o sian fatti alla dritta o alla sinistra, hanno sempre gli medemi movimenti che abbiamo fino adesso spiegato, si aggiunge il solo giro, che si fa nel salto e non puol essere più di un quarto per ogni tempo di coscia, si suole girare alla dritta se si fa col destro, e facendosi col sinistro, girasi per la manca.

[6] Raddoppiandosi avanti, si fanno tutti con l’istesso piede, ed invece di finirsi, col piede che batte, in seconda in aria, si porta glissando alla quarta avanti. Raddoppiandosi fatto addietro il primo, il secondo va fatto avanti con l’altro piede, e finiscono pur glissando in quarta. Quelli in fianco non cambiano piede, ma tutti si fanno con l’istesso, e finiscono nella propria seconda in aria come d’uno abbiamo detto.

[7] Costa di tre movimenti, il primo è il piegato cavato, il secondo il rilevato ed il terzo il battuto.

### Capitolo XLIX. Del Fioretto, *Fleuret*

[1] Parleremo in questo Capitolo del “fioretto”, il quale è tanto necessario nel ballo che non v’ha quasi una Danza in cui egli non entra. Si puol ballare in ogni tempo di Musica, si “binario” come “ternario”, ma il suo vero sarebbe il “Quattrotre”. Si fa semplice, in *Chassé,* in *Jeté* e saltato, e principiaremo col “Semplice” come il più percettibile.

#### § 1. Semplice

[2] Questo semplice si fa avanti, indietro, in fianco, in giro. Per farsi “avanti” fa d’uopo componersi in quarta, per cagion di esempio col piede destro addietro, e senza piegare si stacca alla seconda in aria, che senza ivi fermarsi, strisciando appena appena la terra, si porta piegando in quarta un poco sforzata, ed il sinistro, che resta addietro, portisi alla terza dietro al destro, ove si rileverà sulle punte de’ piedi, e con un passo naturale fatto dal dritto in quarta avanti sarà finito.

[3] Quell’“addietro” si comincia col piede che sta avanti, facendolo passare dalla seconda per portarlo con piegar, glissando, alla quarta addietro: se questo si è fatto col destro piede, il sinistro, ch’è restato avanti, si porta in terza sopra, e si rileva come prima, ed il destro, che si trova sotto, si porta alla quarta addietro con un passo semplice.

[4] Quello “in fianco” comincia pur dalla quarta, e si porti per grazia di esempio il dritto glissando in seconda, e di poi il manco si accosti in terza addietro, e rilevisi sopra le punte di entrambi i piedi, e s’esca altra volta col destro in seconda posizione.

[5] “In giro” poi se gli aggiunga il moto del giro, che fa il primo piede segnando un quarto di circolo, e si porta piegando in linea trasversale al fianco e rilevando, l’altro si mette in terza sotto con girar la vita.

[6] Quattro movimenti per cadauno si contengono in questi fioretti. Il primo è il portato glissando, il piegato il secondo, il terzo il rilevato e l’andante il quarto.

#### § 2. A chassé

[7] Il *Fleuret* a *Chassé* puol farsi pure avanti, addietro, fiancheggiato, in giro; volendosi questo fare “avanti”, dopo di essersi posto in posizione, fattosi il primo passo innanzi, l’istessa piegatura che si fa nella fine del portamento del primo passo, e il piede che trovasi indietro va ad urtare con la noce il tallone dell’altro piede cacciandolo in quarta avanti, e così avrà termine.

[8] Quell’“addietro”va cacciato, col pié che resta avanti, alla quarta addietro, dopo il primo passo che negli altri si è adoprato.

[9] Quello “in fianco”, se non va fatto con qualche riguardo, si potrà confondere con mezzo *Chassé* fiancheggiato, che molto a quello si riferisce, ma però vi ha la sua distinzione. Questo, come si è detto di quello in fianco semplice (§ 1), comincia dalla quarta, e dopo di aversi portato in seconda si scaccia alla seconda in aria, da dove subito passa alla seconda in terra.

[10] In quello “in giro” si scaccia pure nel secondo movimento con l’aggiunta del circolare quanto nel semplice si è detto.

[11] I movimenti son pur quattro, poiché lo scacciato non si accresce di più, ma si cambia col rilevato su tutte le due punte de’ piedi.

#### § 3. A jeté

[12] Il “fioretto a gittato”, o sia *fleuret Jeté*, si puol fare pure in tutte le divisate maniere, aggiungendovi il moto gittato, o per dir meglio cambiando il secondo movimento ed il terzo.

[13] Mostriamo un esempio “avanti” con far staccare il destro dalla quarta alla seconda in aria, stasse avanti o indietro continuamente strisciando, si porti l’istesso piede in quarta avanti, indi il sinistro piede, cui resta addietro, si getti sotto al dritto, cacciando questi alla quarta in aria, dalla quale si getti anche questi avanti al manco, e questo vien cacciato alla seconda in aria, dove fermato si termina il passo.

[14] “Indietro” si usi l’istesso con fare i movimenti gittati dalla parte di dietro.

[15] “Fiancheggiato”, se si vuol fare alla destra, si porti il piede dritto alla seconda posizione e, nel rilevarsi, si urti di leggiere con l’altro piede sotto, e vadi in seconda in aria, il quale tornasi gittando sopra l’altro, cui si leva in seconda pure in aria.

[16] “In giro” se gli accresce la quantità del giro, e così saran fatti.

[17] Quattro movimenti in questi pure si contengono, cambiando il secondo ed il terzo in gittato, il quarto in staccato in aria.

#### § 4. Saltato, Sauté

[18] Il fioretto “saltato” si fa con un salticello a guisa di mezzo Contratempo, che si adopera prima di dare il cominciamento al fioretto semplice, poiché la cascata del salto va unita col principio del *fleuret*, avendo l’istesso tempo, come se fosse portato, e siegue poi il fioretto, qual esser deve in una di quelle diversità nel semplice divisate.

[19] Questo si cresce di un movimento più degli altri, ed è il saltato.

### Capitolo L. Del Brisé

[1] Il *Brisé* fatto in sua vera natura non ha niente della Capriola; anzi più ad essa si accosta un *Assemblé* in fianco, che un *Brisé*. Questo passo presso i Francesi è in grande uso; e benché sia poca cosa in se stesso, nulla di meno all’apparenza dimostra più del suo valore, per essere un passo brillante; come in effetto fa gran mostra in que’ ballanti che hanno una somma vivacità nel piede, più che non fa una Capriola in un altro. In verità poi, tornando al proposito di Capriola, viene eseguito come se fosse una quarta in fianco capriolata, ma comecché si fa terreno, viene ad essere un passo e non capriola: onde il professore dell’arte commette errore chiamandolo Capriola, mostrando non distinguer questa dal passo. Puol farsi avanti, indietro, da lato, in giro, raddoppiato, *doublé.*

[2] Per farlo “avanti”, se si vuol prendere col piede destro, posto in qualunque posizione fuor che nella prima e nella seconda, ma la migliore è sempre la quarta; messo in questa dunque col destro sotto, piegando, si cava in seconda in aria, da dove con la polpa del medesimo piede battesi sopra il collo dell’altro, il quale dall’istessa percossa viene scacciato in quarta avanti.

[3] Per farsi “addietro”, invece di battere avanti con la polpa di un piede il collo dell’altro, si batte col collo per esempio del destro la polpa del sinistro, cui essendo scacciato forma un mezzo cerchio, e va in quarta addietro.

[4] “In fianco” va come quello avanti cominciato, ed il pié battuto prende terreno in fianco, e finisce in quarta forzata.

[5] “In giro”, vi si aggiugne il circolare, girandosi sulla sinistra se si fa con il sinistro, e se col destro si gira sulla dritta.

[6] Ogni sorte di questi *Brisé* si puol fare “raddoppiato”, e ciò vale *doublé.* Si replica con l’istesso piede facendosene quanti se ne vogliono; sebben posson farsi cambiando piede, ed allora prima si cava uno e poi l’altro.

[7] Tre sono i movimenti di questo passo, il cavato piegato, il disteso battendo ed il portato.

### Capitolo LI. Del Passo di Rigodone, *de Rigaudon*

[1] Non consiste in altro questo “Rigodone”, che in una composizione di Contratempo e di una *Assemblé*; ma il Contratempo è in qualche cosa differente da’ soliti. Puol pigliarsi questo Contratempo ad uso di Rigodone da quattro posizioni, fuorché dalla seconda: facciam l’esempio sulla quarta, in quale si piega, e nel distender si salta, e cascando verbigrazia sul piede destro, il sinistro si leva in aria, il qual poi si tornerà a riporre subito in terra a prima posizione, ed immediatamente si leva l’altro a seconda posizione in aria, rimettendolo poscia nell’istessa quarta: ciò, che vale il Contratempo. Quindi per far l’*Assemblé*, si pieghino le ginocchia, e rialzandole, sollevasi appena in aria col tempo istesso e si faccia un *Assemblé* sotto al corpo, con la quale si darà fine al Rigodone.

[2] Questo è un passo che si fa sempre sotto al corpo. Presso i Francesi è molto in costume, e specialmente nelle loro Contraddanze dette anche *Rigaudon*, e sono queste in tempo binario: Contraddanze a Quadriglie, che non solo vengono riempiute da questo, ma pure di altri passi Teatrali, come sia *Chassé, Fleuret, Ballonné,* de’ Contratempi, e simili passetti.

[3] I movimenti di questo sono sei: quattro del Contratempo e li due dell’A*ssemblé.*

### Capitolo LII. *De Pas Troussé*

[1] II *Troussé* è pure un passo ligato, composto da molti altri. Costa di quattro tempi, consistenti in tre passi ed un salto. Il primo passo che si adopera nella Composizione del *Troussé* è un “mezzo Contratempo girando”, l’altro un “mezzo *coupé*”, il terzo un *battement* “dietro”, ed il salto sarà un’*Assemblé* “sotto al corpo”. Questo è un passo che si fa sempre in giro.

[2] Per annoverare i suoi movimenti si uniscono tutti quelli ch’entrano ne’ passi che lo compongono.

### Capitolo LIII. Del Passo di Ciaccona

[1] Il Passo di Ciaccona è pure uno de’ passi composti. Chiamasi così perché prende il nome del Tempo nel qual si balla, che consiste in una tripola: sonata spiritosa e di molte mutazioni di tempi che vi stanno per dentro; facendo passaggio dall’allegro all’armonioso, al dolce, al fugato; ed in tutte queste sue mutazioni mantiene sempre l’istesso tempo. Questo si fa “semplice” e “saltato”, ed ognuno ha le sue diversità.

