BALLI DI IERI

E

BALLI D'OGGI

MANUALI HOEPLI

Gavina, P.

GAVINA-GIOVANNINI

BALLI DI IERI

E

BALLI D'OGGI

Seconda edizione riveduta e ampliata

Con 70 figure dimostrative, grafici e brani musicali e uno studio

SULLA IGIENE ED ESTETICA DELLA DANZA

DI GIOVANNI FRANCESCHINI

ULRICO HOEPLI

EDITORE-LIBRAIO DELLA REAL CASA

MILANO

1922

M

GV1601
.G3
1933

PROPRIETÀ LETTERARIA

306069
23
Music

Milano — Tipografia Umberto Allegretti — Via Orti, 2.

INDICE

Pag.

PREFAZIONE. V

CAP. I. — Psicologia ed estetica della danza . . 1

CAP. II. — La danza nell'arte 20

CAP. III. — L'igiene della danza 56

CAP. IV. — La estetica delle novissime danze . 76

PARTE I.

Balli di ieri.

Cap. V. — Nozioni preliminari 94

Sulle posizioni, striscio e stacco del piede, passi, piroetta, tempo musicale.

CAP. VI. — Balli girati 111

Waltzer - Polka - Polka mazurka - Boston - Galop - Schottisch - Season - Coquette - Dancig in the barn - Waltzer Louis XV - Skating o danza dei pattinatori - Two Step.

CAP. VII. — La contraddanza 180

La squadriglia inglese o i lancieri - La quadriglia francese - La quadriglia delle famiglie - La quadriglia *croisé* La quadriglia americana - Il polo - Giga americana - Quadriglie irregolari.

Pag.

CAP. VIII. — Il cotillon 225

CAP. IX. — Danze locali e del passato 241
Minuetto - Gavotta - Mazurka - Redowa o Varsoviana.

PARTE II.

Balli di oggi.

Cap. I. — Le nuovissime danze 261
Il tango brasiliano ivi
Il tango argentino 267
Double boston 277
Triple boston. 283
Il boston reale 290
La danza dell'orso 292
L'one step. 301
Il turkey-trot 307
La maxixe brasiliana 313
La mazurka russa 320
Lo scotch time 335

CAP. II. — Brani di musica 341
Consuelo 342
Tango argentino 344
La Bailarina 346

CAP. III. — La furlana 349
Passo doble 355
Fox-trot 357
Schottish spagnola 360
Passo di Jazz. 365
Shimmy. 367
Boston hésitation o Valse-hésitation . . . 372

PREFAZIONE

Per maggiore comodità del pubblico abbiamo compendiato in un unico volumetto i due manuali Balli di ieri *e* Balli di oggi. *Il favore, con il quale furono accolti questi due volumetti, e il desiderio espressoci da molti lettori di avere riunite in un solo libro le danze del passato e quelle del presente ci sono garanti della simpatia, che incontrerà presso il pubblico la nuova opera nostra.*

È inutile dire che per corrispondere alla benevolenza dei lettori, questo nuovo volumetto fu diligentemente riveduto da cima a fondo, e notevolmente ampliato e corretto.

CAPITOLO I

Psicologia ed estetica della danza.

Un elegante scrittore di Francia scrisse che la danza è un'arte, e che come tutte le arti essa deve essere espressiva per eccellenza. La danza — egli aggiunse, facendo dello spirito e della esagerazione — deve parlare, poichè essa non è che *un mode special de manifestation*.

Certo è che la danza per essere precipuamente espressione di gioia, di forza fisica, di ebrezza sensoriale, di giovinezza, di estasi muscolare, è collegata strettamente con vari stati dell'animo, ed è espressione di svariati momenti psichici, che un filo d'oro, fatto di emozioni e di sorrisi, di spasimi e di affetti, insieme riunisce in un tutto armonico, che è musica e ritmo.

A ragione fu detto che la danza è un principio di volo, e che se non gli somiglia, o se almeno non vi accenna, o se non appare almeno come una spinta a qualche moto più squisito e più eletto del moto comune, a qualche sentimento più elevato dell'istinto sensuale, a qualche cosa di aereo e di spirituale, essa non ha ragione di essere.

Non a torto quindi il poeta Simonide, con una

frase elegantissima, che pare uscita dal cervello di un moderno *Petronius, arbiter elegantiarum*, chiamava la danza una poesia muta, e la poesia una danza parlata. Per essere una forma di mimica e di estetica, la danza è sempre stata, fino dalle sue più lontane origini, espressione di coltura e di raffinatezza, ed ha sempre rappresentato la organizzazione dei vari metodi di educazione corporale, cultura, raffinatezza, ed educazione, che in sull'inizio si tradussero in cerimonie di balli religiosi e civili. Si può dire che la danza deve essere considerata come il più antico degli esercizi fisici coordinati e regolati ad un fine, e che nello studio dei primi gradi di evoluzione delle razze umane, il grado di bellezza e di sviluppo della danza deve riguardarsi come indice sicuro del grado di civiltà e di attitudine alla civilizzazione dei singoli popoli. In tutti i tempi la danza ha caratterizzato la indole e la natura dei popoli, così da essere in grande parte la fotografia dei loro sentimenti predominanti e un documento psichico tipico e caratteristico. Guerriera e bellicosa presso le popolazioni antiche dedite al giuoco delle armi e ossessionate da un desiderio continuo di conquista, la danza si è fatta puramente religiosa presso gli Ebrei, ed essenzialmente estetica presso i Greci. Volgiamoci dattorno e vedremo che nei singoli individui la danza è bene spesso rivelatrice di grazia e di eleganza, di leggiadria e di raffinatezza; e la bella creatura danzante, in un sorriso di giovinezza e di avvenenza, pare circonfusa di una poesia, che dà per gli occhi una infinita dolcezza al cuore.

Fiorita dal ritmo dei movimenti e dal fascino della musica, la danza è un piacere quasi istintivo, e pare destinata ad esprimere la gioia della vita, l'ardore della giovinezza, l'ebrezza sensoriale. Ad essa le giovani creature chiedono emozioni e sorrisi, ed essa le conforta di brio e di entusiasmi, di luce e di profumo.

Un filosofo sventurato e bizzarro scrisse di lei così: « ... la danse, pareille à tous les mouvements très rapides, apporte avec elle une espèce d'ivresse de tout le système vasculaire, nerveux, et musculaire. Ces jeunes créatures qui dansent là-bas se meuvent visiblement au de là de tout réalité. Elles ont bien meilleure mine quand sont un peu lancées, les jolis créatures — et comme elles le savent bien! elles deviennent même aimables parce que elles le savent! »

❦

L'uomo — disse un illustre scienziato — è formato per la massima parte di carne e d'ossa, e per quanto la piccola massa cerebrale tenga sotto un giogo prepotente tutto l'organismo, pure non può spegnere i bisogni di tanta materia viva, che con voce imperiosa domanda nutrimento e lavoro. In tutte le nostre occupazioni sedentarie le gambe mal si accontentano di languidi passi, che si fanno fra le mura di una casa, o dei movimenti, con cui si agitano sotto una tavola; e dopo un certo tempo si fa sentire il bisogno del movimento muscolare. Allora i muscoli, pieni di una forza accumulatasi

oltre misura nelle loro fibre, si muovono con vivacità, e nei loro moti noi sentiamo la soddisfazione di un bisogno. Il petto si dilata sotto l'aria pura, che la bocca aspira a larghi sorsi, il passo si fa più celere, ed il corpo tutto gode in tutte le sue parti del moto, che gli viene comunicato. La varietà del passo, la natura del suolo e degli oggetti che ci circondano, variano all'infinito i piaceri d'una passeggiata all'aperto; ma ciò che più li modifica è il grado di sensibilità o di intelligenza di ciascuno. Chi non passeggia che per consumare alcune ore di una giornata oziosa o occupata in volgari occupazioni, non prova che il languido piacere di muovere meccanicamente le gambe, mentre l'uomo che è squisitamente sensibile, si accinge ad una passeggiata come se andasse ad una vera festa. Raccolto in sè stesso, egli sente tutte le impressioni del mondo esterno, dal dolce premito del suolo sulle piante dei piedi al fremito dei visceri entro le loro cavità. Più d'una volta il suo passo è bizzarro, sia per l'abitudine di non curare le meschinità della vita, sia perchè volendo risparmiare il tempo e fare un grande esercizio di muscoli, corre a precipizio e alza i piedi a dismisura. Le risorse della vista e dell'intelletto rendono amenissima una passeggiata a chi pensa e sente. In generale questo divertimento (analogamente a quanto succede nei riguardi della danza) è meglio gustato nei paesi freddi e temperati.

Le donne e gli individui molto deboli non ne traggono che languidi piaceri, o perchè la vita sedentaria è diventata per essi un vero bisogno, o

perchè lo sforzo, che essi devono fare per muoversi, esige troppa fatica.

La corsa è l'esagerazione della passeggiata, e può fornirci pure dei vivi piaceri, i quali però non sono riservati che ai giovani e ai fanciulli. L'esuberanza della vita rende necessario un esercizio più violento, e quindi la corsa riesce più piacevole del semplice camminare. L'aria, che ci lambe, la scossa dei visceri, l'alternarsi dell'urto e della riscossa sono altrettanti piaceri, che si fondono in una sola gioia. Per chi è fornito di lunghe gambe e sa facilmente equilibrarsi, la corsa da un luogo inclinato è piena di voluttà. L'occhio rapidamente sceglie il posto dove deve appoggiare il piede, e questo correndovi si precipita innanzi, seco portando il corpo, il quale con una serie di movimenti, che solleticano ed acuiscono il moto, è scosso in tutte le sue fibre senza esercitare una grande fatica. Nel piacere della corsa, come in tutti quelli nei quali si vince una difficoltà, il sentimento della emulazione può avere una grandissima parte.

Il salto non arreca piacere per la sensazione tattile che quando è poco alto; negli altri casi la compiacenza di avere fatto uno sforzo o di avere dato una prova di coraggio, compensano della scossa molesta, che il corpo risente. Nei salti, che si fanno da una grande altezza nell'acqua, si prova una trepida voluttà nel sentirsi sospesi nell'aria. Il saltellare sopra un cuscino elastico ci dà il piacere d'una resistenza sempre vinta e sempre risorta.

Questi svariati elementi di sensazioni piacevoli, quali si riscontrano nella voluttà muscolare del cammino e del salto, trovansi bellamente fusi nel ballo, nel quale la voluttà del movimento è tanto più squisitamente sentita in quanto che la danza non è solamente moto muscolare e manovra di membra, a base di passi e di salti, nè è semplice sgranchimento di membra stanche di inerzia, ma è movimento e mimica, che la poesia dell'ambiente e delle persone danzanti circonfonde di dolcezza, e la musica allieta di armonie, e la vicinanza d'una giovane creatura rende più soavemente intima ed inebriante, e il ritmo del passo infiora di cadenze affascinanti.

Fu detto assai giustamente che la danza è un piacere complesso, e che per gli elementi, che lo costituiscono, appartiene in gran parte anche al senso dell'udito. Però il fatto fondamentale del ballo è un movimento, e uno degli ornamenti più brillanti, che gli servono di cornice, è l'istinto sessuale. Questo piacere, ridotto alla massima semplicità, si prova da un unico individuo, il quale balla senza accompagnamento di musica. In questo caso il piacere si riduce all'esercizio di alcuni muscoli, che si muovono in modo ritmico, alternando il riposo e l'azione. Ma se a questo individuo — scrive poeticamente il Mantegazza — si associa un'altra persona dello stesso sesso, che lo accompagna nel ballo, il piacere cresce d'un grado per la partecipazione delle sensazioni, e se il com-

pagno del nostro divertimento è una persona dell'altro sesso, e se essa è bella e giovane, il pallido piacere del moto si associa ai trepidi palpiti di un innocente amplesso, e i più leggeri contatti sono sorgente di infinite voluttà. Se infine si fa sentire la musica, essa fa l'effetto del sole, che comparendo sull'orizzonte desta alla vita il mondo. Tutti i piaceri allora si confondono e si unificano nell'armonia. I rapidi giri, i languidi abbandoni, le gentili grazie, e le eleganti moine degli alterni moti si associano all'anelare del seno, al confondersi del tiepido fiato, alle occhiate furtive, ai sospiri interrotti, alle strette di mano, al convulso premere dei fianchi. È allora che l'uomo beato di sentirsi fremere sotto le mani una creatura vivente, che nei suoi elastici moti lo segue nei balzi tempestosi segnati dall'armonia, si confonde e trova di godere uno dei più bei momenti della vita. È allora che la donna in tutto l'orgasmo della squisita sua sensibilità, sentendosi trascinata e sollevata nei vorticosi giri da una mano, che la preme presso ad un petto, da cui ritira il seno palpitante, e che pur vorrebbe sentirsi più stretta, dimentica di vivere; e col volto infuocato e con gli occhi smarriti viene ricondotta al posto, che più d'una volta da sola saprebbe difficilmente trovare. Lo splendore della luce e delle ricche vesti, i profumi, e le infinite altre ricercatezze del lusso adornano meravigliosamente i piaceri del ballo senza cambiarne l'essenza.

Questi sono nella età giovanile, e specialmente per le donne, fra i più violenti piaceri, quantunque

spesso sorgenti di alti guai e di precoci pianti. Il ballo gustato in tutta la sua forza è un piacere veramente convulsivo, è un vero subdelirio dei sensi.

Mi sovvengono le parole meravigliose di Gillard, il quale nel breve giro di pochi periodi seppe scolpire le sensazioni piacevoli della danza in tutte le sue gradazioni di gioia fisica e psichica, fatta di languori, di ebrezze sensoriali, di spasimi.

Naturalmente alle vette più elevate del piacere della danza non possono arrivare che le persone dotate d'una sensibilità squisita, e d'un certo grado di sviluppo intellettuale. E per arrivare a tali altezze di godimento psichico e sensoriale, oltre la sensibilità e l'intellettualità è necessaria una innata capacità di gustare l'armonia e di comprendere il ritmo.

La musica — la quale se non è la maggiore delle creazioni umane, è certamente una delle grandissime — è parte essenziale nella psicologia della danza. Questa non è che l'armonia tradotta in cadenze di movimenti e in ritmo di pose plastiche alternate e susseguentisi le une alle altre, come la musica non è che una danza di note musicali e di armonie segnanti, con la magnificenza dei suoni, un ritmo melodico. Il piacere del movimento è quindi acuito dal piacere della melodia, la quale parla all'animo umano il più eloquente ed insieme il più misterioso e commovente linguaggio, come quella di cui ogni nota ed ogni accordo è una eco venuta dal mondo che ne circonda, una eco lontana ed indefinita, ma la cui trasformazione su-

biettiva è così potente, che la materia prima rimane quasi invisibile agli occhi nostri, e non ci appare dinanzi che il lavorìo misterioso e stupendo di un cervello umano, che crea dal nulla le sinfonie del Beethoven e le opere del Rossini e del Bellini.

Scriveva a questo proposito un fisiologo illustre: Se volete toccare con mano la diversa forza di creazione, che esiste, ad esempio, nella pittura e nella musica, guardate la *Madonna della Seggiola* e udite l'aria della *Casta Diva*, e poi pensate quanta materia abbia dato la natura a Raffaello ed al Bellini per quelle creazioni. Per la *Madonna* essa ha dato tutte le donne belle d'Italia, e le differenze fra la donna e la *Madonna*, fra l'arte e la natura, non sono poi troppo grandi. Per la *Casta Diva* che cosa ha dato invece la natura al Bellini? Forse i trilli dell'usignuolo, il mormorio delle fronde, il canto del grillo notturno?

Se non è possibile scoprire in quali recondite armonie della terra, in quali misteriose voci della natura e dell'anima, in quali inavvertite sensazioni dell'udito l'uomo abbia trovato la prima nota ispiratrice delle sue divine armonie, se non ci possiamo spiegare per quale recondita forza psichica l'uomo sia riuscito a tessere armonie assai più squisite di quelle che la natura improvvisa tutti i giorni con la voce delle acque, dei venti, degli animali, se si resta sorpresi nel pensare che forse è solamente nella creazione dei suoni armonici che l'uomo è riuscito a superare in bellezza la stessa natura, possiamo però asserire con orgoglio che l'arte plastica ha saputo fondere meravigliosa-

mente nell'opera sua tutte le peregrine ed intense voluttà, tutti gli spasimi, e tutte le emozioni, di cui la musica può inebriare l'anima umana.

E dicendo l'arte plastica io credo si deva comprendere in essa anche l'arte della danza, poichè anch'essa, in una fantasmagoria di movenze e di passi ritmici e di atteggiamenti, sa mirabilmente descrivere gli stati emotivi dell'anima umana, e in tutte le epoche e presso tutti i popoli essa ha efficacemente saputo tradurre lo spirito popolare, così che sempre la danza si accompagnò alle più solenni e più sentite manifestazioni dello spirito collettivo, nelle danze religiose, nelle danze guerresche, nelle danze funebri, nelle danze nuziali, nelle feste civili.

La musica serviva ad essa di sfondo, e su questo sfondo di armonie, la danza si delineava con la poesia delle sue giovani creature inneggianti alla gioia della vita, in un ritmico alternarsi di grazie e di atteggiamenti.

Ben doveva sentire questa intima penetrazione dell'elemento musicale nella danza, e ben doveva comprenderne la indefinita poesia, fatta di pose plastiche e dinamiche, il gentile poeta del *Canzoniere del bimbo* quando, sentendo odore di grandine e di rose, e volendolo descrivere in versi alessandrini, evocava le sedicenni amanti pallide di languore e di piacere, e lasciava spiccare il volo ai molti fantasmi nel cervello dispersi, ad una musica di forme e di parole:

. . . . il vostro mistico balletto
ama la nota flebile e sonora?
. . . . . .
. . . o sedicenni danzatrici bionde,
volete i nostri balli o i balli antichi?
dell'India amate le danze feconde
o il rustico ballar nei piani aprichi?

Volete in giro tornear sul prato,
le mani unendo, e accelerando il piede,
o amate saltellar lungo il selciato,
come le donne sue Napoli vede?

O come anella musiche, alle dita
i legnicciuoli della catalana,
affascinar volete alla partita
i giovinetti con la danza ispana?

Volete il ballo dal francese amato,
da cui l'uom pio scandolezzato riede,
o amate saltellar lungo il selciato,
come le donne sue Napoli vede?

Vi fu chi disse che la danza è un giuoco istintivo, quasi un divertimento innato, la cui genesi prima deve risiedere in recondite ed inavvertite necessità fisiche, muscolari e sensoriali. Certo è che non fu mai trovato un popolo, per quanto selvaggio e di abitudini primitive, presso il quale le danze, magari le più ridicole e grottesche, non fossero in uso, chè anzi si è osservato, che quanto più una popolazione vive allo stato selvaggio tanto più essa ha fra le sue comuni abitudini di

vita il ballo. Certamente in simili casi la danza non può essere considerata che come sfogo di movimento muscolare e come manifestazione grossolana di gioia collettiva, e quel certo che di barocco, e quasi direi di animalesco, che in essa si nota, è prova tangibile della poca parte che prende in essa l'elemento psichico.

Tutto questo starebbe a dinotare le umilissime origini naturali della danza, se non si pensasse che presso l'uomo moderno moltissime tendenze istintive sono state così soverchiate e dominate, e quasi direi paralizzate, dall'elemento cerebrale, da avere perduta la natura primitiva e da essersi trasformate in funzioni prettamente intellettuali. Questo fenomeno si è appunto verificato nella danza, la cui umile natura istintiva, originata da bisogni prevalentemente muscolari e da eccitazioni erotiche, è stata, col progredire del tempo e della civiltà, talmente nobilitata dalla sensibilità, da assumere in grande parte forma psichica in luogo della primitiva manifestazione prettamente corporea.

Si pensi ad una danza moderna, quale si svolge ai nostri giorni nei saloni dorati della società nostra, tra lo sfarzo delle vesti e lo splendore abbagliante dell'arco voltaico, dove l'animo estasiato dalla dolcezza dei suoni e dalla bellezza di giovani creature fiorenti, e dalla fantasmagoria di un ritmico incalzarsi di leggiadre figure femminili, e da un succedersi di volti leggiadri e di procaci occhi scintillanti, prova indefinite voluttà sensoriali dell'udito, della vista, del tatto, unitamente a indefinite e in-

definibili sensazioni nervose, che dalla gioia estetica vanno ad una raffinata eccitazione d'origine sessuale, si pensi ripeto ad una simile danza moderna, tutta squisitezze e cerebralità, e poi si volga il pensiero al saltabeccamento grottesco, grossolano, monotono e marionettistico, delle tribù selvaggie, che con cadenze misurate, a suono di strumenti primitivi, dimenano gambe e braccia, emettendo animaleschi suoni gutturali, stupidamente. Quale differenza enorme! La differenza, che passa fra la gioia estetica e il più grossolano dei piaceri corporei. Nel primo caso il godimento è collegato strettamente con i movimenti dei muscoli; nel secondo caso invece i moti dell'animo sono quasi sempre più attivi dell'esercizio muscolare.

Certo è che la danza, se fu nobilitata dalla civiltà, ha conservato però sempre alcune tenui radici in quella tendenza istintiva, che ogni uomo porta latente in sè stesso, per un simile giuoco ed esercizio muscolare, tendenza, per la quale molti individui, basandosi esclusivamente sul ritmo musicale, imparano a danzare da soli, senza lezioni e senza maestro, quasi che la sensazione uditiva della musica, colpendo il cervello, insegni alle membra di mettersi all'unissono di quella sensazione.

Questa specie di automatismo cerebrale si verifica, in proporzioni minori, anche in altri casi, e anche presso persone, cui l'educazione e le convenienze sociali hanno assopito molti impulsi della sfera animale. Noi tutti, se una musica allegra

risuona, siamo tentati di accompagnarla con il gesto e con la voce. Quando gli esilerantissimi accordi di un walzer vibrano in certe orecchie, quante membra non si agitano, e quante non si trattengono a stento! E molti si slancerebbero alla danza, se lo stato di coscienza sviluppato dalla educazione, se l'abitudine d'un certo riserbo imposto dai costumi, se l'attenzione concentrata sui propri atti, non intervenissero, come potenze moderatrici e regolatrici, a porre un freno all'automatismo cerebrale risvegliato — per mezzo dell'armonia — da una suggestione dei sensi.

Tutto questo spiega perchè forme rudimentali di danza si osservino anche presso gli animali. Chi non ha visto in Piazza San Marco, a Venezia, il grazioso minuetto, che il colombo maschio eseguisce intorno alla sua femminetta, nei momenti d'amore? Con la morbida gola turgida di piume e con un ciuffetto di penne irte sulla testolina irrequieta, il colombo maschio s'avanza a piccoli passi, pettoruto e superbiuzzo come un piccolo bellimbusto, verso la sua compagna. Esso s'avanza con aria di conquistatore, pavoneggiandosi, con il collo disteso e le penne della coda spiegate a ventaglio e rivolte verso il basso, come uno strascico di velluto, così da lambire il terreno; e avanzandosi, tuba con un rumore gutturale, che pare accompagni il ritmo dei piccoli passi. Giunto presso alla femmina, esso abbassa la testolina, ripiega il collo all'ingiù, avvicina il petto e il ventre al terreno, come volesse profondersi in un solenne inchino. Quindi si eleva, gira su sè stesso, sprofonda

la testolina fra le piume delle spalle, come entro alle morbidezze d'un collare, fa pirouette e piccoli salti intorno alla colomba, e le gira rapidamente d'attorno con le trepide ali leggermente sollevate, complimentoso e civettuolo, come un abatino del settecento. La colombella intanto, vanitosetta e astuta, saltella di qua e di là con i piedini rosati, in cerca di becchime, con una deliziosa aria di mal dissimulata ingenuità.

Anche in altri animali, allo stato di libertà, si osservano accenni a giuochi ed esercizi di danza. Alcuni uccelli eseguiscono, all'epcca degli amori, certi strani giri e certi speciali movimenti del corpo, accompagnati da canti insoliti, i quali giri e movimenti non possono essere definiti in niun altro modo che con le parole della danza. I Tedeschi chiamano *balz* il ballo e il canto di amore del fagiano di monte. L'uccello — scrive il Brehm — fa sentire quasi di continuo i rumori più strani, solleva la coda e la espande a ventaglio, alza il capo ed il collo, sollevando tutte le penne, e fa sporgere le ali fuori del corpo. Allora comincia a fare qualche salto in varie direzioni, talora in giro, sfregando la parte inferiore del becco contro il suolo. Facendo tutti questi movimenti batte le ali e gira su sè stesso. Quanto più ardente diviene, tanto più allegro si mostra, finchè termina col parere impazzito.

Anche le Paradisee, gli uccelli meravigliosi dalle tinte le più smaglianti, danzano sugli alberi una singolarissima danza, che un viaggiatore così descrive: «Le Paradisee, o uccelli del Paradiso, si

uniscono in comitive di dieci o venti sopra certe specie di piante, che hanno i rami molto distesi, ove le grandi foglie poco numerose lasciano agli uccelli tutto il posto necessario per salutarsi insieme e spiegare le grazie della loro acconciatura. Rialzano le ali, allungano il collo, agitano le loro splendide piume, e talora imprimono a queste un movimento vibratorio. Poi volano di ramo in ramo con la più grande vivacità, vibrando le piume, e allora i colori più splendidi si incrociano in ogni senso ».

Ma il poema estetico e giocondo della danza non poteva essere compreso in tutta la sua intima bellezza se non da un essere dotato di intelligenza vera e di grande sensibilità.

Col progredire dei secoli la danza è andata facendosi sempre più *umana*, ed il piacere del ballo è divenuto più mondano, più nervoso, più naturale, più sincero. La grazia e la serenità non potevano più essere le note prevalenti di un vero subdelirio dei sensi, quale è la danza. Data la moderna vita febbrile, anche una simile estrinsecazione di ebrezza muscolare e sensoriale doveva essere impastata di sensibilità. Questa, come ha in grandissima parte detronizzata la bellezza antica, così ha creato in noi nuovi intendimenti estetici, e la danza stessa pare che presso di noi fiorisca da un bisogno estetico più sensoriale e più prossimo alla fragile natura umana.

Alla stessa guisa che la bellezza fisica delle generazioni moderne va sempre più affinandosi e intellettualizzandosi in una morfologia anatomica plasmata più sulla grazia che sulla vigoria, anche il piacere della danza — passato questo quarto d'ora di ubbriacatura per danze di selvaggi e di *apaches* — andrà sempre più perfezionandosi nella espressione del sentimento e della passione.

Il pallido piacere della cadenza ritmica si associerà sempre più squisitamente ai trepidi palpiti di un innocente amplesso, nel quale i più lievi contatti saranno sorgenti sempre più deliziose di infinite voluttà.

Questa intima penetrazione della sensibilità umana nell'elemento musicale e plastico della danza ha resa possibile la traduzione dei suoni e dei ritmi in pensieri ed in versi, ed il fine ed aristocratico poeta di *Miranda* ha potuto per essa ricamare sul motivo melodico del classico minuetto boccheriniano una deliziosissima scena di dame e di cavalieri, sopra uno sfondo profumato di grazie e di galanteria. Sentite:

BOCCHERINI.

MINUETTO IN *la* (SEC. XVIII).

Una festa da ballo. — Musica. — Un cavaliere e una dama ballano il minuetto.

DAMA (*ballando*)

Sebben rido così, sospiro nel mio cuore.

CAVALIERE (*ballando*)

Sebben rido così, è il riso mio dolore.

(*Riverenze*)

M'inchino a Lei, signora.

DAMA

Signore, a Lei m'inchino.

CAVALIERE

La musica è dolcissima, è splendido il festino.

(*Si avvicinano ballando*)

Doman sarò lontano, ti stringo in fantasia
sul cor, ti bacio gli occhi, ti dò l'anima mia.

(*Si allontanano*)

Ballar bisogna e ridere, avendo a gola il pianto.

DAMA (*ironicamente*)

Sì, sì, ballare e ridere, siamo felici tanto!

(*Riverenze*)

CAVALIERE

M'inchino a Lei, signora.

DAMA

Signore, a Lei m'inchino.
Che grazia, che malizia, nel trillo del violino!

(*Si avvicinano*)

CAVALIERE

Cedi, t'adoro, vieni, parti con me se m'ami.

DAMA

Non dir così, l'eterna sventura mia tu brami.

(*Si allontanano*)

È gaio il minuetto, ma pur talvolta piange.

CAVALIERE

È gaio il minuetto, ma pure il cor mi frange.

(*Riverenze*)

M'inchino a Lei, signora.

DAMA

Signore, a Lei m'inchino.

. . . . . .

. . . . . .

DAMA (*ballando*)

Rida! Con la sua dama v'era lo sposo mio.

CAVALIERE

Il caso è assai bizzarro ma rider non poss'io.

. . . . . .

. . . . . .

DAMA (*piano*)

Io rido, sì, quei zeffiri soffiato ha qua il Destino.

(*Si avvicinano*)

Io rido, sì, ti giuro seguirti ovunque vai,
Io rido, sì, oh mio amore! Non mi lasciar più mai!

(*Si allontanano. Riverenze*)

M'inchino, a Lei, signore.

CAVALIERE

Signora, a Lei m'inchino.

(*Pianissimo*)

Dio, come muor di gioia il trillo del violino!

CAPITOLO II

La danza nell'arte.

In quei lontanissimi tempi della civiltà ellenica, in cui la poesia, parola e musica ad un tempo, entrando risolutamente in gara con le arti plastiche ancora bambine, rivestendo d'imagini e di forme antropomorfiche sentimenti ed idee, creava tutto un mondo di numi e d'eroi, figlia di Giove e di Mnemosine, Tersicore, l'ultima delle nove Muse, la piccola e turbolenta regina della danza, faceva la sua entrata ufficiale nel grande regno del mito, e, più donna forse che dea, balenava. fantasma di pura bellezza, agli occhi stupefatti dei mortali.

Grazie a questa divina fanciulla, l'artista vedeva confluire in una forma viva i principî fondamentali di tutte le arti, fondersi in un'unità e in un equilibrio miracolosi la parola e il colore, la linea astratta della plastica e il dinamismo della musica, e scaturirne il più ricco strumento d'espressione che l'uomo potesse possedere.

La grande poesia della Grecia era nata: e Tersicore, più donna — ripetiamolo — che dea, discesa dalle alte vette del Parnaso, dove aveva

aleggiato fra gli amori di Marte e Venere, iniziò fra gli uomini la sua avventurosa carriera mortale.

Nella prima luminosa età della Grecia, quando ai primi rapsodi si schiudevano, attraverso la contemplazione della realtà contemporanea, gli orizzonti nuovi delle arti del disegno della poetica e della musica, la danza dovette essere un semplice strumento d'espressione artistica e di gioia per gli occhi.

I giovinetti e le fanciulle, che, all'epoca delle vendemmie, effondevano nel canto e nel ballo la loro contentezza di sentirsi sani e liberi in mezzo a una natura rigogliosa, ci parlano già il linguaggio delle tre arti sorelle, attratti a vivere la loro eterna giovinezza tra le figurazioni scolpite sullo scudo d'Achille, come gl'ignudi fanciulli e le donzelle ricorrenti, tra le ghirlande di foglie e lo strepito dei timballi e dei flauti, intorno all'urna greca di Keats:

> Allegri giovinetti e verginelle
> portan ne' canestri il dolce frutto,
> e fra loro un garzon tocca la cetra
> soavemente. La percossa corda
> con sottil voce rispondeagli, e quelli
> con tripudio di piedi sufolando
> e cauticchiando ne seguiano il suono.
>
> (Trad. del MONTI, *Iliade*, XVIII).

E nell'Odissea, la danza, fissatasi in canone re-

golare, e divenuta, più che espressione spontanea e disinteressata di gioia, espressione convenzionale ed artistica per gli spettatori, porta già, nei giochi celebrati dai compagni d'Ulisse dinanzi al re Alcinos, la sua nota sgargiante di colore, con le rosse parabole della palla danzante in alto, in cadenza, sopra le contorsioni piene di plastiche movenze dei ballerini e il vortice di ritmo, che turbina intorno alle loro membra, ora in iscorcio ora in rilievo:

> Ma di Laodamante e d'Alio soli,
> chè gareggiar con loro altri non osa,
> ad Alcinoo mirar la danza piacque.
> Nelle man tosto la leggiadra palla
> si recaro, che ad essi avea l'industre
> Polibo fatta, e colorata in rosso.
> L'un la palla gittava in v r le fosche
> nubi, curvato indietro; e l'altro, un salto
> spiccando, riceveala, ed al compagno
> la rispingea senza fatica o sforzo,
> pria che di nuovo il suol col piè toccasse.
> Gettata in alto la vermiglia palla,
> la nutrice di molti amica terra
> co' dotti piedi cominciaro a battere,
> a far volte e rivolte alterne e rapide,
> mentre lor s'applaudia dagli altri giovani
> nel circo, e acute al ciel grida s'alzavano.
>
> (Trad. del PINDEMONTE, *Odissea*, VIII).

Curiosa danza, che già c'introduce nel cuore dei balli figurati, e che forse ha la sua più lontana origine in un motivo popolare, rivestito più tardi di colori e di suoni dal vecchio e voluttuoso Anacreonte:

« Amore dalla chioma d'oro mi tira un roseo pomo e mi chiama a scherzare con una giovinetta dai sandali variopinti... ».

Due specie diverse di musica furono coltivate dai Greci, l'auletica, che aveva a fondamento il flauto, e la citaredica, che aveva a fondamento la lira. Grande perfezionatore della musica auletica, importata fra i Dori del Peloponneso dalla Lidia, fu Olimpio, grande riformatore della musica citaredica, con l'invenzione dell'eptachordon (la cetra a sette corde), fu Terpandro. Ora al suono del flauto ora a quello della lira, Taleta di Creta, il primo maestro di ballo, intonò le prime danze figurate dell'Ellade. Una, la *Pirrica*, fatta derivare dai Cureti e dai Dioscuri, i quali avrebbero danzato al suono del flauto della stessa Minerva, era la danza di guerra, che i fanciulli imparavano a sette anni, e che, eseguita nelle feste dei Cretesi e dei Lacedemoni, esprimeva, in rapidi e impetuosi movimenti, i vari modi di combattere, simulando l'assalto e la difesa. L'altra, la *Ginnopedia*, danzata da fanciulli nudi, non ancora pubescenti, nelle solennità del popolo di Sparta, imitava con ritmo e con grazia le movenze dei lottatori e dei giocatori di pancrazio, e mirava a snodare le membra con le esercitazioni ginnastiche, e ad educare gli spiriti risvegliando in essi la coscienza di una gioventù fresca e piena di forze vitali. Sofocle la danzò, adolescente di sedici anni, nudo ed asperso

d'unguento e con la lira sul braccio, scelto, per la sua fiorente bellezza, come guida dei fanciulli intonanti, intorno alle are di Apollo, il peana per la vittoria di Salamina.