#### § 1. Semplice

[2] Il “Semplice” si fa “sotto al corpo in giro fatto” e “disfatto”. Piglia due battute di Musica, vien composto di tre differenti passi, dico tre e non quattro perché un passo è replicato. Costa dunque di un *Jeté*, d’un *Ballonné*, di un altro *Jeté* e di una *Assemblé* “fiancheggiata”*.* Si fa il primo *Jeté* col destro sulla sinistra con un quarto di giro, col *Ballonné* se ne fa un altro quarto cascando su il piede destro, con l’altro *Jeté* si arriva a tre quarti, e vien compito il giro intiero con l’*Assemblé.* Volendosi “disfare”, si stacca il piede indietro alla quarta e qui comincia, per grazia di esempio il distaccato in quarta sia il destro, e quindi piegando si facci il *Jeté* addietro, e resti il piede sinistro in aria, quindi saltisi, prendendo il *Ballonné.* Il salto va cascato sul piede dritto, girando alquanto alla sinistra, poi col giro della gamba e l’altro *jeté* si disfarranno tre quarti di giro, e con l’*Assemblé* sarà tutto il giro disfatto.

#### § 2. Saltato

[3] Il “Saltato” va pur “fatto sotto al corpo in giro”, e va “disfatto”. Questo invece di prendersi col *Jeté*, si prende con un “mezzo Contratempo girando”, indi si fa il *Ballonné* ed in seguito il *Jeté* e l’*Assemblé.* Disfatto si prende con un mezzo Contratempo girando alla sinistra col piede sinistro, cadendo col detto piede dietro in quarta in aria, da dove prendesi il *Ballonné* disfatto pur col manco, e fassi quindi il *Jeté* e l’*Assemblé* fiancheggiata, con qual si termina di disfare il giro di detto passo.

[4] Il Ballar delle Ciaccone non è da tutti i Ballerini seri; motivo del suo ballar di distacco, e per lo più si ballano all’impronto tutti gli “a soli”, e se il ballerino non è assuefatto al ballare aggruppato, non può far questo per i gruppetti de’ passi or sciolti, or ligati, or pausati, or seriosi, or languidi, che per mezzo vi vanno.

[5] L’arie di queste si paragonano alle furie, ad una parte di Borea, alla *Grande Vitesse*, che or furiosa, or tramezzata con tante e tante moderazioni fa render questo genere il più difficile di tutti, e tanto vien difficile al Ballerino di esecuzione, quanto a’ compositori di ballo per li gran moti di variazione dell’arie; oltre al carattere vanno similmente adattati ne’ corpi de’ balli.

[6] Hanno esse bisogno di una truppa numerosa di figuranti, e l’uguaglianza delle figure è cosa molto necessaria, poiché da essi va cominciato il corpo del Ballo della Ciaccona. Dopo di aver ballato detti figuranti ventiquattro battute, o più, o meno, il Ballerino vien fuori con un “a Solo”, o con un “Duetto”,e si ballano altre tante battute, al più 32, che più di tanto non può ballare un Ballerino, una Ballerina, e se sen trovano chi ne balla di più, sono que’ che, non essendo sua spezione simil sorte di Danza, van facendo le *aplomb*, le “attitudini”, cose che occupano molta musica, e niente ballo: in tal guisa vi si puol con franchezza ballar più di ventiquattro o 32 battute; ma se le *aplomb* fossero adattate alla quantità della Musica, certa cosa sarebbe, che riuscir non potrebbe ballar più delle già dette battute.

### Capitolo LIV. Del *Flinc Flanc*

[7] Questo passo serve per passare da una parte all’altra, e per spiccare una capriola. È composto di tre passi, e tutto il passo composto prende due battute di musica: va col tempo di “Giga”, come pure col “Quattrodue sbalzante”. Si puol fare in fianco e girando.

[8] Per farlo “da lato”, volendosi fare sul fianco sinistro, si metterà il piede manco in avanti, indi piegando il ginocchio del piede dritto si stacca questo in aria con fare un mezzo cerchio e lasciasi cadere sopra il manco, che è movimento di un *Jeté*; invece di questo *Jeté* vi si puol legare alcune fiate una quinta intrecciata, cambiando piede; dopo il movimento gittato si leva immediatamente il sinistro, portandosi in seconda positura, e piegando nell’atto istesso si farà un *Chassé* e poscia un’*Assemblé* “fiancheggiata”, con la quale avrà la sua fine questo passo da lato.

[9] Quel “girando” si principia come fino adesso abbiamo divisato, fatti però i passi in giro, ed invece poi del *Chassé* se ne farà “mezzo” con quarto di giro sulla stessa sinistra, e con l’*Assemblé* fatta col piede destro si termina il giro, dandosi così compimento.

[10] La ragione perché in questo girando non si fa lo *Chassé* intiero ma se ne fa mezzo si è che facendolo intiero e legandosi poi l’*Assemblé* o una Capriola che vi si potrà benissimo attaccare invece di questa, non si giugnerà a fare in giro, ma così si principia, e volendolo seguitare, si disfarrà invece di compirsi; e chi si mette alla prova vedrà se io dico il vero.

### Capitolo LV. *De Soubresaut*

[1] Il termine detto da’ Francesi *Soubresaut* significa un salto fatto a Contratempo dal Cavallo per fuggire e per gettare a basso quello che porta, da questa azione hanno dato nome a questo passo, il quale si adopra ne’ tempi andanti, nelle furie ed in tutti i tempi Quattrodue. Egli è composto di un “mezzo Contratempo” e di un passo di *Bourrée* o in avanti, o in fianco, o indietro, o in giro, secondo vorrà farsi. Se si vorrà fare “in giro” caminando in su del Teatro, quando si tiene per esempio il piede sinistro in quarta avanti, staccasi lo stesso sinistro sopra il pié destro, facendo un quarto di giro sulla parte dritta, indi saltando sul piede sinistro cavasi il destro in seconda in aria, e con piegare ambe le ginocchia, portisi esso dritto in quinta avanti e conseguitivamente, prima il sinistro e poi il destro ambo in quarta, girando, faranno i due soliti movimenti semplici che formeranno altro quarto di giro, e così sarà mezzo. Volendosi fare un cerchio intiero si potrà fare benissimo, con fare i giri più grandi, siccome chiamerà la necessità di altro passo che vi si deve legare, e così termina il passo suddetto. Si puol fare da tutti e due i piedi, girando o per l’uno o per l’altro lato. Puol girarsi sulla manca, se si salta col dritto, e sulla destra, saltandosi col sinistro, siccome puossi girare da quel lato medemo del pié con cui si salta.

[2] Si combinano le altre diversità con simil condotta, ligando similmente il mezzo Contratempo con il *Bourrée*, secondo le fogge divisate.

[3] È composto da quattro movimenti, il primo è il piegato saltato, il secondo piegato caminando, il terzo ed il quarto andanti. Non è come gli altri passi ligati, che costano de’ movimenti de’ passi che lo compongono, perché il salto del mezzo Contratempo ed il principio del *Bourrée* van fatti ad un tempo istesso.

### Capitolo LVI. Del *Carré*

[4] Prima di fare la spiega del *Carré*, faremo una piccola digressione geometrica intorno al “Parallelogrammo quadrato”, su quale figura si forma questo passo, che per esser detta figura parallelogrammica deve esser quadrata, non bislunga, romba o romboide.

[5] Il parallelogrammo quadrato costa di quattro linee rette eguali tra loro, formando un quadro ad angoli retti, le di cui linee opposte saranno parallele tra loro. Le linee parallele sono due linee rette giacenti in una superficie piana, le quali tirate all’infinito sempre mantengono la distanza medesima.

[6] Torniamo al passo, il quale viene adoprato da tutte le tre specie de’ Ballerini, Seri, mezzo Carattere e Grottesco, come in Carattere Oltremontano e di Maschere. Questo Passo devesi fare necessariamente a due Persone, formando ognuna il suo quadrato Parallelogrammo. Si puol fare con passi di *Jeté*, di *Chassé*, di *Glissade*, di *Gagliarde*, facciam l’esempio di *Chassé.* Pongasi i due Ballanti uno dirimpetto all’altro, e facci ognuno a dritta un *Chassé* fiancheggiato a linea retta, e quindi degaggiando il piede, voltasi tergo a tergo e facciano altro *Chassé* alla sinistra ognuno fiancheggiato pure a linea retta, formando angolo retto, dappoi si fa altro *Dégagé* e si voltano faccia a faccia con far poi il terzo *Chassé* ognuno alla dritta a linea pur retta parallela alla prima, ed ecco formato un secondo angolo retto; altra volta si facci il distaccamento, con cui si volteranno schiena a schiena, e con il loro *Chassé* laterale ognuno per la manca a linea retta parallela alla seconda, si avran formati con quest’ultima i due altri angoli retti, e chiuso ognuno il suo Parallelogrammo; ma non finito il *Carré*, che vi si deve aggiugnere altro *Dégagé* e trovarsi altra fiata di fronte, restando ognuno ove il cominciò. Come si è fatto vedere con lo *Chassé* si eseguisce degli altri.

### Capitolo LVII. Del *Rondeau*

[1] Il “Rondò” non è formazione di nuovo passo, ma qualunque legazione de’ passi che si fa in giro e tornando a raddoppiare l’istessi si chiama “a *Rondeau*”. Verbigrazia, se si facesse un passo di *Bourrée* tutto sotto, ed in seguito vi si leghi un *Ballonné*, un *Jeté*, e si torna da capo al *Bourrée* con gli altri passi accennati; questa unione e replica de’ passi fa che chiamasi Rondò, e questo per ordinario si forma di *Bourrée,* di *Chassé,* di Glissate, di *Jeté* e simili passetti, pur che siano replicati, sono a Rondò*.*

### Capitolo LVIII. Dell’Attitudine

[1] L’attitudine è un movimento di qualunque parte del nostro Corpo; e non è solamente ristretta al solo moto delle braccia, come altri credono, ma si puole atteggiare con la testa, con gli occhi, con li piedi e con tutto ciò ch’è capace di gestire. La vera attitudine di Teatro non consiste in un solo e semplice gesto, ma in una unione di più atteggi, dovendo essere un accompagnamento di braccia, di piedi, di testa, di occhi; che deve esprimere in qual stato di passione si trova la persona.

[2] Vuole Monsieur de Noverre nella sua lettera quinta che se il ballerino non saprà di disegno, non saprà mai disporre una giustatezza alli membri del corpo per disporli in attitudine, le teste non saran situate piacevolmente e mal contrasteranno con le opposte situazioni del corpo, le braccia non saranno più poste in comode attitudini, sarà tutto inconveniente, tutto darà pena e tutto privo sarà di unitezza e di armonia.

[3] Siccome li Maestri di ballo che non sanno la Musica sapranno mal disporre e compartire l’arie, e non potran mai prendere lo spirito ed il carattere: così chi non sa il disegno non saprà disporre la giustatezza nelle Attitudini.

[4] Le Attitudini si possono fare a pié fermo, avanti, indietro, in giro e sforzate.