Accanto alle danze regolari sopravvivevano le danze del popolo, come l'*Anthema*, la danza dei fiori, in Arcadia, dove le ragazze si rincorrevano, a primavera, sui prati, intrecciando canzoni e ritornelli:

> Dove troverò delle belle violette?
> dove troverò del bel prezzemolo?...

e le danze importate di Tracia e dall'oriente. Ecco, con le vendemmie, tra le *Falloforie* e le *Oscoforie*, cortei e danze di gioia, da un lato, e le *Trieteridi*, invocazioni lugubri e danze di dolore, dall'altro, irrompere il multiforme corteggio di Dioniso:

> Coglie la casa un estro, i tetti un bacchico
> delirio.

Satiri e baccanti! Demonietti indigeni, i primi, genuina e molteplice espressione di una libera gioiosa vita agreste, burloni, vinolenti, salaci: essi saliranno, fedeli al loro Nume, il tragico podio, e intrecceranno, intorno alle vicende del dio, le danze ditirambiche, preparando l'avvento del dramma satiresco:

> Che è questo frastuono? Che è mai questa danza?
> Qual tracotanza
> ruppe sulle sonore dionisiache scene?

incominciano a danzare:

Mira, per te la mano ed il piede, agili
leviamo a volta a volta:
questa dorica danza, o cinto d'ellera
Signore, o Re del ditirambo, ascolta.

(Trad. di E. ROMAGNOLI)

Ministre d'un culto orgiastico, le Baccanti, recanti dal nord della penisola misteriosi e tetri riti di divinità orientali, rinnovelleranno sulla scena del più grande monumento che l'arte classica potesse innalzare al mistero di Dioniso — le Baccanti d'Euripide — le danze vertiginose, tessute, fra il rimbombare dei timpani, sul Citerone:

Ogni terra lanciasi
a danza, allor che Bromia guida i tìasi
al monte, al monte dove la femminea
turba lo aspetta, che i telai, che i pettini
lasciò, punta dall'estro di Diòniso....

(Trad. di E. ROMAGNOLI)

e irromperanno, uragano vittorioso, squassando i tirsi e le fiaccole sanguigne, nella festa notturna delle *Rane* d'Aristofane:

Scuoti le faci, e la fiamma ridesta,
o Iacco Iacco,
astro che irraggi la notturna festa!
Il prato arde di fuochi;
fremono dei vegliardi
già le ginocchia: e i tardi
anni e le cure scosse, corrono ai sacri giuochi.

Al lume delle fiaccole
or qui avanti, o Beato,
i carolanti giovani
guida tu sul fiorito umido prato!

(Trad. di E. Romagnoli)

e si rovescieranno stanche, nella vertigine moribonda di una convulsione sovrumana, sull'erba fiorita e sotto il vasto cielo dalle stelle tutte di fiamma, in un perduto dramma di Cherèmone, uno degli ultimi tragici della Grecia:

Giaceva questa al lume della luna,
mostrando fuor dalla disciolta tunica
il seno bianco. Avea la danza a quella
scoperto il manco lato; e ignuda, offriva
una pittura viva a le pupille.
dell'ètere; e spiccava il corpo bianco
su l'ombra nera. Denudate un'altra
avea le braccia dalle belle mani,
ed allacciava d'una sua compagna
il collo delicato . . . . . .
In sopore cadute eran su l'ènule,
premendo l'ali dalle negre foglie
delle viole, e il croco, che imprimeva
l'ombra, raggiata a mo' di sole, sopra
il tessuto dei pepli. E rigogliosa
per la rugiada altrice, alta sorgeva
la maggiorana sovra il molle prato.

(Trad. di E. Romagnoli)

Di su gli antichi papiri d'Egitto ci balza ora incontro l'immagine, impallidita nella vicenda del

tempo, di Alcmane, il più gentile maestro di danze e di cori. Venuto schiavo da Sardi a Sparta, egli vi aveva acquistata la libertà per il suo grande genio poetico e musicale. Forse egli modulò sull'eptachordon, raccogliendo gli echi che la forte poesia di Tirteo aveva lasciati tra gli aspri gioghi del Taigeto o lungo le rive d''Eurota, le danze di guerra, con le quali i guerrieri di Sparta solevano lanciarsi nel cuore della mischia; forse egli guidò la ronda di Diòniso sulle vette dei monti « tra la festa delle molte fiaccole ». Tuttavia questo poeta, che affermava d'aver imparati i suoi modi musicali dagli uccelli, e che si sentiva così pieno di vivace entusiasmo per la beltà d'ogni età e d'ogni sesso, doveva amare sopra tutto la tranquilla serenità animata di forma, di suoni, di voci della sua scuola di ballo, dove, istruttore ad un tempo e duce, il suo canto e il suo passo si mescevano al passo e al canto delle fanciulle. Egli era invecchiato così, modulando sul tono lidio, il più dolce e il più molle, perchè il più acuto e il più vicino alla voce femminile, le sue melodie soffuse d'un'innocente sensualità malinconica, tra le danze delle fanciulle ignude che addestravano le giovani membra alla forza e alla grazia. Eppure molta allegrezza e molta giocondità accompagnavano tali esercizi: ma il vecchio poeta, non più capace di prender parte alle danze, ricordava con occhi tristi alle fanciulle una strana leggenda popolare: « quando cèrilo, l'alcione maschio, invecchia, e non può volare più, le alcioni lo sollevano sulle loro ali, e lo portano seco sui flutti del mare »: così saliva spontanea

alle labbra l'invocazione, che basterebbe da sola alla gloria di Alcmane:

> Voglio con voi, fanciulle, volare, volare a la danza
> come il cèrilo vola tratto da le alcioni:
> vola con le alcioni tra l'onde schiumanti in tempesta,
> cèrilo purpureo nunzio di primavera.
>
> (Trad. di G. CARDUCCI).

È un'ispirazione vibrante di nostalgia, velata di lagrime, che si concreterà a poco a poco in una visione più serena e rassegnata del *Partenio* di recente scoperto. Ascoltiamo il dialogo delle fanciulle. Una di esse dipinge la direttrice dei cori:

« L'illustre corega non permette in alcun modo che io la lodi o la biasimi, perchè essa emerge così, come se si mettesse in un vil gregge un gagliardo corsiere, vincitore delle gare, dallo zoccolo risonante, visto negli alati sogni ».

Una compagna interrompe:

«Ma la chioma della mia cugina Agesicora brilla come l'oro senza lega, e il suo viso è d'argento. Ma che sto io a parlare più chiaramente? Questa è Agesicora. Essa, seconda in bellezza, dopo Agide, correrà come un cavallo colasseo con un cavallo ibeno ».

E un'altra chiamando a giudice Alcmane:

« Oh, oh, che dice? Corifeo, io per me non conto nulla?... Io desidero ardentemente di piacere ad Artemide!... ».

Figure soavi, che entrano nel clima dell'arte con tutta la semplicità delle cose perfette, viste con occhio vergine, per la prima volta. Impressioni piene di grazia primaverile, di cui tutta la lirica greca è ricca, da Archiloco a Saffo, da Saffo ad Anacreonte. Ecco la fanciulla di Archiloco, Neobùle:

« Tenendo un ramicello di mirto e un bel fiore di rosa danzava, e la chioma le ombreggiava le spalle e il dorso ».

Ed ecco le danzatrici cretesi di Saffo:

« E le Cretesi, così, in ritmo, coi molli piedi, danzavano intorno all'ara, calpestando il tenero languido fiore dell'erba »,

e le danzatrici di stirpe divina di Anacreonte:

« Le figliuole di Giove dalle belle chiome danzavano leggermente ».

E mentre sulle isole e sul continente, a Paro, a Mitilene, a Teo, Archiloco, Saffo, Anacreonte cantano; a Imera, in Sicilia, Stesicoro educa, come Alcmane, i cori, e da Lesbo, attraverso l'Egeo sonante, Arione guida la danza dei delfini, combinando al suono della cetra e riconducendo a compagine armonica il ditirambo. Diòniso e il tiaso di Diòniso irrompono vittoriosi sulle scene. E Pindaro risveglia Atene dalla sua lunga vigilia:

Cetra d'or, – che Apollo regge con le Muse
dalla chioma di viola, –
te seconda il passo, inizio della danza:
da te pendono i cantori,
allorchè, co' tuoi accordi, dai gli attacchi
dei preludi guidatori d'inni e cori.

(Trad. di P. NARDI).

L'età di Pericle s'è aperta: la tragedia è nata: Tersicore emerge ora nella sua più radiosa bellezza dal magico lavacro delle arti musiche e plastiche. Il maraviglioso connubio della poesia con la musica, della musica con la plastica, da cui la danza era sorta, vive nella tragedia il suo sfolgorante meriggio, per declinare poi a poco a poco, e disgregarsi, e sfasciarsi ben presto per non rinnovarsi mai più.

Si può dire che non solo il dramma, ma perfino la costruzione dell'edificio teatrale mosse, in Grecia, dal coro. L'orchestra occupava il centro, tra le gradinate, su cui sedevano gli spettatori, e la scena, ed era un piano semicircolare, levigato ed ampio bastevolmente pei liberi movimenti della danza d'una schiera numerosa di danzatori. Questi carolavano intorno alla *timele*, l'ara di Diòniso, posta nel bel mezzo dell'*orchestra*, e ad essa s'appoggiavano, in attitudini statuarie, durante i periodi di riposo. I movimenti erano abitualmente solenni e dignitosi, perchè di solito il coro era

costituito di matrone o di vecchi. Talvolta, e specialmente nelle tragedie di Eschilo, l'*orchestra* s'illuminava di giovinezza, e adolescenti e fanciulle s'alternavano e s'incrociavano intorno alla *timele*. Comunque, il modo della danza tragica, detto *Emmeleia*, ci è descritto dagli antichi come la parte più seria e più solenne della rappresentazione.

A torto oggi, in tanto fervore di rinnovellate rappresentazioni classiche, si dimentica questa, che è, con la poesia e con la musica, una delle tre parti essenziali del dramma. La riesumazione delle *Baccanti* d'Euripide a Padova, in ispecie, ci ha insegnato quale terribile distacco esistesse fra i cori e l'azione, fra l'*orchestra* e il palcoscenico, per la mancanza di questo elemento amalgamatore, di questo afflato dionisiaco, che avrebbe dovuto spirare immancabilmente dalla platea al proscenio e dal proscenio alla platea, grazie a danze continuamente intrecciate così negli intervalli del coro, come durante gli episodi dell'azione. Mancanza tanto più avvertita, in quanto l'abbondanza delle misure $^{3}/_{4}$ in levare, rese da Ettore Romagnoli con movimenti dattili e anapestici, richiedeva di per sè stessa, oltre che un'espressione vocale, un'espressione plastica, nel ritmo, che caratterizza le danze:

> L'asiatico suolo
> e le balze abbandonai del sacro Tmolo:
> chè per Bromio m'è soave la fatica, m'è dolcezza
> la stanchezza, mentre intono l'evoè!
> Evoè!
>
> (Trad. di E. Romagnoli).

Discioltasi la bella unità artistica della tragedia e della commedia greca, Tersicore, piccola regina spodestata, preso congedo dalle sue due maggiori e più fortunate sorelle, la poesia e la musica, comincerà a vagabondare sola pel mondo, sola e spesso vilipesa, il più delle volte mendica, troppo bella ancora per non discendere ad uno ad uno tutti i gradini della vergogna. Venduta ai conquistatori romani, essa danzerà, schiava, tra gli uomini sollevati sui letti dei triclini, seminuda e lasciva, per la voluttà dei suoi padroni, sotto una pioggia di rose, tra il profumo dei fiori e delle vivande. Libera, non danzerà più pel suo piacere, ma per la cura di trovarsi un amante generoso. Nè più entrerà, come a Sparta, nelle palestre, per rinvigorire le membra ed educare lo spirito; ma per addestrarsi alle canzoni oscene e agli esercizi più raffinati, per le feste dei ricchi. A Baia, danzerà, ebra di sensazioni acute e spasmodiche, la danza degli efèbi, flagellandosi a sangue, e, lanciando indietro l'esili gambe ignude, tempestandosi le reni a colpi di tallone. Nelle lontane provincie dell'impero porterà la danza corruttrice d'Arianna e di Bacco, e ora prendendo le parti dell'amante ora quelle dell'amata, con gesti arditi e languidi, dirà tutta la violenza del desiderio e tutta la dolcezza suprema dell'abbandono. E finirà per prostituirsi del tutto, sui lettisterni e sopra le tavole imbandite, tra i vini e le frutta, nelle orgie tumultuose di Pompei e d'Alessandria.

Ed ora riapriamo il poema di Dante, e con gli occhi di nuovo rivolti all'età migliore della Grecia, con la fantasia ancor piena di quei fantasmi remoti, figurine balzanti con sagoma netta come le statue dal fondo degli attici frontoni, domandiamoci, se sulle soglie dell'età moderna, tra i fiori e le gemme delle alluminature medioevali, non inceda, con la stessa purezza di linea delle forme antiche, e non ci parli, con la stessa primitiva grandezza, il linguaggio della plastica e del colore, la danzatrice soletta del Paradiso terrestre:

Come si volge, con le piante strette
a terra ed intra sè, donna che balli,
e piede innanzi piede a pena mette,

volsesi in sui vermigli ed in sui gialli
fioretti verso me, non altrimenti
che vergine, che gli occhi onesti avvalli.

Ma Dante riassume il medioevo, e ne è ad un tempo il purificatore e l'idealizzatore. La danza, rapita ancora una volta nelle più alte sfere dell'arte, rivive nella Commedia l'ultimo suo aspetto di semplicità primitiva e di compostezza classica, dopo essersi rifatta bambina attraverso la poesia popolare.

Bollata d'infamia dalla Chiesa, che le scagliò in faccia il versetto, pieno d'oscure minaccie, del vangelo di San Matteo:

« Die autem natalis Herodis saltavit filia Herodiadis in medio, et placuit Herodi »,

condannata come pazzia, fin dai tempi di Roma, da Cicerone, essa si era rifugiata fra il popolo, e in mezzo al popolo, e per il popolo si era rinnovellata e centuplicata in mille aspetti di grazia prodigiosa. Talvolta essa aveva anche fornite le sue armi alla satira, come in una curiosa cantilena di un professore di Bologna, Buoncompagno da Signa, nella quale si faceva la caricatura di fra' Giovanni da Vicenza, il famoso predicatore, che convertiva sulla pubblica piazza le genti alla divina letizia:

Et Johannes johannizat
et saltando choreizat.
Modo salta, modo salta,
qui celorum petis alta!

Saltat iste, saltat ille,
res ltant cohortes mille;
saltat chorus dominarum,
saltat dux Venetiarum....

Per lei, sul suolo di Provenza, all'entrare della primavera, una ignota regina, aveva riadunati intorno a sè tutti, dal primo all'ultimo, i suoi sudditi — nè fanciulla nè garzone doveva mancare — per mostrarsi, nella danza, *avrilloza* e *amoroza* e per irritare il vecchio re ingelosito:

Viene il re da un'altra parte – eya,
per la danza disturbare – eya,
. . . . . .

Ella del vecchio non si vuol curar – eya
ma d'un legger baccalar – eya
che ben sappia sollazzar
la donna saporosa.

Chi la vedesse danzar – eya,
e sua gentil persona diportar – eya,
ben potrebbe affermar – eya,
ch'ella non abbia sua par
la regina gioiosa.
Va via, va via, geloso!
lascia a noi, lascia a noi,
ballare fra noi, fra noi.

(Trad. di P. NARDI).

Per lei, col ritornar dell'estate, le liete compagnie dei cacciapensieri avevano fatto risonar la campagna fiorentina della *canzonetta-ballatetta* di Franco Sacchetti, e, lasciati dentro le alte mura della città il senno e la continenza, s'erano date a danze tumultuose, fra una ubbriacatura di verde e di luce:

Benedetta sia la state
che ci fa sì solazare!
Maledetto sia lo verno
che a città ci fa tornare!

Sempre danze e rigoletti!
con diletto e gioi' ciascuno!
vecchi come giovinetti,
non è differente alcuno:
sïam cento e sïam uno
in animo e volere.
Ciascun grida per godere,
e muoia chi non vuol cantare!

E per tutto il bel suolo d'Italia, mille poeti avevano cercato di fermare, per lei, nel verso sonoro, mentre nascevano le danze popolari, che dovevano diventar poi la *giga*, la *tarantella*, la *furlana*, la *bergamasca*, la *monferrina*, imagini di fanciulle danzanti, con la stessa primaverile freschezza dei classici poeti antichi. Alla fanciulla amata da Archiloco fa riscontro la giovinetta di Senuccio del Bene, che procede

baldanzosa e secura
cantando in danza bei versi d'amore;

alle fanciulle viste da Saffo carolanti intorno all'ara, le montanine di Franco Sacchetti:

E tutte e tre con balli e dolci canti
giù per un colle mi vennon d'avanti;

alla fanciulla dai sandali variopinti d'Anacreonte, a danzar con la quale l'Amore lo invita, lanciandogli un roseo pomo, la *madonna dolciata* dell'ignoto rimatore popolare:

Fatevi a l'uscio, madonna dolciata;
chè v'ho recato un cesto d'insalata.

Il primo dì che innamorai di voi
si fu una volta, madonna, a ballare.

Se non che troppa gente era con voi,
un bell'arancio vi volea donare.

Tutto il convito vi stava a guardare;
ognun dicea: guarda bella bracciata!

Fatevi a l'uscio, madonna dolciata;
chè v'ho recato un cesto d'insalata.

Sembra di sentir ridere i convenuti. E già qualche cosa di malizioso serpeggia anche nei versi, dall'aria piena di candore, di Dino Compagni:

cominciano a gioire gli amadori,
e fanno dolzi danze i sonadori,
e sono aulenti rose e violette,

già qualche cosa di più del piacere del canto e della danza c'è nella capricciosa ballata di Franco Sacchetti:

Ballate forte, e alto le man su.
Se c'è il gallo, canti cu cu ricù;
e se c'è l'oca, dica pur co co;

di Francia, risponde l'eco di una ballata popolare:

Ma mèr' m'envoie-t-au marché
c'est pour une fille ageter;
ma fille fait lire lan laire,
. . . . . .
mon violon fait zin, zin, zin.

« Che grazia, che malizia nel trillo del violino! », direbbe un contemporaneo illustre, di recente scomparso. Con la canzone a *madonna dolciata*, è nato e comincia a farsi strada il sottinteso, anche nel bel mondo della danza: esso è la quintessenza dello spirito grassoccio caro ai nostri nonni, caro anche ai moderni, ed esempi di esso si potrebbero racimolare attraverso tutto il patrimonio poetico italiano. Mi limiterò a citarne uno, tipico, perchè con esso s'inizia un motivo notissimo, quello

del ballo dell'orso, il quale toccherà i più alti fastigi dell'arte nell'*Atta Troll* dell'Heine:

> D'Ungheria, donne, in Italia passati
> con quest'orso qua siamo,
> e menandolo a mano
> siamo a farlo danzar sempre parati ecc.
>
> (Canto carnascialesco d'ignoto).

In Italia, Tersicore s'era dunque rifatta bambina, ed era finita allegra comare. Alla Spagna, la vera madre della danza moderna, toccava allevarla invece focosa e irrequieta, aristocratica e sensuale ad un tempo.

Nella Spagna, nel paese delle notti stellate, delle senoras dai corpi frementi, tormentati da un irrequieto bisogno di ritmo, trovò la dea fuggitiva il suo migliore rifugio e il suo clima più propizio. E per la Spagna, essa ballò le sue danze più deliranti, quelle che guizzano provocatrici sull'orlo degli abissi della lussuria e delle morte gore della prostituzione: l'*Jaleo* a Xeres, la *Rondena* a Ronda, l'*Ole gaditano* a Cadice; presto sostituite da danze nazionali, dal *Bolero* o dall'*Habanera*, entro le cui spire appassionate l'ebrezza dell'amore s'esalta e s'esaspera nel desiderio della morte, dal *Fondago* o dalla *Sarabanda*, nel cui superbo disordine flettonsi i corpi delle brune andaluse, facendo scricchiolare i busti di raso sopra i fianchi, che si piegano, invitando a una stretta procace, dalla *Cachucha* in fine, in cui le ballerine sollevano in

ritmo, di sotto la gonna girante, la lunga gamba dalla calza di seta, scuotendo sopra la testa le nacchere, che disegnano in alto delle parabole sonore.

Qui Tersicore si fece, più che gioia per gli occhi, come presso gli antichi, più che espressione di gaudio disinteressato e talvolta volgare, come in mezzo al popolo d'Italia, mezzana d'amore e strumento di seduzione. Essa fu il genio terribile della vecchia Spagna moribonda in un turbine di piacere, simile ad Ines l'assassinata danzante con un pugnale nel cuore.

Cito per intero dai *Romanceros* un'antica romanza, fiore sbocciato in mezzo alle gesta cavalleresche di Rolando e del Cid, e che diverrà il *leit-motif* di mille liriche d'amore attraverso i secoli. Qui Tersicone non è che... leggera, e, dal suo punto di vista,... ancora abbastanza giustificabile:

C'era in Francia, entro Parigi,
di sponsali un gran festar.
– Come bella scende in danza
donna Bice a volteggiar! –
Il buon conte don Martino
se la stava a rimirar.

« Che mirate, qua, bel conte?
Conte! che mirate qua?
Dite, piacevi la danza,
o vi piaccio, a riguardar? »

« No, non può mirar la danza
quei che molte viste n'ha;
la bianchezza vostra ammiro,
che di brama acceso m'ha ».

« Sì? vi piaccio? Allor, buon conte
di qui osatemi strappar.
Uno sposo mi dan vecchio:
ciò non posso sopportar ».

(Trad. di P. NARDI).

Ed ecco, attraverso le leggende popolari di Provenza, raccolte e rielaborate con magistero d'arte da Federico Mistral, la mondanella leggera farsi insolente e impudica, e ballar la danza della seduzione provocatrice, dinanzi al fiero e casto eroe del Calendau:

« Conviene che ti danzi una Moresca
sì che tu apprenda ben come si tresca
nel paese del sole ». – In tal modo parlò
a Calendal, la folle giovinetta.
– « Su, dunque, Balandran, suona l'arietta
dell'ape ». – Una leggera musichetta
pari al ronzio d'un'ape subito si levò.

Ma un'ape vera tormenta la danzatrice, ed ella, inquieta, getta il cappello e si leva la cuffia catalana: la capigliatura inanellata le scende sulle spalle, come un vivo ruscello. Inutile. L'ape le entra nel corsaletto: ed ella è costretta a strapparselo: le sue belle spalle nude e accese dalla fatica della danza fanno brillare di desiderio gli avidi sguardi dei circostanti:

Ora al giovin si volge beffeggiando,
ed or languida il mira supplicando.
. . . . . .
Ma col suo mormorar l'incalza ognora
l'ape, e di nuovo i piedi le stimola a danzar.

Un solo grido, un lampo! E la fanciulla, come una demente, s'è slacciata con mano febbrile, il busto, che ondeggia, mostrando al sole i due rosei seni voluttuosi:

> No, non si tratta più di un vano gioco!
> L'impudica s'è accesa a poco a poco
> e anela di piegar l'insensibilità.
> del giovin che la guarda: ecco, fremente,
> coi denti scricchiolanti e l'occhio ardente,
> straccia ogni velo e lanciasi splendente
> in tutta la bellezza della sua nudità.
>
> (Trad. di D. VALERI).

Tersicore, che ha danzato completamente nuda, incontaminata e purissima, sotto il sereno cielo dell'Ellade, ha imparato dalla sua seconda madre, la Spagna, la prima e la più spontanea e la più brutale arte della seduzione, quella di svestirsi in pubblico. La Francia, le insegnerà domani che quest'arte non basta più: ed essa tornerà a nascondersi nelle ampie sottane e nelle vesti accollate, s'inciprierà e si maschererà magari, nei minuetti e nelle gavotte, e se vorrà eccitare ancora delle sensazioni acute, lo farà con più cura e con più perfidia, ridiscenderà per tutti i gradini dell'ipocrisia lentamente, tornerà, anche, a scoprirsi, ma tra i veli o di fuga, lasciando indovinare, più che vedere, le grazie segrete del suo giovane corpo, e non si presenterà completamente nuda che quando fra lei e gli spettatori si stendano la nebbia lumi-

nosa d'una ribalta e la lente ingannatrice d'un binoccolo.

Sicuro, «la nebbia luminosa d'una ribalta». Perchè Tersicore, divenuta la regina dei salotti signorili, dove già trionfava, musicato dal Lulli, il minuetto, e sfolgorava la quadriglia, tra i ritornelli dei cavalieri:

Ma commère quand je danse,
mon cotillon va-t-il bien?

ed erano in germe o in fiore tutti i balli, che Parigi doveva regalar poi alla società elegante di ogni paese d'Europa, tentava, riaffacciandosi al proscenio, di risalire agli antichi onori. Nel 1681, per la prima volta, torna a calcare, regina delle ballerine, il palcoscenico, in mezzo al grande ballo figurato *Le triomphe de l'amour*. Artificiale e passeggero splendore! Invano, più tardi, con la Theano o con la bella Otero, cercherà di dare alla sua danza le movenze, che scolpiscono, sotto i leggeri costumi greci, le forme, come lo scalpello degli statuari antichi le scolpiva sui marmi della sua terra nativa; invano, con la Madeleine o con la Duncan, rieseguirà, dinanzi agli spettatori in marsina e in sparato, la danza ionica, lasciando trasparire il suo corpo guizzante di sotto il lungo pallio verdastro e liquido come i fiotti del mare; invano, con miss Maud Allan, balzerà in tutto il fulgore della sua nudità di sotto i sette veli gettati ad uno ad uno, come quelli d'un'antica danzatrice bacchica, rinnovatasi sotto la bacchetta magica dello Strauss. Una sera, dopo la rappre-

sentazione della Salomè, lo stesso Strauss impedirà alla ballerina della danza dei sette veli di ripresentarsi alla ribalta, per ringraziare il pubblico fremente d'entusiasmo e applaudente: e, richiestogli il perchè, ne addurrà come ragione che la danza non deve essere considerata come arte.

Noi non discuteremo il problema. Ci limiteremo solo ad osservare che se è vero che ogni arte nasce da un bisogno di espressione, e che ogni espressione è tanto più artistica quanto più grande è il sentimento che la ispira, la danza, come sfogo esteriore di una delle due sensazioni fondamentali, sulle quali si svolge tutta l'armonia del nostro mondo psichico, il dolore e la gioia, ha bene diritto a una parte nella nostra vita d'uomini moderni, come la ebbe fra gli antichi, e l'avrà fra i futuri, e come sembra averla anche... fra i morti. L'uomo, trascinato inconsciamente a riplasmarsi l'oltretomba a propria imagine e somiglianza, se tolse ai morti l'istinto dell'amore, lasciò loro, per una curiosa simpatia umana, e quasi a propria consolazione, l'istinto della danza.

I defunti danzano così nelle fantasie serene degli antichi come nei sogni febbricitanti dei moderni. E tutta la poesia romantica è piena di questi balli ultraterreni. Non ricorderò le tregende notturne dei fuochi fatui nei cimiteri, la ridda dei folletti o dei gnomi sciamanti nelle foreste di quercie del settentrione, la danza delle streghe intorno al cal-

derone del Macbeth. Nè citerò nulla dal *Sogno di una notte d'estate* o dalla *Tempesta* di Shakespeare. Basterà pensare al *Faust* di Goethe, nel quale sembrano essere confluite tutte le più sinistre danze macabre create dal bieco settentrione, e nel quale troviamo anche la più perfetta e realistica danza di vivi e di popolo, che sia stata scritta mai:

Ei si cacciò nel circolo a gran fretta,
e del gomito colse
ruvidamente in una forosetta
. . . . . .
Faceasi un grande dimenarsi intanto;
a destra si ballava,
ballavasi a mancina e da ogni canto!
E di man si giocava, e ne volava
all'aria ogni guarnello.
Soffiavan forte, al viso avean gli ardori,
e provavan di strani pizzicori.
Oh, oh! ah, ah!
Lìrala tàrala
tìrala là!
E la tenea per l'anche il cattivello.

(Trad. di G. SCALVINI).

Ma il più grande animatore di danze macabre è senza dubbio Arrigo Heine. Questi risveglia dalle antiche tombe silenziose, nel paese dei sogni e del romanticismo, i morti eternati dalle leggende popolari, e li riconduce a danzare coi vivi sul palcoscenico del mondo, al ritmo magico della sua lira incantata. Don Ramiro, assassinato dal rivale, s'introduce, tutto vestito di nero, al ballo

di nozze, fra le dame e i cavalieri: e la sposa, stupefatta, lo ravvisa:

« Di buon grado, Don Ramiro,
a danzar teco son presta;
ma perchè, in mantello nero,
comparire alla mia festa? »
Don Ramiro, in lei tendendo
come punte gli occhi fissi,
freddamente le risponde:
« Hai voluto ch'io venissi! »
E nell'onda turbinosa
si confondon dei danzanti
. . . . . .
« Le tue mani son di gelo »
dice Clara abbrividendo.
« Hai voluto ch'io venissi! »
va Ramiro ripetendo.
« Oh mi lascia, don Ramiro!
cadaverico è il tuo fiato! »
« Hai voluto ch'io venissi! »
ei risponde imperturbato.

(Trad. di C. Secco-Suardo).

E dalla plaga dei sogni, di tra le ombre morte, ingigantite dalla spasmodica fantasia medioeva, ricompaiono, entro la fredda e arida vita del presente, gli orsi a ballar con gli spettri, a suon di trombe e di timpani, o al rombo tumultuoso di un organo, sui cui tasti un defunto sagrestano tempesta con le lunghe e scarne dita:

Orsi e spettri! ogni orso è dritto
su le zampe, e seco a fianco
ha uno spettro imbacuccato
in un bel lenzuolo bianco.

Accoppiati in cotal guisa
cominciarono a ballare
per la sala: strana vista,
da far ridere e tremare!

(Trad. di G. Chiarini).

Come Volfango Goethe ha creata forse la più perfetta rappresentazione di una danza di popolo, Théophile Gautier ci ha data, descrivendoci appunto il ballo di una morta, la più meravigliosa e realistica rappresentazione di una danza signorile, raffinata e decadente:

une femme accourt en dansant,
dans les bandes noires et blanches
apparaissant, disparaissant.

Avec une volupté morte,
cambrant les reins, penchant le cou,
elle s'arrête sur la porte,
sinistre et belle à rendre fou.

Elle danse, morne bacchante,
la cachucha sur un viel air,
d'une grâce si provocante,
qu'on la suivrait même en enfer.

Quand de sa jupe qui tournoie
elle soulève le volant,
sa jambe, sous le bas de soie,
prend des lueurs de marbre blanc.

Elle se penche jusqu'à terre,
et sa main, d'un geste coquet,
comme on fait des fleurs d'un parterre,
groupe les désirs en bouquet.

Quali i gusti e le tendenze moderne? Ce lo dicono, in Italia, fino al sorgere di una nuova aurora, il Sabba classico e il Sabba romantico del *Mefistofele* del Boito, o, meglio, la danza classicheggiante della fanciulla carducciana:

« lieta come fanciulla che in danza entrando abbandona le chiome e il velo a l'aure »,

« e ride e gitta fiori con le man piene, e di fiori le esulta il capo giovine »

e la gavotta romantica di Antonio Fogazzaro:

EGLI (*un vecchio*)

. . . . . .
Leggero e grazïoso
guardami come ballo.
Dietro a te movo e poso,
sol se tu falli, io fallo.

. . . . . .
Tra l'una e l'altra gota,
un bacio, a mio vedere,
meglio posar si suole.

ELLA (*una fanciulla*)

. . . . . .
Leggero e grazïoso
ballate com'io ballo.
Movo col suono e poso,
piede non metto in fallo.

. . . . . .
O l'una o l'altra gota,
baciatemi messere,
come gavotta vuole.

. . . . . .
. . . . . .
Mi muove a sospirare
la bocca tua rosata;
vorrei dimenticare
ch'è a sera la giornata.

. . . . . .
. . . . . .
Lasciate il sospirare,
follia ch'è stata è stata;
potrò dimenticare
che fui così baciata.

Le svariate ed episodiche manifestazioni della gioia umana hanno, come il dolore, la loro somma bellezza, e l'arte la ha tradotta sulla tela e sui marmi, affinchè anche il piacere, come il dolore, avesse nella storia dell'uomo le sue pagine immortali.

È pur vero che il massimo godimento intellettuale proviene a noi dalla rappresentazione artistica dell'umano soffrire, e che la massima parte delle opere d'arte di tutti i tempi e di tutti i popoli, più che alla gioia, è ispirata alla bellezza del dolore, ma non è men vero che fino dagli albori dell'arte il piacere e la letizia sono apparsi fra le opere dell'uomo, e la luce della gioia ha brillato continuamente attraverso i secoli. Fu così che riso e canzoni hanno sempre squillato attraverso le opere d'arte con le rappresentazioni di feste, di danze, di concerti, di giuochi, di corse, di trionfi, di vittorie. Fu così che ebbero baci e sorrisi le belle labbra di marmo, e parole d'amore le bocche di sasso, e fremiti di piacere le membra scolpite,

ed ebrezze muscolari i delicati corpi delle danzatrici, e carezze le mani, e sguardi di paradiso i belli occhi usciti da pennelli sapienti, e che tutta la gamma del piacere è trionfata nelle opere dell'uomo.

L'inno delle cose belle create alla vita e alla luce, si è così continuato nell'inno dell'arte alla bellezza, in una mirifica esaltazione di ogni piacere. Le due uniche cose belle eterne, l'arte e la natura, hanno fuso così le loro voci in una vigorosa canzone di letizia. Con il braccio sollevato in alto, la bella statua della *Immortalità* del De Vigne protende in avanti il torso di purissima fattura fidiaca, e guarda all'ingiù verso un abisso di bellezza, verso un abisso, che non ha fondo, perchè fatto di ebrezze e di spasimi.