[5] Per far dunque questa Attitudine Teatrale a pié fermo fa mestiere mettersi in una delle posizioni e si comincia a piegar le ginocchia, e distendendo si rileva solo quel piede che resta in terra, sul quale si sosterrà tutto il corpo in equilibrio, e l’altro piede si solleva in aria, curvandolo nel ginocchio, ed il braccio del suo stesso lato si alza a mezzo cerchio con lapalma della mano riguardante al petto, la vita che sia voltata per linea obbliqua dalla parte opposta a quel piede che sta in aria, con la testa rivolta alla parte corrispondente, ove pur gli occhi, che saranno parlanti ed esprimenti lo stato del Ballante.

[6] Dopo di essersi posto in posizione per farla “avanti”, e volendola cominciare col destro, si mette con esso piede in quarta avanti, indi rilevando e piegando appena naturalmente si alza alla quarta in aria avanti, con tenere la vita tutta in prospetto, con alzare il braccio sinistro a mezzo cerchio, come sopra, e della vita, della testa e degli occhi si osserverà l’anzidetto.

[7] Quella “indietro” non è di altro differente, se non che, invece di sollevarsi il piede in aria avanti, si solleverà addietro, e sarà alzato il braccio corrispondente al suo fianco: cosicché l’Attitudini, o siano innanzi, o addietro, differiscono, che il piede si porterà sollevato innanzi, essendo avanti, e il braccio contrario farà l’atteggio; quell’addietro si distingue dal solo piede che si alza addietro, ed il braccio del suo stesso lato si alzerà avanti.

[8] “In fianco” si equilibra il corpo sopra un piede, levando l’altro in seconda in aria, tenendo le ginocchia distese, e le braccia si possono tenere egualmente alzate, potendosi portare in ogni sorte di atteggio secondo chiamerà l’azione.

[9] “In giro” niente più vi si aggiungerà, che un solo quarto di giro.

[10] Quelle “sforzate” avranno un atteggio più grande dell’ordinario, come l’istesso termine dona a dinotare. Esse van fatte fuor di posizione, ed appartengono alle furie, le quali vanno in tutto fuor di misura. Servono pure ne’ Balli Caratterizzati Oltremontani, come ancora nel Coviello, o sia Scaramuccia, ballo tutto ripieno di varie sorti di Attitudini sforzate. Per fare una furia l’Attitudine avanti avrà alzato il braccio istesso del piede che sta in aria, ed alto fuor di misura con le dita irregolari, esprimendo una rabbia della quale è proprio recare una rigidezza alle membra tutte del corpo, con gli occhi che scintillano, i denti che digrignano come cani Mastini, e tutto ciò che puol caratterizzare la loro essenza avvelenata, livida e liverosa: non dovendosi mai in elleno osservare regolarità, ma soltanto una veloce destrezza nel gesteggiare.

[11] Avvertasi bene, che la loro scompostezza e disordinazione non fa che non meriti tutta l’attenzione: anzi vi bisogna più di tutti i caratteri, per essere espresso e condotto con destrezza di vita, con velocità di gambe, con grande e spedito atteggio di braccia. Che dirò poi dell’orecchio? Egli lo deve avere sottilissimo ed attento; poiché ne’ loro balli l’arie sono marcate e furiose: e di qua avviene che rari e rare sono que’ Ballanti che riescon in tal carattere.

[12] Ballansi questi in tempi “Trinari” molto sgaggiosi, e variando spesso l’armonia del suono. Si aggiungon talvolta alle furie le fiaccole accese in mano, e nel giocar dette facelle, nel far de’ *tableaux*, de’ groppi in più furie intrecciate, fa di mestiere essere molto agile e nell’arte esperto.

[13] Si vuol sapere perché spesso delle volte ne’ nostri Teatri Italiani non riescono simili caratteri? Perché più delle fiate prendono un serio ballerino alle sue dolci e molti Attitudini costumato, versato nel patetico del suo languido appassionato gestire, e gl’incaricano il violento carattere della furia. Come poterlo questi fare, se ha di bisogno di tutta la vivacità e fuoco nell’Azione? Se usitato a molleggi, come adattarsi alli violenti atteggi? È un volerlo contrastare dal suo carattere, torlo dal suo sistema e metterlo in uno che vi sta, per così dire, a piggione[[30]](#footnote-30).

[14] Ecco il vero di questa mia riflessione. Ne’ Teatri Francesi, ove i balli gareggiano con i quadri di prospettiva de’ più rinomati autori, i Ballerini esercitano soltanto quel carattere di cui la propria abilità si conosce capace. Non si applicano a far di tutto, non perdono il tempo, ove sanno di non potervi riuscire. Non si sagrifica un povero Ballante a strascinarlo a quel carattere in cui non è portato. Chi è capace del serio a quel genere si dona tutto. Il Grottesco si aggira nel suo specifico, e non calza il coturno. Il mezzo carattere lì si lambicca sempre: le gavottine, i tempi brillanti sono tuttora il suo continuo esercizio; e così vengono a far tutto con perfezione. Hanno di mira quel Plurimi intentus minor erit ad singula sensus[[31]](#footnote-31)*.* Chi si adatta alle furie, sempre quello eseguisce, oppure un simbolo di vento, che va similmente ballato. Quelli di questo carattere ballano la “*grande Vitesse*”, così chiamata da’ Francesi. Questo carattere non è da furia o da vento, ma è ripieno delle stesse Attitudini.

### Capitolo LIX. Del Gioco delle Braccia

[1] Il gioco delle braccia è tanto necessario, quanto da lui dipende il ballar bene o male: tanto, quanto senza di ciò il corpo del Ballante si ridurebbe ad una statua ambolante senza espressione e senza grazia. Tutte le tre specie de’ Ballerini posson giocar le braccia in quattro maniere, “basse”, “a mezz’aria”, “alte” e “sforzate”, dette da’ Francesi in quest’ultima specie “*les grands bras*.

#### § 1. Di opposizione

[2] Cominciamo dalle basse. Già altre volte abbiamo detto che le braccia di opposizione si giocano con portarsi avanti quel braccio opposto al piede che pur sta avanti, cioè se il piede destro sta avanti si giocherà il braccio sinistro: le dita non devono stare né serrate né aperte, ma moderate: il pollice e l’indice curvati l’un verso l’altro, e che serbino tra le punte un dito di distanza, tra l’indice e il medio lo stesso spazio, e così tutti uno dall’altro. I bracci non devono star né troppo aperti, né troppo distesi, né troppo piegati, ma che cadono naturalmente ne’ propri fianchi. Devesi portar verbigrazia il braccio destro, comincian tutti due i polsi a girar lentamente per di dentro, il manco resta al suo fianco ed il destro principierà con posatezza a cavarsi fuori, che resti alla distanza di un palmo discosto dal corpo, e rivolgendo altra volta i polsi si fermano, quanto la palma di quella mano che sta avanti, come abbiam detto la destra, resti riguardante il tallone del piede opposto, che sarà il sinistro, e quando comincerà a portarsi fuori il piede dritto, principierà il braccio manco ad uscire con l’istesso garbo che abbiam detto dell’altro, e questo ritornerà al suo fianco, con giocare tutti due i polsi nell’istessa maniera, e così continuare in ogni mutazione di piede.

[3] Quelli a “mezz’aria” cominciano a curvarsi nelli gomiti ed alzarsi tutti e due egualmente, che giunti ad una mezza strada né alta né bassa cominciano a giuocarsi con la stessa opposizione detta di sopra e con li medesimi giri di polsi e di braccia.

[4] Quell’“alti” si portano del pari delle spalle, da dove cominciasi il gioco. Avverrassi che se portar si vogliono in alto, da dove tenevansi naturalmente sui fianchi, si cominciano a piegar pian piano li gomiti, indi, alzati che saranno, tenendo sempre le palme delle mani rivolte alle cosce, si rivoltino li polsi fintantocché la pianta della mano si porti in prospetto e le braccia restino distese a linea retta col petto, che se da una mano all’altra si tenesse un filo questo andarebbe a toccare le clavicole, da dove poi si comincia a giuocare con moto alternato, come di sopra abbiamo spiegato, e gli occhi stiano riguardanti alla mano che sta avanti.

[5] *Les grands bras*, braccia forzate da noi dette, sono quelle che adopransi ne’ *tableaux*, nell’Attitudini, nelle Furie e in simili altre azioni. Questi non ponno avere una determinata misura, una distanza esatta, ma possono alzarsi quanto più si vuole dal sito delle altre: siccome il carattere, l’espressione, lo spirito, l’abilità dell’esecutore esigger possa.

[6] Si può con tali bracci aggire così con opposizione come senza, e ciò dipende dal buon gusto del Ballerino, senza che possa attribuirsi a difetto.

[7] Ne’ giri poi questa opposizione non sempre si eseguisce, ma va spesso il giuoco del braccio da quell’istesso lato del piede che primo si porta, ed in vero a ciò non v’è un’esatta regola, che spesse volte si comincia col braccio e piede corrispondenti, e si termina con opposizione.

[8] Non si reputi a mancanza se nel giuocar delle braccia sforzate, tante delle fiate si oltrepassa la testa; a queste vien ciò permesso; ma negli altri sarebbe errore.

[9] I Grotteschi fanno grand’uso di queste braccia forzate, tanto ne’ caratteri comici quanto negli Oltremontani.

#### § 2. Rotonde

[10] Le “braccia rotonde” così posson esser basse, a mezza aria, alte e sforzate. In qualunque modo siano, il suo giuoco è del pari, cioè principiano uniti a portarsi avanti, ed uniti si conducono pure addietro.

[11] Le “basse rotonde” sono quelle che scostansi da’ loro fianchi appena un palmo, e come si gioca uno si gioca l’altro, portandole tutte due avanti e tutte due addietro.

[12] “A mezz’aria rotonde” vanno all’altezza di quelle a mezz’aria di opposizione, e giocansi egualmente, come in queste di sopra si è detto.

[13] L’“Alte rotonde” sono delle braccia che stanno del tutto aperte, a poco a poco si portano avanti, quasi vorrebbero unirsi, ma che non passin più oltre che a mira delle spalle, e giunte alla vista degli occhi quasi un mezzo cerchio, si riportino al suo luogo. Questa mossa di braccia alla pari non ha bisogno di guardatura di occhio del Ballerino, perché essi, come pur la testa, devono stare indifferenti, non già come nelle braccia di opposizione. Qualora si adopera questo giuoco di braccia, si accompagna con lo scorcio della vita, portandola avanti con l’accompagnamento delli bracci, e nel sollevar della vita, si vanno questi pur distendendo, fintantocché si trovino come nel principio, quando la vita sta ben distesa. Per lo più ne fanno uso i Ballerini Seri in un fine, in uno “a solo”, in una ritirata, e simili; e se ne servono pure in pigliare un salto: vogliono per esempio fare una Capriola sotto al corpo, la pigliano con un *Brisé* avanti e le braccia alte rotonde. I Grotteschi però prendono la Capriola con le braccia basse rotonde, con quali si prende maggior forza e si dona impeto maggiore al salto.

[14] Il giuoco delle braccia fa più delle volte tutto il preggio di un Ballerino, e specialmente di uno Serio, che con questa qualità sola potrà passare per bravo; ed in vero si vede, con esperienza, che chi possiede un bel portamento di bracci, un dolce molleggio di ginocchi, ripara ed occupa alcune altre mancanze, poiché questi hanno per lo più poca gamba e quasi niente lena; perché il rendersi amabile nel genere serio ha di bisogno di un ballar languido; e dal tanto accostumarsi a quella specie di dolcezza fa sì che resti sempre la macchina, come dicono i Francesi, *languissant*: per cui motivo, chi balla il Serio non riesce facile nel ballar degli altri Caratteri; ma ballan con grazia i “Gravi”, le “Lurie”, le “Passacaglie” ed alcuni le “Ciaccone”: sebbene, come dicessimo a suo Capitolo, il ballar di queste non è da tutti i Ballerini seri.

[15] Delle braccia “rotonde sforzate” se ne servono i Grotteschi in un Scaramuccia, in un Carattere di Maschera, di Truffaldino. Caratteri son questi che si ballano nell’istesso tempo di Ciaccona; e bene espressi da un Fabris, da un Francesco Lucchesi, da un Gennarello Bimbi, da un Lenzi con la sua celebre Tagliavene[[32]](#footnote-32).

[16] I veri Ballerini, o sian Seri o Comici, devono avere egualmente il possesso generale di tutto quello che si appartiene al ballo; né distinzione veruna puol correre da un Carattere all’altro, che se difficile è il ballar serio, non è più facile il vero comico grazioso. E che forse l’arte di esprimere per mezzo de’ gesti la Pantomima, l’Azione comica, la deve avere il Grottesco meno di quella del Serio, per esprimer questi la sua Tragica? Tanto nel comico grazioso quanto nel comico Serio l’Azione deve essere viva, loquace, espressiva e naturale. Un Serio che rappresenta la parte d’Ercole appassionato per Jole, un’Orfeo angustiato e smanioso per la perdita di Euridice, non deve mostrare lo stato del suo cuore, come altresì lo deve mostrare un Comico grazioso nel carattere dell’innamorato Mirtillo? Il linguaggio degli appassionati non è egli l’istesso? Non son soggetti gli Eroi agli affanni amorosi con le stesse angustie come lo sono i Pastorelli? Il ballar Pastorale, come quello dell’Artiggiano, è stato sempre specifico del Grottesco, e perché non puol’esserlo per l’avvenire? Male intendono quei che, prevenuti e pieni di pregiudizio, fan distinzione di merito tra l’uno e l’altro carattere. Ognuno è degno di applauso, ognuno è bravo, se bene esprime la sua Azione, se bene eseguisce il suo Carattere.

[17] Ben lungi dal dir male del Serio: con l’esperienza mostro il fanatismo di certuni che declamano contro il Grottesco e si dichiarano partitari del Serio. Portansi questi in Teatro allo spettacolo di un Tragico Avvenimento rappresentato da un Serio e famoso Ballante. Questi suoi partiggiani si stufano subito, e cominciano a sbadigliare, a mostrar la noia, ad inoziarsi, ed obbliandosi d’esser del di lui partito già vorrebbero vedere un allegro, un ridicolo, che quel pianger per gusto è un poco strano. L’Uomo prudente, l’Uomo savio, non vilipende né questo né quello, e sol s’interessa di chi bene adempie il dovere.

[18] Tullio Cicerone non fece distinzione tra il Tragediante Roscio e il Commediante Esopo, celebri e famosi Istrioni de’ suoi tempi; ma con la sua porpora consolare egualmente degnolli della sua amicizia e familiarità. Quell’Uomo insigne, pieno di cognizione ed amante del merito, non distinse uno perché ben rappresentava i caratteri Eroi, perché vestiva l’ammanto reale, dall’altro che imitava il buffonesco, ch’eseguiva il carattere critico, che vestiva lane paesane e rustiche: ma conobbe che, nel loro genere rispettivo, egreggiamente entrambi eseguivan la parte propria, ed egualmente entrambi ammise alla sua amistà. Questo è il giudicar da giudizioso, non quello che dal fanatismo si lascia allucinare.

### Capitolo LX. Delle Capriole

[1] Le Capriole sono di varie maniere, e prima che cominciamo a parlar della loro diversità, mostriamo come si devono contare i tagli. Per contare que’ di una Capriola alla Francese si mette in quinta posizione, dopo si stacca il destro alla seconda in aria, che sarà il primo taglio, indi si porterà alla quinta sotto all’altro piede e si conterà per secondo taglio, da dove ritornando alla seconda in aria si avrà fatto il taglio terzo, si farà il quarto portandosi altra volta alla quinta avanti; e così si avrà intrecciato una Capriola quarta alla Francese, e di queste seguiremo a parlare.

#### § 1. Alla Francese

[2] Le Capriole alla“Francese” sono prese in terza, oppure in quinta e finiscono in una delle stesse posizioni. I suoi tagli sono sempre di numero pari, come sull’esempio addotto della “Quarta” di sopra dimostrata, che se aggiungendosi altro taglio, con staccare alla seconda in aria che avrà il tempo di una “Quinta”, non sarebbe più tutta alla Francese, perché finisce aperta: ma cominciata alla Francese e terminata all’Italiana. Una “Sesta” sarebbe alla Francese, che farebbesi con aggiungervi altro taglio, portando in quinta addietro. In una “Settima” se ne aggiunge un altro con distaccare alla seconda in aria, che pur saria principiata alla Francese e finita all’Italiana. In un’“Ottava” l’istesso piede porterassi in quinta avanti, che verrebbe tutta alla Francese. Nella “Nona” in seconda, nella “Decima” in quinta addietro, che questa sarebbe tutta alla Francese, e quella così cominciata e all’Italiana finita. All’“Undecima” non vi si puole arrivare che con un intreccio difettoso, e per quanta elasticità si potrà avere, e velocità ne’ piedi, se a questa si giunge, oltre di scomponer tutta la vita, la Capriola sempre sarà sforzata e male riuscirà all’occhio delli Spettatori. Le Capriole devono esser naturali e si devono fare fino che giugner vi si possa senza scomponersi o sforzarsi.

#### § 2. All’Italiana

[3] Quelle “all’Italiana” si prendono dalla sola seconda ed in essa si finiscono, escludendosi tutte le altre, e siano tanto distese quanto ritirate. Sono i tagli di esse l’istessi che delle Francesi, la sola differenza consiste nel prenderle e nel finirle. Vi sono stati de’ Ballerini che in detta posizione hanno avuta molta forza, e nell’altra no.

[4] Per cominciare a contare i tagli all’uso Italiano si principierà il primo dalla seconda alla quinta e così di mano in mano si seguirà. Se si resta chiuso, la Capriola sarà presa all’Italiana e terminata alla Francese; all’opposto di quella presa alla Francese e finita all’Italiana.

#### § 3. Alla Spagnuola

[5] I tagli delle Capriole “alla Spagnola” van pure marcati in due Tempi. Principiano esse a piedi pari, cioè in posizione Spagnuola. Si ponghi per esempio il destro piede dietro al sinistro alla seconda Spagnuola, e si conta il primo taglio portando il destro alla prima Spagnuola, il secondo sarà il portare del destro in seconda Spagnuola avanti, il terzo con tornarlo altra volta in prima, il quarto alla seconda indietro pur Spagnuola, e seguirassi con tal ordine a contare tutti i tagli.

[6] Il signor Viganò introdusse altro uso, con prendere le Capriole alla Francese e terminarle alla Spagnuola. Ei ne ha fatto grand’uso e ne ha scosso il comune gradimento: sì per esser cosa nuova, sì per esser cosa difficile. Non come tanti, che volendolo imitare facevano una quarta alla Francesa e poi una sesta alla Spagnuola; ed ei il Viganò faceva una sesta presa per esempio col sinistro avanti, e dopo di averla intrecciata, che finir dovea col destro avanti, giravasi in aria alla dritta, tagliando la sesta alla Spagnuola col sinistro avanti in seconda posizione Spagnuola. Chi non distingue ove consiste il diffìcile di questi due tagli trasmutati, non puol giudicarne il merito. Non solo sta la difficoltà nel tagliare, in fine, dalla francese alla spagnuola: ma il più sta nel tempo di girarsi la vita.

[7] Per fare una “Sesta alla Spagnuola spezzata”, si piglia dalla seconda Spagnuola col pié dritto esempigrazia avanti in aria, e sollevandosi il sinistro andando a raggiunger l’altro intreccia la sesta Spagnuola, che finisce cadendo col piede sinistro avanti. Se vuol farsi con maggior alzata allora fa bisogno prenderla con un Contratempo, e saltisi sul pié che sta addietro, cacciandolo avanti e seguendo poi l’intrecciata come sopra, ed allora questa ha tempo di un’Ottava, perché, secondo il mio sentimento, quel piede che da dietro si porta avanti conta due tagli, e non deve contar l’istesso, qual si conta quando si piglia, essendo questi avanti.

[8] Le intrecciate di tali Capriole van fatte granite, al contrario di quelle alla Francese e all’Italiana, che quando le intrecciate sono più grandi, tanto sembrano più brillanti, ed in queste il troppo allargare e distaccare scema di preggio.

[9] Le stesse si possono fare “addietro”, nelle quali si butta alto indietro il piede che sta avanti e l’altro, andandolo a raggiungere, intreccia le sue passate.

[10] Quelle “sotto al corpo” si prendono dalla seconda posizione, si piega e si salta a piombo intrecciando i tagli per quanto sarà capace l’abilità del Ballerino, che io vi sono arrivato fino alla decimasesta. Queste si possono prendere con tutti due i piedi a terra e finirsi similmente o con un piede in aria, o così cominciarsi e finirsi con tutti due a terra, o con l’istesso in aria, che vi stava nel principiarla, o cambiare a terra quello in aria e questo in terra.

[11] Senza verun dubbio la più difficile di queste tre diversità d’intrecciare le Capriole è all’Italiana. La sua gran difficoltà si trova nel slargare i piedi mentre intrecciano sopra e sotto, il moto contrario che si fa per cadere in seconda fa riuscir così difficile la Capriola all’Italiana, che si fa con più faciltà l’Undecima presa all’Italiana e finita alla Francese che la Decima terminata all’Italiana. E queste sono le capriole intrecciate.