Se il dolore signoreggia nella vita dell'uomo, e se l'arte si è precipuamente orientata ed ispirata alla bellezza del soffrire, ciò non significa che il dolore sia la norma della esistenza umana, chè anzi questa dovrebbe essere un inno continuo alla gioia, poichè la felicità è in vetta d'ogni pensiero dell'uomo.

La concezione della vita dovrebbe essere quale l'avevano i Greci, i quali come interpreti i più eminenti dell'arte, rapiti in un sogno di bellezza, trasportavano nell'Olimpo ciò che avrebbe dovuto realizzarsi sulla terra, e la loro arte ci appare come la espressione tutta nuova di una esistenza la più

libera e la più sublime. La bellezza aveva per i loro occhi un carattere sacro, e Sofocle prima di sciogliere in pubblico un inno agli Dei della Grecia vincitori a Salamina, gettava le vesti davanti all'altare.

Se è vero che la gioia è la coscienza d'una vita infiorata di armonie, nessun popolo passò sulla terra più libero e più giocondo del popolo greco, così raffinato ed esteta da volere che la esistenza fosse una ininterrotta delizia dei sensi allietati di continuo da divine armonie. Un continuo godimento dell'intelletto teneva durevolmente avvinti quelli animi, e la vita era tutta una letizia, letizia di linee e di forme nelle belle statue ignude e negli edifici poderosi, letizia di canti e di suoni nei giuochi e nei teatri, letizia di forza e di vitalità negli esercizi ginnici, nelle danze, nelle corse, letizia di grazia e di gentilezza e di freschezza nelle fanciulle fiorenti, che si presentavano a sciami nelle feste pubbliche e nei ritrovi. Quel popolo esteta beveva, attraverso il fragile occhio mortale, la squisita dolcezza di tanto splendore sparso così a dovizia sul suo cammino, e la mano sua, ammaestrata da tante divine armonie plasmava le più belle opere, che siano mai uscita vive e calde da dita umane. Si può dire che dove è passata la mano d'un artefice greco è passata la Dea bellezza. Il popolo di Grecia avido di gioia estetica, passava così lietamente la vita fra due cose belle ed eterne, l'arte e la natura. E nell'arte di Grecia era la letizia di tutta la Grecia, e l'arte sua non era solamente fredda estrinsecazione di bellezza,

ma un riflesso della vita. E così l'arte si è infiorata di canti e di suoni e di sorrisi e di feste e di danze, con una folla di gente, che appalesa, negli atteggiamenti e nella mimica della faccia, tutta la gioia del vivere e del sentire.

La figurazione artistica di così diversi stati emotivi collegati con sensazioni di piacere non poteva essere opera se non di artefici, che sciolti da qualsiasi freno scolastico, mettessero tutta l'anima nella ricerca di quel *quid* misterioso, che è la inavvertita esteriorità estetica del sentimento indipendentemente dalla materialità plastica della bellezza.

Gli artisti di Grecia soverchiamente preoccupati della grazia degli atteggiamenti e della aristocrazia della linea, si limitarono ad una inarrivabile rappresentazione plastica del piacere della danza, senza mai attentarsi di riprodurne l'*anima*.

In quasi tutte le statue greco-romane (fatta eccezione di alcune Baccanti) si riscontra quella compostezza di movimenti, dalla quale gli antichi non credevano di doversi discostare mai, nemmeno rappresentando il piacere. Si veggano le statue delle *Danzatrici* antiche, le quali per rappresentare la ebrezza muscolare della danza, più di qualsiasi altra figura si presterebbero alla scompostezza mimica. Leggermente vestite, in parte discinte, in dignitosa posa di modestissima danza, *molli diducunt candida gestu brachia*. Anche in quelle statue, che giunsero a noi prive delle *candide braccia*, si indovina come esse tenessero una mano sollevata al disopra della spalla, mentre con l'altra, pendente lungo il fianco flessuoso, reggevano la veste leg-

giadramente, e quasi direi pudicamente. Tale atteggiamento era più che sufficiente — secondo la intenzione dell'artista — a farle giudicare danzatrici, e siccome tali statue hanno di solito una testa ideale, probabilmente rappresentavano le Muse, che alle danze presiedono. Esemplari bellissimi di simili statue si trovano nelle ville Medici, Albani, Ludovisi. Di squisitissima fattura è la leggiadra fanciulla danzante sull'atrio del palazzo Caraffa Colubrano a Napoli. Coronata di fiori, essa snoda il corpo snello e la morbida anca nell'ondulamento del passo ritmico, e pare la voluttà della danza fatta persona.

La danza — che Platone proclamava maestra di grazie e di leggiadria, e definiva il gesto, istintivo dapprima, e poi studiato, della poesia e della musica — fu largamente riprodotta dagli antichi in tutte le sue più vivaci e gioconde varietà, per mezzo d'una serie numerosa di capolavori di scultura. Ecco qui la *Danzatrice* del Museo Nazionale di Atene, e la *Danzatrice*, del frammento di pozzo al Campidoglio, e la *Baccante* del Museo di Napoli, le quali assecondano la cadenza ritmica del passo con il movimento delle braccia, sventolando e raccogliendo alternativamente i soffici aerei veli intorno alla bella persona, in una voluttuosa fantasmagoria di danza serpentina, così che il corpo femmineo sembri sospeso entro alle vaporosità di una nube. Ecco la *Danza bacchica* del Museo

Nazionale di Napoli, con la baccante ignuda, scarmigliata, ebra di suono e di movimento, con la testa rovesciata all'indietro ed il corpo proteso all'innanzi, in un atteggiamento di voluttuosa incoscienza e di desiderio. Ed ecco il ballo accoppiato, la tarantella dei nostri giorni, nella *Danza* del Sarcofago del Museo Vaticano, dove giovani uomini e fanciulle, gli uni di faccia alle altre, intrecciano caróle, protendendosi reciprocamente le braccia, in una grazia raffinata e serena di pose. Ed ecco la bella statua di *Danzatrice* del Museo Vaticano, ritta in posizione di ballo, con la gamba sinistra ripiegata all'esterno, nel grazioso atteggiamento delle donne botticelliane, con le braccia aderenti alla persona, in atto di tenere raccolte le svolazzanti vesti di velo.

Tutto il poema estetico e giocondo della danza fu fermato nel marmo dallo scalpello antico, il quale nell'opera meravigliosa del bassorilievo e della statua eternò la guerresca danza pirrica accompagnata dal suono dei flauti e delle armi cozzanti armonicamente sugli scudi, la danza bacchica dai passi strisciati e dai salti ardimentosi, la danza campestre eseguita da fanciulle e giovinetti rivestiti di ghirlande fatte di foglie e di fiori ricadenti sugli omeri e spioventi lungo i fianchi, la danza della innocenza intrecciata dinanzi all'altare di Diana da vergini greche ignude, rivestite di pudore, in un rapimento estatico di fede e di ebrezza muscolare, in un trionfo di bellezza e di grazia, lungi da ogni parvenza di lascivia.

Ed ecco i Coribanti, che in mezzo al fragore

delle armi danzano inneggiando a Cibele; ecco i Salii, che nelle pubbliche processioni ballano battendo negli scudi sacri; ed ecco sfolgoreggiare, in mezzo a tanta febbre di movimenti, la giovane figura di *Salomè*, bella, leggiadra, ignuda, che con la danza ammalia Erode, e dalle movenze serpentine del suo corpo fremente e flessuoso fiorisce un fiore di sangue; ed ecco le danzatrici etrusche, che in mezzo a nubi opache di veli raffigurano simboliche scene plastiche. È l'ebrezza del movimento ritmico fatto pietra, è il ritmo stesso inchiodato sul marmo.

Anche l'arte moderna è piena di raffigurazioni del piacere complesso della danza, ma non vi è più rappresentato il fatto fondamentale, il movimento, ma vi è prevalentemente ritratta quella parte ornamentale più brillante, che serve come di cornice alla danza stessa, cioè l'istinto sessuale e l'estetica voluttuosa degli atteggiamenti. Nelle più recenti rappresentazioni artistiche della danza gli atteggiamenti coreografici giacciono sotto il dominio d'una nota, più o meno larvata, di sensualità, che talvolta si vorrebbe spacciare come psicologia della danza stessa, ma che scientificamente si battezzerebbe ben più volontieri con il nome più appropriato di esibizionismo.

Raffinati i costumi della società, anche il piacere della danza si affina. Non si balla più a cori, ma a coppie, non si balla più per una divinità, nè per una festa civile o religiosa, nè per una idea, nè per un simbolo, ma si danza per una persona, ed il pallido piacere del moto si associa ai trepidi

palpiti di un innocente amplesso, ed i più leggeri contatti sono sorgente di infinite voluttà.

Fino a che sulla terra vi saranno nervi umani, vi saranno anche gioie e piaceri. Il repertorio di Tersicore si muta, e si muterà ancora, ma essa trionferà sempre, e l'arte, che è bellezza e verità, eternerà nelle opere sue a traverso i secoli — in una fantasmagoria di pose e di movenze — tutta la gamma svariata di quel subdelirio dei sensi, che è la danza.

CAPITOLO III

L'igiene della danza.

Fu un filosofo antico, non un igienista, quelli che ha tessuto, forse senza volerlo, il migliore elogio della danza come esercizio fisico altamente igienico, quando scrisse: Riproducendo il ballo tutti i movimenti delle singole parti del corpo umano, esso è destinato a dare alle nostre membra la salute, l'agilità, la bellezza, la forza e la eleganza, apprendendo ad esse l'arte del ripiegarsi, del distendersi, del contorcersi in giusta proporzione e flessuosamente, per mezzo di movimenti bene cadenzati, distribuiti con giusta misura, e sostenuti in tutti i momenti del moto ritmico. Nobile e graziosa, vigorosa e molle, gioconda o triste, la danza interpreta sovente, per mezzo di atteggiamenti o di gesti, le parole della musica, che l'accompagna.

A questo elogio della danza fatto da un filosofo antico bene si accoppiano le parole dell'igienista moderno: « Il ballo è uno degli esercizi più salubri quando è fatto all'aria libera e non è avvelenato dalla tempesta tumultuosa delle passioni.

La veglia prolungata, l'aria mefitica e polverosa, i disordini dietetici possono nelle nostre sale eleganti farne invece uno degli esercizi più pericolosi per la salute. La donna giovane e robusta, cui le circostanze non permettono ancora di essere moglie e madre, trova nei balzi tempestosi del ballo un modo facile e seducente di calmare alquanto quella esuberanza di vita sensibile e plastica, che l'innonda e la soffoca ».

Saggie parole queste dell'igienista moderno, le quali mentre additano la danza come uno degli *sports* più utili all'organismo, poichè in esso l'esercizio dei muscoli è disposato alla comprensione del ritmo e quindi ad una ginnastica di tutto il sistema nervoso, indicano anche nel breve giro di tre periodi, i molteplici danni fisici e morali, di cui questo giuoco, per sè stesso innocente, può essere origine, quando esso si svolga in ambienti male aereati e nella macerazione muscolare e nervosa delle veglie prolungate e della stanchezza eccessiva, con l'aggravante di smodate passioni perturbatrici.

Il nostro scheletro è rivestito da più di cinquecento muscoli, ministri obbedienti della nostra volontà — come disse un illustre fisiologo — e fedeli strumenti dei nostri bisogni. Per essi noi portiamo alle labbra l'alimento e respingiamo il nostro nemico; per essi ravviciniamo a noi un'altra creatura in un amplesso potente, che darà la vita ad

una nuova generazione; coi muscoli dirigiamo i sensi, coi muscoli lottiamo e facciamo il sangue. Il moto, che si può dire sinonimo di vita, è una funzione dei muscoli, e la morte è segnata dal riposo del principe dei muscoli, il cuore.

L'orgoglio però — scrive il citato fisiologo — ci fa adoratori del pensiero, che soli forse noi abbiamo fra le creature del nostro pianeta; sicchè la civiltà va man mano sostituendo alle contrazioni dei muscoli, che abbiamo comuni con i bruti, il lavoro delle macchine create dal nostro cervello. E l'orgoglio e la civilità, camminando insieme, giungeranno a tanto da abolire del tutto la fatica del lavoro muscolare, sicchè il pensiero divenga unico produttore dei movimenti. Spetta all'igiene il ricordare all'uomo che i muscoli hanno però diritto di vita e di esercizio, e che la voluttà di un perpetuo riposo contemplativo è un sogno superbo che non si può realizzare; e i muscoli, che non serviranno più a muovere la sega, la scure o il martello, dovranno però essere adoperati a portarci sotto l'ombra di boschi profumati, dove i lieti giuochi della ginnastica dovranno sostituire le aspre fatiche del lavoro meccanico.

Il despota sovrano, che palpita sotto la volta del cranio non può distruggere la vita degli altri organi fratelli, e condannando i muscoli allo sprezzo della inazione, uccide sè stesso. Convien che nella mente di tutti si faccia luce la convinzione che noi nella vita civile ci muoviamo troppo poco, e che cinquecento muscoli volontari, che rivestono le nostre ossa e dànno forma al nostro corpo, esigono

un esercizio ben più attivo e ben più frequente di quello che ad essi concediamo nelle nostre abitudini inerti e sedentarie.

Gli esercizi fisici — di cui la danza è uno dei più eleganti e dei più utili, se praticato secondo le norme della igiene — attivando la circolazione periferica, aumentano la quantità di sangue che, entro ad un tempo determinato, attraversa il cuore e i polmoni, e così donano una maggiore energia alle combustioni organiche.

Lo sviluppo degli organi della respirazione è uno degli effetti principali di ogni esercizio fisico, con le conseguenze benefiche di un'ampia e facile respirazione, alla quale corrisponde una circolazione regolare del sangue.

Per respirare igienicamente — e questa è una delle prime norme igieniche da osservarsi durante la danza — bisogna respirare per il naso, a bocca chiusa, respirando, per quanto è possibile, lentamente. Nulla vi è di più dannoso e antigienico della respirazione affrettata, profonda, a bocca aperta. Respirando per il naso, si evita la brusca penetrazione dell'aria fredda nei polmoni, e si filtra in certo qual modo il polviscolo atmosferico, che così entrerà solo parzialmente nell'albero respiratorio.

È celebre il precetto respiratorio d'un medico straniero, che disse: « Se tu chiudi la bocca, tu salvi la vita ». Un simile consiglio dànno all'uomo,

con l'esempio, anche gli animali, i quali respirano normalmente a bocca chiusa, mentre moltissimi uomini respirano normalmente a bocca aperta.

La danza deve essere considerata come uno *sport* benefico nei suoi risultati fisiologici — che costituiscono la parte essenziale e per così dire scientifica — e nei suoi risultati estetici e plastici. Essa riguarda quella *cinesia* fisiologica, che comprende la meccanica animale e il lavorìo dei muscoli.

Ogni spostamento del corpo o d'una sua parte, in stato di equilibrio, presuppone una forza motrice e un cambiamento nelle condizioni dell'equilibrio. Questo cambiamento d'equilibrio porta con sè necessariamente uno spostamento del centro di gravità, spostamento, che alla sua volta esige dall'individuo una serie di nuovi atteggiamenti, di nuove mosse, di nuove posizioni per salvare l'equilibrio. Dalla scelta e dal succedersi di queste pose diverse dipende il sistema di equilibrazione, ed è da questa necessità e dalle diverse modalità di equilibrarsi che risulta tutto il valore dell'esercizio fisico.

La forza motrice, che rende possibili i diversi movimenti, è rappresentata dai muscoli dotati della proprietà di raccorciarsi su sè stessi, di contrarsi in tutti i sensi, di allungarsi, di distendersi. E poichè i muscoli sono inseriti alle estremità delle ossa, ne viene che la manovra muscolare ha per risultato la flessione, la estensione, la rotazione

delle diverse parti corporee, attraverso la snodatura delle articolazioni.

A causa di questo sistema di muscoli esistono nel corpo umano forze antagonistiche, le quali si contrabilanciano l'una con l'altra, e rendono possibili le posizioni più svariate e complesse per mezzo di improvvisati atteggiamenti di equilibrio.

Essendo i muscoli inseriti alle estremità delle ossa, ed essendo i movimenti dovuti ad accorciamento e a distensione dei muscoli stessi, si può dire che i diversi movimenti — quali si verificano nella danza — sono la risultante di un giuoco o sistema di leve, e questo giuoco così perfetto e squisito di leve spiega la facilità, prontezza, e simultaneità, con cui, nei vari esercizi fisici, si compiono i più svariati e difficili movimenti. Nella maggiore o minore lunghezza delle ossa, e nella maggiore o minore potenza dei muscoli sta la ragione di ogni manovra muscolare.

Il ballo, per essere il risultato di movimenti complessi e di atteggiamenti svariati, che si susseguono rapidamente gli uni agli altri, è fattore benefico di esercizio ginnastico muscolare, e quindi di forza, di destrezza, di grazia, di eleganza, di precisione d'equilibrio, così che esso può essere considerato come l'educatore della statica corporea e degli atteggiamenti.

❦

La prima condizione per assicurare la piena e sicura efficacia dell'esercizio igienico della danza, è quella di essere dotati di organi respiratori di

ampia capacità e di movimenti regolari. Il ballo è quindi controindicato agli asmatici, agli enfisematosi, alle persone affette da catarri bronchiali e laringei, agli individui di torace ristretto, agli anemici. L'ambascia di respiro, che in tali individui tiene dietro a pochi giri di ballo, è indice infallibile del danno, che la danza ad essi arreca.

Si può dire che tutta la locomozione individuale gravita attorno ai polmoni, i quali funzionano come importantissimi organi di depurazione dell'organismo, come quelli, che introducono nel corpo umano l'ossigeno, il vivificatore per eccellenza, e ne esportano i rifiuti, coadiuvando in tale funzione depuratrice la pelle ed i reni. Tutti gli esercizii corporei igienici sono una benefica ginnastica polmonare quando si svolgano in ambienti sani e bene aereati. Essi contribuiscono ad attivare quel processo naturale, per cui l'aria, assorbita dai polmoni, penetra nelle più profonde viuzze dei nostri tessuti ad intrattenervi il misterioso moto della vita.

La capacità respiratoria e l'ampiezza del respiro aumentano con l'esercizio moderato d'una danza igienica, e si può anzi dire che chi con gli esercizi fisici ha imparato a respirare igienicamente, respira almeno due volte più di aria che le persone, che non si sono sottoposte alla ginnastica respiratoria. Il che vuole dire che l'individuo somministra a sè stesso una razione doppia di alimento aereo ai proprî polmoni per sopperire al lavorìo e al logorìo dei muscoli.

La maggiore attività del respiro e della circolazione sanguigna, quale si verifica nella danza igienica, ha per effetto immediato una maggiore irradiazione di calore e una più energica eliminazione dall'organismo di tutte quelle sostanze tossiche, veri veleni organici, che sono il derivato della ossidazione, e rappresentano i rifiuti del corpo, le ceneri della combustione animale. La eliminazione di tali sostanze tossiche si effettua attraverso la pelle con il sudore e con la secrezione di grasso e sevo cutaneo, attraverso i polmoni con la espirazione di acido carbonico, attraverso i reni con la eliminazione delle orine.

L'azione di ogni esercizio fisico sulla funzione cutanea è fondamentale. Quando si pensi che la pelle d'un uomo di comune grandezza contiene ben due milioni di glandole sudoripare, ben facilmente si capisce quali risorse enormi offra la pelle all'organismo umano come via di eliminazione e di depurazione. E si noti che la pelle non limita la sua funzione alla eliminazione del sudore e dei grassi e dell'acido carbonico, essa assorbe anche l'ossigeno, essa stessa respira nel vero senso della parola. Ed è appunto su questo insieme di proprietà fisiologiche della pelle che è basato l'uso dell'acqua fredda e delle frizioni dopo gli esercizi fisici.

A proposito della azione della danza e degli esercizi fisici in genere sul sistema nervoso così scriveva alcuni anni or sono Du Bois-Reymond:

« Il est facile de prouver que les exercices du corps, la gymnastique, l'escrime, la natation, l'equitation, la danse, le patinage, son plutôt des exercices du sistème nerveux central, du cerveau et de la moelle épinière, que des exercices musculaires. Sans doute ces exercices exigent un certain degré de force musculaire, mais on peut se représenter un homme ayant des muscles comme l'Hercule Farnèse et qui soit cependant incapable de se tenir debout, de marcher et à plus forte raison d'exécuter des mouvements plus compliquées. Pour cela, il faut simplement le supposer privé du pouvoir d'ordonner et de coordonner ses mouvements d'une facon convenable, de le chloroformer ou de l'enivrer comme Polyphème. Cet exemple prouve clairement, si une demonstration était nécessaire, que chaque acte de notre corps considéré comme appareil des mouvements repose plutôt sur une coopération régulière des muscles que sur l'énergie de leur raccourcissement. Pour exécuter un mouvement composé, par exemple, un saut, il faut que ces muscles se mettent à agir dans une succession convenable, et que l'énergie de chaleur en particulier augmente, persiste, cesse d'après une loi determinée, afin que le résultat soit une position déterminée des membres et une vitesse déterminée du centre de gravité dans la direction convenable. On a de raison d'admettre qu'en général le muscle normal obeit ponctuellement au nerf et que ses contractions sont déterminées à chaque instant par l'état d'excitation du nerf dans un moment immédiatement antérieur. Or,

comme les nerfs eux memes trasmettent seulement les impulsions provenant des cellules ganglionnaires motrices, il est évident que le veritable mécanisme des mouvements composés a son siège dans le système nerveux central. Par conséquent, s'exercer à des pareils mouvements revient, au fond, à exercer le système nerveux central. Celui-ci possède cette qualité précieuse que des series de mouvements qui ont fréquemment lieu dans son sein d'après une loi déterminée se reproduisent facilement dans le meme ordre, augmentant, diminuant d'intensité, et s'enchaînant régulièrement, aussitôt qu'une impulsion de la volonté le demande. Tous les exercices corporels énumérés plus haut ne sont donc pas seulement une gymnastique des muscles, mais encore et spécialement une gymnastique des nerfs, si, pour abréger, nous entendons par nerfs le système nerveux tout entier ».

Da tutte queste considerazioni d'ordine fisiologico si può dedurre che la danza — per essere esercizio fisico muscolare regolato prevalentemente da un ritmo musicale, e per essere manovra di muscoli derivante da gradite percezioni uditive accoppiate a speciali sensazioni estetiche e ad indefiniti moti dell'animo — è *sport* igienico educativo per eccellenza del sistema nervoso.

In linea generale si può dire che tutti gli esercizî fisici, ma specialmente la danza, la quale

esige forza e destrezza in eguale misura, sono intimamente collegati con le nozioni di spazio, di durata, di misura, di pressione, di resistenza, così che non vi è movimento senza una attività e una consecutiva azione cerebrale, alla stessa guisa che non vi è parola senza un pensiero preesistente. È come il nostro pensiero tanto più elevato apparisce quanto più perfetto è il linguaggio, che lo esprime, così i nostri giudizî di durata, di misura, di equilibrio, di pressione, di resistenza sono tanto più precisi e sicuri quanto più le nostre azioni, perfezionate dall'esercizio fisico, ci dànno delle impressioni esatte.

Per tali ragioni Cabanis scrisse che una buona educazione fisica fortifica il corpo, guarisce e previene molte malattie, dona agli organi una maggiore attitudine alla esecuzione dei movimenti voluti dalle necessità della vita. Da tutto questo risultano una maggiore potenza ed estensione nelle facoltà dello spirito, un maggiore equilibrio nelle sensazioni, idee più esatte e precise, passioni e sentimenti più elevati, perchè fiorenti dall'esercizio regolare ed equilibrato d'una grande forza. Sotto questo punto di vista la ginnastica educativa ha dinanzi a sè orizzonti vastissimi, e l'esercizio fisico si tramuta in un vero e proprio esercizio psichico.

Nè si creda che per opera della igiene pubblica e privata, della civiltà, delle nuove abitudini sociali, l'educazione fisica abbia perduto in grande parte della sua efficacia e della sua utilità. Nè si creda che per i saggi provvedimenti della igiene

sociale moderna il fanciullo dei nostri giorni cresca e si sviluppi secondo i migliori modelli di anatomia. La sua conformazione è tutt'altro che scevra di difetti. Si può dire anzi che ogni uomo più che essere un tipo di normali proporzioni fisiologiche, è un errore di questo tipo, e questo errore antropometrico, essendo dovuto a sviluppo eccessivo di alcune parti corporee e di alcuni organi, e ad insufficiente sviluppo di alcuni altri, crea nell'individuo una predisposizione a determinate malattie in quelli organi, che presentano una tale insufficienza di proporzioni e di nutrizione.

Negli individui molto giovani, nei quali sono benefici solamente gli esercizi ordinati e regolari e non soverchiamente faticosi, la danza è utilissima, e deve essere eseguita ad intervalli non soverchiamente prolungati, per non stancare il cuore, e mettendo in pratica i principii della respirazione nasale. Non sono benefici invece ai fanciulli tutti quegli altri esercizi fisici troppo attivi, che possono perturbare lo sviluppo uniforme e proporzionale delle singole parti corporee. Fra questi esercizi troppo attivi va annoverata la danza associata a salti, a corse, a contorcimenti delle membra, a rotazione rapida delle estremità, a flessioni esagerate della colonna vertebrale, e ad altre manovre di vero clownismo. La danza dei fanciulli deve essere una danza calma e regolata; e può essere associata a movimenti ginnastici di moderata fatica nei fanciulli, che hanno uno sviluppo esagerato di statura, perchè in tali casi viene favorito l'ingrossamento del torace e delle membra.

Uno dei più benefici effetti della danza sulle persone giovani in genere è la facilità e una maggiore estensione nei movimenti delle articolazioni delle braccia, delle anche, della spalla, del ginocchio, del collo del piede. Anche la colonna vertebrale partecipa in misura notevole a questa estensione, aumentando il proprio potere di flessione del tronco sulle anche. Specialmente utile è la danza nelle donne giovani, le quali in grandissimo numero camminano dimenandosi sulle reni, così da supplire alla insufficienza dei movimenti della coscia con il movimento lombare. In tali casi l'esercizio moderato d'una danza igienica snoda l'articolazione del femore e contribuisce a rendere perfetto l'equilibrio dei vari movimenti dell'ambulazione.

Anche la irritabilità eccessiva del sistema nervoso cerebro-spinale, causata dallo sviluppo precoce e troppo rapido del giovane organismo e appalesantesi con forme convulsive, cardiopalmo, isterismo, bizzarie di carattere, svogliatezza, mancanza di attenzione e di memoria, irascibilità, è beneficamente modificata dalla danza, tanto più che questa non solo agisce come un utile ed igienico esercizio fisico, ma, essendo divertimento e *sport*, è causa di distrazione e di benessere fisico e psichico.

La danza — per quella stretta parentela, che esiste fra la bellezza plastica e la salute — deve essere giudicata dall'igienista anche sotto il punto di vista estetico, e deve essere considerata come fattrice di bellezza plastica, di forza, di destrezza,

di salute. Per mezzo di essa gli atteggiamenti diventano più eleganti, i movimenti più facili e vivaci, l'incesso più nobile, la mimica più lesta e leggiadra, il portamento più snello. Il secolo di Pericle ne è una prova storica.

Se si volesse oltrepassare i confini tracciati dalla osservazione fisica, e invadere il campo della morale, si potrebbe anche soggiungere che risultando la calma delle passioni da un esercizio integrale dell'organismo soddisfatto, un esercizio fisico così benefico, quale è la danza, potrebbe riflettere la sua utile azione anche su speciali stati della psiche, quando la elegante manovra delle membra fosse basata sulle leggi di una sana educazione fisica, coadiuvata da una saggia educazione della psiche malata.

Anche in questo caso il segreto sta tutto nel sapere allenare il proprio spirito alle piccole gioie psichiche fiorenti dalla soddisfazione di ogni più piccola e semplice necessità fisica. La vita sarebbe tutta una armonia se ogni uomo, con una sufficiente educazione ed un sufficiente affinamento dei propri sentimenti, avesse appreso l'arte di sfruttare quei tesori di gioia, che egli porta celati nella sua compagine organica e nel suo spirito.

Anche nei riguardi della danza non è mai ripetuto abbastanza che la scienza medica, facendo astrazione da qualsiasi idea filosofica o morale, nutre assai scarsa simpatia per tutti gli esercizi,

che esigono da parte dell'organismo sforzi eccessivi e grande dispendio di energie.

Gli esercizi violenti — e fra questi vanno pure annoverate certe danze troppo movimentate ed eccessivamente celeri o di difficile e faticosa esecuzione da parte dei muscoli — i quali sono collegati ad uno spreco enorme di attività muscolare, e che nello stesso tempo inducono nell'individuo uno stato ansioso, costituiscono un dannosissimo *surmenage* fisico e psichico, un esaurimento così potente del sistema muscolare e del sistema nervoso, da tradursi in un vero e proprio trauma del corpo e dello spirito. Anche prescindendo dalle lesioni e dalle manifestazioni morbose infiammatorie, che possono verificarsi nelle delicate articolazioni dei piedi e del collo del piede e del ginocchio, in seguito a danze violenti e prolungate, è certo che del ballo esagerato viene a soffrire grandemente quell'organo nobilissimo, che è il cuore. In tali casi si verifica quello stato patologico speciale che i clinici battezzano con il nome di *sforzo di cuore*, e che i francesi chiamano *coeur de travail*, stato patologico, che si manifesta con ipertrofia dell'organo, quale conseguenza d'un maggiore lavoro del muscolo cardiaco. Questo maggiore lavoro costituisce un vero e proprio strapazzo del cuore, e con l'andare del tempo può essere causa d'una permanente stancabilità dell'organo, ed in seguito, d'una vera e propria malattia cardiaca.

Molti giovani, che si dedicano a *sports* violenti in genere, presentano all'esame medico un cuore

già vecchio, e quindi fatalmente predisposto ad una bene spesso irrimediabile malattia cardiaca. E la clinica ci insegna che le malattie di cuore sono all'ordine del giorno presso i ballerini e le ballerine di mestiere, i saltimbanchi, i podisti, i ciclisti, i clowns, i ginnasti di professione.

Se poi l'individuo che si dedica ad uno *sport* violento, è un giovane, e la fatica dello sforzo sia sproporzionata alla sua età, al suo sviluppo, alla sua resistenza, si può avere fino dall'inizio quello stato morboso, che corre sotto il nome di *cuore irritabile*, e che è rappresentato dal polso piccolo, dall'aritmia del battito cardiaco, da palpitazioni di cuore e da dolori alla regione toracica. Durante un grande sforzo muscolare — una corsa, una danza prolungata — può verificarsi perfino la morte improvvisa per paralisi di cuore. Un bellissimo bassorilievo antico, di fattura greca, ci rappresenta appunto un giovane podista, che giunto al traguardo, sfinito per la lunga corsa, cade a terra, e nello spasimo per la stretta al cuore, la quale gli tronca la vita, pare tenti di aprire il torace per dare sollievo al cuore, che scoppia.

In alcuni individui — in seguito ad esercizi sportivi prolungati, i quali determinano ambascia di respiro — si verifica uno stato morboso dei polmoni analogo a quello che si ha nei cavalli a cagione del prolungato sforzo della corsa, e che nel comune linguaggio veterinario dicesi bolsaggine. L'ambascia di respiro, che si verifica durante certi sforzi, e la esagerazione dell'atto respiratorio determinano lo sfiancamento e la dilatazione degli

alveoli polmonari, i quali con l'andare del tempo perdono la naturale elasticità e dànno luogo a quella malattia respiratoria, che è l'enfisema dei polmoni.

A tutto questo si aggiunga che lo strapazzo fisico fa sinistramente sentire la sua azione sul sistema nervoso, e che il *surmenage* muscolare può portare, come conseguenza ultima, uno stato nevrastenico, poichè il sistema nervoso non presiede solamente al lavoro intellettuale, ma domina e sorveglia e dirige anche ogni esercizio fisico. E come tuttogiorno si vedono saltimbanchi, podisti, ballerini di professione, ginnasti, lottatori, acrobati — tutti uomini dalle forme erculee — morire di tubercolosi polmonare, così non è infrequente di vedere affetti da malattie nervose gli individui, che troppo frequentemente si dedicano ad esercizi e a *sports* violenti.

Ma vi ha di più. I varî mestieri, i varî lavori, i varî esercizi fisici, i varî *sports*, cui l'uomo si dedica, con la loro lenta, ma continua, azione su determinate parti del corpo umano, imprimono in esso alcune note caratteristiche, sotto forma di speciali deformità, le quali possono essere definite i connotati del mestiere.

Così è caratteristica la deformazione toracica dei calzolai — *torace rientrante*, o *torace di calzolaio* — dovuta alla pressione esercitata sul petto dalla

scarpa in lavorazione e dalla necessità di incurvare il torace verso l'avanti. È tipica la cosidetta *gamba di fornaio*, dovuta ad un ripiegamento laterale delle gambe nello stesso senso, e causata dal metodo antico di battere la pasta con stanghe fisse, sulle quali l'operaio si appoggia di tutta forza, per esercitare una maggiore pressione. È noto il *rachitismo artificiale dei carusi* dovuto alle deformazioni, che lo scheletro subisce nei fanciulli adibiti al lavoro estenuante delle solfare e alla fatica del portare cesti ricolmi di minerale. Negli individui giovani, che reggono pesi rilevanti, rimanendo per lungo tempo in posizione verticale, si osserva la così detta *gamba delle fabbriche*, dovuta ad una deviazione a foggia di x, delle articolazioni del ginocchio. È frequente nei fattorini, nei camerieri di caffè e di albergo, nei garzoni di negozio, nei cuochi, il *piede piatto*, altrimenti detto *piede di cameriere*, dovuto ad appiattimento della volta plantare e a contrattura di alcuni muscoli, in seguito alla prolungata stazione eretta, con le conseguenze di dolore alla pianta del piede, così che l'individuo assume l'andatura penosa e leggermente zoppicante. Così l'eccessivo lavoro di alcuni gruppi muscolari è causa di *atrofie* dei rispettivi muscoli nei fabbri-ferrai, negli scalpellini, nei falegnami.

Anomalie di sviluppo muscolare si possono verificare anche nei muscoli della gamba e della coscia causa il soverchio e prolungato danzare. Nei giovani questo benefico esercizio del ballo, se smodato, ipertrofizza gli arti inferiori a danno della

proporzione fra le singole parti dell'organismo, e della salute generale. Si guardino i ballerini e le ballerine di professione, e si vedrà come essi abbiano gambe e coscie voluminose, e polpacci massicci, e piedi enormi e caviglie grosse, così da avere estremità grottesche e mostruose sotto il punto di vista anatomico. E si noti che gli uomini molto muscolosi sono molto meno sani degli altri, quantunque abbiano quell'apparenza di estrema robustezza, che dà loro il sistema muscolare esageratamente sviluppato.