#### § 4. Battute

[12] Le capriole “battute” sono quelle le quali, senza intrecciare i piedi, battono sempre all’istessa parte. Si vorrà fare esempigrazia una Capriola battuta avanti e contare i suoi tagli, si metterà in quinta col destro per esempio avanti, indi si stacca in seconda in aria, ed è il taglio primo, portasi altra volta in quinta avanti, e sarà una seconda, di nuovo si stacca alla seconda in aria, e si avrà fatto una terza, si porta poi alla quinta avanti, e sarà una quarta battuta; e così seguendo a contare i tagli, per quanti essi saranno avrà nome la Capriola, che sarà sempre di numero dispari, cadendo sopra un piede; cadendo sopra tutti due chiusi sarà di numero pari.

[13] Quella battuta “indietro” si conta similmente, battendo il piede sempre addietro.

#### § 5. Ritirate

[14] Tutte queste sorti di Capriole distese nella simil maniera si posson fare “ritirate”, siano alla Francese, all’Italiana o alla Spagnuola, intrecciate o battute; ed altra differenza non hanno che raccor le gambe e falle rancignate.

#### § 6. Tordichamb saltati

[15] Dissimo nel capitolo XV che il *Tordichamb* “in aria saltato” va tra il numero delle Capriole; e questo è il luogo da parlarne. Egli non altro di quello accresce e varia, che spiccato un salto, nel tempo che si sta in aria, si fa uno o più *Tordichamb*, come qui sotto meglio divisaremo.

[16] Io fui inventore di una sorte di *Tordichamb* sotto al corpo, saltavo ritirato in aria, e distaccando i piedi tutti due in seconda in aria sforzata, in fine dell’alzata facevo due *Tordichamb* con entrambe le gambe nel tempo istesso; con quel pié che stava avanti facevo il *Tordichamb* per fuori, per quello che stava addietro il facevo per dentro, e nella cascata mi trovavo col pié avanti, che nel saltare stava indietro. A questa Capriola io diedi nome di *Gran Gorguglié.* Dar quel giro opposto alle gambe era così ben difficile che quanti alla prova vi si metteranno conosceranno il valore di tal sorte di *Tordichamb*, ma il stile si era di farli tutti due o per dentro o per fuori.

[17] Queste sorti di Salti non sono da potersi prendere a piedi fermi; ma si devono prevenire con un *Sissonne*, il quale darà l’impeto elastico al salto. Similmente si possono fare con una gamba rancignata, tenendosi l’altra distesa, li quali pur si prendono con un *Sissonne*, questi con una gamba si possono fare egualmente per fuori e per dentro; nell’istesso salto possonsi farne due, ma i giri della gamba si fanno più stretti. Facendone uno, si fa un gran cerchio con un gran distacco di gamba. Se voglion replicarsi con la gamba medesima si previene con altro *Sissonne* col piede che stava disteso, su cui si cade; volendosi cambiar gamba, col piede che ha fatto il primo *Tordichamb* si fa il *Sissonne* e con l’altra gamba rancignata si farà l’altro *Tordichamp*, e così vicendevolmente cambiando se ne replicano per quanto sarà capace l’abilità del Ballerino.

[18] Io in simile Capriola ho fatto la cascata sull’istesso piede che ha fatto il *Tordichamp*, aggiungendovi il giro, ed anche far due *Tordichamb* col giro e cader sulla medesima gamba; lo che viene ad essere un *Tordichamb* ribaltato. La difficoltà di questa Capriola non è facile a capirsi da chi non sa la vera forza dell’arte de’ salti.

[19] Egualmente si fanno di sbalzo, in giro o in fianco, e questi si sogliono prendere con un Contratempo di sbalzo o con un *Dégagé.*

#### § 7. Gorguglié

[20] La *Gorguglié* è una Capriola antica, la quale si prende con *Dégagé* girando, e poi nel salto la vita si tiene dritta perpendicolare, le gambe, le cosce in linea piana parallele alla terra, una starà distesa ferma e l’altra farà il *Tordichamb*: nel cadere, si cade su quella gamba che stava distesa, e l’altra con qual si fece il *Tordichamb* resta in aria; e tra il *Dégagé* e il Salto si farà un giro intiero. Il Salto, per avere maggiore elasticità, si prende con il piede che si distacca, cui darà maggiore impeto al Salto. In un salto di questa specie non si può raddoppiare più di un *Tordichamb*; ma si possono replicare più *gorguglié*, o tutte con il medesimo piede o cambiandolo.

[21] Io introdussi pure un *Gorguglié* di sbalzo. Ero solito di pigliarla con un *flinc flanc*, e puolsi pure prendere con un Contratempo girando, e quando stavo con le spalle alla platea spiccavo il salto con tener ferma ed alta la gamba sinistra, non del tutto distesa, ma un poco curva, e con l’altra facevo il *Tordichamb*, nel di cui tempo voltava la vita alli Spettatori, e cadendo sul piede manco, l’altro restava in aria. Mi serviva di questa Capriola ne’ caratteri grotteschi o negli Oltramontani, che con abito caricato e goffo faceva un bel vedere. Non solamente l’ho fatto nella maniera divisata; ma pure ho fatto la cascata di detta Capriola sul piede che ha fatto il *Tordichamb*, ch’egli è quasi un *Tordichamb* ribaltato, come in sul principio dissi.

[22] V’è un’altra sorte di *Gorguglié*, nella quale si fanno nel salto medesimo due *Tordichamb*, il primo verbigrazia col dritto pié di fuori, e l’altro col sinistro per dentro, e son fatti quasi a fior di terra. Si servono di sì fatte Capriole i Francesi ne’ balli seri. Si puol fare in altre variate maniere sì a terra, sì basse, sì in aria, e per quante tanti segnalati Ballerini le hanno fatte, e per quante ne vorran fare i bravi a’ tempi nostri di propria invenzione. Io solo ho divisato di quelle che sono più comuni e più pratticate.

#### § 8. Salto del fiocco

[23] Il “salto del fiocco” ha il tempo di una terza intrecciata alla Spagnuola; si fa avanti e si fa in fianco. Quell’“avanti” va preso co’ piedi dritti alla spagnuola, si previene con un *Dégagé* o con un Contratempo, si salta sul piede manco alzandosi dritto il destro ad una tal quale altezza, e poscia il manco deve sovravanzar di molto il destro, e sull’istesso tornasi a cadere. Questo è il vero salto del fiocco avanti; e non già come il fanno alcuni, che poco o niente soprapassano il destro col manco.

[24] Quell’“in fianco” si fa co’ piedi voltati in vera posizione: saltandosi sul manco, s’alza prima il destro e poi il sinistro, che deve pur di molto avanzar quello, e si cade sul sinistro medesimo: ma questo non può neppure a metà fare l’alzata di quello avanti, col quale si è giunto a levare il cappello di mano a un Uomo ben alto con la mano distesa in alto, e salito su di una sedia.

[25] Si puol fare altra sorte di questo salto preso dalla prima spagnuola, piegandosi, e nel saltare si mandi in alto uno de’ piedi, o il dritto o il manco, tornandosi a cadere sull’istesso, e l’altro piede terrassi sempre disteso: ma con questo non si puol fare neppur l’istessa levata di quello spiegato di prima.

#### § 9. Salto ribaltato

[26] Questo “salto ribaltato”far si suole a fior di terra ed alto: quest’ultimo ha bisogno di maggior distacco di coscia.

[27] Per farlo a fior di terra, si metterà verbigrazia col piede sinistro in seconda in aria e su il dritto disteso, equilibrato il corpo nella quarta maniera (cap. IV), si piega il ginocchio, e distendendolo, si salta passandolo per sopra all’altro, che si tiene sempre disteso, cadendosi sul medesimo piede su cui prima il corpo stava appoggiato, con darsi nel salto un giro intiero al corpo, e resta sempre l’istesso piede in seconda in aria.

[28] Quell’“alto” non si puol prendere a pié fermo, ma bisogna prevenirlo con altro tempo, che suol essere un *Dégagé* e un *Jeté* girando: non già come i soliti, ma con maggior veemenza fatto per dar la gran levata al salto; essendosi in aria col sinistro esempigrazia disteso, il destro con un gran distacco di coscia, in guisacché il ginocchio passa presso al viso, con la gamba all’insù, il piede venghi ad avanzar la testa, facendo un gran cerchio per aria, dando alla vita il moto di un giro intiero, il destro dunque, dicevo, passi per sopra al manco, e si cadi sull’istesso dritto, restando pur l’altro alla seconda in aria.

[29] Questo salto ribaltato fu da Monsieur Michel inventato, il miglior Ballerino grottesco che abbia dato la Francia.

[30] Quelli a fior di terra posson farsi pure battuti, lo che riesce troppo difficile. Nel spiccar del Salto, il pié che sta disteso tra due *battement* sul collo dell’altro piede, e poi questo ribalta sopra l’altro, come di sopra si è spiegato.

[31] Io questo salto, per renderlo più difficile, lo solevo prendere con tutti due i piedi a terra, prevenendolo prima però con un gran *Brisé* o con un gran *Sissonne*, nello spiccar del salto portavo il dritto a segnare il gran cerchio con un distacco di coscia assai grande, sebbene più di mezzo giro non poteva dare alla vita. Faceva un’alzata così grande in questo salto, che passava la testa degli uomini più alti per sotto la piegatura del ginocchio: anzi la seconda volta che ballai a Torino S.A.R. il Duca di Savoia, al presente Re di Sardegna, Felice Regnante, faceva uscire sul Teatro il Granatiere più alto tra quei che facevano le Comparse, in abito di Teatro com’era, ed io con il detto mio salto il passava pur per sotto la piegatura del ginocchio.

[32] Si possono far pure rancignati, e sono che il piede cui si passa sopra sopra si porta ritirato.

#### § 10. Spazza Campagna

[33] Questa Capriola detta “Spazza Campagna” si prende dalla quinta posizione; si pieghino entrambi li ginocchi e, nel sollevarsi in aria senza staccarsi i piedi dalla stessa quinta, si rancignano le gambe per sotto al corpo quanto sia più possibile, poi si distendono parimenti accoppiati in quinta per avanti a fior della testa, la qual ritirasi un poco per celarsi dietro a’ piedi; da qui si distendono tutte due le gambe ne’ fianchi, aprendosi e distendendosi quanto più si possono, alzando la testa e raddrizzando la vita nel tempo istesso, e nel principio della cascata cominciano a riunirsi i piedi, finché nel cader giù si trovino altra volta in quinta, ma sopra quel piede che nel principiarla era sotto.

[34] Per prendersi questa Capriola ha di bisogno prevenirsi con un gran *Brisé* o con un gran *Sissonne*, li quali potran dare la veemenza al salto, e per ordinario le quinte con quali si prende e si termina sono forzate, che dove va di mestiere di maggior impeto per una levata non si ha da cercare un’esatta posizione, ma quella che darà più forza al salto.

[35] Quelle “fiancheggiate” si prendono con un Contratempo da lato; volendola fare a cagion di esempio alla dritta, con l’istesso piede si fa il Contratempo, e nel spiccar del salto, rancignandosi le gambe, il destro si butta sul sinistro, la testa si appiatta come sopra, e nell’aprirsi si osserva quanto si ha dimostrato.

[36] “Girando di sbalzo” si servirà dell’istesso metodo.

#### § 11. La Reale

[37] La Capriola “Reale” va presa dalla quinta e nell’istessa finisce. Posto dunque in detta posizione, si piegano egualmente le ginocchia e nel distenderle, si salta con staccare i piedi alla seconda in aria, tenendo distesa tutta la vita ed i ginocchi, basse le punte de’ piedi, che poi si riuniscono in prima e tornano altra volta a distaccarsi alla seconda, ma sforzata, ed aperti i piedi quanto più si possano; nel principiar della cascata si cominciano a riunire, per trovarsi nel cader giù altra volta alla quinta di prima, o sotto quel piede che nel principio era sopra.

[38] Si possono far battuti con riunire i piedi due e tre volte alla prima, e similmente dette battute possonsi fare chiuse, cioè alla quinta posizione.

#### § 12. Salto tondo

[39] Il “salto tondo” va di vari modi fatto, sotto al corpo, di fianco, di sbalzo, capriole tonde intrecciate, salto tondo su di un piede, detto di sbalzo.

[40] Quello “sotto al corpo” va preso dalla seconda posizione, il corpo si tiene perfettamente equilibrato nel primo modo, le braccia a mezz’aria che danno l’equal pondo al corpo, si piegano le ginocchia e si gira il corpo dalla sola cinta all’insù per un quarto dalla parte opposta, per dove si deve saltar girando, e nel distendere si dà la spinta al corpo per il salto ed il moto per il giro, con l’accompagnamento delle braccia. Se si vuol fare un giro l’empito al salto non sarà troppo gagliardo, se due giri, si farà con veemenza: a tre giri poi vi ha potuto giungere il solo Cesarini, il quale faceva tutti li tre giri franchi e perfetti, e questa era la Capriola a lui riserbata.

[41] Il “Salto Tondo di fianco Secco” va preso dalla quinta posizione, e si comincia con un *Dégagé* alla seconda, e sia il manco, poi saltandosi su questo istesso, si dona al corpo il moto del giro col pié dritto, facendosi uno o due giri, come di sopra abbiam divisato, e nel cadere, cadasi in seconda posizione con far giungere prima le punte de’ piedi e poi il restante, siccome si deve avere avvertenza in tutte le cascate delle Capriole.

[42] Il veder tante delle fiate in questo salto, come pure in altri, cadere a terra i Ballerini, proviene per mancanza d’arte e non già per difficoltà del salto. Si deve aver l’accortezza che nel fine del salto la macchina si renda abbandonata di forze, che così starà a piombo dove cade, che se le membra si tengono piene di vigore ed irrigidite nel cadere risalteranno da se stesse, che faran perdere l’equilibrio al corpo per tenersi in piedi, e lo portano a cadere a terra. Come una palla di cuoio gonfiata di vento e cacciata in aria, sbucata in aria stessa, quando perda l’aria racchiusa, che la teneva in elasticità, nel cadere resta su il medemo terreno: ma se conservasi ripiena del vento medemo non resta nel proprio terreno, ma risalta altra volta.

[43] Il salto tondo “di sbalzo” si prende con un Contratempo di fianco sbalzato, e nell’alzar per la Capriola: le gambe si portano laterali in linea obliqua, tenendo la distanza sempre dalla seconda posizione, con darsi il moto al giro, nel di cui tempo cadendo si raddrizza il corpo e si cade sulla stessa seconda.

[44] Le “Capriole tonde intrecciate” si sono prese da tanti salti tondi, che invece di stare i piedi distesi alla distanza della seconda posizione, si fanno le intrecciate, la di cui quantità dipende dall’abilità del Ballerino.

[45] Io avea d’ispeciale in simili capriole d’intrecciare la Decima fra due giri: siccome Viganò era particolare nel far la Duodecima sotto al corpo con un giro, e prendere i salti tondi in quinta Spagnuola.

[46] Il “salto tondo su d’un piede” serve per carattere di Pulcinella o di Mulinaro, si prende dalla quinta vera; se si gira sulla destra, il pié destro si mette avanti, qual piede nel saltare si ritira e va a battere dietro la coscia del manco; nel cadere, si cade sul piede che stava disteso, e l’altro immediatamente si posa a terra; ed in questo salto si possono raddoppiare due giri.

[47] Va pur questo su di un piede fatto “di sbalzo”: si prende il Contratempo giusto nel mezzo del Teatro, quindi si spicca il salto con i piedi uniti e la vita dritta: quando si avrà fatto mezzo giro, che i piedi sono verso i Spettatori, si scostano alla quarta Spagnuola con tener serrate le ginocchia, e nel mentre si fa l’altro mezzo giro riunisconsi, e si cade in prima.

[48] Se questa Capriola non si fa nel mezzo del Teatro, non potrà far mai buona veduta; siccome tutte le Capriole hanno il loro punto metamatico ed il suo contralume, e se non si colgono in quello non faran mai la loro special veduta; e da questo punto non ben preso, spesso ne avviene che alcuni salti riescono senza applauso. Sperienza fatta tra due Ballerini che han spiccato una Capriola di egual valore: uno scuoter l’applauso e l’altro esser mirato con indifferenza. Non hanno fatto forse questo e quello altrettanto? Sì: ma non hanno saputo cogliere tutti due il punto stesso.

[49] Tutti i salti tondi che abbiamo spiegato potersi fare distesi possono farsi ritirati con rancignar le gambe sotto al corpo.

#### § 13. Battuta girando, settima ed intrecciata

[50] La “battuta girando” si prende sempre con un Contratempo o con un *Dégagé*: se va fatta di sbalzo va prevenuta da un Contratempo volato girando, e saltandosi per esempio sul manco, si cava il destro piede alla seconda, poi si batte nella prima posizione e si torna a staccare in grande, quanto più puole, cadendo poi su il piede medesimo, levando l’altro in aria. Per esser perfettamente fatta questa Capriola, il corpo stando in aria, deve tenersi in linea piana, parallelo alla terra, cadendo poi obbliquo; questa non fa altro che mezzo giro, e si termina l’intiero sul piede che sta a terra, nel tempo che si raddrizza il corpo; e così va fatta volendosi fare di sbalzo. Se a fior di terra, si prende con un Contratempo che non sia volato, o con un *Dégagé*, ed allora si attacca la Capriola suddetta, la quale non avendo la grande alzata, non si porta il Corpo in linea piana per aria, ma alquanto obbliquo. Facendosi con il *Dégagé* prende una battuta di Musica, col Contratempo ne prende due in tempo di Giga.

[51] La “settima intrecciata” è l’istessa, ed ove in quella si batte, in questa s’intreccia una settima, somigliando all’altra in tutto il resto.

#### § 14. Sissone battuto

[52] Il “Sissone battuto” è tra il numero delle Capriole. Preso che si sara il *Sissonne* (cap. XXX), dopo la piegata si spicca un salto e con un piede, per esempio il destro, si batte nell’altro, facendo una o più battute, sebbene una è da melenso, e poi cadendosi sul manco, il dritto si solleva alla seconda in aria. Questa battuta si puole far tanto avanti quanto addietro, come da fianco: ma si avverte, che raddoppiandosi questi Sissoni, se saranno avanti o indietro si faranno uno con un piede e l’altro con l’altro, se fiancheggiati si batterà sempre con l’istesso piede.

[53] Vi sono que’ “battuti volati”, quali sebbene si possono prendere da *Sissonne*, ma perché han di bisogno di una maggior levata, si sogliono antecipare con un *Bourée*, e poi il *Sissonne* battuto, nel quale cacciandosi il corpo in aria va in linea obliqua e si batte in una delle divisate maniere, cadendosi poi come di sopra si è spiegato, ed in questo ultimo tempo di distaccare in seconda si fa in grande, in qual guisa farà la sua maggior veduta.

[54] Tutti questi Sissoni, siccome li abbiamo spiegati distesi similmente diciamo che posson farsi ritirati.

#### § 15. Pistolette in aria

[55] Nel parlar delle Pistolette a terra (cap. XX) dissimo che, oltre di quelle, vi erano l’altre “in aria”, le quali vanno annoverate tra il numero delle Capriole e adesso siamo nel tempo di divisarne.

[56] Le “Pistolette in aria” hanno il tempo di una quarta intrecciata, tra il numero delle quali va questa Capriola. Si comincia ella con un piede alla seconda in aria, e sia questo per esempio il destro, si salta sul sinistro, s’intreccia e si cade su dell’altro piede o sull’istesso su cui si saltò, ed un resta distaccato alla seconda in aria.

[57] Da’ provetti Ballerini queste pistolette si sono fatte in seste, e tutto proviene dalla celerità del Ballante il quale, quanto più sollecito intreccia, tanto acquista di merito.

#### § 16. Ali di Piccione

[58] Le “Ali di piccione” hanno la somiglianza delle Pistolette, cominciano e finiscono come di sopra abbiamo spiegato, la sola differenza si è nel battere, che in quelle sono le battute intrecciate, in queste in prima, battendosi i piedi vicino ai calcagni.

[59] Queste Capriole si posson raddoppiare per quanto si vogliono, sì con un piede come cambiando pié.

#### § 17. Jeté battuto in aria

[60] Il *Jeté* “battuto in aria” va pur tra il numero delle Capriole. Non è egli altro che quello spiegato (cap. XVIII); la sola differenza si è che quello fassi in terra ed in questo, essendosi spiccato in aria, si fanno i battimenti sul collo del piede: se si vogliono raddoppiare si abbia relazione all’istesso (cap. XVIII § 2 in fin).

#### § 18. Capriole alla Turca

[61] Dal titolo istesso queste Capriole “alla Turca” s’intende di essere adoperate nel carattere Turchesco; si fanno rancignate sotto al corpo, ed invece di battersi come il solito ed intrecciarsi si batte pianta e pianta di piede; e questa battuta puol farsi per due, al più per tre volte.

[62] Si fanno similmente “in fianco” con tenere secondo il solito in aria il corpo obbliquo, ed in queste si cade sopra un piede.

#### § 19. Galletti

[63] Le Capriole dette “Galletti” van prese a piedi pari, cioè dalla prima spagnuola, dopo la piegata, che sarà con le ginocchia accoppiate, nel saltare si rancignano le gambe, così unite come stanno, e poi di nuovo distendendosi, tornano a fare una battuta con i calcagni verso le cosce, e nel cadere si cade con tutti due i piedi, restando uniti.

[64] Si fanno pure diversamente ed è più difficile, che dopo la prima ritirata si distendono i piedi, con alzarli per avanti quanto più si possono, curvando il corpo, come coricarsi sulle gambe istesse, e nel principio della cascata si raddrizzano i piedi per in giù, ed il corpo si distende nel suo naturale.