Gli uomini molto muscolosi sono degli ipertrofici del sistema muscolare, e la ipertrofia dei muscoli e la predominanza di questi sugli altri sistemi tengono in istato di tensione tutti gli altri organi, i quali per nutrire i muscoli, che sono enormi e massicci, e per provvedere alla azione e funzione di così voluminose masse di carne, finiscono con l'esaurirsi facilmente, e col creare una predisposizione alle più svariate malattie. Certo è che tutti gli esercizi fisici eccessivi e prolungati, oltre che a speciali modificazioni psichiche, possono predisporre all'endocardite, alla ipertrofia, alla miocardite, alla pneumonia, alla nevrastenia, alla tubercolosi.

La divina arte ellenica, che ispirandosi alla morbida flessuosa bellezza delle giovani membra, aveva trasfuso nel marmo il sangue e l'anima umana, ed aveva fatto fiorire dal candido sasso il *Discobolo*, e l'*Atleta* di Mirone, ed il *Doriforo* di Policleto, e i *Lottatori* e gli *Efebi* di Fidia e di Scopa, cadde nel volgare e nella pesantezza,

quando, col trionfo della atletica sulla ginnastica, volle rappresentare i *pancraziasti* dalle membra massiccie e grossolanamente modellate, dalla faccia grossa e stupida di animali muscolosi e robusti, senza grazia e senza intelligenza.

CAPITOLO IV

La estetica delle nuovissime danze.

Alcuni anni or sono, dopo le folli frenesie parigine per la *boxe* e per i *boxeurs*, apparvero gli entusiasmi pazzeschi del cervello del mondo per il *tango*, la nuovissima danza, alquanto ardita, e discretamente grottesca, che la giovane America aveva gettato nel mercato delle *alte novità*, in un momento di spavalderia.

Appena gli strani contorcimenti del ballo volgaruccio apparvero nei ritrovi mondani — come modernissima merce di marca estera, alla quale il dollaro aveva fatto atto di sottomissione — applausi e risa, *orribili favelle e suon di man con elle* rintronarono sotto le volte delle *maisons dorées* e fra le carte dipinte e gli ori di orpello dei vari *moulins rouges* della capitale ingaggiata nella corsa al piacere.

Non mancarono, fra gli applausi, i rimbrotti sommessi e le invocazioni del *temporis acti* da parte di quei pudibondi, che in un'ora notturna avevano gettato, sotto forma d'una bottiglia d'inchiostro, il fazzoletto di Tartufo sulle plastiche bellezze delle giovani donne della *Danza* di Carpeaux, sulla facciata dell'*Opéra*.

Nè mancarono le lamentazioni degli esteti, che avendo negli occhi i leggiadri atteggiamenti delle danzatrici di Grecia e di Roma, avevano inorridito dinanzi alla scompostezza sbarazzina e sguaiata delle nuovissime danze uscite dal cervello di *yankey* disoccupati.

I padri di famiglia, rigidi custodi del riserbo e della modestia familiare, un po' sconcertati e titubanti dinanzi alle... libertà ritmiche del ballo transatlantico, si erano reciprocamente domandato: « Possono le nostre figlie ballare il *tango?* ».

La questione è andata di giorno in giorno ingrossando. La vecchia Europa si è commossa — lei che non si commuove alle stragi degli srhapnells — per le smorfie grottesche ed i grotteschi saltabeccamenti della giovane America. Dalle sue colonne di carta — come da un faro luminoso — l'*Excelsior* ha gettato al popolo, sotto forma di un'inchiesta, la gravissima domanda: « Siete per il *tango* o contro il *tango?* ». Il giornale lenzuolo della bionda Albione non seppe resistere alla tentazione di interloquire in una faccenda così importante per il vecchio e per il nuovo mondo, e le colonne del *Times* si aprirono ad una curiosa polemica, dove le parole di *tango, turkey-trot, bunny, huy, maxixe,* si succedevano e si rincorrevano in una ridda di argomenti strampalati, che aveva davvero della danza dionisiaca. La questione, ingrossando, minacciava di turbare la quiete delle capitali d'Europa, e la polemica intorno all'ultimissimo ballo si tramutò allora nell'*affaire du tango.*

Gli entusiasmi e le discussioni per il *tango* non rimasero circoscritti a questa nuova danza americana, ma si propagarono a tutta una serie di danze novelle, dai nomi stranissimi ed esotici di *double boston, triple boston, royal boston, danse de l'ours, one step, two step, maxixe brésilienne, turkey-trot, mazurka russa, scotch time.* I feticisti di coteste danze novelle — le quali sono tanto in voga in America, in Francia, in Inghilterra, mentre non lo sono eccessivamente in Italia, forse perchè noi per eredità abbiamo nel sangue troppa euritmia classica e un sentimento estetico ancora troppo greco-romano — sostengono che le vecchie polke e le antiquate mazurke e i compassati lancieri non potevano più soddisfare l'anima moderna impastata di sensibilità. Si poteva sopportare appena appena l'antico valzer tedesco con i suci giri in quattro tempi, destinato più alle persone atletiche che alle donne moderne dalle vesti attillate. Un ballo — essi dicono — che non fa che ripetere un unico passo, e che non presenta altra varietà che il girare in senso inverso, è esercizio troppo monotono, troppo serio, troppo poco plastico, e per nulla destinato a tradurre, con gli atteggiamenti, le squisite e inavvertite varietà del ritmo. I vecchi balli non fotografano nè la musica, nè lo stato psichico delle persone danzanti. L'anima moderna ha bisogno di qualche cosa di più fine, di più sensibile, di più cerebrale che non sia un unico passo cadenzato e uniforme, come di un drappello

di soldati in marcia. Essa ha bisogno anzitutto di sensibilità, d'una estetica tutta nuova, più dinamica che plastica, d'una coreografia un po' mondana, che sia più arte che sport.

È ben vero che nel minuetto antico vi è qualche cosa di finemente movimentato, e che esso, più che una manovra grossolana di movimenti, è un piccolo dramma di sentimenti e di grazie elegantemente tradotto in una serie svariata di atteggiamenti, di pose, di passi, e di inchini, ma esso è ancora un ballo troppo lezioso per i moderni, troppo zuccheroso, troppo pieno di smancerie e di svenevolezze. Ci voleva una danza più complessa e più ardita, più nervosa e sensibile, più profonda e tormentata, più raffinata e più dinamica, fatta di slanci e di arresti, di atteggiamenti improvvisi e di pose significative, più artistica e letteraria, una danza che fosse la traduzione plastica e dinamica di una musica scritta prevalentemente in minore, e plasmata sopra una tonalità triste, armoniosamente angosciosa, e satura di passione e di snervante poesia.

Fu così che in questa vecchia Europa, che ormai cominciava a detestare le vecchie danze, venne il *tango* dal Brasile e dalla Repubblica Argentina, accompagnato dalla profonda melodica poesia delle musiche sud-americane, piene di ritmi vigorosi e di passione selvaggia.

L'attuale moda femminile aprì alla danza d'oltre mare le porte dei palazzi dorati di Francia e di Inghilterra. Le succinte vesti donnesche, che inguantano nello stretto ed attillato involucro di

seta il corpo femmineo, e si distendono come una garza molle sull'affusolamento dell'anca, e allacciano il busto e le membra entro una maglia, che rivela tutta la leggiadra manovra dei muscoli in movimento, sembrarono ideate appositamente per le nuovissime danze, le quali non consentono che passi lenti e giri moderati, ma esigono una mimica serpentina e slanci e abbandoni e guizzi, così da costituire un insieme di atteggiamenti rappresentativi, che non possono essere rivelati che da vesti succinte. Gli innamorati del *tango* dicono che esso esige una sensibilità speciale, e che la quantità delle sue figure lo rende accessibile solamente alle persone dotate di una istintiva morbidezza di movimenti e capaci d'una raffinata meccanica di passi e di atteggiamenti.

Parlando del tango, io intendo di parlare anche di tutte le altre nuovissime danze.

Fu detto del *tango* che esso *préside en roi*, essendo per eccellenza la danza della nostra età. I così detti *five o clock* furono detronizzati dai *thes tango*.

I passi di cotesta danza novella sono strettamente collegati alla misura musicale, e sono di tale varietà da creare parecchie *figure*, che io trascrivo nelle denominazioni originali dei *gauchos* e dei *cow-boys* infiltrate talvolta da qualche corrente espressione francese. Ecco le *figure* del *tango*: « El corte — El medio corte — El paseo — La media luna — El veteo — El cruzado corrado — El cru-

zado per ocho ». Queste figure principali vengono alla loro volta divise in altre diciannove figure secondarie, le quali fanno che la danza argentina sia una delle più difficili, come quella che esige la massima comprensione ritmica e una mimica raffinata. Per eseguire questa danza — secondo gli insegnamenti di Max Rivera — *le chevalier tient sa danseuse du bras droit par la taille, et tient de la main gauche la main droite de la danseuse; la main gauche de le cavalier est sur l'epaule droit du chevalier.*

Un ballerino raffinato vi dirà che vi sono molti modi di ballare il *tango*, e che vi può essere un *tango-snob*, noiosetto e pedante, fatto di passi appena appena accennati, e circonfuso di un'aria compassata, che lo rende correttissimo, ma costernante e sbadigliatorio; un *tango-sport*, molto agitato e mosso, pieno di figure diverse, nel quale la ballerina viene portata su e giù per la sala dalle braccia del cavaliere, con vigoria di atleta; un *tango-balet*, affaticante, ballato non solo dalle gambe e dai piedi, ma da tutta la persona, con molteplici gesti e atteggiamenti, non esclusa una mimica speciale dei muscoli della faccia; un *tango-matematico*, con esagerazione del ritmo e della misura, con passi calcolati al metro.

Si dice anche che chi vuole essere un *tangeur casto* deve condurre la ballerina per le punta delle dita, mentre il *tangeur amoroso* deve ballare disordinatamente, per dimostrare il proprio turbamento, e il *tangeur languido* deve avvicinarsi molto alla ballerina, dondolandosi sulla persona, quasi

cullando la propria ballerina in un sogno, intrecciando le gambe con arte voluttuosa. Si parla anche di *tango sornione*, a base di furtive sbirciatine dall'alto al basso sulla propria ballerina, e di *tango libertino*, ideato da uomini stagionati, ma non ancora gottosi.

Come si vede, ce n'è per tutti i gusti, per le persone per bene e per i porcacchioli.

Meno vario e assai semplice è il *double-boston* — un ballo assai meno recente del *tango* e di questo molto meno discusso — il quale lontanamente ricorda quel valzer, che faceva furori alla epoca del secondo Impero. Esso non è che un perfezionamento del *boston semplice*, ma ballato con maggiore rapidità, senza passi eccessivamente cadenzati, senza languore di ritmi, con un numero più vario e più fantastico di figure. Alcune di queste sono di una leggiadria grandissima, quali le danze eseguite l'uno dietro all'altra, e quelle faccia a faccia, a mani disgiunte.

In alcuni ritrovi eleganti, quando cominciano le prime note del *double-boston* si illumina la sala d'una luce azzurra, come di notte lunare, e pare che a New-Jork si voglia d'ora innanzi ballare il *boston* in una semioscurità, come se la danza si svolgesse nella penombra misteriosa di un luogo incantato. Perfezionandosi e complicandosi sempre più, il *double-boston*, si è tramutato per mezzo di un nuovo passo, nel *triple-boston*, e innestando in

esso alcune figure del *tango* plasmate sul ritmo d'un lento valzer, si creò un nuovo ballo, il *Royal-boston* fatto di sei passi diversi, un ballo che fu detto pieno di *charme* e di eleganza, e che Max Rivera profetizzò essere destinato a segnare una tappa novella nella storia dei saloni francesi.

Più complicata e più strana è la *danza dell'orso*, la quale ricorda da vicino l'altra danza nuovissima chiamata *one step*, della quale imita la tecnica dei passi ed il disegno dei movimenti, durante i quali la coppia dei ballerini si slancia nel vortice del ballo, petto contro petto, strettamente, mentre il cavaliere fa leggermente delicatamente saltellare la propria donna.

L'*one step*, venuto dall'Inghilterra, e modificato a New-Jork, fu definito una marcia ritmica, poichè in esso si muovono sempre alternativamente il piede destro e il piede sinistro, e non si fanno mai passi doppi. Costituito da un passo a due tempi e da otto figure diverse, l'*one step* è uno dei balli più in voga per la semplicità del suo ritmo caratteristico apprezzabile anche da orecchi poco musicali.

Esso ha completamente detronizzato l'altra danza similare *two step*, la cui semplicità ricorda troppo la polka dei nostri nonni, e il cui ritmo musicale ben poco si presta — come afferma il Rivera — alle fantasie coreografiche.

Un ballo, che ha la stessa origine esotica e lo stesso carattere ritmico del *tango*, è la *maxixe brésilienne*, che viene danzata dal cavaliere ora davanti alla dama, ora dietro le sue spalle, ora ai suoi fianchi, con varietà di pose e di atteggiamenti,

con passi che si susseguono senza tempo di arresto. Più facile della *maxixe brésilienne*, ma di questa assai meno simpatica agli amatori delle nuovissime danze, è il *turkey-trot*, che fu definito una reminiscenza dei giuochi di collegio, quali si eseguiscono da ingenue educande e da giovanetti allo scopo di riscaldarsi nelle fredde giornate d'inverno. Alcune sue figure sono alquanto comiche e grottesche, come quella dei salti eseguiti con una sola gamba, mentre l'altra viene mossa in giro di qua e di là bambolescamente.

Un ricordo delle antiche mazurke è la *mazurka russa*, costituita da una danza a sei tempi, con qualche reminiscenza del *boston*, e da quattro figure. Essa è fra le danze novelle quella dotata d'una maggiore grazia e di una elegante vivacità, senza alcuno di quei tratti un po' grossolani, che sono la caratteristica dei balli d'oltre oceano.

Tutti questi balli hanno trovato in questi ultimi tempi, ed hanno tuttora, una grande celebrità in alcune città estere. Nulla di più naturale quindi che la fantasia dei genialoidi del grande mondo si sia sbizzarrita nella ricerca di nuovi motivi coreografici e di nuovi atteggiamenti, così da soddisfare non solamente l'ottica, ma da sensibilizzare e da aggraziare l'azione della danza, per renderla interprete di quelle indefinite sensazioni di sessualità, che costituiscono la parte essenziale — quantunque la più larvata — del piacere della danza. Fu così che intorno al *tango* e al *ballo dell'orso* e al *trotto del tacchino* sorsero altre forme di danza, le quali non hanno una fisionomia propria, tipica e carat-

teristica, ma sono la fusione di motivi coreografici tolti qua e là ad altri balli, e insieme uniti a mosaico. Così lo *scotch time*, che da qualche tempo gode le simpatie degli inglesi, non è, in grandissima parte, che la riproduzione di alcune figure del *tango*.

Fino a che la danza negra si è limitata a dare spettacolo di sè nei *music-hall*, nei teatri di *varietà*, e nei ritrovi mondani, la cosa è passata liscia, e nessuna voce è sorta contro di essa. Ma quando i suoi contorcimenti selvaggi e le sue pose esibizioniste hanno cominciato a mettere in ardore il sangue delle giovani donne e dei giovani uomini, e la febbre di *tango* ha incominciato a invadere il pubblico, così da ricordare le ossessioni antiche, e il *ballismo* dei patologi e il *tarantclismo* dei paesi meridionali, quando si videro perfino tramontate bellezze e Veneri antiquate, dai denti lunghi e dalle labbra gialle, essere invase dalla ebrezza della danza selvaggia, e si vide compromessa la pace patriarcale delle buone case borghesi e l'avvenire delle buone figliuole (*absit iniuria verbis*), insorsero discussioni, litigi, dispute, polemiche; e i *passatisti* di Parigi sbatacchiarono la porta in faccia alla danza *futurista*, venuta dalle *pampas* alla metropoli dell'eleganza.

Ma la sete di novità e i *mal protesi nervi* delle generazioni novelle ebbero il sopravvento nell'*affaire du tango*. Questo si impadroniva da conquistatore di tutta la folla elegante, che si indugia

e sfringuella sui *boulevards* ed al *Bois de Boulogne*, e avvinghiava al suo carro la così detta *tutta Parigi*. Tutta veramente no, poichè se il *tango* fece perdere la testa ai *gamins* raffinati e ai *bohèmiens* dall'aria di Nababbi spadroneggianti a Montmartre e al Quartiere latino, molti saloni dorati gli furono chiusi bruscamente in faccia, allora quando quel cronista, ironico, che risponde al nome di Abel Hermant, sentenziò che un simile ballo è tanto disgustoso quanto è disgustoso il sentimento di quelle madri, che pernettono alle loro figlie questo genere di esibizionismo, dimostrando di essere incoscienti o folli, o forse l'uno e l'altro.

Una elegantissima attrice drammatica, Cecilia Sorel, aveva dal canto suo dimostrata tutta la sua antipatia per le smorfie grottesche e le movenze serpentine del *tango*, dicendo di non comprendere che una danza, quella estetica di Isidora Duncan, la quale evoca la più alta e la più viva bellezza. Lo stesso re dei *cotillons*, André de Fouguière, dichiarava di preferire di molto il vecchio *boston* a tutti i *tango* di questo mondo, perchè al *tango* manca la caratteristica principale della danza, la giovialità, pure essendo anche esso un ballo, che volendolo, può essere ballato con una discreta decenza. « Il y a manière et manière » di ballare il *tango*, aveva sentenziato Sem, però io non vorrei — egli conchiudeva — che mia moglie si abbandonasse a una simile danza.

Eppure un *viveur* d'oltremare, un *lion* della Repubblica Argentina, il quale aveva notevolmente

contribuito alla importazione e alla diffusione del *tango* a Parigi, si era sbracciato per persuadere il pubblico che non vi è ballo più elegante, più grazioso, più leggiadro, più vivo della danza fiorita nella verginità delle *pampas*.

Ed alla voce del *lion* argentino aveva fatto eco quella aristocratica della prima donna parigina, che aveva ballato il *tango* nella capitale, la principessa Lucia Murat, la quale aveva dichiarato di amare molto la nuovissima danza perchè non solo essa non è nè ardita nè... sensuale, ma è il ballo più casto che si conosca, purchè sia ballato con uno Spagnolo o con un Argentino (esulta Don José, chè ne hai ben donde!), perchè i francesi non riusciranno mai ad atteggiare il volto ed il tronco a quella impassibile immobilità, che è la prima e la più bella prerogativa della danza americana. La graziosissima dama dichiarò, di trovare nel *tango* « una specie di oblio, di riposo, di serenità; non v'è alcuna ebrezza intellettuale nella nuova danza, ma non v'è nemmeno alcun sentimento sconveniente; è un piacere morbido, grazioso, ed incosciente ».

Aveva avuto quindi ben ragione l'*Excelsior* di scrivere nella sua lettera-inchiesta: « ... La divisione è in seno alle famiglie. Da molto tempo non si erano visti genitori e figliuoli, fratelli e sorelle guardarsi così freddamente, e tenersi il broncio, e litigare così violentemente, come succede per l'*affare del tango*. Siete voi pro o contro il *tango?* Ecco la questione che vi proponiamo.... Ecco ciò che l'*Excelsior* sarebbe desideroso di conoscere, allo scopo di ottenere, per mezzo di

una inchiesta imparziale, un verdetto di condanna del *tango* o di assoluzione, davanti al quale partigiani ed avversari della nuovissima danza dovessero riconciliarsi, per assicurare al mondo la pace ».

Scherzose parole queste ultime, e satiriche alquanto, ma vere e giuste e meritate, perchè non vi è quanto il cervello del mondo che sia predisposto per un nonnulla a perdere... il cervello.

Ma come se le tendenze esibizionistiche dell'età nostra — che va pazza di veli trasparenti e di vesti, che non vestono, e di indumenti, che disegnano e stampano ciò che fingono di non volere delineare — non avessero già dato origine, con il *tango*, ad una sufficiente aberrazione di quel piacere complesso che è la danza, ecco che sui fili del telegrafo corre la notizia che nell'alta società di Londra — dopo il *trotto del tacchino*, la *danza dell'orso*, ed il *tango* — va penetrando una nuova danza, il *passo del pesce*, pure di importazione americana. Si capisce che gli Americani hanno del gran buon tempo e che sono affetti da un delirio sistematizzato per gli sgambettamenti. Certo è che il *passo del pesce* dev'essere la danza più strana, che sia uscita da cranio (non dico da cervello per rispetto a questo) umano. Basti pensare che i pesci non *fanno passi*, per la semplicissima ragione che per fare dei passi, ci vogliono le gambe, e che i pesci non le hanno, e che per allenarsi convenientemente al nuovo ballo, bisogna salire e risalire

pazientemente, e per molte volte di seguito, e per molti giorni, quella parte indispensabile della casa, che sono... le scale. Quando si è saliti ad un numero considerevole di piani, e le gambe si sono bene abituate ai movimenti necessari per fare i gradini, allora non c'è più altro da fare che riprodurre i movimenti stessi nella sala da ballo. La cosa è semplicissima, tanto semplice che pare... stupida. Si fanno otto passi innanzi e otto passi indietro, alzando le ginocchia, e poi un passo strisciato da parte, rapidissimo, più rapido che sia possibile, e quindi ancora otto passi innanzi e otto indietro, alzando quelle povere ginocchia, e così di seguito fino a che se ne hanno rotte le... gambe dal divertimento. Deve essere una ebrezza, non c'è che dire.... *Tiremm innanz che non c'è*... buon senso.

È ben vero che la danza, essendo in gran parte una ebrezza muscolare, più di qualsiasi altro atteggiamento si presta alla scompostezza mimica. È ben vero che per la società moderna il piacere complesso della danza non è rappresentato solamente dal fatto fondamentale, il movimento, ma vi è prevalentemente ritratta quella parte ornamentale, più brillante, che serve come di cornice è di sfondo alla danza stessa, cioè l'istinto sessuale e la estetica voluttuosa degli atteggiamenti. Ma non è men vero che la scompostezza e l'esibizionismo delle *danze negre* rappresentano soverchiamente la parte animalesca del piacere complesso della danza, e troppo completamente sopprimono quella grazia di atteggiamenti e quella aristocrazia di aggruppamenti, che costituiscono la parte più

bella ed elegante della danza stessa, e che in un trionfo di bellezza e di grazia sfrondano la ebrezza dei muscoli e dei sensi da ogni parvenza di lascivia.

La danza — che il filosofo antico proclamava maestra di grazia e di bellezza, rappresentazione plastica di poesia e di musica — non poteva rimanere circoscritta alla materialità d'un passo ritmico, o alla voluttà muscolare, o alla grazia degli atteggiamenti. Per le generazioni attuali il poema estetico e giocondo della danza doveva essere tradotto in qualche cosa di più sensibile e di più raffinato. Raffinati i costumi della società, anche il piacere della danza si raffina. Non si balla più nè per una divinità, nè per una festa religiosa o civile, nè per un'idea, nè per un simbolo, ma si danza per una persona ed il pallido piacere della cadenza ritmica si associa ai trepidi palpiti di un innocente amplesso, nel quale anche i più lievi contatti sono sorgente di infinite voluttà. Non è più un fragoroso suono di pifferi o di tamburelli, che accompagna la cadenza dal passo, ma è una musica, una vera armonia quella che accompagna il ritmo saltellante del piede, mentre questo scivola sul terreno con un fruscio cadenzato, che è musica esso pure, ma lieve e sottile musica di sete sbattute e di petali di rose, che strisciano contro rose.

Tutti i piaceri del movimento, del tatto, dell'udito si unificano nell'armonia, e si confondono nei moti alterni delle membra, in un sub-delirio dei sensi.... «C'est alors — scrisse un elegante scrittore di Francia — que l'homme, heureux de sentir frémir sous sa main une créature vivante,

dont tout les mouvementes souples et ardents, provoqués par l'harmonie, cédent aux sens, se laisse aller au bonheur de jouir de plus beaux moments de la vie. C'est alor que la femme, dans tout l'orgasme de son exquise sensibilité, se sentant soulevée et entrainée par une main qui la tien pressée contre une poitrine, en éloigne son sein palpitant, tout en voulant cependant être plus près encore. C'est alors que la femme oublie de vivre... ».

Fu così che i movimenti alterni ed il subdelirio dei sensi assunsero norme ritmiche di passi e di atteggiamenti nella *gavotta* del secolo sedicesimo, e nella *sarabanda* spagnuola, monotona, naccherata, voluttuosa, e nel *minuetto* del settecento, lezioso, complimentoso, cincischiato, profumato di cipria, e nella *pirouette* leggera, sbarazzina, saltellante, e nel *waltzer* fiorito oltre il Reno in una febbre di corsa vorticosa e pazzesca, e nella *tarantella* del mezzogiorno, la gaia tarantella ballata all'aperto, con passo arlecchinesco e smorfie scontrose, con la sua cavalleria bene spesso rusticana, ma ingenua e simpatica.

Tersicore non si è invecchiata attraverso i secoli, ma con il tempo si è fatta più civettuola, più graziosa, più snella, più elegante. Dovevano venire dalle terre dei miliardari e dei *trust*, del guano e del petrolio, dell'acciaio e del cotone, le *danze dell'orso*, e i *passi del pesce*, e il *trotto del tacchino*, per portare ad essa tutta la goffaggine di un saltabeccamento selvaggio ed esibizionista.

Se il repertorio di Tersicore si è mutato attra-

verso i secoli, esso però deve sempre dispiegare la gamma svariata del subdelirio dei sensi in una fantasmagoria di movenze e di pose, nelle quali la estetica e la grazia devono prevalere.

Guardate la *danzatrice* del Museo Nazionale di Atene, e la *Baccante* del Museo Nazionale di Napoli, le quali assecondano la cadenza ritmica del passo con il movimento delle braccia, graziosissimamente, sventolando e raccogliendo alternativamente i soffici veli intorno alla bella persona, in una voluttuosa fantasmagoria di danza serpentina, così che il corpo femmineo sembra sospeso entro alle vaporosità d'una nube. Guardate il ballo accoppiato, la tarantella dei nostri giorni, nella *Danza* del Sarcofago del Museo Vaticano, dove, giovani uomini e fanciulle, gli uni di faccia alle altre, intrecciano carole, protendendosi reciprocamente le braccia, in una grazia raffinata e serena di pose. Guardate il *Minuetto* del Tiepolo, e il *Ballo all'aperto* del Vatteau, e le *Danzatrici* del Zuloaga fatte di sensibilità e di civetteria, e il *Ballo di nozze* del Lancerotto, così fastoso, e rumoroso, e poi pensate ai movimenti scomposti e sguaiati del *trotto del tacchino*, della *danza dell'orso*, del *tango*.... Quale differenza! La differenza che passa fra un *Petronius arbiter elegantiarum* ed un *gaucho* od un *cow-boy*.

Ben è vero che volendo sostenere la nobile origine del tango, del ballo dell'orso, e del trotto del tacchino, si è riuscito a dimostrare (che cosa vi è mai che non si possa dimostrare a questo mondo, quando si faccia uso d'un po' di buona

volontà?) che tutte queste nuovissime danze hanno una origine sacra, che si perde — manco a dirlo — nella notte dei tempi di Grecia antica. Si ricorda che anche presso gli Elleni esisteva una danza — *morphasmos* — la quale non era che una caricatura coreografica degli animali domestici; in essa si vorrebbe vedere la origine classica del *trotto del tacchino*, alla stessa guisa che si vorrebbe vedere riprodotto nella *danza dell'orso*, un ballo speciale, che i Greci ballavano ogni cinque anni, in una data epoca, come cerimonia espiatoria e religiosa in onore della Dea Artemide, a cui una fanciulla greca aveva un giorno ferita una orsa a lei consacrata in un tempio di una città ionica. Il ballo veniva eseguito da fanciulle vestite di clamidi gialle di croco, dinanzi al tempio di Diana, e danzando, esse imitavano il passo e le movenze dell'orsa ferita, fra un corteo di palme e bracciate di fiori.

Con simili ricordi classici si tenta di nobilitare le nuovissime danze d'orsi e di tacchini, a noi venute d'oltre atlantico, tentando di dimostrare che se vengono dalle *pampas* hanno però antecedenti gloriosi d'arte e di storia....

Ma è proprio vero? Risponderò con una frase nuova di zecca: *Ai posteri l'ardua sentenza!*

G. Franceschini.

CAPITOLO V

Nozioni preliminari.

Fin da quando il ballo cominciò ad esser sottoposto alle regole dell'arte, fu necessario istituire un metodo d'insegnamento, che tracciasse, come in tutti gli altri studii, la via più facile e più sicura per bene imparare. I metodi odierni non molto differiscono da quelli del passato, se togli quelle differenze richieste dal diverso genere di danza, che ne forma l'oggetto.

Avvertiamo, che nell'insegnamento del ballo si usano molti termini francesi, ai quali per la grande diffusione che hanno, non si potrebbero sostituire parole italiane senza pericolo di non essere intesi.

Facciamo precedere alla descrizione delle singole danze alcune nozioni preliminari, ritenute da noi opportune a conoscersi da un abile ballerino.

Spiegazione dei segni adoperati nelle figure.

Premetteremo avanti tutto la spiegazione dei segni adoperati nelle figure, che avremo occasione di fare, per chiarire le nostre parole.

1° Il disegno bianco raffigura il piede d'un cavaliere; il nero, il piede d'una dama.

2° Ogni coppia di piedi porterà talora un numero, che nella contraddanza esprimerà il numero ordinale portato dal cavaliere e dalla dama rappresentata (fig. 1).

Talora invece i piedi porteranno la lettera *S*, o la lettera *D*, con che si vuol significare se il piede raffigurato è il sinistro od il destro (fig. 2).

Fig. 1.

Fig. 2.

3° Indicheremo poi con una linea continua ———— il cammino che deve percorrere il cavaliere, con una punteggiata ..... quello della dama, con una tratteggiata - - - - - - - - quello d'una coppia.

Posizioni fondamentali.

Le posizioni fondamentali del ballo si possono ridurre a cinque normali, e tre opposte.

Ogni principiante dovrà conoscerle bene e fare su di esse molti esercizi.

1ª *Posizione.* — Le gambe distese, il corpo diritto, i calcagni riuniti, le punte dei piedi ugualmente rivolte in fuori e sopra la medesima linea (v. fig. 2).

A questa prima posizione normale non corrisponde alcuna opposta; e così pure alla seconda, che spiegheremo ora.

2ª *Posizione.* — I piedi discosti tra loro circa 15 cm., con le punte rivolte ugualmente in fuori e sopra la stessa linea (fig. 3).

Fig. 3.

Fig. 4.

Fig 5.

3ª *Posizione.* — Il tallone del piede destro deve toccare la parte concava del piede sinistro; le punte in fuori (fig. 4).

Se invece il tallone del piede sinistro sarà contro

Fig. 6.

Fig. 7.

la parte concava del piede destro, si avrà la 3ª posizione opposta (fig. 5).

4ª *Posizione.* — Dalla posizione 3ª per prendere la 4ª posizione s'avanzerà il piede destro, portandolo circa 20 cm. discosto dal sinistro (fig. 6).

Il contrario dicasi della rispettiva posizione opposta (fig. 7).

5ª *Posizione.* — La 5ª posizione, fu bene osservato, è quasi inutile nei nostri balli di società; ma noi ne diamo la descrizione per non omettere alcuna delle posizioni fondamentali.

La gamba destra è incrociata dietro la sinistra col piede destro perpendicolare al sinistro in modo

Fig. 8.

Fig. 9.

che la punta di esso tocchi il calcagno di questo (fig. 8).

La fig. 9 rappresenta la 5ª posizione opposta.

Esercizi preparatori.

Il movimento del corpo nel ballo si pone in atto per mezzo di salti, di passi talora terra a terra, talora alzati, in direzione laterale, obliqua, ecc., in linea retta o circolare.

Per acquistare agilità e sicurezza bisogna perciò conoscere bene ed esercitarsi molto nei movimenti elementari delle gambe e dei piedi.

Una volta, al tempo delle gavotte e dei minuetti, si dava molta importanza anche al movimento

delle braccia, le cui leggiadre movenze tanto contribuivano a rendere seducenti i ballerini. Nelle danze d'oggidì non v'ha bisogno di quest'ultimo studio, che ha perduto ogni scopo.

Striscio e stacco del piede.

Un piede può essere mosso senza che la sua punta abbandoni il terreno su cui scorre, oppure stando sollevato. Nel primo caso abbiamo lo striscio, nel secondo lo stacco, su cui si fondano i seguenti esercizi:

1 – *Striscio del piede sinistro di fianco.*

Si divide in due tempi:

Uno. Stando nella 3ª posizione normale, si porta il peso del corpo sulla gamba destra, si striscia il piede sinistro lateralmente, sollevando il calcagno da terra.

Due. Strisciando indietro la punta del piede sinistro si ritorna in 3ª posizione.

In modo analogo si eseguisce lo striscio del piede destro di fianco.

2 – *Striscio del piede sinistro in avanti.*

Si divide in due tempi:

Uno. Stando nella 3ª posizione opposta, si porta il peso del corpo sulla gamba destra, si striscia la punta del piede sinistro avanti, alzando il calcagno da terra.

Due. Si ritorna nella posizione di partenza.

In modo analogo dalla 3ª posizione normale si eseguisce lo striscio del piede destro in avanti.

3 – *Striscio del piede sinistro indietro.*

Si divide in due tempi:

Uno. Stando nella posizione 3ª normale, si porta il peso del corpo sulla gamba destra, si striscia indietro la punta del piede sinistro, sollevando il calcagno.

Due. Strisciando il piede sinistro, si ritorna alla posizione di partenza.

In modo analogo, ma partendo dalla posizione 3ª opposta, si eseguisce lo striscio del piede destro indietro.

4 – *Striscio del piede sinistro in semicircolo.*

Si divide in due tempi:

Uno. Stando nella 4ª posizione opposta si striscia la punta del piede sinistro indietro, tenendo il calcagno sollevato; e descrivendo con essa un semicircolo indietro, si porta il medesimo piede nella posizione dello striscio indietro del piede sinistro.

Due. Descrivendo un altro semicircolo si ritorna alla posizione di partenza.

Analogamente alla 4ª posizione normale si eseguisce lo striscio del piede destro in semicircolo.

Non spieghiamo gli esercizi dello stacco del

piede, che sono analoghi a quelli dello striscio, colla differenza che, come già abbiamo detto, il piede si muove sollevato da terra.

Dell'equilibrio sugli avampiedi. Del salto.

Nel ballo accade sovente, o per prepararsi a fare un salto, o per qualche altro movimento, di dovere portare il peso del corpo sulla punta di ambo i piedi, o di uno solo. Su ciò si hanno i seguenti esercizi:

1 – *Equilibrio sugli avampiedi.*

Si divide in due tempi:

Uno. Stando nella 3ª o 1ª posizione si alzano i calcagni da terra, equilibrando il peso del corpo sugli avampiedi; gambe tese.

Due. Si posano i calcagni a terra.

2 – *Equilibrio sull'avampiede sinistro.*

Si divide in due tempi:

Uno. Alzarsi sull'avampiede sinistro. Il piede destro sta sollevato da terra avanti, indietro, lateralmente, secondo che è indicato.

Due. Riprendere la posizione di partenza.

S'intende che in modo analogo si farà l'equilibrio sull'avampiede destro.

3 – *Spinta sugli avampiedi* (*salto*).

Per eseguire questo movimento si dànno due comandi: uno d'avvertimento e l'altro d'esecuzione.

In (comando d'avvertimento). Stando in 1ª posizione si equilibra il corpo sugli avampiedi, avvicinandone le punte.

Azione (comando d'esecuzione). Si fanno piccoli salti coi piedi uniti, tenendo i talloni sempre sollevati da terra. Dopo il salto si fletteranno un poco le ginocchia per ammortire la scossa. Durante il salto, mentre il corpo è sollevato da terra, si dovranno tenere le punte dei piedi rivolte in basso.

4 – *Spinta all'avampiede sinistro* (*o destro*).

In. Equilibrio sull'avampiede sinistro.

Azione. Si spiccano tanti piccoli salti sull'avampiede sinistro, tenendo la gamba destra avanti, indietro, lateralmente, secondo che è indicato.

5 – *Spinta sull'avampiede sinistro* (*o destro*) *e stacco del piede destro* (*o sinistro*) *avanti, di fianco od indietro*.

Si eseguisce il movimento precedente, cioè la spinta sull'avampiede sinistro, facendo contemporaneamente lo stacco del piede destro avanti, di fianco, indietro, secondo che è indicato.

6 – *Equilibrio sugli avampiedi con cambiamento.*

Si divide in due tempi:

Uno. Stando nella posizione 3ª normale si eseguisce l'equilibrio sugli avampiedi.

Due. Si porta il piede sinistro avanti il piede destro prendendo la posizione 3ª opposta.

7 – *Spinta sugli avampiedi con cambiamento.*

Stando nella posizione 3ª normale si spicca un salto, portando contemporaneamente il piede sinistro avanti al destro in modo da cadere nella posizione 3ª opposta.

Questi, che abbiamo spiegati, sono gli esercizi preparatorii, che tanto giovano a dare elasticità alle gambe.

Per la grande semplicità delle cose dette non abbiamo creduto necessario ricorrere alle figure.

Passi elementari.

I passi delle varie danze non sono che modificazioni e combinazioni di alcuni passi elementari, che, numerosi nei vecchi trattati di ballo, sono a ragione dai moderni maestri ridotti a pochissimi.

Noi ora daremo la spiegazione di quelli necessari per l'esecuzione delle danze odierne.

Essi sono:

1º il passo semplice;

2º il passo scacciato;

3° la piroetta;

4° passo di legamento o staccato.

Del passo semplice. — È quello che usiamo per camminare, cioè il passo comune. Si può fare in tutte le direzioni e partendo da tutte le posizioni.

Esso dicesi *strisciato*, quando il piede scorre sul terreno senza mai abbandonarlo (corrisponde allo striscio degli esercizi preparatori).

Chiamasi *naturale*, quando il piede, mentre si muove, resta sollevato da terra (corrisponde allo stacco degli esercizi preparatori).

Del passo scacciato. — Questo passo si chiama scacciato perchè in esso uno dei piedi percotendo l'altro lo scaccia via, e gli fa fare un passo naturale. Due sono le posizioni di partenza opportune per eseguire questo passo: la 2ª e la 4ª.

Supponiamo che si stia in 4ª posizione normale (v. fig. 6). Per fare il passo scacciato si porterà l'incavo del piede sinistro contro il tallone destro (v. fig. 4) avanzando tosto il piede destro (v. fig. 6).

Della piroetta. — La piroetta è quel movimento che si deve eseguire per girare su sè stessi.

Essa è di due specie: *in fuori* e *in dentro*.

Nella piroetta *in dentro* si gira dalla parte del piede, che si trova indietro, in quella *in fuori* dalla parte del piede, che si trova avanti.

Cominciamo a parlare della prima. Essa si può fare:

1° di un *ottavo di giro*, cioè descrivendo col movimento del corpo un arco di 45 gradi (fig. 10), partendo dalla 1ª, 3ª e 4ª posizione;

2° di un *quarto di giro*, cioè descrivendo un arco di 90 gradi, partendo dalla 3ª e 4ª posizione;

3° di *mezzo giro*, cioè descrivendo un arco di 180 gradi, partendo dalla 5ª posizione, cosa non mai usata nel ballo di società.

La piroetta *in dentro* si eseguisce piegando i ginocchi e girando sulla punta dei piedi.

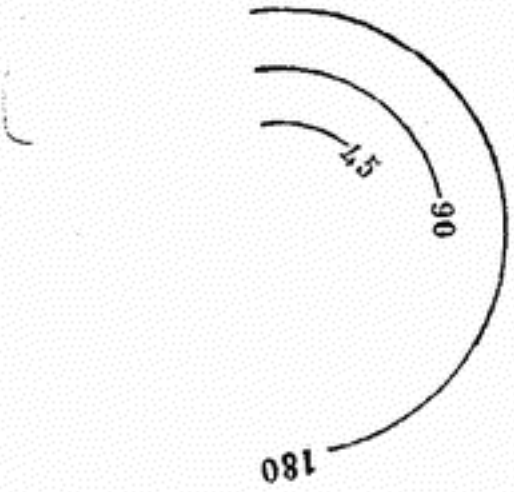


Fig. 10.

La piroetta *in fuori* si può fare partendo da qualunque posizione, per un ottavo, un quarto, ecc. fino a tre quarti di giro. Nel ballo di società però non si oltrepassa quasi mai il mezzo giro.

Essendo, per esempio, in 4ª posizione normale, e volendo eseguire una piroetta *in fuori* di mezzo giro, si dovrà portare il peso del corpo sulla gamba sinistra piegando il ginocchio sinistro, eseguire lo striscio del piede destro indietro in semicircolo, e girare tosto sulla punta dei piedi.

Del passo staccato o di legamento. — Ogni volta che i piedi si trovano in una posizione, da cui non

si può cominciare un dato passo, bisogna prendere la posizione necessaria.

Il movimento, che si compie per portarsi dalla prima alla nuova posizione, dicesi passo staccato o di legamento; e può essere uno striscio laterale, semicircolare, uno stacco, un passo naturale, ecc., secondo i casi.

Norme sul tempo musicale.

« Quantunque alcuno abbia tutta l'agilità, speditezza, e grazia della persona, e sappia formare tutti i passi, se per avventura non saprà adattarli alla misura dell'armonia egli non saprà mai bal lare ». Così dice, ed a ragione, lo scrittore d'un trattato sulla danza del secolo scorso.

Infatti un ballerino, che o per poca sensibilità dell'orecchio musicale, o per difetto d'abitudine, non danza a tempo, oltre ad essere un tormento per la dama, che lo accompagna, passerà nell'opinione di quelli, che lo vedono, per uno, che non sa ballare. A chi prova grande difficoltà nell'assecondare, col movimento dei piedi, il ritmo della musica, noi raccomandiamo un grande esercizio.

È necessario dare qualche nozione elementare di musica, almeno su ciò che può interessare il ballerino, cioè sul tempo.

Del tempo e della battuta.

Ogni componimento musicale si divide in uguali quantità di durate di tempo, ciascuna delle quali si chiama *battuta* o *misura*.

Le battute nella scrittura musicale sono divise tra loro da una linea verticale, che attraversa il rigo, chiamata stanghetta (fig. 11).

La battuta si suddivide in un dato numero di parti, ciascuna delle quali dicesi *tempo*.

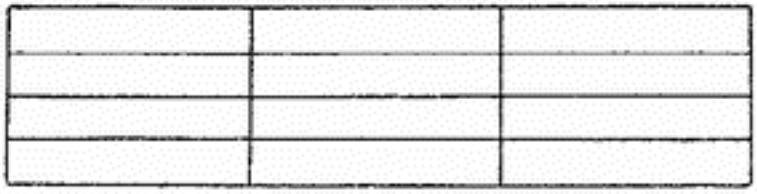


Fig. 11.

Il tempo, in termine generale, significa anche il complesso di queste parti, formanti la battuta.

Il tempo è di due specie: *pari* e *dispari*.

È pari il tempo, che si divide in due o quattro parti; dispari quello che si divide in tre parti.

I tempi pari sono i seguenti:

1° tempo ordinario, che si divide in quattro parti o tempi, cioè: quattro semiminime od altre figure equivalenti; esso si scrive con un C;

2° (tempo di) dupla di minime, che si divide in due tempi, cioè in due minime od altre figure equivalenti; esso si scrive con un 2;

3° dupla di semiminime, che si divide in due tempi, cioè due semiminime od altre figure di ugual valore; esso si scrive colla frazione $^2/_4$;

4° sestupla di semiminime, che si scrive colla frazione $^6/_4$ in cui 3 semiminime valgono un tempo;

5° sestupla di crome, che si scrive $^6/_8$, in cui 3 crome valgono un tempo;

6° dodicupla di semiminime, che si scrive $^{12}/_{4}$ in cui 3 semiminime valgono un tempo;

7° dodicupla di crome, che si scrive $^{12}/_{8}$, in cui tre crome valgono un tempo.

I tempi dispari sono i seguenti:

1° tripla di minime, che si divide in tre tempi, cioè tre minime od altre figure equivalenti; e che si scrive $^{3}/_{2}$;

2° tripla di semiminima, che si scrive $^{3}/_{4}$, in cui ogni semiminima vale un tempo;

3° tripla di crome, che si scrive $^{3}/_{8}$, in cui ciascuna croma vale un tempo;

4° nonupla di semiminima che si scrive $^{9}/_{4}$;

5° Nonupla di crome che si scrive $^{9}/_{8}$.

Dalle frazioni esprimenti i vari tempi si rileva che il numeratore indica la quantità delle figure che occorrono per formare una battuta, il denominatore invece la qualità delle figure espresse, prendendo come unità di misura la semibreve, che rappresenta il valore totale della battuta di tempo ordinario.

Esempio: Dalla frazione $^{6}/_{8}$ noi comprendiamo che si tratta d'un tempo, in cui ogni battuta è composta di sei crome (una semibreve vale otto crome) cioè del tempo di sestupla di crome.

Del movimento.

Il Waltzer e la Mazurka si ballano ambedue in un tempo di $^{3}/_{4}$; eppure diversi sono i passi, che compongono queste danze, e diversa anche la

musica che le accompagna. Ciò dipende dal grado di lentezza o di velocità, con cui si batte il tempo, cioè dal *movimento*, che determina la durata del valore di una figura musicale.

I movimenti principali nella musica sono cinque:

1° il *largo*, che è il movimento più lento, e che esprime il carattere patetico;

2° l'*adagio*, che esprime sia il carattere affettuoso, che il patetico;

3° l'*andante*, che esprime il carattere grazioso, elegante;

4° l'*allegro*, che esprime il carattere vivace e gaio;

5° il *presto*, che esprime il carattere veloce ed animato.

Oltre questi vi sono altri movimenti intermedii, quali il grave, il larghetto, l'andantino, il tempo di minuetto, l'allegretto, prestissimo.

I termini indicanti poi l'effetto dominante della composizione e l'espressione dei vari movimenti sono:

affettuoso, amoroso, grazioso, moderato, vivace, sostenuto, brioso, ardito, cantabile, espressivo, furioso, innocente, lacrimoso, languido, maestoso, patetico, appassionato, spiritoso, ecc.

Del saluto.

In una festa di ballo accade spesso di dover fare il saluto.

Il cavaliere prima d'invitare la dama per la danza deve salutarla. Nella contraddanza poi sia

per la dama, che per il cavaliere è cosa indispen-

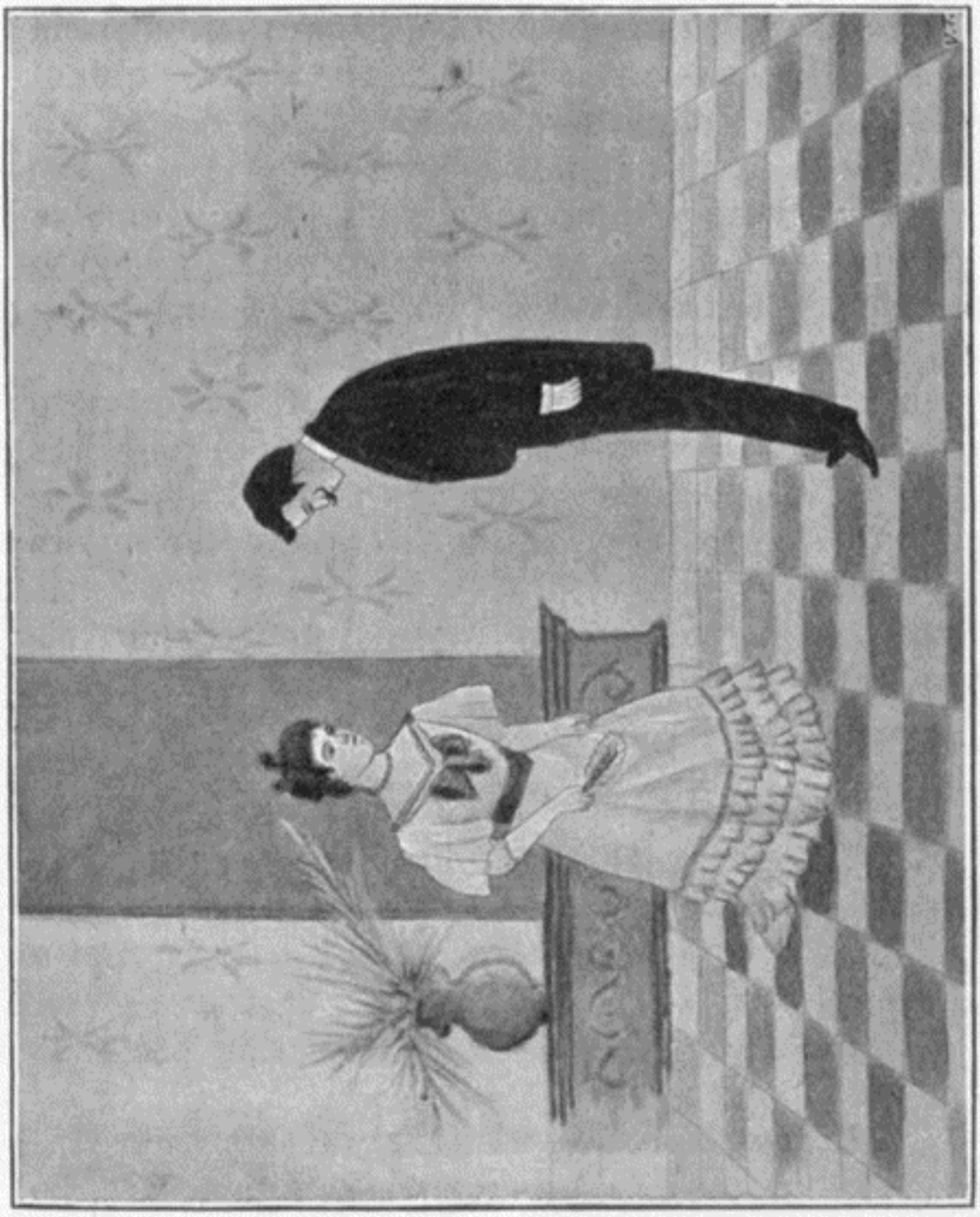


Fig 12.

sabile conoscere il saluto, poichè lo si eseguisce ogni momento.

Noi ne daremo quindi fin d'ora la spiegazione.

Saluti del cavaliere.

Essendo in prima posizione, il cavaliere striscia il piede destro avanti obliquando a destra, quindi ravvicina il tallone sinistro al tallone destro, riprendendo la prima posizione.

Nel medesimo tempo inclina la testa verso la dama assecondando col corpo questo movimento (fig. 12). Questo saluto si può eseguire anche strisciando da prima il piede sinistro.

Un'altra maniera di salutare consiste nello strisciare il piede destro indietro sempre partendo dalla prima posizione, riunendo tosto il tallone sinistro al destro e chinando il capo, come or ora s'è detto.

Anche questo secondo saluto si può eseguire sia partendo col piede destro che col sinistro.

Saluti della dama.

La dama per salutare dovrà strisciare il piede destro sul lato destro un poco avanti, portare la punta del piede sinistro un po' in croce dietro al destro, piegandosi sulla gamba destra.

Questo saluto si può eseguire anche partendo col piede sinistro.

Un'altra maniera di salutare consiste nello strisciare indietro il piede destro, inchinandosi profondamente (fig. 12). Quindi riavvicinando lentamente il piede sinistro al destro si ritorna alla posizione normale.

CAPITOLO VI

Balli girati.

Nozioni generali.

Nei balli girati ogni coppia, che è formata da un cavaliere ed una dama, balla indipendentemente dalle altre. Le coppie, oltre a girar su sè stesse, girano, se nella teoria delle varie danze non è indicato altrimenti, intorno ad un centro comune, che di solito è quello della sala.

Il giro ordinario è da destra a sinistra; ma è necessario assuefarsi anche al senso inverso, cioè da sinistra a destra, nel quale s'invertirà il movimento dei piedi. Il cavaliere nel giro inverso, a cui si dovrà ricorrere con molta discrezione, procuri di non fare un movimento troppo rapido, poichè la sua dama, dovendo percorrere uno spazio maggiore di lui, potrebbe facilmente perdere il tempo. La posizione delle coppie in ogni ballo girato, eccetto dove la teoria in qualche punto fa una deroga alla regola generale, è la seguente:

Il cavaliere e la rispettiva dama si trovano reciprocamente di fronte, non troppo vicini, per

avere i movimenti liberi. Il cavaliere cinge la donna col braccio destro un po' sopra la vita, e

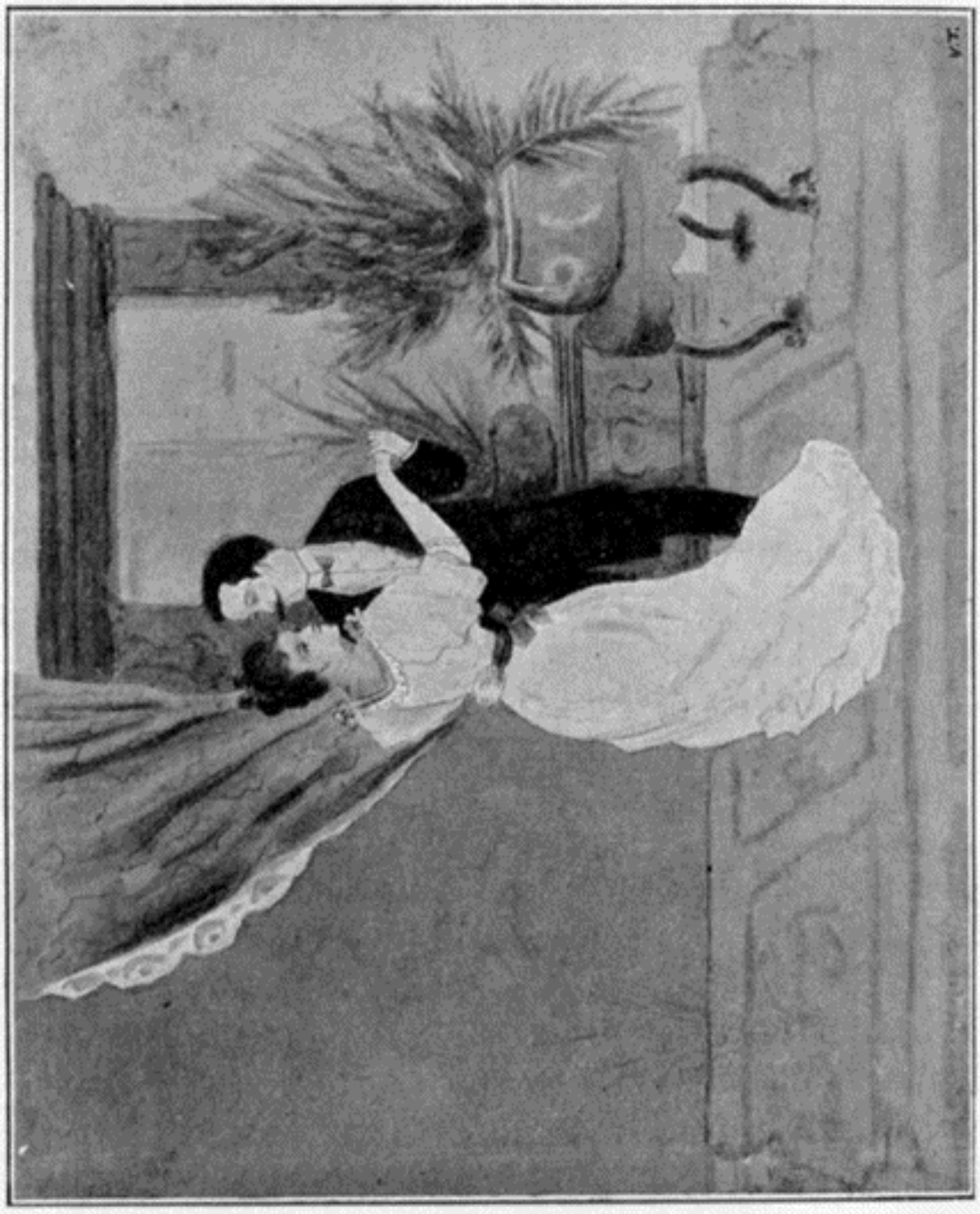


Fig. 13.

sostiene con la mano sinistra la mano destra di lei all'altezza della spalla, il pollice in alto, e le braccia un poco arrotondate. La dama appoggia il braccio

sinistro sulla spalla destra dell'uomo. Essi non devono trovarsi perfettamente in faccia, ma ciascuno un po' alla destra dell'altro (fig. 13).

I balli girati si dicono semplici, quando sono formati da passi originali; composti, quando non sono che una combinazione di passi di altre danze. Noi parleremo prima dei balli semplici e comincieremo dal

Waltzer.

Waltzer deriva dal verbo tedesco *Walzen*, che vuol dire girare, quasi la sua etimologia significhi che esso è il ballo girato per eccellenza. A parte ciò, sta il fatto, che il Waltzer è concordemente ritenuto il più dilettevole ed il più difficile dei balli girati. Un ballerino si può giudicare dal modo con cui balla il Waltzer, poichè questo gli permette di mostrare la sua abilità.

« Ballare bene il Waltzer, è cosa difficilissima, è stato detto con ragione. Esige grazia, forza, resistenza, sveltezza, leggerezza e precisione nei movimenti, per non urtare le altre coppie e per non lasciarsi mai urtare, girando talvolta vertiginosamente. L'ebrezza, che dà il Waltzer, non dà alcun altro passo di danza ».

E per continuare le citazioni, così esprime la sua ammirazione per questa danza Matilde Serao: « Dove è stato mai inventato il Waltzer, che nei suoi due metri, quello languido e voluttuoso, quello brillante e saltante, ha trasportato nei suoi vortici intiere sale di dame e di cavalieri? chi lo ha

dato a noi questo Waltzer così ancora piacente, malgrado la sua decadenza, così capace di accendere il sangue e di slanciare la fantasia dove le gambe non giungono? ».

Molto controversa poi è l'origine sua. I Francesi pretendono, che derivi da una loro vecchia danza, chiamata Volta. I Tedeschi e gli Svizzeri con ragioni non di minor peso se ne attribuiscono l'invenzione (1). La musica è in tempo di $^3/_4$ od anche di $^3/_8$. Diverse sono le specie di Waltzer. Le principali, per non parlare del Boston, sono: il Waltzer a sei, così detto dal suo passo, che si compone di sei movimenti; quello a due tempi, e il saltato.

Waltzer a sei (movimenti).

Un giro di questo Waltzer si compie in due battute e per mezzo di sei movimenti, ciascuno dei quali corrisponde ad un quarto o ad un ottavo della battuta, secondo che la musica è in tempo di $^3/_4$ o di $^3/_8$.

Questi sei movimenti (2) si potrebbero dividere in due parti distinte, ciascuna delle quali occupa una battuta.

---

(1) Oggidì però si ritiene, e non a torto, che la Svizzera sia la patria del Waltzer.

(2) La scomposizione dei passi delle varie danze in movimenti o tempi si fa per agevolarne l'insegnamento. Perciò non si deve prenderla in senso rigorosissimo, tanto che non possa variare da maestro a maestro col variare del metodo. In pratica questi movimenti si eseguiscono meccanicamente e senza esitare nel passaggio dall'uno all'altro.

I passi del cavaliere e della dama sono combinati in modo che i loro piedi non abbiano ad urtarsi, e perciò mentre il cavaliere eseguisce la prima parte, la dama eseguirà la seconda. Le coppie devono procurare di compiere esattamente un mezzo giro ad ogni battuta, perchè, se fossero molto numerose, potrebbero diversamente scontrarsi.

Prima parte del cavaliere (1ª *battuta*).

Consta, come abbiamo detto, di tre movimenti.

Posizione di partenza. — Il piede destro avanza il sinistro di circa 15 cm., colla punta rivolta di fronte, mentre la punta del piede sinistro volge obliquamente a sinistra (fig. 14); gambe nè troppo rigide, nè flesse. Prima di cominciare la danza il tallone sinistro è leggermente sollevato da terra.

1° *Movimento.* — Portando il peso del corpo sulla gamba destra, strisciare il piede sinistro nella direzione del destro, in modo che il tallone sinistro venga a ritrovarsi sulla linea della punta del piede destro, distante da essa circa 15 cm. (fig. 15) lateralmente a sinistra.

2° *Movimento.* — Sollevare i talloni e girare a destra sulla punta dei piedi, in modo che questi vengano a trovarsi in isquadra (fig. 16). Dopo il movimento il peso del corpo si porta sulla gamba destra, tenendo il tallone sinistro leggermente sollevato.

3° *Movimento.* — Descrivere un quarto di cerchio col piede sinistro portandolo avanti, ma

senza oltrepassare il piede destro, circa 20 cm. lateralmente da questo (fig. 17). Contemporaneamente si gira il corpo un poco a destra e dopo il movimento se ne porta il peso sulla gamba si-

Fig. 14.

Fig. 15.

Fig. 16.

nistra per lasciare libero a qualsiasi movimento il piede destro.

Dopo questi tre movimenti, che costituiscono la prima parte, il ballerino deve aver eseguito un mezzo giro; coi seguenti tre movimenti dell'altra parte si completa il giro.

Seconda parte del cavaliere (2ª *battuta*).

1° *Movimento.* — Dalla posizione, in cui si era rimasti dopo il 3° movimento, descrivere col piede destro un quarto di cerchio indietro in modo

Fig. 17.

Fig. 18.

che la punta di questo piede venga a risultare sulla linea del piede sinistro (fig. 18). Contemporaneamente si volge il corpo un poco a destra. Il tallone destro rimane sollevato da terra.

2° *Movimento.* — Sollevare il tallone sinistro e girare sulla punta dei piedi, finchè questi non si

trovino a squadra come appare chiaramente dalla fig. 19. Dopo il movimento il peso del corpo sarà sulla gamba sinistra; mentre il tallone destro starà sempre un poco sollevato da terra.

Fig. 19.

Fig. 20.

3° *Movimento.* — Si ritorna alla posizione di partenza, strisciando il piede destro per circa 15 cm. avanti (fig. 20), sollevando il tallone sinistro e portando il peso del corpo sulla gamba destra.

È inutile che noi spieghiamo i passi della dama. Basterà dire, che essa partendo dalla seconda posizione col piede destro, eseguirà la seconda parte del cavaliere spiegata ora e poi la prima.

Osservazione. — Nella prima parte il corpo si appoggia sulla gamba destra, nella seconda invece sulla sinistra. Il primo movimento della prima parte è accompagnato da una leggera flessione della gamba destra, il primo invece della seconda parte da leggera flessione della gamba sinistra.

Preparazione alla danza.

Perchè tanto il cavaliere che la dama comincino il Waltzer simultaneamente, si usa far precedere la partenza da una preparazione, che consiste in alcuni passi di Waltzer *balancé*, dei quali diamo la spiegazione.

Movimenti da eseguirsi nella 1ª *battuta.*

Cavaliere. — Solleva la gamba sinistra, quindi ne posa il piede in terra equilibrandosi sulla punta, e sollevando tosto la gamba destra.

Dama. — Solleva la gamba destra, ne posa quindi il piede in terra equilibrandosi sulla punta, e solleva tosto la gamba sinistra.

Movimenti da eseguirsi nella 2ª *battuta.*

Cavaliere. — Posa a terra la gamba destra, che teneva sollevata, equilibrandosi sulla punta del piede e solleva tosto la gamba sinistra.

Dama. — Posa a terra la gamba sinistra, equilibrandosi sulla punta del piede e solleva tosto la gamba destra.

Osservazione. — Si avrà cura di eseguire un numero pari di questi passi preparatorî, perchè il cavaliere possa incominciare la danza col piede sinistro e la dama col piede destro.

Waltzer in due tempi.

Questo modo di ballare il Waltzer è d'origine Russa. Esso consta di due movimenti, il primo dei quali (passo semplice strisciato) si eseguisce durante i primi due tempi, e perciò lentamente, l'altro (passo scacciato) durante il terzo tempo della battuta. Erroneamente si chiama Waltzer a due tempi; sarebbe più chiaro chiamarlo a due movimenti.

Nella 1ª battuta il cavaliere eseguirà i seguenti movimenti:

la posizione di partenza è la terza normale (fig. 22);

1º strisciare il piede sinistro, sollevando leggermente il tallone, circa 15 cm. lateralmente a sinistra, un po' avanti (fig. 22), le ginocchia un poco piegate. Questo passo va eseguito lentamente poichè dura tre quarti della battuta;

2º accostare il piede destro al sinistro (fig. 23) e portare subito quest'ultimo circa 15 cm. a sinistra (v. fig. 22). Questo movimento si fa più in fretta del primo, perchè dura solo un quarto di battuta.

Nella 2ª battuta il cavaliere eseguirà i medesimi movimenti, ma cominciando col piede destro. La

dama al contrario comincierà la danza col piede destro, e nella seconda battuta muoverà per primo il piede sinistro. Sarebbe inutile dire che il passo di questo Waltzer, come in quasi tutti i balli girati, si può eseguire in tutte le direzioni. Esso è molto semplice, ma non è altrettanto facile e richiede che il ballerino vada bene a tempo.

Waltzer saltato.

Spesso ballando questo Waltzer si cade nel grottesco, quantunque sia di un passo facilissimo. Perciò bisognerà curare la posizione dei piedi nel salto, perchè non sembri che si ritirino calci. Si eseguisce saltando alternativamente su ciascun piede; il cavaliere cominciando col piede sinistro, la dama col destro.

Polka.

La Polka ci viene dall'Ungheria, ma è ritenuta, come indica anche il suo nome, una variante boema d'una danza d'origine polacca. Nel 1830 si cominciò a ballare la Polka, la quale in breve si diffuse per tutti i paesi, ovunque accolta con tanto entusiasmo che per molto tempo fu la danza preferita e di moda. Oggidì se nelle feste d'etichetta è in grande decadenza, forse perchè è diventata troppo volgare, rimane pur sempre un esercizio utilissimo, direi quasi indispensabile, per un principiante, poichè il passo della Polka, è semplice e facilissimo. La musica è in tempo di $^2/_4$. Siccome però ogni passo di Polka, che si svolge in ogni bat-

tuta, consta di tre movimenti così nell'insegnamento torna comodo divider la battuta in quattro parti, giovandosi dell'ultima parte per prepararsi alla partenza del secondo passo. Ora spiegheremo i movimenti, che deve eseguire il cavaliere nella prima battuta. Dalla posizione di partenza (vedi fig. 21):

1° saltare leggermente sulla punta del piede destro, strisciando tosto la punta del piede sinistro avanti, obliquando un poco a sinistra (v. fig. 22);

2° portare il piede destro dietro il sinistro (v. fig. 23);

3° strisciare la punta del piede sinistro avanti per circa 15 cm., obliquando a sinistra (v. fig. 22). Quindi si porta il peso del corpo sulla gamba sinistra;

4° (preparazione alla 2ª battuta) portare il piede destro dietro la caviglia del sinistro, tenendolo sollevato, per trovarsi pronti a strisciarlo al cominciare della 2ª battuta.

Nella 2ª battuta si eseguiscono i medesimi movimenti, ma partendo col piede destro. La dama partirà invece col piede destro alla prima battuta e col sinistro nella seconda. Un giro di Polka si compie mediante due passi, ciascuno dei quali si compone, come abbiamo visto, di quattro movimenti, e occupa una battuta. Il cavaliere rivolgendo all'atto della partenza le spalle al centro della sala farà il primo passo avanti obliquando a sinistra, ed il secondo indietro. La dama farà viceversa.

Questo ordine è condizione essenziale per poter girare, e non ci sarebbe neppur stato bisogno di avvertirlo, tanto viene naturale. Serve anche per tutte le altre danze girate, se non è detto altrimenti.

Fig 21.

Fig. 22.

Fig. 23.

Nota. — Oggidì è quasi scomparso il salto, che si fa nel 1° movimento; secondo la teoria si usa accentuare maggiormente lo striscio dell'altro piede.

Polka-Mazurka.

La Mazurka è una danza graziosissima originaria dalla Polonia. Ma nelle nostre sale riesciva difficile ballarla nella sua forma pura a cagione delle sue figure complicate. Si è pensato quindi di collegare il passo della Mazurka con quello della Polka, venendosi così a formare il ballo, che descriveremo ora.