[65] Si possono fare di altra maniera, e sono che nel saltare le gambe pure accoppiate senza ritirarsi indietro, dal bel principio si alzano avanti con l’abbassarvi sul corpo, e nella cascata si osserva l’istesso che abbiam di sopra esposto.

[66] Tutte queste Capriole, perché hanno bisogno di grande alzata, si prevengono o con un *Brisé* o con un *Sissonne.* Si dicono “Galletti” perché hanno la simiglianza a’ salti del Gallo, quando questo salta per volare osservasi che si rancigna le gambe, come nel principio, se in qualche rissa salta per andare addosso a qualche animale, salta con distendere le gambe avanti, come nell’ultime due maniere abbiamo dimostrato.

#### § 20. Salto dell’impiccato, Saut Empendù

[67] Il “Salto dell’Impiccato”, detto *Saut Empendù* si fa nel carattere di Pulcinella, di un Ubbriaco o d’altro Goffo, e talvolta si fa per bizzarria, per esser questo un salto difficile. Si prende pure a piedi pari con le ginocchia unite, si piega, e nello spiccar del salto si raddrizza bene il corpo con le gambe accoppiate, le braccia distese si lasciano cadere con le mani toccanti le cosce e la testa abbandonata da un lato, nel cader poi, arrivato a fior di terra si distacca bene in aria un piede quanto più si puole, cadendosi obliquo sull’altro piede.

[68] La difficoltà di questo salto consiste in una gran levata, che ha di bisogno per far bene osservare quella figura a’ Spettatori, diversamente a nulla ridurrebbesi; e chi non ha l’abilità di questa alzata in verun conto deve fare sì fatta Capriola.

#### § 21. Salto morto

[69] Il “Salto Morto” si prende dalla quinta posizione vera e si puol fare “sotto al corpo” e “fiancheggiato”. Per farlo nella prima maniera va preso con *Brisé* e un Mezzo *Sissonne*, si piega già dalla suddetta quinta, e nel levarsi, si spicca un gran salto distaccandosi le cosce ne’ fianchi, quanto più larghe si possono, e devesi fermare alquanto in aria in quella situazione; quanto poi sta per non potersi più reggere, riunisca nella cascata ad un tempo i piedi e cada in quinta; se nel fin della caduta si vuol battere, crescerà di preggio.

[70] Quel “fiancheggiato” si piglia con un Contratempo da lato, ed è l’istesso di questo con la solita fermata in aria, e si differisce che l’alzata si fa da lato, e da lato si distendono le gambe.

[71] Il trattenersi fermato in aria è cosa ben difficile, che per poterla fare ha bisogno di grand’arte; sospendasi il corpo con gran leggerezza in aria, distendansi le ginocchia, si distacchi ben bene, che così potrà trattenersi alquanto.

[72] Questo era un passo speciale del Sign. Cesarini, cui stava più degli altri sospeso in aria.

#### § 22. Forbice

[73] La “forbice” è una Capriola usata nel carattere di Pulcinella, si prende dalla prima posizione Spagnuola ed in detta va tagliata; si spicca il salto ed essendo in aria, uniti i ginocchi come se fossero inchiodati, si slargano i piedi, potendosi portare indifferentemente avanti il dritto o il manco, e nel cascare si riuniscono altra volta i piedi nella medesima prima, sulla quale si cade a piombo; questa Capriola non vuole troppa alzata.

[74] V’è un’altra sorte di queste Capriole, che vogliono una levata maggiore, e si fa tutta aperta, vale a dire che li ginocchi non stanno uniti, ma distesi con le gambe, si aprono nell’articolazione della coscia mandandone una avanti ed una addietro.

[75] Io, nella prima maniera, dopo la prima aperta ho tornato a serrar le gambe fino alla quinta Spagnuola, e tornarle altra volta ad aprirle nel salto istesso. Nella seconda guisa, nel mentre principiava la cascata ho dato un moto circolare alla vita, che le faceva fare mezzo giro.

[76] Queste Capriole tutte, essendo appartenenti al carattere di Pulcinella, vanno accompagnate col movimento del braccio dall’istesso lato del piede. Nel carattere di Piraut, o sia “Molinaro alla francese”, va molto adoprata la Capriola a forbice tutta aperta.

[77] Si distingue questo carattere di Mulinaro alla Francese dall’Italiana: in questa veste una tunica succinta fino al ginocchio, e le maniche lunghe come quelle di Pulcinella; alla Francese veste a vita con le maniche strette fino a’ polsi, e porta i suoi bottoni. Il color sì dell’uno come dell’altro è bianco, cappello pur bianco, e tutto asperso di polvere.

[78] Questa specie di Capriola puol farsi pure col tempo alla Reale, vale a dire, che nel salto unite le ginocchia si slargano alla quarta Spagnuola, si tornano ad accostare alla prima e si allontanano finalmente più della quarta, cadendo poi in prima, nel carattere di Pulcinella Francese con due gobbe, che tal da quella Nazione si costuma, ho fatto la cascata con i piedi alla quarta Spagnuola ed i ginocchi serrati e piegati, che stavano un mezzo palmo alti da terra, e di simil foggia ho seguitato a caminare, finendo la caminata con un salto tondo preso dalla stessa situazione.

#### § 23. Salto del Basco

[79] Il “Salto del Basco” si fa da lato, si comincia da posizione chiusa o pur da qualunque altra, e sia per esempio il destro avanti, col quale si fa un *Dégagé* in seconda, indi un *Jeté* col sinistro sotto, poi si leva in aria il destro pié, rialzasi il sinistro, e si lascia andare quanto più si puote in aria, la forza di questo alto si è che quanto più si faccia sul fianco, più riesce bello: si puole fare ritirato e disteso; se il *Jeté* si fa col destro si casca sul sinistro, se col sinistro sul destro pié. Da questo ebbe origine il salto ribaltato, già ridotto allo stato descritto nel § 9.

[80] Queste sono le principali Capriole, alle quali se ne uniscono una portentosa quantità, e queste istesse variar si possono da’ Ballanti virtuosi e di abilità, nelle diverse fogge che il valor proprio potrà suggerire.

## [Conclusioni]

[1] Generalmente parlando, tutti questi sono i passi ch’essendo Teatrali poi si eseguiscono in Teatro con delle differenze, non come abbiamo minutamente dimostrato, perché differiscono tra loro e cambiano moderazione per le variazioni de’ tempi; nonostantecché siano l’istessi i passi divisati, ma si possono fare in tempi larghi, presti, andanti, fugati: cosicché il passo medesimo si fa in variata maniera e si adatta alla qualità del tempo, che se ad ogni tempo si dovrebbe ligare passo differente, si vorrebbe una infinità di passi.

[2] Tutte queste Capriole espressate e salti sono i più rimarchevoli, e pochi di essi possonsi ligare insieme tra loro o con dell’altri, la ragione si è che i salti in grande han bisogno di prevenirsi, e specialmente volendosi fare fuor di misura. Oltre di che, unendoli, la lena non reggerebbe alla veemenza di sì detti salti e Capriole, che per ben farle la gamba deve stare riposata e non snervata, altrimenti la macchina aggitarebbesi in guisa tale che invece di appagare, stuccarebbe[[33]](#footnote-33) lo Spettatore. Un Ballerino affannato e del tutto lasso non può mai cader leggermente e levarsi con lindura: ma bisogna della forza per aver impeto all’alzata o sostenersi, nel piombare dall’alto a basso sulla punta di quel piede sopra di cui cade. Inoltre il ballerino che voglia saltare non deve travagliar di gamba, non bisogna ballar terreno, altrimenti fatigarebbesi troppo le articolazioni, e stanchi poi non avran vigore all’elevarsi; onde fa di mestieri che il carattere deve essere o del tutto saltato, ovvero del tutto a mezz’aria, o intieramente a terra; perciò v’è la divisione de’ tre caratteri, e perciò in ogni fornito Teatro non deve mancarvi né il Ballante serio, né di quel di mezzo Carattere, né il Grottesco, per l’Eroico, il Comico ed il Bernesco carattere, che per ordinario entrano ne’ balli.

[3] Non solo il gusto delle Nazioni è l’un dall’altro diverso; ma quel delle Città stesse è discordante. I Teatri vengono popolati di vari ranghi e di diversi geni, ed ognuno brama d’esser soddisfatto. L’amante delle sorprese si appaga de’ salti strepitosi, il bizzarro vuol veder lepidezze, il sensibile s’interessa nel maneggio delle passioni. Ma serbomi di parlar di ciò in altro mio Trattato, continente unicamente l’esecuzione del Ballo Teatrale ed obbligo del Compositore, annessavi una scelta di Programmi sì miei come di vari Autori.

[4] Io ho veduto gire a terra in molte Parti que’ stessi balli che con la stessa Musica ed il Vestiario medesimo, hanno fatto la sorpresa in un Teatro di un’altra Città. La cagione delle diverse Città si è la differenza de’ gusti, e quella de’ Teatri si attribuisce alla struttura ed alla grandezza de’ medemi, ove un’eco differente non dà all’armonia l’istessa corrispondenza: se la Musica sarà stridente, in un piccolo Teatro farà forse un mal sentire, ed in un grande non avrà più quell’aspro. Quell’aria di ballo che avrà piacciuta in un Teatro grande, andando in un piccolo offenderà l’orecchio; la stessa forza de’ stromenti toglie il gusto della Musica: sembrerà fracassosa, una stonazione di organi. Perciò pur giova il saper della Musica al Ballerino, come avvisai nel Capitolo Terzo, qual conoscendo il vaso del Teatro metterà fuori quelle adattate Musiche, o se deve di nuovo farli componere, ne dia al Compositore il tornio per lavorarvi a gusto e non restarvi deluso. A quanti Maestri di Musica han caduto le Opere loro per non avere a ciò riguardo e per non esser forniti di questi principi: lo stesso accade a’ Cantanti, che in un Teatro un’aria ha scosso l’Applauso universale, in un altro si sbuffava di tedio. Spero far conoscere questa verità con ragioni fisiche e prattiche nell’altro citato mio *Trattato*, e quanto vaglia la forza del Teatro, e le qualità devon tenere i Danzatori per potere giugnere al fine de’ loro desideri ed ottener premio de’ lor sudori.

[5] Chi de’ principianti per trar profitto si valerà di questo mio *Trattato*, mi lusingo di ricavarne dell’utile. Chi, secondo lo stile de’ Giovinetti, farà il critico alla frase, alla maniera di porgerlo, resterà senza il vantaggio che potrà da lui conseguirne. Oh! volesse il Cielo, che Io tornar potessi negli anni freschi, ma con lo stesso discernimento che per la Dio grazia tengo al presente, vorrei divenire il primo Sapiente del Mondo, e nella nostra bell’Arte esser vorrei un singolar portento. Ma così va: manca a’ Giovanetti il senso, e quando questo si acquista è vano ogni ripiego di rinfrancarsi tutto il tempo negletto.