La musica di questa danza è in tempo di $^3/_4$, come nel Waltzer, ma di movimento più lento. Il passo della Polka-Mazurka si eseguisce in sei tempi, durante lo stazio di due battute, e consta di sei movimenti: tre di Polka e tre di Mazurka, che spiegheremo ora coll'aiuto delle figure. La posizione di partenza è simile a quella della Polka:

1° strisciare per circa 20 cm. il piede sinistro lateralmente a sinistra, portando quindi il peso del corpo sulla gamba sinistra, che si piegherà un poco (fig. 24);

2° accostare il piede destro al sinistro (vedi fig. 23) sollevando tosto quest'ultimo, e stendendolo lateralmente (fig. 25);

3° saltare leggermente sulla gamba destra e portare il piede sinistro sollevato dietro la caviglia del destro.

Nota. — Si usa imitare il salto sollevando leggermente il tallone destro ed abbassandolo tosto.

Non staremo a descrivere gli altri tre movimenti perchè costituiscono un passo di Polka, che

abbiamo già spiegato. Avvertiamo che il 3° movimento di Polka ed il 4° (quello di preparazione) si eseguiscono sempre successivamente, ma in un tempo solo. La dama eseguisce gli stessi movimenti, ma parte col piede destro.

Fig. 24.

Fig. 25.

In alcuni paesi, e specialmente in Italia, la Mazurka si balla ancora in modo più semplice, cioè col passo della Polka, girando lentamente, accentuando gli strisciamenti dei piedi e coi ginocchi un poco piegati.

Boston.

Il Boston, originario dall'America, si balla generalmente sulla musica di $^3/_4$, per quanto non disdica in tempo di $^2/_4$.

Più che una danza tipica potrebbe ritenersi uu modo di eseguire le altre, tanto che si adatta anche alla Polka e alla Mazurka, per quanto si spieghi meglio nel ritmo del Waltzer.

Il Boston è oggidì assai di moda; ma ben pochi lo conoscono e sanno eseguirlo bene e nella sua forma genuina. Questo ballo del resto non ha potuto diffondersi immutato presso di noi. Lo si è trovato troppo lento e freddo, e quindi gli si è dato un po' di vivacità, ma lo si è anche svisato. Alcuni vi hanno recato delle riforme sostanziali, hanno mutato il passo perfino, e del vero Boston non hanno conservato che il nome.

Noi crediamo che per bene impararlo è necessario l'esempio di provetti ballerini o la guida di un buon maestro. Avvertiamo per parte nostra, che esso va ballato molto lentamente, e che le coppie seguono un cammino assai singolare rassomigliante ad una linea a zig-zag; il che richiede molto occhio nel ballerino. Il quale deve portare la mano destra più in su della vita della dama, onde poterla guidare meglio, indicandole con leggerissima pressione la direzione da seguire. La dama poi non deve mai retrocedere, movimento che del resto anche negli altri balli è pochissimo usato.

Il passo del Boston consta di sei movimenti; dei quali tre si fanno avanti e tre indietro.

Cavaliere. — 1° Partendo dalla 3ª posizione strisciare il piede sinistro indietro;

2° strisciare il piede destro indietro;

3° avvicinare il piede sinistro al destro, alzarsi sulle punte, facendo un quarto di giro a destra, e portare il peso del corpo sulla gamba sinistra;

4° strisciare il piede destro avanti;

5° strisciare il piede sinistro avanti;

6° avvicinare il piede destro al sinistro, alzarsi sulle punte, facendo un quarto di giro a destra, e portare il peso del corpo sulla gamba destra.

Dama. — La dama eseguirà contemporaneamente da prima il 4°, 5°, 6° movimento, e quindi il 1°, 2° e 3°.

Galop.

Il Galop è ballo di facile esecuzione, che si danza con una musica di $^{2}/_{4}$ o di $^{6}/_{8}$ assai mossa.

È facilissimo, poichè consta di un passo *semplice-naturale*, e d'uno *scacciato*. Il cavaliere porta avanti il piede sinistro, avvicina il destro al sinistro riportando subito avanti quest'ultimo. I due movimenti si devono eseguire molto affrettati, non dovendo durare che una mezza battuta.

La dama fa lo stesso partendo col piede destro.

Passeremo ora a descrivere quei balli, la cui composizione risulta di passi di diverse danze alternati tra loro.

A nostro credere le danze composte sono di minor valore e pregio delle semplici, mancando d'originalità; ed è forse per questo, che più soggiaciono al capriccio della moda, e mentre oggi sono ancora in voga, domani facilmente cadono in disuso. Tuttavia è innegabile che tra esse ve ne siano delle vaghissime, e su queste specialmente noi vogliamo intrattenerci.

Scottisch.

La Schottisch è originaria, come lo indica il nome, dalla Scozia; ma, come la si balla oggidì, poco ha ritenuto della sua forma primitiva.

La Scottisch è considerata come una delle danze più graziose ed eleganti. Tuttavia occorre notare che ormai non ha più il favore, che godeva tempo fa, ed è un poco in decadenza. Essa è regolata da un tempo ordinario assai mosso, o di $^2/_4$ un po' lento; e si svolge in otto battute. Siccome la Scottisch non è che la combinazione dei passi di due o più danze, così si può ballare in vario modo.

Noi spiegheremo la forma più leggiadra, che è anche quella più in uso. I movimenti da eseguirsi dal cavaliere sono i seguenti:

1ª *Battuta* (1° quarto della battuta: un passo *semplice* strisciato, ed uno *scacciato*). — Strisciare il piede sinistro avanti obliquando a sinistra, e scacciarlo subito col piede destro. Nel secondo quarto si ripete la stessa cosa. Al finire della battuta il piede sinistro sta sollevato.

2ª *Battuta*. — Un passo di Polka col piede sinistro, in modo che al finire della battuta il piede destro rimane sollevato.

3ª *Battuta*. — Come la 1ª battuta, ma partendo col piede destro.

4ª *Battuta*. — Un passo di Polka col piede destro.

5ª *Battuta*. — Un passo di Polka col piede sinistro.

6ª *Battuta*. — Un passo di Polka col piede destro.

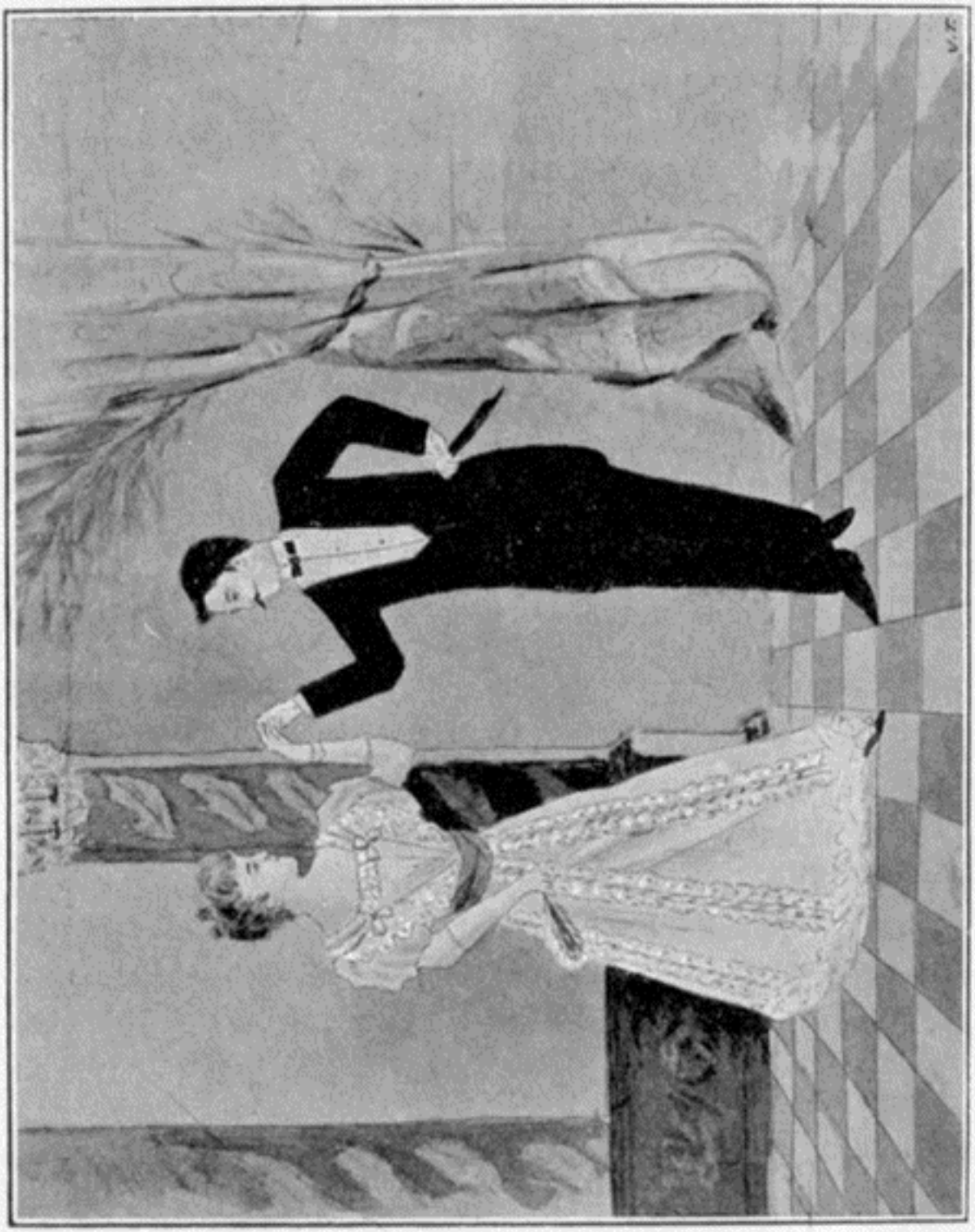
7ª e 8ª *Battuta*. — Quattro passi di Waltzer saltato.

La dama fa gli stessi movimenti del cavaliere, ma partendo col piede destro.

Season.

Questo ballo si compone di alcuni giri di Polka, preceduti da alcuni movimenti, che ogni coppia eseguisce in posizione di ballo figurato, cioè col cavaliere al lato sinistro della dama, di cui egli tiene la mano sinistra con la sua destra all'altezza delle spalle. La dama con la mano destra si sorregge la gonnella (fig. 26).

Il passo di questo ballo si svolge in otto battute.



I movimenti da eseguirsi dal cavaliere sono i seguenti:

1ª *Battuta* (posizione di ballo figurato). — Un

passo di Polka avanti, partendo col piede sinistro.

2ª *Battuta*. — Portare il piede destro avanti, posandone leggermente la punta a terra, gravandosi sulla gamba sinistra. Stando in questa posizione si deve quindi guardare la dama, inclinando la testa a destra graziosamente, nella quale attitudine si deve rimanere per mezza battuta (fig. 26).

3ª *Battuta*. — Fare mezzo giro sul piede sinistro (piroetta interna di 180 gradi), porgere la mano sinistra alla destra della dama, che contemporaneamente avrà girato anch'essa dalla parte opposta, e nella nuova direzione fare un passo di Polka col piede destro.

4ª *Battuta*. — Come la 2ª battuta, ma coll'ordine dei piedi invertito.

5ª, 6ª, 7ª, 8ª *Battuta* (posizione dei balli girati). — Prendere la posizione dei balli girati e fare due giri di Polka colla dama.

La dama eseguirà analoghi movimenti, ma partendo col piede sinistro.

Coquette.

Questa danza, che si eseguisce con una musica di Polka, è composta di un passo di Polka e di due passi scacciati. I movimenti da eseguirsi dal cavaliere sono i seguenti:

1° Un passo di Polka col piede sinistro.

2° Compiuto il passo di Polka, invece di tenere sollevato il piede destro dietro il sinistro, lo

si posa a terra contro quest'ultimo, che si porterà subito avanti (passo scacciato).

3° Si eseguisce un altro passo scacciato.

Quindi, come al solito, si ripete il 1° movimento col piede destro, ecc. La dama eseguirà gli stessi movimenti, ma cominciando la danza col piede destro.

Questo ballo ci viene dall'America, e in Francia va sotto il nome di *nouveau pas de quatre*. La musica è come quella della Scottisch. La posizione di partenza delle coppie è come quella del Season. Cavaliere e dama fanno i medesimi movimenti; quegli partirà come al solito col piede sinistro, questa col destro.

Dancig in the barn.

Il passo di questo ballo si svolge in 4 battute. Ora daremo la spiegazione dei movimenti da eseguirsi dal cavaliere.

1ª *Battuta*. — 1° Avanzare circa 20 cm. il piede sinistro;

2° avanzare il piede destro, portandolo oltre il sinistro;

3° avanzare il piede sinistro, portandolo oltre il destro;

4° fare un piccolo salto sulla punta del piede sinistro.

2ª *Battuta*. — 1° Avanzare il piede destro;

2° avanzare il piede sinistro, portandolo avanti il destro;

3° avanzare il piede destro, portandolo avanti il sinistro;

4° fare un piccolo salto sulla punta del piede destro.

Nella 3ª e 4ª battuta il cavaliere, cingendo colla mano destra la vita della dama, prende la posizione di ballo girato ed eseguisce con lei due giri di Waltzer saltato.

Diamo anche una spiegazione più concisa di questo ballo.

Il cavaliere nella prima battuta fa tre passi brevi e lesti, partendo col piede sinistro, quindi fa un leggero salto sul piede sinistro, allungando contemporaneamente la gamba destra avanti.

La dama eseguisce i medesimi movimenti, ma siccome parte col piede destro, così farà il salto sulla punta del piede destro.

Nella seconda battuta si ripete quanto si è detto finora, ma partendo coll'altro piede. Nelle successive due battute si fanno due giri di Waltzer saltato. Quindi si comincia da capo.

Nota. — Il salto si usa farlo piccolissimo, od anche simularlo, alzando il tallone del piede.

Waltzer Louis XV.

È questo un ballo figurato, in cui si eseguiscono dei giri di Waltzer. Il suo nome di Louis XV deriva dal fatto, che in esso vi sono dei movimenti di braccia rassomiglianti a quelli del Minuetto, che era in gran voga al tempo di Luigi XV.

Esso si compone di quattro figure, durante le

quali, eccetto che nell'ultima, si usa il seguente passo:

1° portare avanti il piede sinistro, fare un piccolo salto sulla punta di questo piede, spiegare la gamba sinistra ed avanzare il piede destro strisciandone la punta;

2° come sopra, ma partendo col piede destro.

Questo passo dura una battuta di $^3/_4$. La posizione di partenza è come quella del Season. La dama tiene nella mano destra il ventaglio, con cui si fa vento.

1ª *Figura* (4 battute). — Il cavaliere partendo col piede sinistro, e la dama col piede destro, fanno quattro passi avanti analoghi a quello spiegato.

2ª *Figura* (4 battute). — Il cavaliere lascia con la sua mano destra la sinistra della dama, fa un mezzo giro a destra in modo che il suo fianco sinistro e quello della dama siano vicini, e prende nella mano sinistra la sinistra della dama. In questa posizione ambedue fanno quattro passi girando.

3ª *Figura* (4 battute). — Sempre tenendosi per le mani sinistre cavaliere e dama si volgono di fronte reciprocamente e si dànno le mani destre passandole sotto le sinistre. Quindi il cavaliere alza le braccia così incrociate (fig. 27), sotto le quali la dama farà lentamente un giro sul posto, in modo d'impiegare quattro tempi.

4ª *Figura* (4 battute). — Cavaliere e dama prendono la posizione di ballo girato e fanno due giri di Waltzer ordinario.

Nota. — Nella 3ª figura, quando la dama deve fare un giro sotto le braccia del cavaliere, alcuni

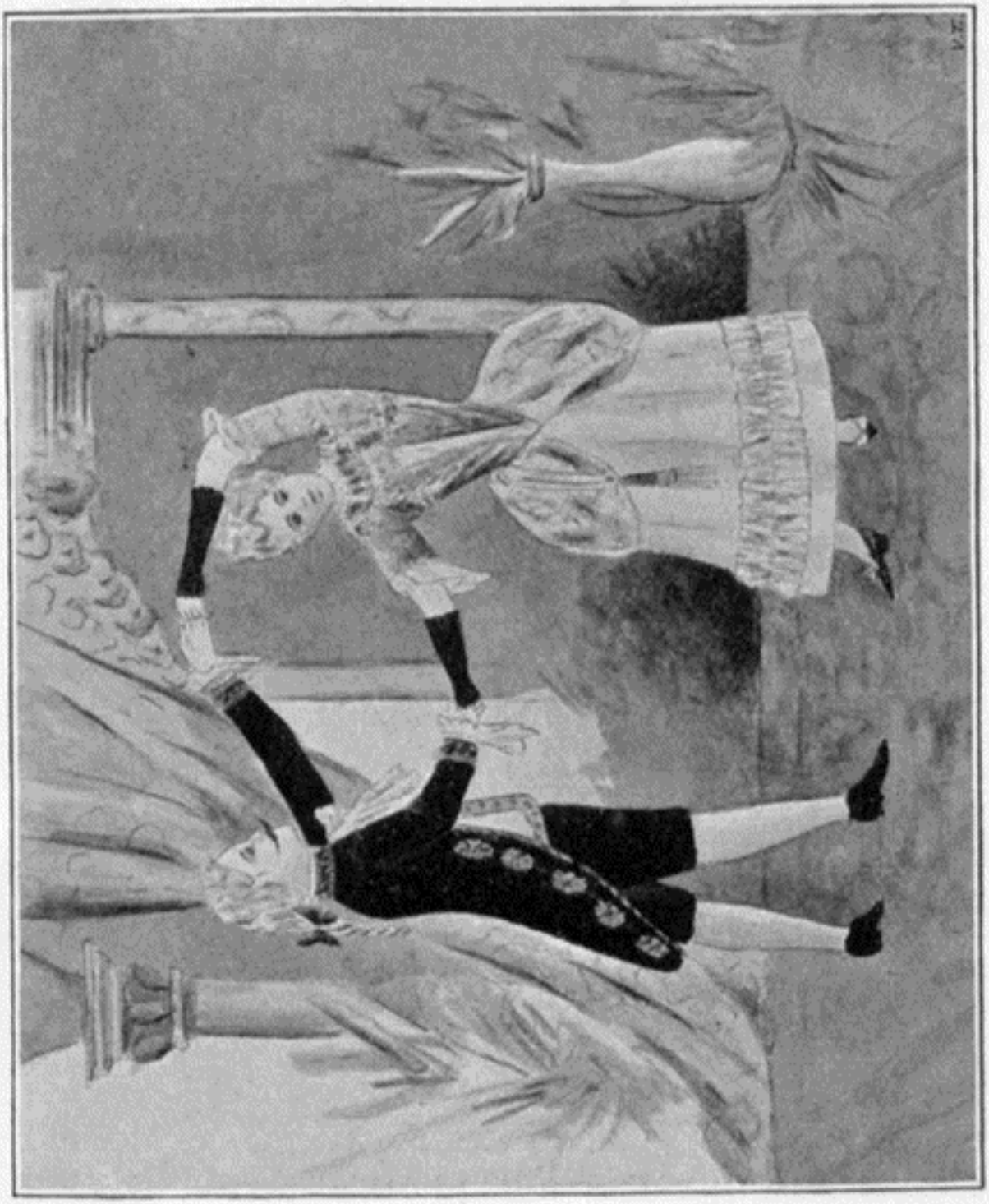


Fig. 27.

usano tenersi solo per la mano destra, per rendere più agevole il movimento. Non saprei disappro-

varli, perchè questa variante rende anzi più bello e spiegato il giro.

Skating o danza dei pattinatori.

(Tempo $^4/_4$).

Posizione di partenza. — Il cavaliere si mette alla sinistra della dama e nella stessa linea, colla fronte, ambedue, rivolta avanti, le destre e le sinistre rispettivamente unite, le braccia incrociate (v. fig. 28). Il passo è uguale sia per la dama, che per il cavaliere.

1° *Movimento* — Si fanno due *glissés* col piede destro in direzione obliqua. Vale a dire, si striscia a destra il piede destro, accostandovi il sinistro, e strisciando di nuovo il destro sulla stessa linea, dopo di che facendo un accenno di salto sulla punta del piede destro, si porta la gamba sinistra avanti la destra, colla punta del piede sinistro, che leggermente tocchi terra. Il corpo dovrà essere inclinato a sinistra.

Si fanno due *glissés* col piede sinistro a sinistra, nel modo su descritto col corpo inclinato a destra.

2° *Movimento.* — Sempre nella stessa posizione cavaliere e dama eseguiscono il seguente passo: si posa il piede destro avanti, e facendo un accenno di salto sulla punta di esso, si porta la gamba sinistra avanti la destra colla punta del piede sinistro, che leggermente tocchi terra. Lo stesso quindi si fa partendo col piede sinistro. Il

passo si eseguisce quattro volte, due col piede destro e due col sinistro.

Fig. 28.

3° *Movimento* — Il cavaliere lasciando le mani della dama, le si colloca avanti. Ambedue fanno il movimento descritto al 1° movimento allontanandosi a destra, poi lo ripetono a sinistra,

avvicinandosi. Quindi si porgono le destre alzan-

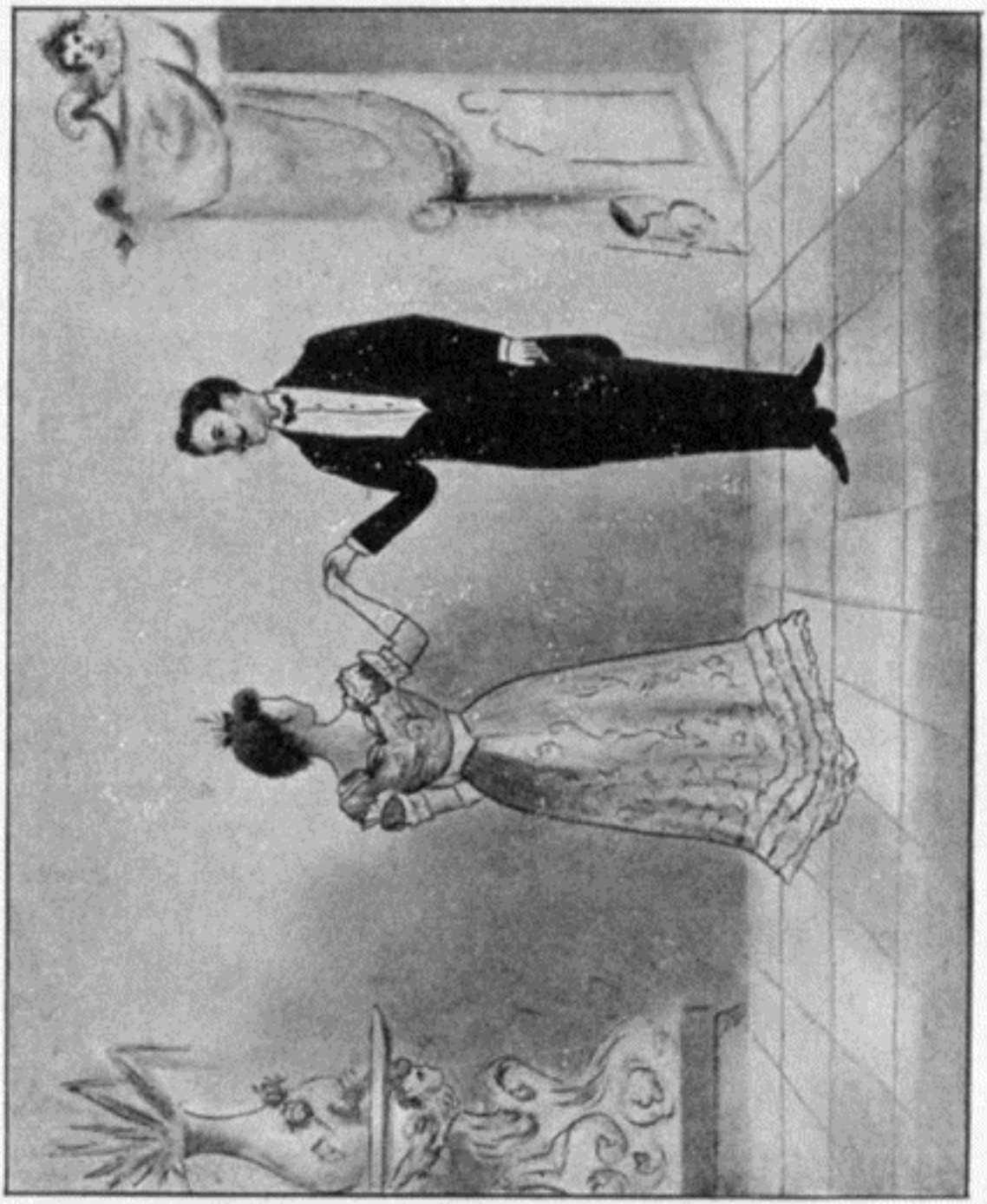


Fig. 29.

dole, e fanno un giro a destra uno dietro l'altro, eseguendo il passo descritto al 2° movimento (v. fig. 29).

Si ricomincia poi tutta la figura.

Two step.

(Tempo $^{6}/_{8}$ o $^{2}/_{4}$).

Two step, che in inglese significa due passi, ha un movimento che ricorda il Galop, astrazione fatta della minore celerità con cui è eseguito. La posizione è la solita dei balli girati.

1ª *Battuta*. — Il cavaliere striscia il piede sinistro a sinistra, avvicina il piede destro dietro il sinistro, cacciando subito questo indietro alla 4ª posizione.

2ª *Battuta*. — Striscia il piede destro a destra alla 2ª posizione facendo un mezzo giro, avvicina il piede sinistro al destro, cacciando subito questo avanti.

Il passo della dama è uguale, ma coll'ordine dei piedi opposto.

Si ripete la 1ª e la 2ª battuta, dopo di che si fanno quattro passi strisciati da una parte e quattro dall'altra, oppure quattro avanti e quattro indietro, e si riprende da capo.

CAPITOLO VII

La contraddanza.

Nozioni generali.

La contraddanza è un ballo d'origine popolare (1). La sua entrata nelle sale delle famiglie aristocratiche fu assai lenta e contrastata. Di ciò fa fede il Dufort, che in un suo diligente, per quanto piccolo, trattato sul *Ballo Nobile*, stampato a Napoli nel 1720, scrisse: « Convien, che di passaggio si faccia anche parola della contraddanza, giacchè da qualche tempo a questa parte, non già perchè lo meriti, ma più tosto per vedersi in moto un gran numero di persone, ed affine di ravvisar l'ordine nella confusione e nella mischia, ha messo il piè tra le danze nobili ». Certo non imaginava questo scrittore, che la contraddanza tanto da lui

(1) Sull'origine e l'etimologia della contraddanza le opinioni sono disparate. Alcuni la fanno rimontare all'epoca dei Romani, e derivare dal latino *contra saltare*. Altri, e forse con più fondamento, la dicono originaria dall'Inghilterra, e derivante dalle parole inglesi *country dance* che voglion dire *danza di villaggio*.

disprezzata, dovesse ottenere un favore così lungo e universale.

La contraddanza si potrebbe dire un ballo, che si fa con un determinato numero di coppie, ed anche indeterminato, ma pari. La disposizione delle

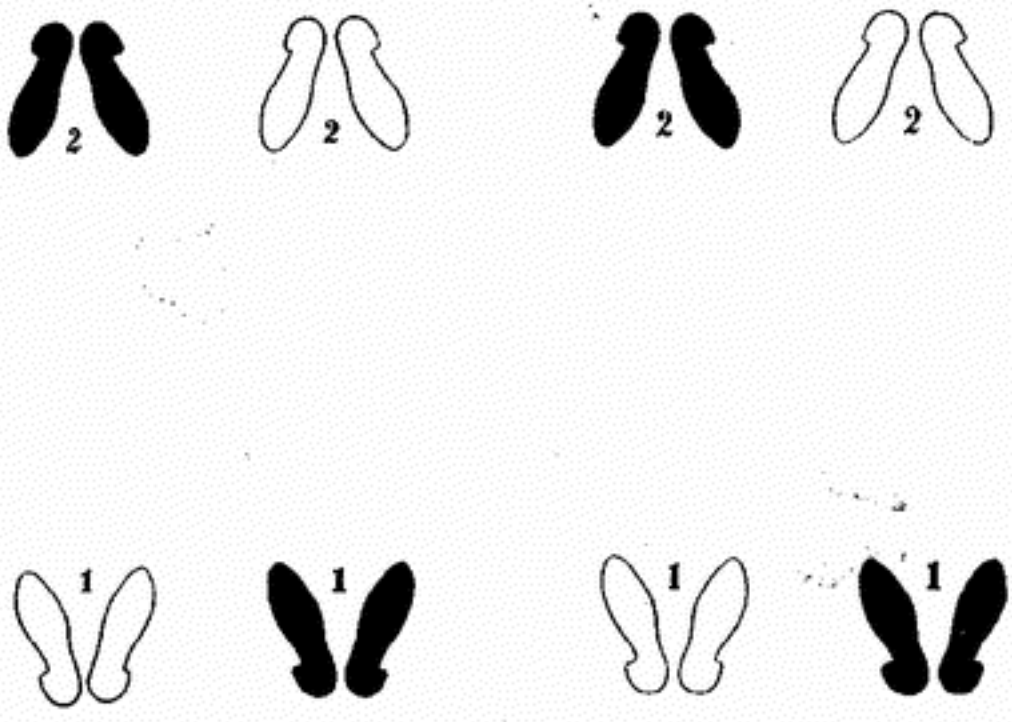


Fig. 30.

coppie non è sempre la medesima. In alcune forme di contraddanza esse si dispongono su due righe opposte (come si faceva nella primitiva contraddanza) lungo due lati della sala (fig. 30).

Più spesso invece si usa dividere le coppie in gruppi di quattro (fig. 31), da che venne il nome di quadriglia, che si sostituì a quello di contraddanza.

Le quadriglie, oggidì assai usate specialmente nei balli aristocratici, sono parecchie.

Abbiamo la quadriglia francese, la quadriglia

inglese, più conosciuta sotto il nome di quadriglia dei Lanceri, la quadriglia americana, ecc., che spiegheremo a suo luogo.

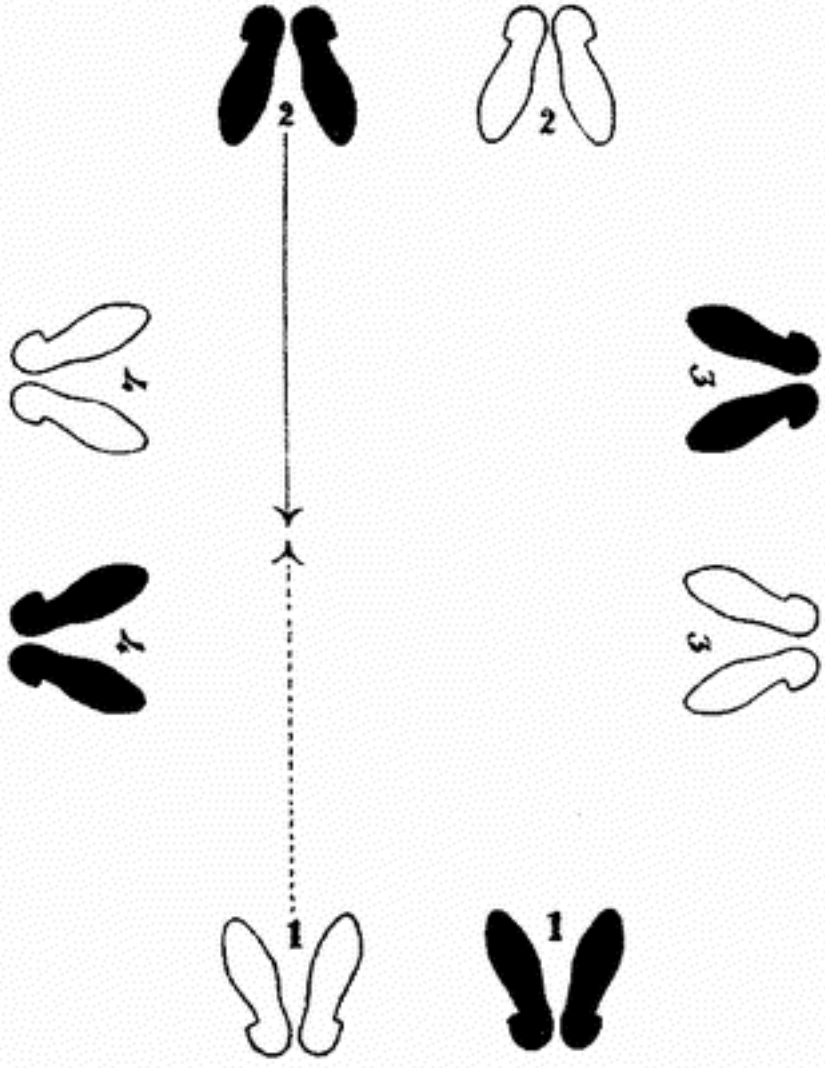


Fig. 31.

Ogni quadriglia si compone di varie *figure*; di solito cinque. Le figure sono formate di *movimenti*. Modificando un poco i movimenti vecchi, e combinandoli variamente tra loro, si formano ogni giorno figure nuove, e quindi nuove quadriglie, a cui si danno nomi nuovi.

Come si vede, è largo il campo lasciato all'in-

venzione; ed i maestri compositori di balli se ne valgono mettendo fuori nuove produzioni, che non sempre hanno esito felice.

Per i nomi delle figure e dei movimenti si usa la lingua francese, che ha espressioni oramai diventate ufficiali in materia di ballo.

Occorre rammentare ai cavalieri, che prima d'invitare una dama per la quadriglia, si deve procurarsi, per accordi reciproci, la coppia *vis à vis*.

Crediamo bene far precedere alla spiegazione

Fig. 32.

delle quadriglie il significato di qualche parola, che noi useremo spesso.

1° Una coppia nella contraddanza *si trova in posizione normale* quando il cavaliere è al lato sinistro della dama (fig. 32). *S'avanza in posizione normale*, quando il cavaliere, camminando al passo ordinario, sempre essendo al lato sinistro della dama, tiene nella propria mano destra o braccio destro la mano sinistra o il braccio sinistro della dama.

2° *Fila* è un numero di persone disposte una dietro l'altra sopra la medesima linea (fig. 33).

3° *Riga* è un numero di persone disposte l'una a lato dell'altra sopra la medesima linea (fig. 34).

Il significato di questi vocaboli non è forse se-

condo la lingua, ma non spetta a noi comporre tale discordanza consacrata dall'uso.

4° *Volgersi sul fianco destro*, o più volgarmente *fare fianco destro*, significa eseguire un quarto di giro a destra.

Fig. 33.

Avvertiamo il lettore che faremo molto uso di figure in principio; limitandoci al puro necessario in ultimo, quando è supponibile che egli per una certa dimestichezza presa con questo genere di ballo, sarà in caso di capire facilmente ciò, che spiegheremo.

Fig. 34.

La quadriglia inglese o i Lanceri.

Nella quadriglia inglese le coppie si dividono in gruppi di quattro (1), ciascuna delle quali si colloca secondo un lato della sala (v. fig. 31).

(1) Ciascun gruppo dicesi con voce francese *carré*.

Questa quadriglia si compone di cinque figure, che vengono eseguite quattro volte.

Ciascun cavaliere sarà alla sinistra della sua dama, ed avrà perciò un'altra dama di fronte (*vis-à-vis*). Le coppie terranno tra loro una distanza tale che vi sia nel mezzo uno spazio sufficiente, per poter eseguire, senza confusione, le varie figure della quadriglia. La coppia più vicina all'orchestra prenderà il n° 1; quella di faccia il n° 2, il n° 3 quella di destra, e il n° 4 quella di sinistra.

Le prime otto battute d'ogni figura servono di introduzione.

1ª Fig. – Le dorset ou les tiroirs.

8 battute d'introduzione, 24 di danza eseguite quattro volte.

Prima volta (24 battute).

1° *Avant deux* (8 battute). — Il cavaliere n° 1 e la dama n° 2 fanno due passi avanti, si salutano (v. fig. 31) e quindi indietreggiano. S'avanzano di nuovo, si danno la mano destra, fanno un *tour de mains* (v. nota 2) e ritornano al loro posto (fig. 35).

Nota 1. — L'*avant deux* si può eseguire anche nel seguente modo, sempre però nello spazio di 8 battute. Il cavaliere n° 1 e la dama n° 2 fanno due passi avanti, si salutano, si danno la mano destra e fanno un *demi tour de main* (v. nota 2) cambiando di posto. S'avanzano poscia di nuovo

e con un altro *demi tour de main droite* riprendono i primitivi posti.

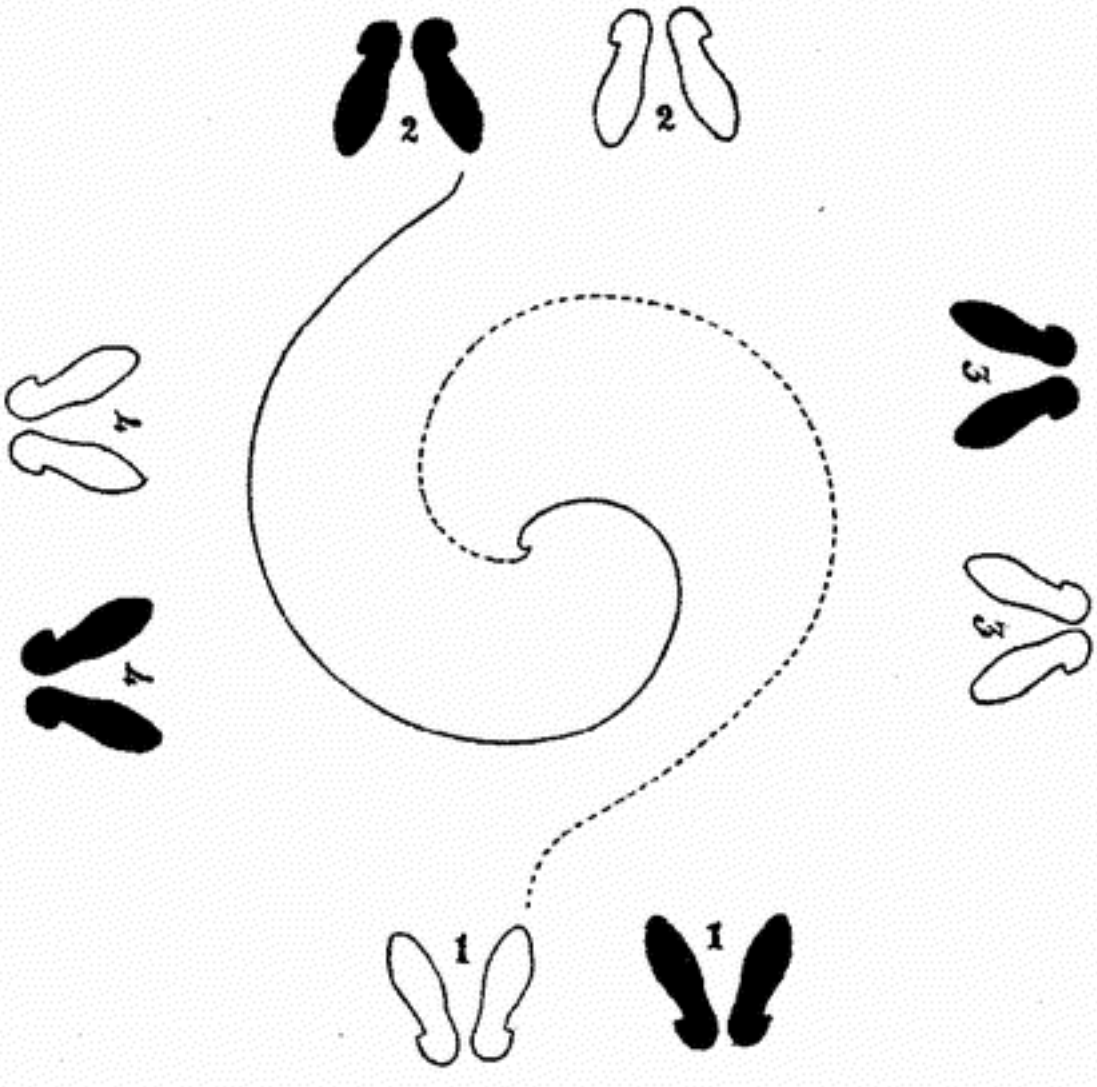


Fig. 35.

Nota 2. — I *tours de main*, che si usano nelle quadriglie, sono i seguenti:

1° *tour de main droite* (giro colla mano destra), in cui cavaliere e dama si danno la mano destra, e descrivono un cerchio girando a sinistra (v. fig. 35);

2° *tour de main gauche* (giro colla mano sinistra), in cui i medesimi si danno la mano sinistra, e girano a destra;

3° *demi tour* (mezzo giro, che può farsi, come il giro intero, sia a destra che a sinistra), in cui si fa solo mezzo giro, cioè ci si arresta quando si è arrivati al posto dove si trovava la persona, con cui si è girato;

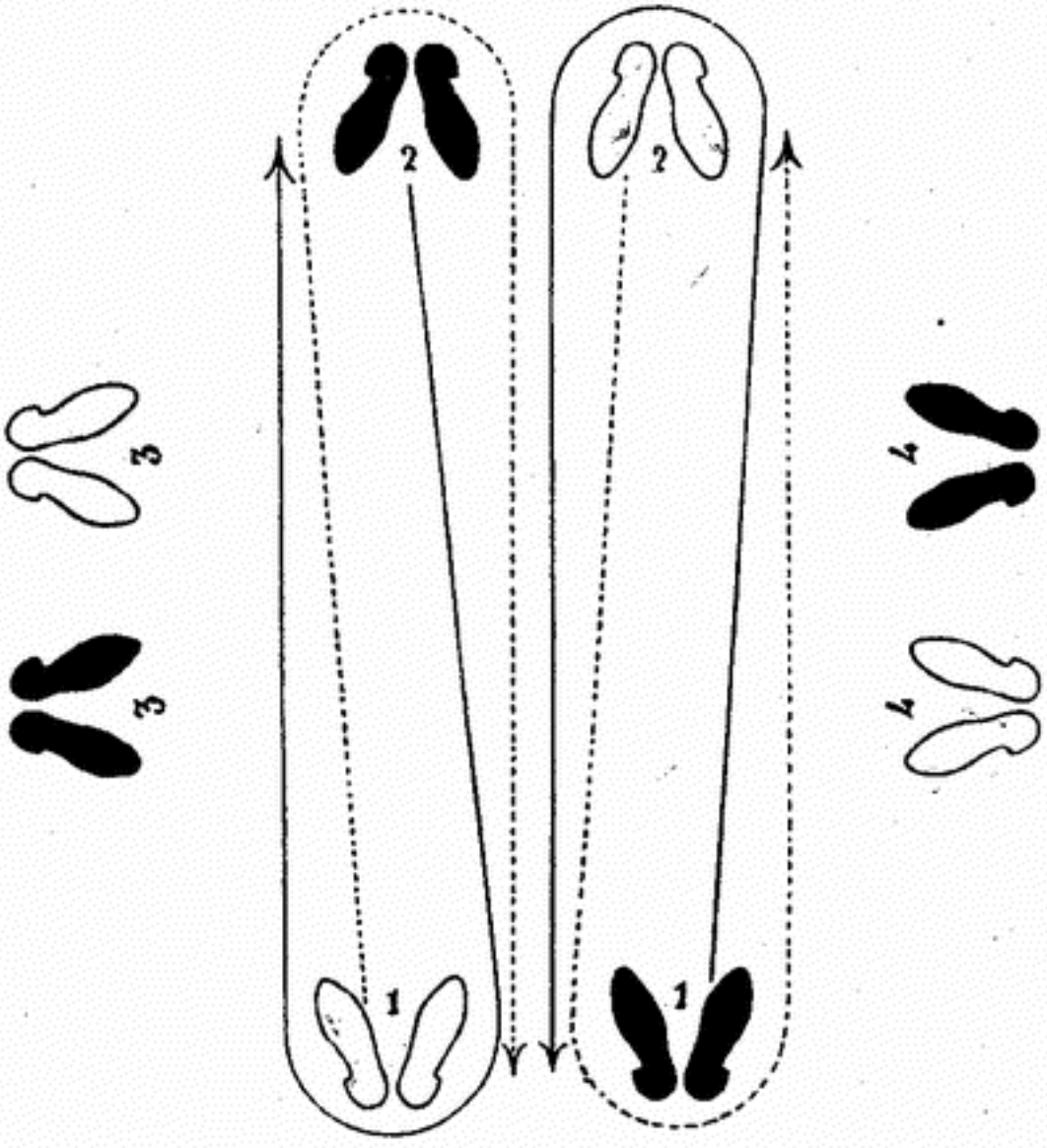


Fig. 36.

4° *tour de deux mains*, in cui il cavaliere prende nella destra la sinistra della dama e nella sinistra la destra della stessa, girando a destra od a sinistra, secondo che è indicato.

2° *Tiroirs* (8 battute). — Le coppie n° 1 e n° 2 s'avanzano in posizione normale, e quando s'incontrano, la coppia n° 2 si separa per lasciar passare nel mezzo la coppia n° 1, ed ambedue cambiano il posto. Cavalieri e dame si salutano.

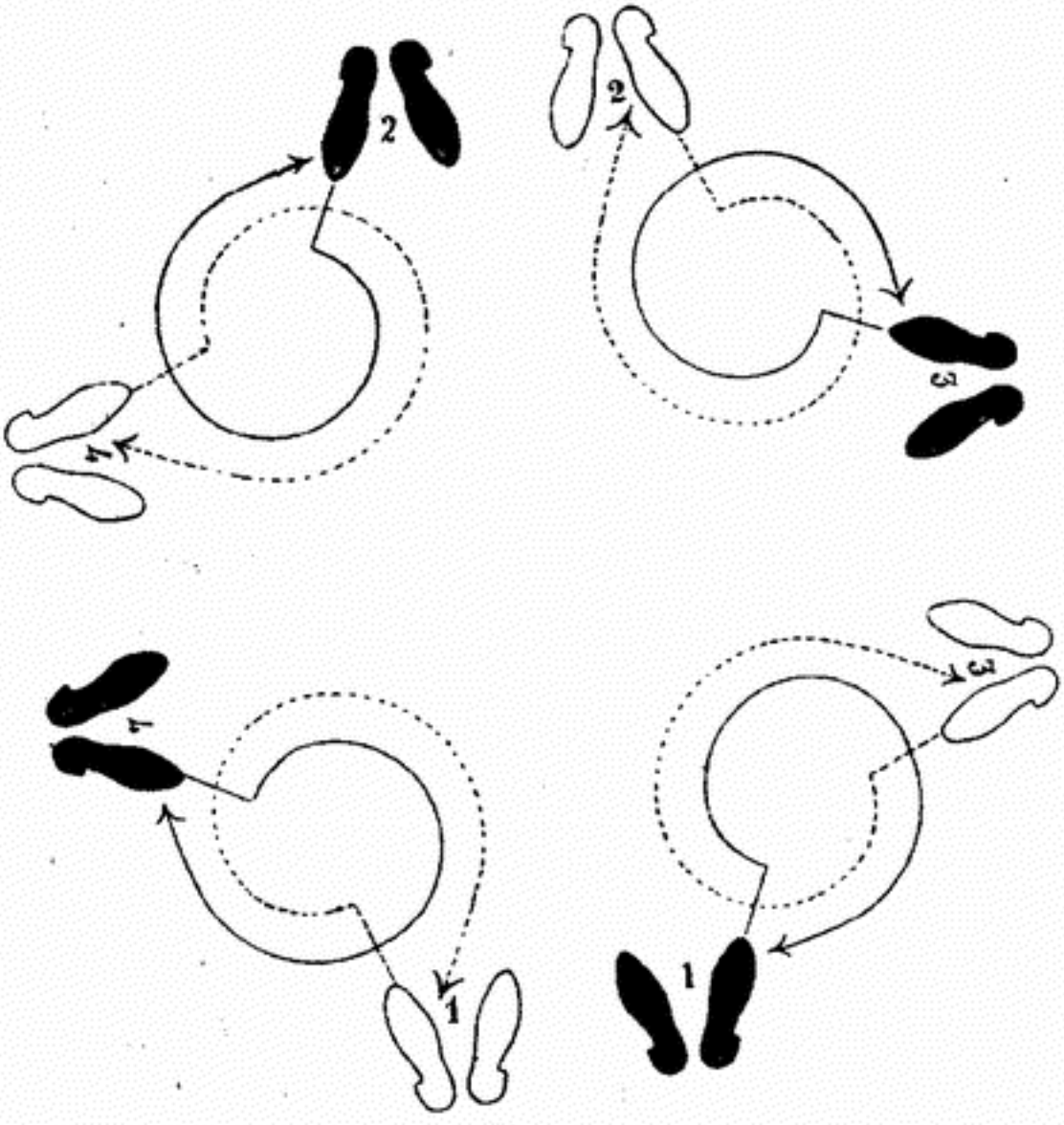


Fig. 37.

Riprendono quindi i posti primitivi ripetendo il medesimo movimento, coll'avvertenza che la coppia, che prima s'è separata, ora rimane unita e passa nel mezzo (fig. 36).

3° *Balancé* (8 battute). — Questo movimento

viene eseguito insieme da tutte le coppie del *carré*.

I cavalieri e le rispettive dame si salutano. Quindi ogni cavaliere e la dama della coppia, che è alla sua sinistra, si salutano. Poi il cavaliere fa con la medesima dama un *tour de main droite* (fig. 37) la saluta di nuovo, e ciascuno riprende il suo posto. Il cavaliere e la dama d'ogni coppia si salutano.

Questa figura si ripete tre volte, incominciandosi la prima volta dalla dama n° 1 e cavaliere n° 2; la seconda volta dalla dama n° 4 e cavaliere n° 3; la terza volta dalla dama n° 3 e cavaliere n° 4.

2ª Fig. – Les lignes ou la victoria.

8 battute d'introduzione, 24 di danza eseguite quattro volte.

Prima volta (24 battute).

1° *Les saluts* (8 battute). — La coppia n° 1 in posizione normale si presenta a tutte le altre coppie, cominciando da quella di destra, per salutarle (fig. 38). Quindi ritorna al posto.

Il medesimo cavaliere conduce la sua dama tra la coppia n° 2 e quella n° 3, e quindi indietreggia collocandosi un po' alla sinistra del suo posto (fig. 39).

Nota. — Questa prima parte della 2ª figura si può eseguire anche nel seguente modo:

La coppia fa quattro passi avanti, quindi ritorna al suo posto, avanza di nuovo di quattro

passi, dopo i quali il cavaliere colloca la sua dama nel posto indicato dalla fig. 38.

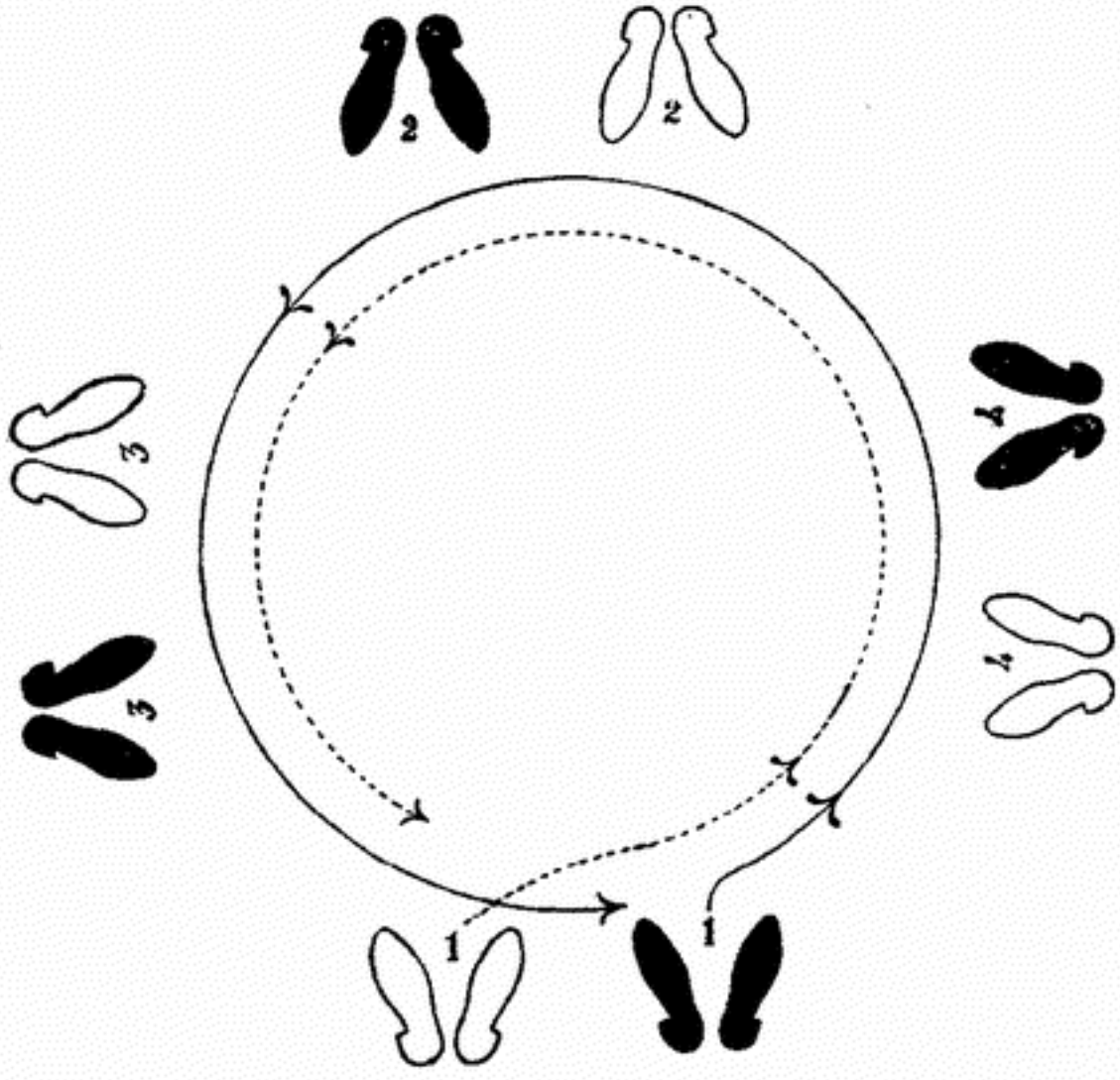


Fig. 38.

2° *Chassé croisé* (8 battute). — Il cavaliere n° 1 e la sua dama fanno quattro passi sulla rispettiva destra, e si salutano (fig. 40), fanno quattro passi obliqui a sinistra, movendosi incontro e con un *tour de main droite* riprendono i loro posti (v. figura 40). Mentre la coppia n° 1 eseguisce il *tour de main*, i cavalieri e le dame delle coppie n° 3 e n° 4, si rivolgono di fronte (fig. 41), e quindi in-

dietreggiano fermandosi all'altezza delle coppie n° 1 e n° 2 (fig. 42).

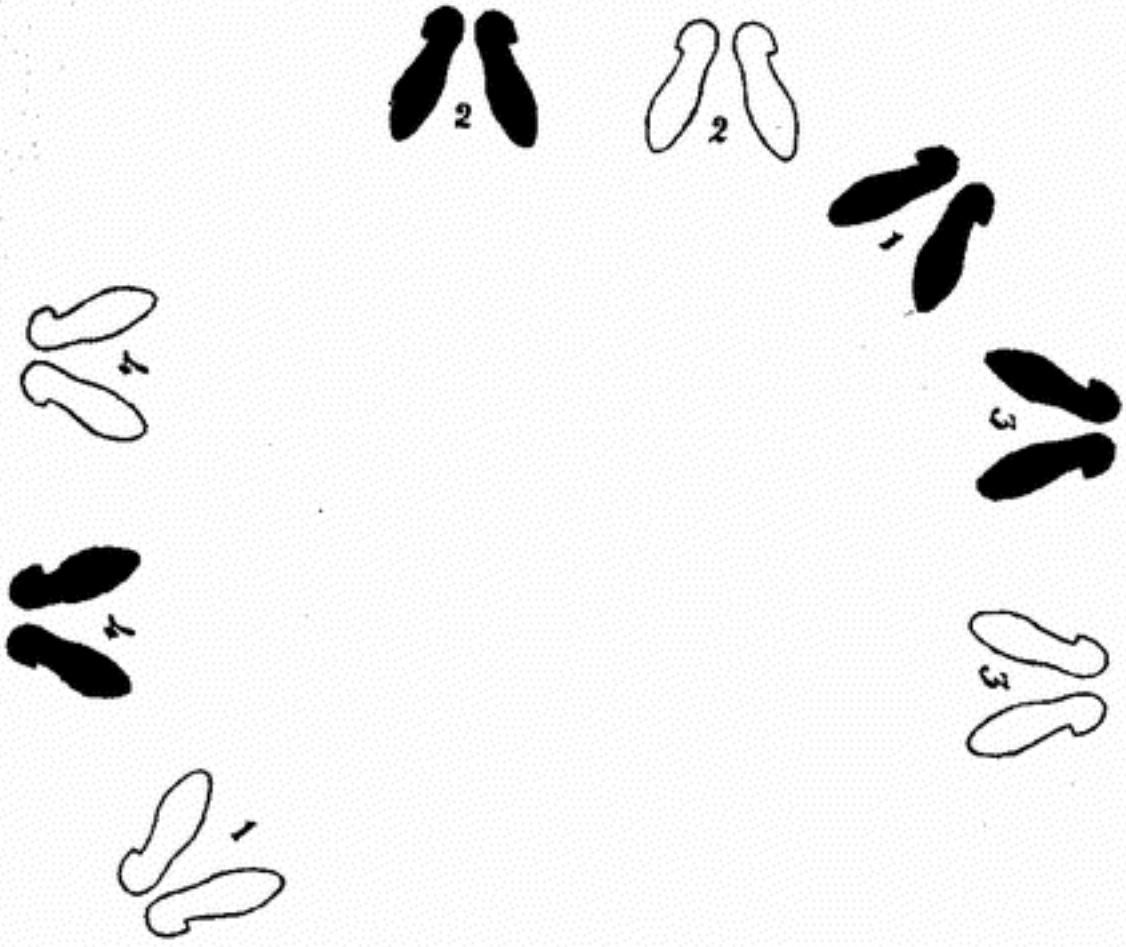


Fig. 39.

3° *Avant huit* (8 battute). — Tutte le coppie disposte così in due righe, una di fronte all'altra, si danno la mano, s'avanzano, e si salutano (fig. 43). Quindi ritornano indietro (v. fig. 42).

Si pone fine alla figura con un *tour de main droite* d'ogni coppia, che riprende il posto primitivo.

Gli stessi movimenti su descritti saranno ripetuti tre volte, incominciandosi però la figura successivamente dalle coppie 2, 3, 4; cosa che non ripeteremo più, ritenendola detta anche per tutte

le altre figure. Avvertiamo però, che le righe, che si formano le ultime due volte, saranno in senso opposto a quelle di prima, poichè si separeranno

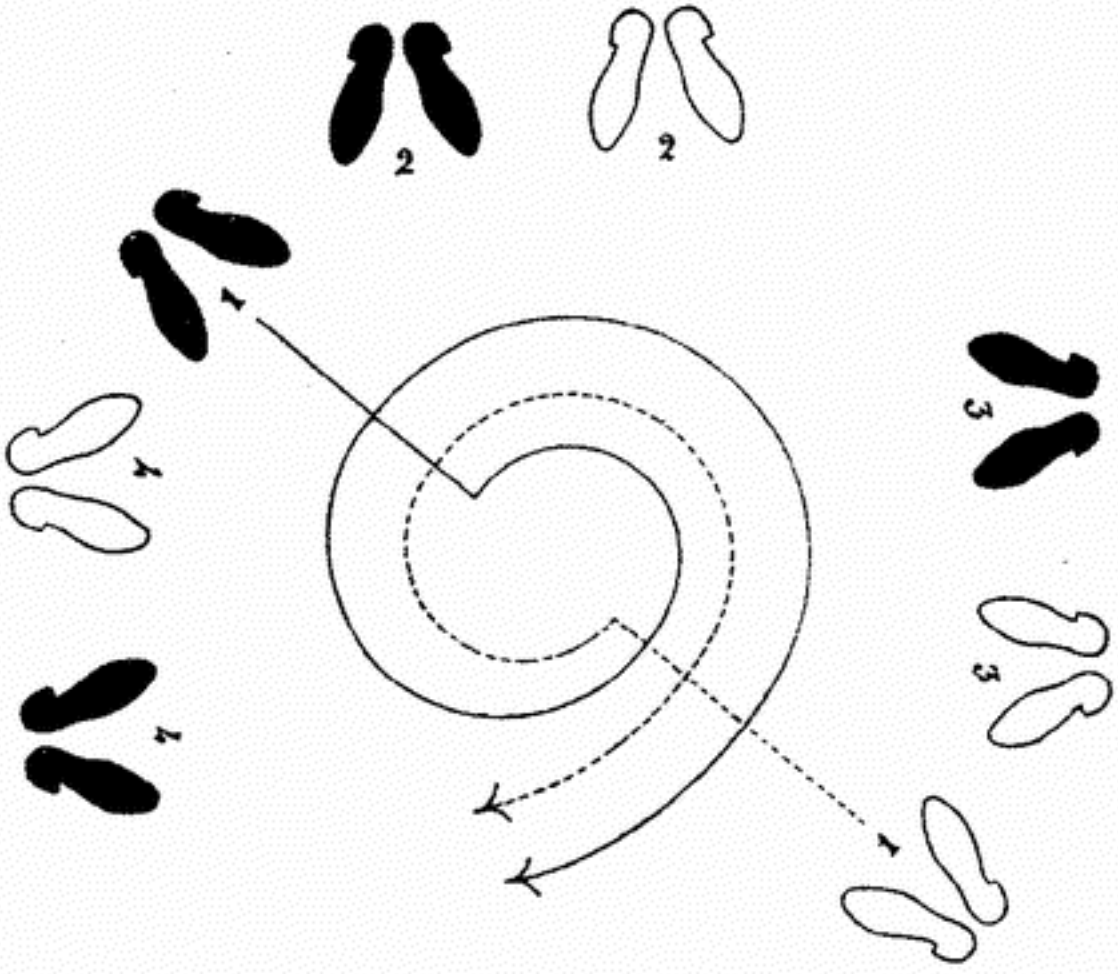


Fig. 40.

i cavalieri e le dame dalle coppie nº 1 e nº 2; venendosi a mettere in linea colle coppie nº 3 e nº 4; come chiaramente appare dalle fig. 44 e 45.

3ª Fig. – La double chaîne des dames ou les moulinets.

8 battute d'introduzione, 16 di danza eseguite quattro volte.

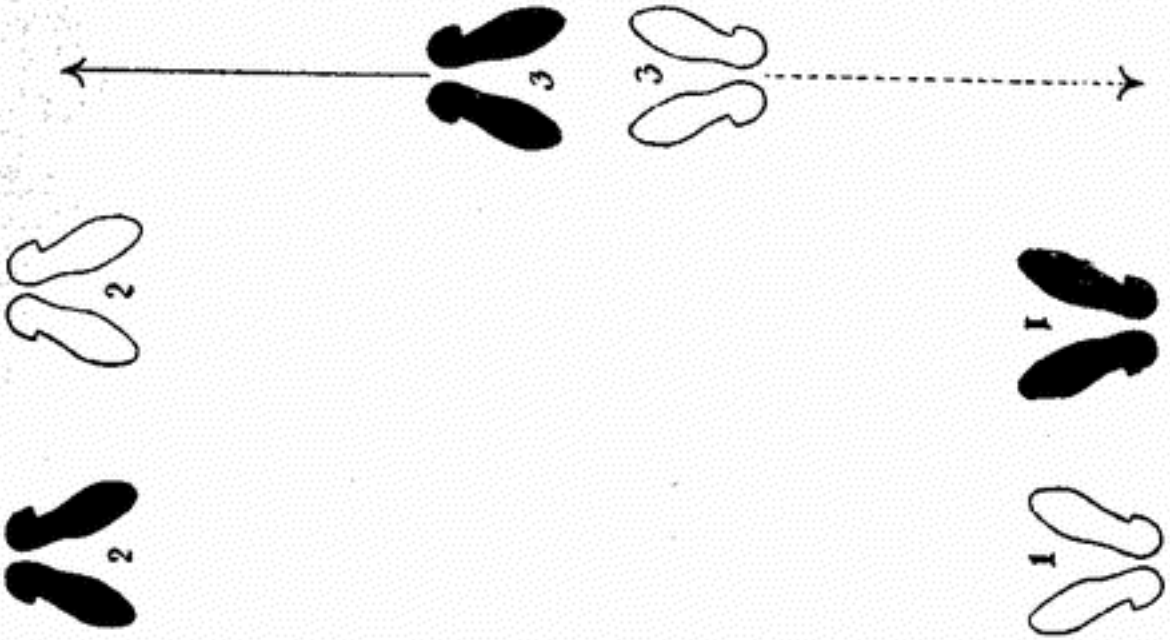


Fig. 41.

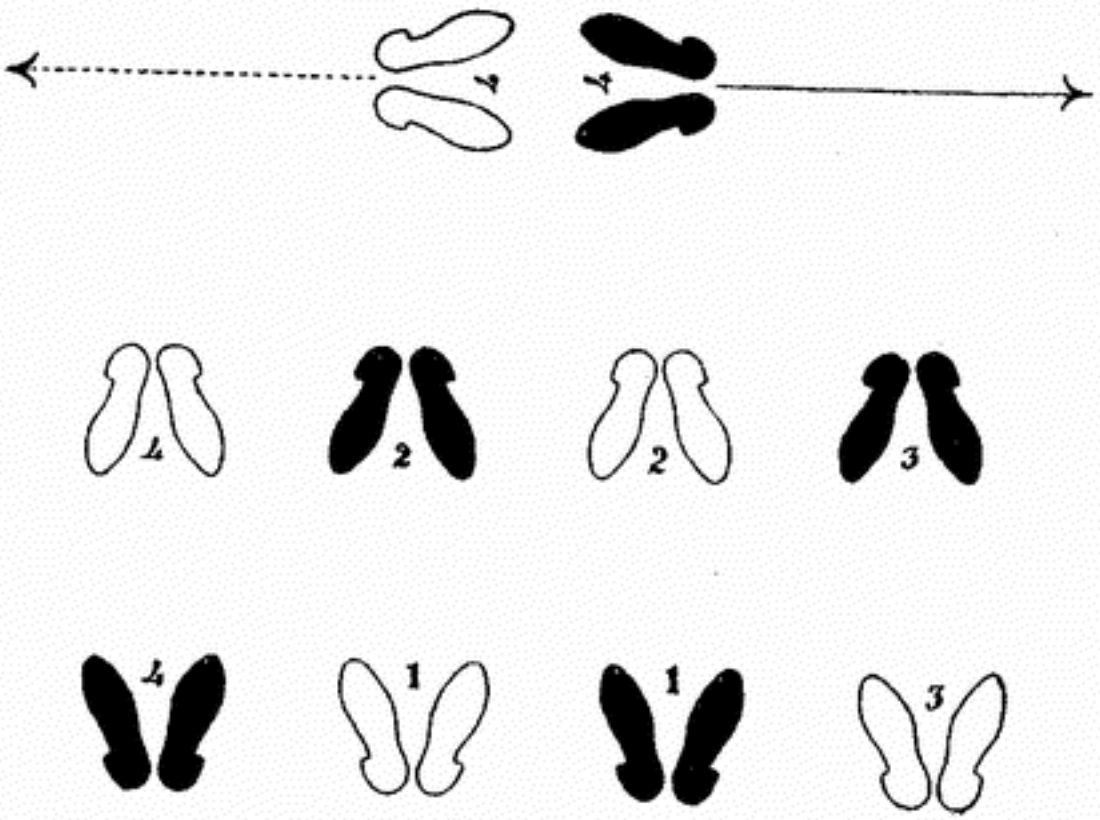


Fig. 42.

Prima volta (16 battute).