## FINE DELLA PARTE PRIMA

[Dedica] 1

Prefazione 2

Avvertimento 4

PARTE PRIMA 7

Capitolo I. Dell’Utilità della Danza 7

Capitolo II. Per apprendere perfettamente la Danza 7

Capitolo III. Delle qualità del Ballerino 8

Capitolo IV. Dell’Equilibrio del Corpo 9

Capitolo V. De’ Movimenti del Corpo 10

Capitolo VI. Della Cadenza 11

Capitolo VII. Delle Positure de’ Piedi 12

Capitolo VIII. De’ Passi 14

Capitolo IX. Passo naturale o Semplice, Simple ou naturel 15

Capitolo X. Del piegare e rilevare 15

Capitolo XI. Del Passo Staccato, detto *Dégagé* 15

Capitolo XII. Del Passo Marciato, *Pas* *Marché* 16

Capitolo XIII. Del Passo di Marseglia, *Pas* *de* *Marcel* 17

Capitolo XIV. Del Battimento del piede, *de* *Battement* 17

Capitolo XV. Del *Tordichamb* 19

Capitolo XVI. Del Passo Mezzo Tronco, o sia Mezzo *Coupé* 19

Capitolo XVII. Del *Coupé*, o sia Passo Tronco 20

Capitolo XVIII. Del Passo Gettato, Pas *Jeté* 20

Capitolo XIX. Del Mezzo Gettato, *Demi-Jeté* 22

Capitolo XX. Della Pistoletta a terra 22

Capitolo XXI. Del *Tortillé* 22

Capitolo XXII. Del Passo Bilanciato, *Pas Balancé* 23

Capitolo XXIII. Del Passo Cadente, *Pas Tombé* 23

Capitolo XXIV. Del Mezzo Cadente, *Demi-Tombé* 24

Capitolo XXV. Del Passo Grave, *ou* *Courante* 24

Capitolo XXVI. De’ Mezzi Passi Gravi 25

Capitolo XXVII. Del Passo Sfuggito, *Pas* *Echappé* 25

Capitolo XXVIII. Del Mezzo Sfuggito, *Demi*-*Echappé* 26

Capitolo XXIX. *Pas de* *Bourrée* 26

Capitolo XXX. Del passo di Sissone, *Pas de Sissonne* 30

Capitolo XXXI. Del Mezzo Sissone 31

Capitolo XXXII. Del Passo di Gagliarda, *Pas de Gagliarde* 31

Capitolo XXXIII. Passo di Sarabonda 31

Capitolo XXXIV. *Pas Coursé* 32

Capitolo XXXV. Del Passo Scacciato, *Pas Chassé* 32

Capitolo XXXVI. Del Mezzo Scacciato. *Demi-Chassé* 33

Capitolo XXXVII. Del *Ballonné* 34

Capitolo XXXVIII. Del *Développé* 34

Capitolo XXXIX. Della Glissata, *de Glissade* 35

Capitolo XL. Del Passo Unito, o sia *de Assemblé* 35

Capitolo XLI. Del *Ballotté* 36

Capitolo XLII. Dell’*Emboité* 37

Capitolo XLIII. Del *Fouetté* 37

Capitolo XLIV. Del Mezzo *Fouetté* 38

Capitolo XLV. Della Pirola, *de Pirouettes* 38

Capitolo XLVI. Del Contratempo, *Contretemps* 39

Capitolo XLVII. Del mezzo Contratempo, *Demi-Contretemps* 41

Capitolo XLVIII. De’ Tempi di Coscia, *de Temps de Cuisse* 41

Capitolo XLIX. Del Fioretto, *Fleuret* 42

Capitolo L. Del Brisé 43

Capitolo LI. Del Passo di Rigodone, *de Rigaudon* 44

Capitolo LII. *De Pas Troussé* 44

Capitolo LIII. Del Passo di Ciaccona 44

Capitolo LIV. Del *Flinc Flanc* 45

Capitolo LV. *De Soubresaut* 46

Capitolo LVI. Del *Carré* 46

Capitolo LVII. Del *Rondeau* 47

Capitolo LVIII. Dell’Attitudine 47

Capitolo LIX. Del Gioco delle Braccia 48

Capitolo LX. Delle Capriole 51

[Conclusioni] 59

FINE DELLA PARTE PRIMA 60

1. « Nappello », lat. aconitum : pianta mortifera, che nasce in luoghi alpestri, e ha qualche somiglianza col fior cappuccio. Cfr. *Vocabolario degli accademici della Crusca*, 4° edizione (1729-1738). [↑](#footnote-ref-1)
2. « Apponersi », sinonimo di indovinare, azzeccare, darci dentro, coglierci. Cfr. *Nuovo dizionario dei sinonimi della lingua italiana di N. Tommaseo* (voce 1868), Lombardi corregge con « oppormi ». Vedi Carmela Lombardi (ed.), *Trattati di danza in Italia del Settecento (G.B. Dufort, G. Magri, F. Sgai)*, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 2001, p. 132. [↑](#footnote-ref-2)
3. Antonio Muratori, *Dissertazioni sopra le antichità italiane* […], Barbiellini stampatori, Roma, 1755 (Società tipografica dei classici italiani, 5 vol., Milano 1837, vol. 2). Ora disponibile in rete <http://www.classicitaliani.it/index171.htm> [↑](#footnote-ref-3)
4. Cfr. Antonio Muratori, *De Spectaculis et Ludis Publicis Medii aevi*. 1739, Dissertation vigesimanona. [↑](#footnote-ref-4)
5. Cfr. Giambattista Dufort, Trattato del ballo nobile, Napoli, Felice Mosca, 1728 https://www.loc.gov/resource/musdi.060.0 [↑](#footnote-ref-5)
6. [dal lat. lepĭdus], lett. - [gradevole per la sua arguzia e comicità]. http://www.treccani.it/vocabolario/lepido\_res-1d02c6b6-0023-11de-9d89-0016357eee51 [↑](#footnote-ref-6)
7. Vedi Dufort : « Insomma questa Danza Italiana o Spagnola, la quale immagino che a quel tempo riuscita fosse gradevole, di presente sarebbe in vero molto ridicolosa a vedere; in guisaché Monsieur Filibois, Maestro di Ballo nella Corte Imperiale, ne ha composto un carattere buffonesco, il quale, vestito egli all’antica maniera Italiana, con somma ammirazione di tutti sopra i più cospicui teatri d’Italia ha ballato », Avviso a chi legge § 3. [↑](#footnote-ref-7)
8. Con gli aggettivi « sorprendente », « dilettevole », Magri sottolinea la funzione di divertimento della danza intesa come « brillante divertimento » e « diversivo ». Si concentra dunque sul tradizionale *placere*, attribuita alla danza, mentre il complementare *docere* appare solo più avanti cap. I, [1]. [↑](#footnote-ref-8)
9. Si noti come qui e altrove Magri distingue i passi dalle capriole. [↑](#footnote-ref-9)
10. Si tratta del libello firmato da Sgai Francesco, *Al Sig. Gennaro Magri […] Riflessioni di Francesco Sgai fiorentino*, Napoli, 1779, ora in Carmela Lombardi (ed.), *Trattati di danza in Italia del Settecento (G.B. Dufort, G. Magri, F. Sgai)*, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 2001. Magri afferma che si tratta di un gruppo di oppositori e non di una sola persona. [↑](#footnote-ref-10)
11. Cfr. Plinio il Vecchio, Prefazione alla sua *Naturalis Historia*. (dove si legge « profeceris » e non « didiceris » che invece è di Magri). [↑](#footnote-ref-11)
12. Cioè che ha un peso. Grave è usato qui come sinonimo di pesante. [↑](#footnote-ref-12)
13. « Statere » nella Grecia antica, l’insieme dei due pesi che, posti sui due piatti della bilancia, ne determinavano l’equilibrio. Cfr. Enciclopedia Treccani on line. [↑](#footnote-ref-13)
14. Boyle 1660. [↑](#footnote-ref-14)
15. Ippocrate 1628, I, 1 p. 3. [↑](#footnote-ref-15)
16. Noverre 1760, *Lettres*, V, p. 63 et seg. [↑](#footnote-ref-16)
17. Planelli 1772, p. 235. [↑](#footnote-ref-17)
18. Lucien de Samosate, *De la danse*, Magri cita la traduzione di D’Ablancourt (1664). [↑](#footnote-ref-18)
19. Qui Magri fa riferimento a Planelli. [↑](#footnote-ref-19)
20. Aggiungere il link verso lettere di Noverre [↑](#footnote-ref-20)
21. Lombardi corregge «proporzionati». [↑](#footnote-ref-21)
22. Rif. A Policlito > ideale del corpo [↑](#footnote-ref-22)
23. il climax funziona nella misura in cui al termine Mondo corrisponde in realtà la nozione di universo. [↑](#footnote-ref-23)
24. Dufort - cit [↑](#footnote-ref-24)
25. NdE andare a ringa : andare in cerca di olive in un campo aperto ai poveri dopo la raccolta del proprietario. / orazione che si fa in pulpito/ Arringo (o ringa) il luogo dove si corre la giostra. (trovato nel decamerone) treccani : **aringo** (o **arringo**) s. m. [lo stesso etimo di arengo] (pl., raro, -ghi). – **1.** Lo stesso che arengo, come termine storico. **2.** Campo, di solito circolare, usato un tempo per giostre e tornei, o per le corse dei cavalli; anche, la giostra stessa o la corsa. La parola è stata usata anche in senso fig.; Infino a qui l’un giogo di Parnaso Assai mi fu; ma or con amendue M’è uopo intrar ne l’a. rimaso (Dante); con il sign. fig. di gara, lotta in genere, sopravvive ancora in alcune espressioni come entrar nell’a., scendere nell’a., correr l’a. (nelle quali è in uso anche la variante arengo), partecipare a una gara, a una competizione, affrontare un’impresa difficile, e sim – l’oratore parla nell’aringo= chiamatato aringatore e il discorso aringa. [↑](#footnote-ref-25)
26. Nota bio su Marcel ? [↑](#footnote-ref-26)
27. \* Il “Triangolo ottusangolo” è quello che ha un angolo ottuso; l’“Ipotenusa” è la linea che si oppone all’angolo maggiore e per conseguenza detta linea è maggiore. [↑](#footnote-ref-27)
28. Ballar terreno= terre à terre. [↑](#footnote-ref-28)
29. elaterio [↑](#footnote-ref-29)
30. mettere a piggione ? [↑](#footnote-ref-30)
31. NdE L’animo intento a più cose diviene meno atto a ciascuna (Pluribus) [↑](#footnote-ref-31)
32. nota bio di questi citati [↑](#footnote-ref-32)
33. stuccarebbe ? [↑](#footnote-ref-33)