1° *Trois saluts* (8 battute). — Il cavaliere n° 1 e la dama n° 2 fanno qualche passo obliquo a destra

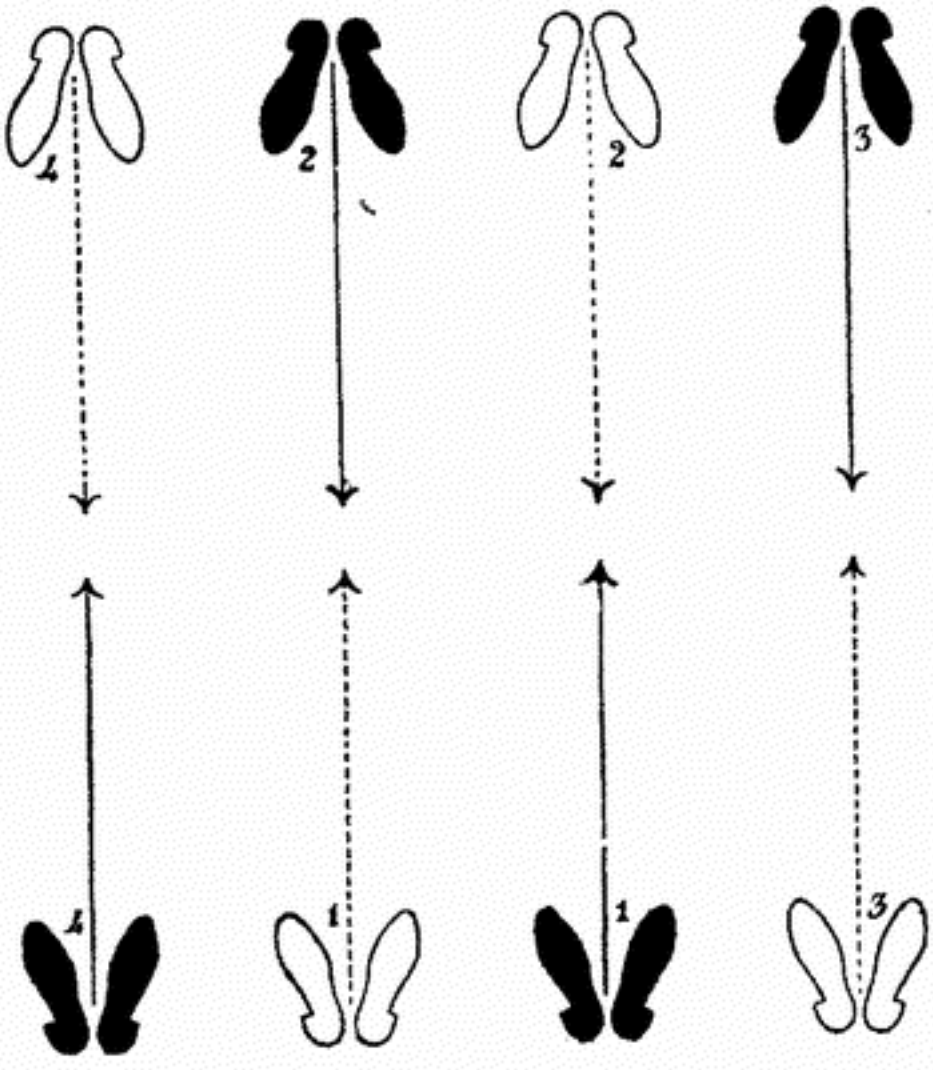


Fig. 43.

e si salutano (fig. 46), poi ancora qualche passo laterale a sinistra, e si salutano di nuovo (v. fig. 46).

Subito dopo eseguiscono un profondo saluto, strisciando il piede destro indietro.

2° *Double chaîne des dames ou les moulinets* (8 battute). — Le quattro dame s'avanzano, e si

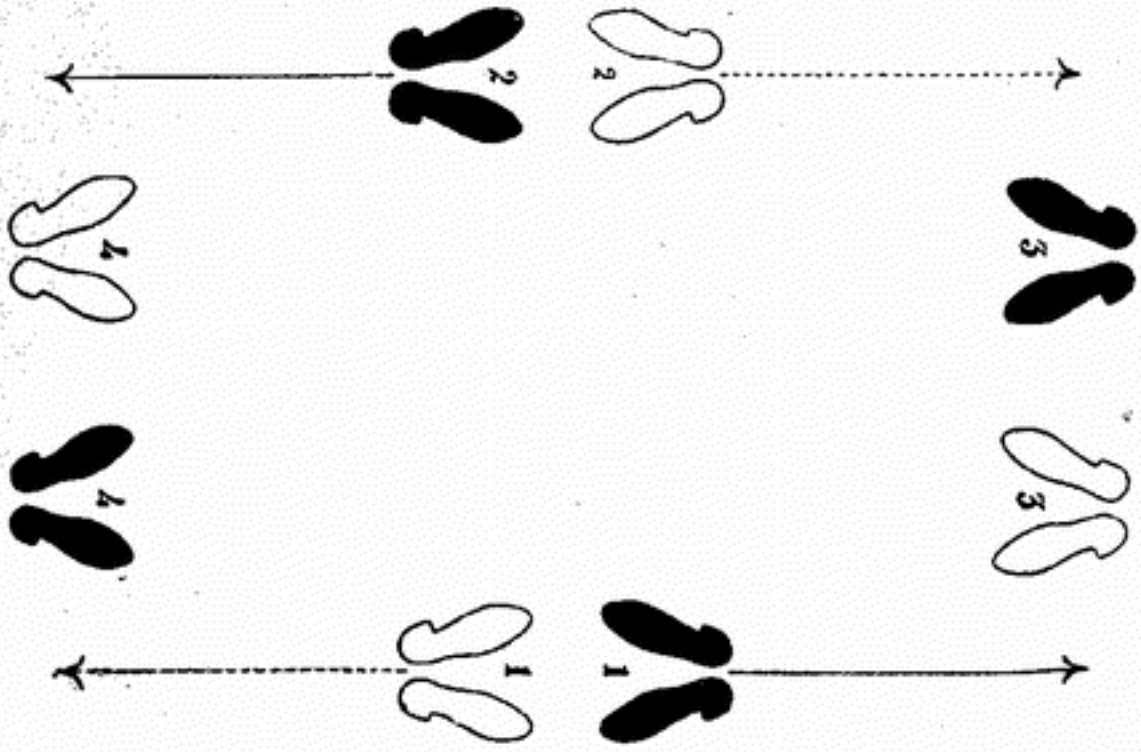


Fig. 44.

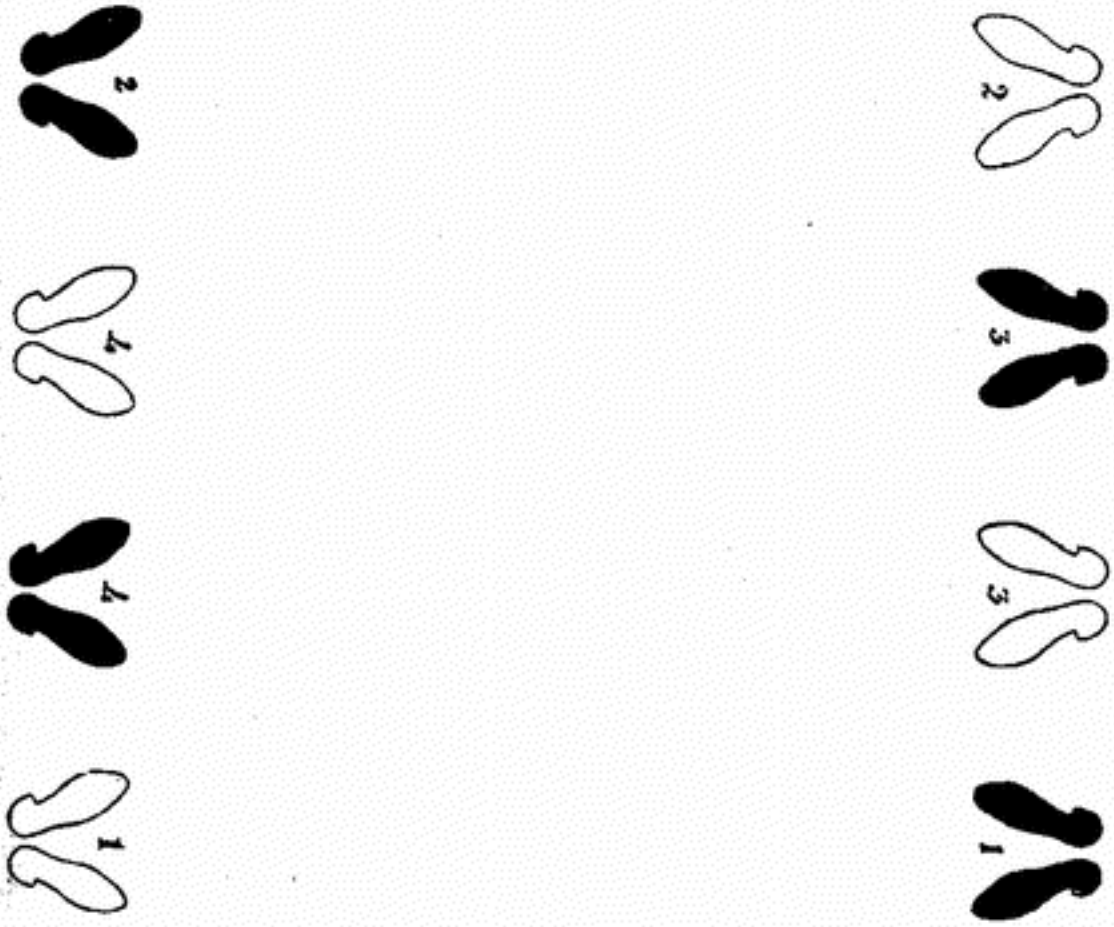


Fig. 45.

collocano in mezzo alla quadriglia. Si porgono la mano destra in modo, che le loro braccia formino una croce, cioè la dama n° 1 dà la mano alla dama

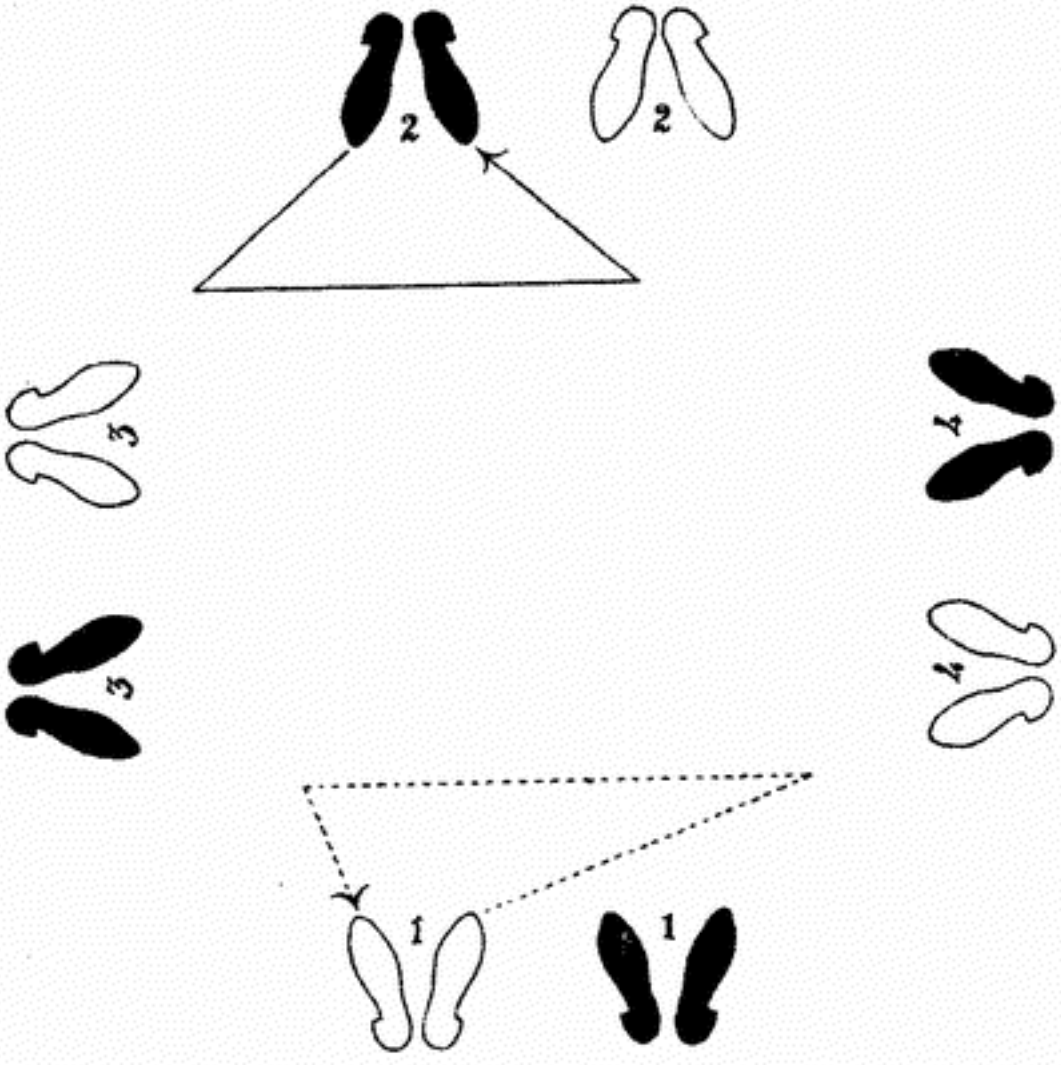


Fig. 46.

n° 2; quella n° 3 alla dama n° 4 (fig. 47). Così unite fanno un mezzo giro a sinistra, dopo di che si lasciano la destra, e dànno la mano sinistra al cavaliere, che si vedono in faccia, il quale cingendo col braccio destro la vita della dama, gira con questa su sè stesso finchè si trovano ambedue a posto (fig. 48). Dopo il qual movimento la quadriglia

si troverà formata come appare dalla fig. 49, cioè il cavaliere n° 1 avrà a lato la dama n° 2, il ca-

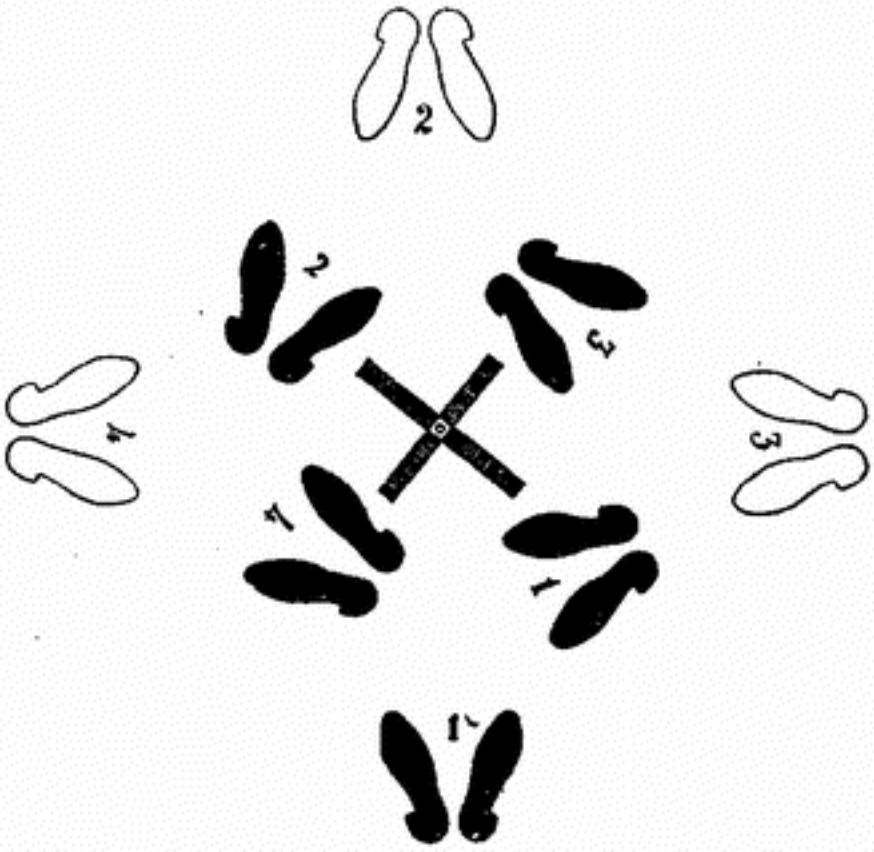


Fig. 47.

valiere n° 2 la dama n° 1, ecc. Le dame si dànno nuovamente la mano destra al centro, e tutti ripetendo il movimento, riprendono i posti primitivi. Cavaliere e dama si salutano. Questa figura si eseguirà, come al solito, altre tre volte.

Nota. — Talora, per dare un po' di varietà alla figura, si usa la 3ª e la 4ª volta, far concentrare nel mezzo i cavalieri, formando *les moulinets des cavaliers.*

4ª Fig. – Les visites.

8 battute d'introduzione, 24 di danza eseguite quattro volte.

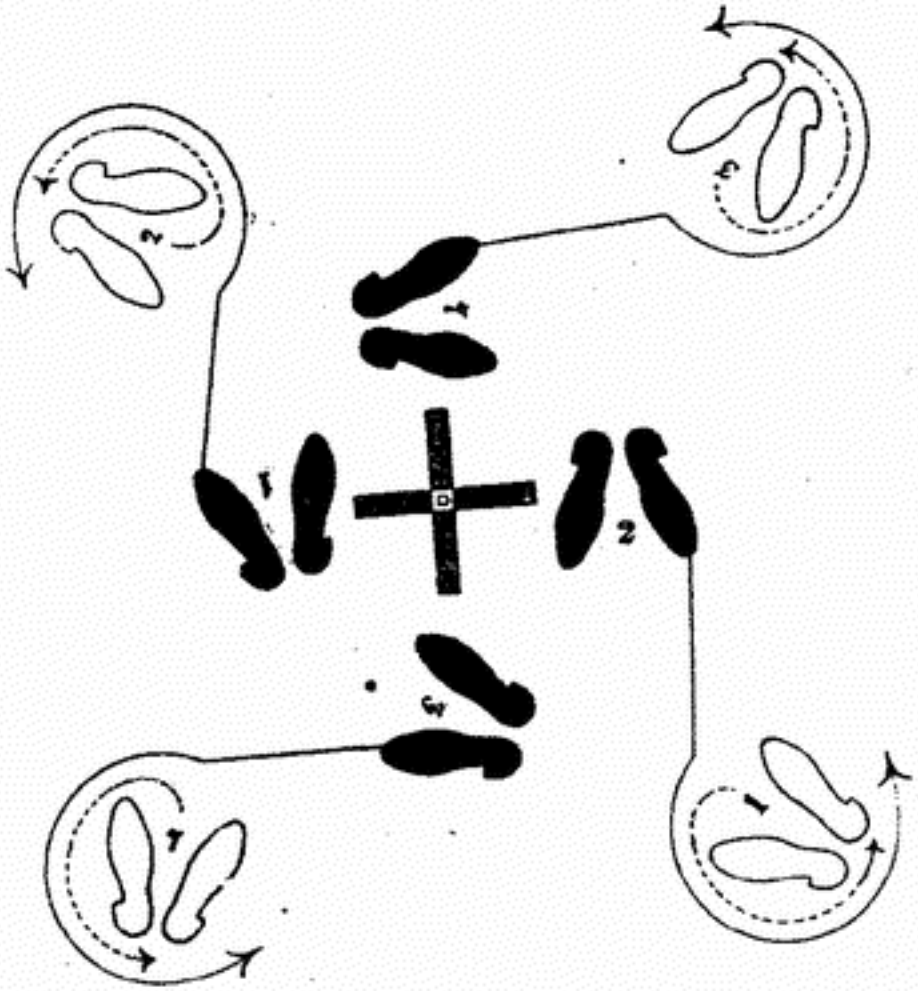


Fig. 48.

Prima volta (24 battute).

1° *Les saluts par deux couples* (8 battute). — Le coppie n° 1 e n° 2 fanno due passi avanti, si salutano, vanno quindi a salutare la coppia, che si trova alla loro destra, cioè, la coppia n° 1 saluta quella n° 3, e la coppia n° 2 saluta quella n° 4. Poscia le medesime coppie salutano la coppia,

che avevano alla loro sinistra, e rimangono davanti ad essa (fig. 50).

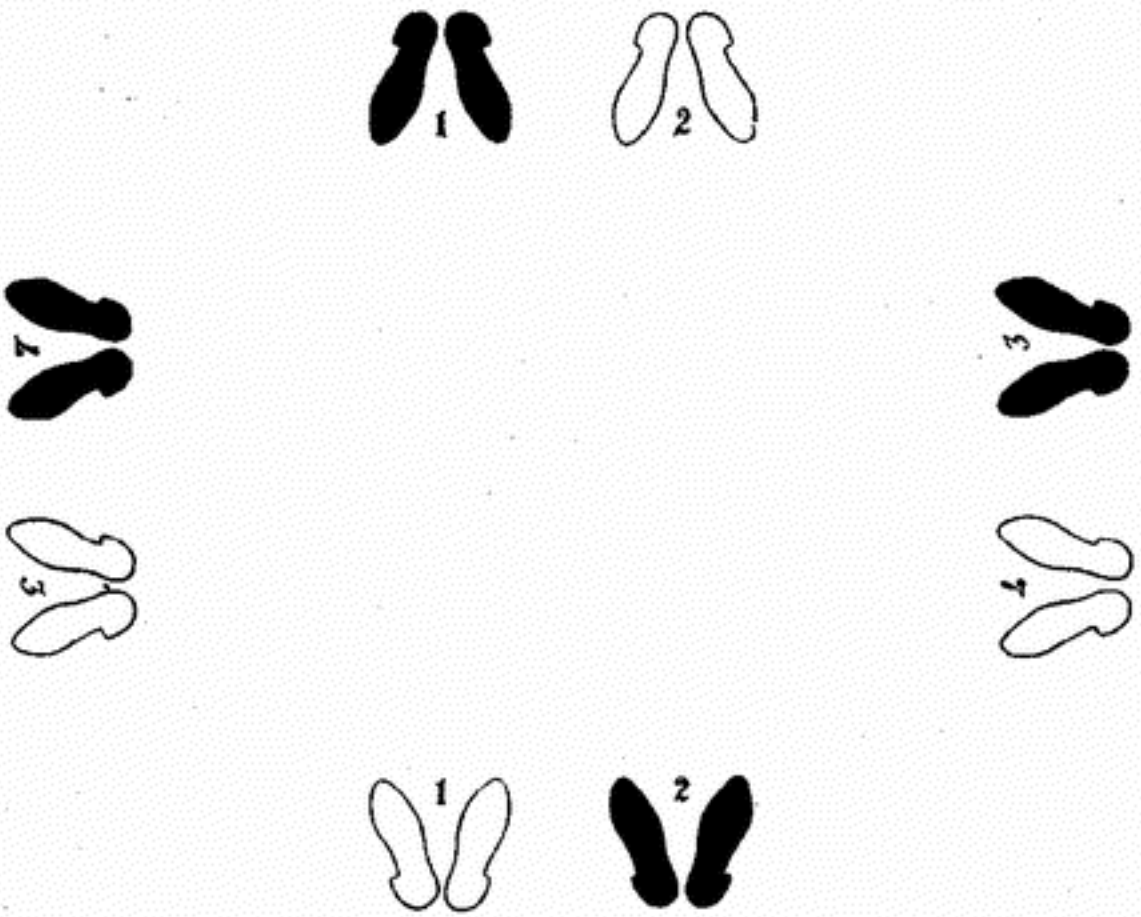


Fig. 49.

2° *Le double moulinet par les quatre couples deux à deux* (8 battute). — Il cavaliere n° 1 con passo laterale a destra, e la sua dama con uno a sinistra cambiano di posto. Non vi sarebbe neppur bisogno d'avvertire, che la dama passa davanti al cavaliere (fig. 51). Poi la dama n° 1 e il cavaliere n° 4 si dànno la destra, e similmente fanno il cavaliere n° 1 e la dama n° 4, formando colle braccia la solita croce (fig. 52). Quindi fanno un giro a

destra, si lasciano le mani, e ciascuno ritorna a suo posto (1) (fig. 53).

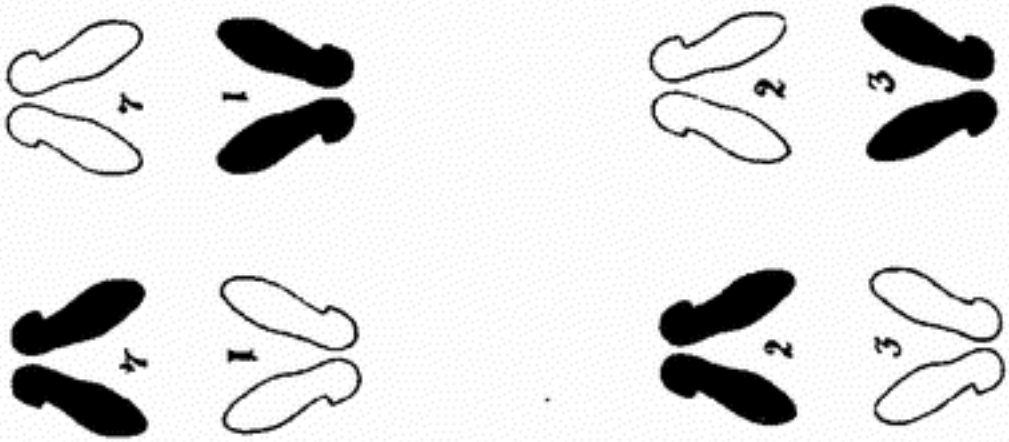


Fig. 50.

3° *Chaine anglaise* (8 battute). — Le coppie n° 1 e n° 2 s'avanzano in posizione normale, e

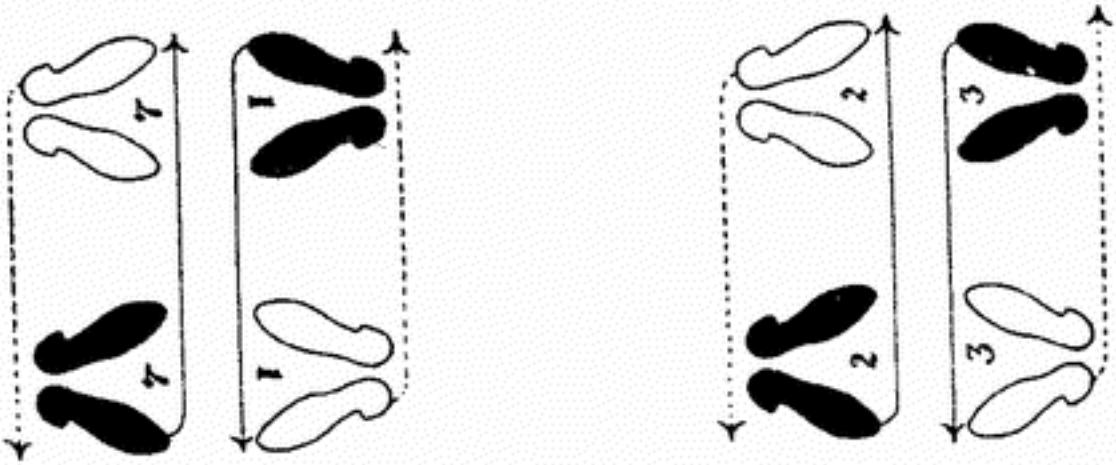


Fig. 51.

giunte una di contro all'altra, ciascun cavaliere prende colla destra la mano destra della dama,

(1) S'intende, che, come appare dalle figure, quanto s'è detto per le coppie n° 1 e n° 4, sarà contemporaneamente eseguito dalle coppie n° 2 e n° 3.

che le sta di fronte. Appena le coppie si sono oltre-

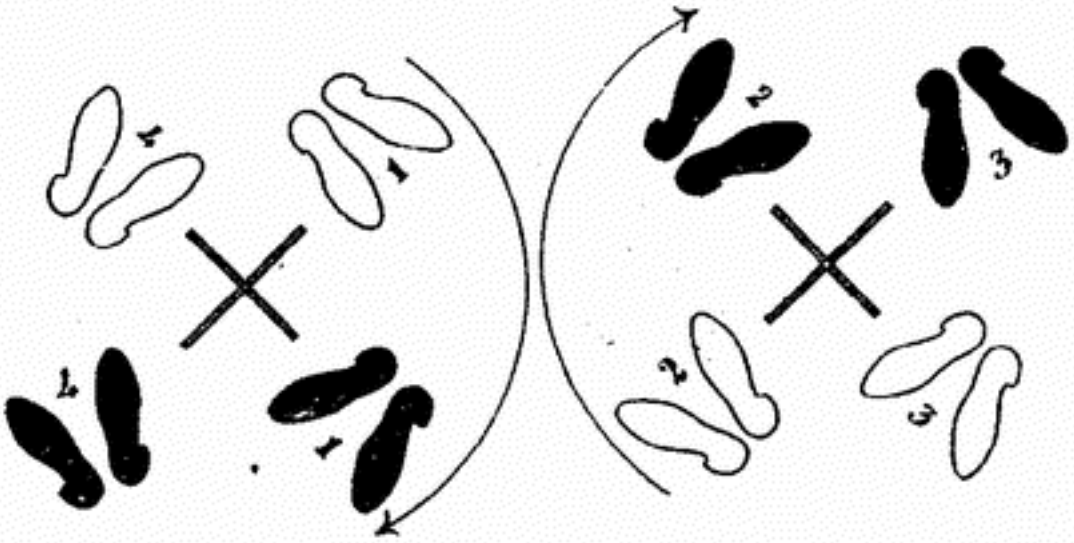


Fig. 52.

passate, i cavalieri lasciano la destra della dama

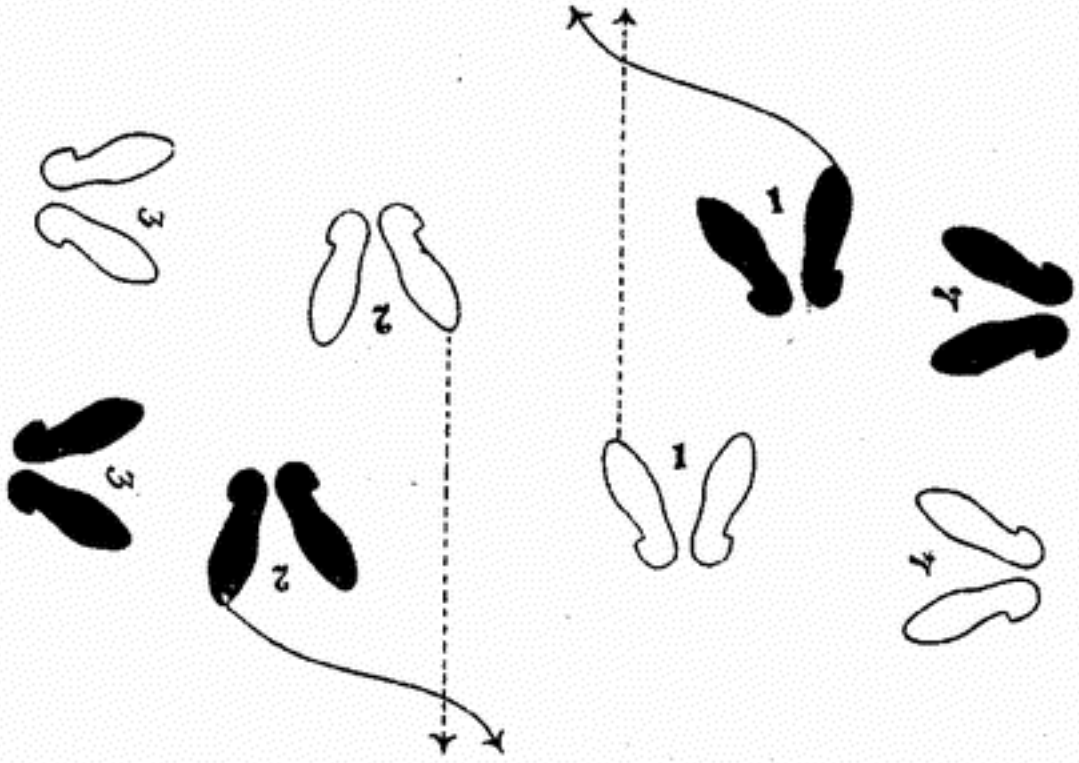


Fig. 53.

del compagno, prendono nella sinistra la sinistra della rispettiva dama, e fanno con lei un mezzo

giro a sinistra (fig. 54). Le due coppie, che si sono così scambiate il posto, ripetono il medesimo movimento, e ritornano al loro posto primitivo.

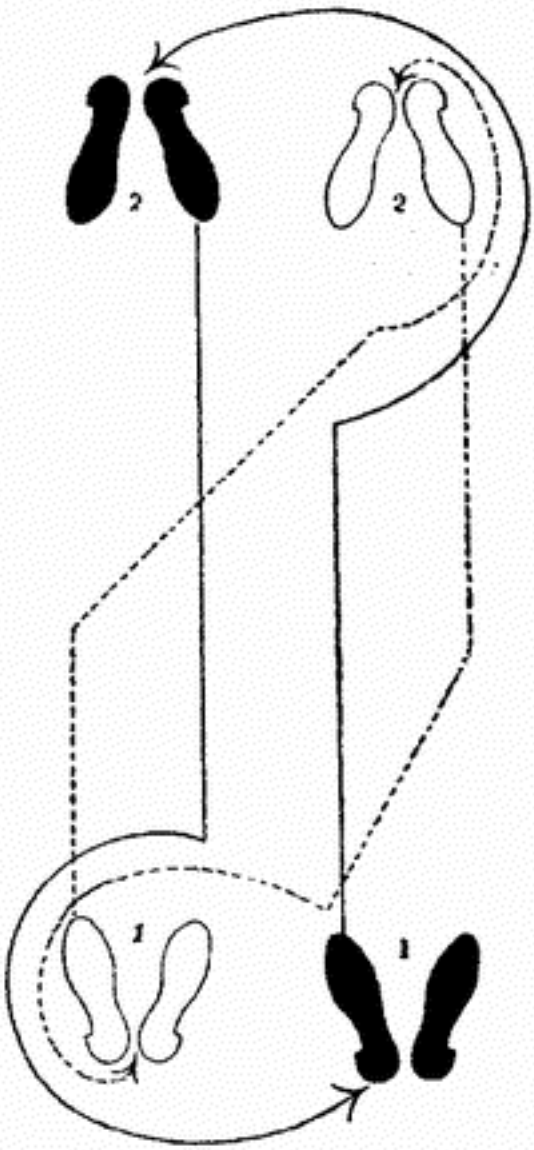


Fig. 54.

Questa figura si ripete tre volte. Nella prima le coppie 3 e 4 ripetono ciò che è stato detto ora per le coppie 1 e 2. Nella seconda le coppie 1 e 2 ripetono la figura, incominciando però i saluti con la coppia di sinistra, invece che con quella

di destra. E così fanno le coppie 3 e 4 la terza volta.

5ª Fig. – LA GRANDE CHAÎNE
OU LES LANCIERS.

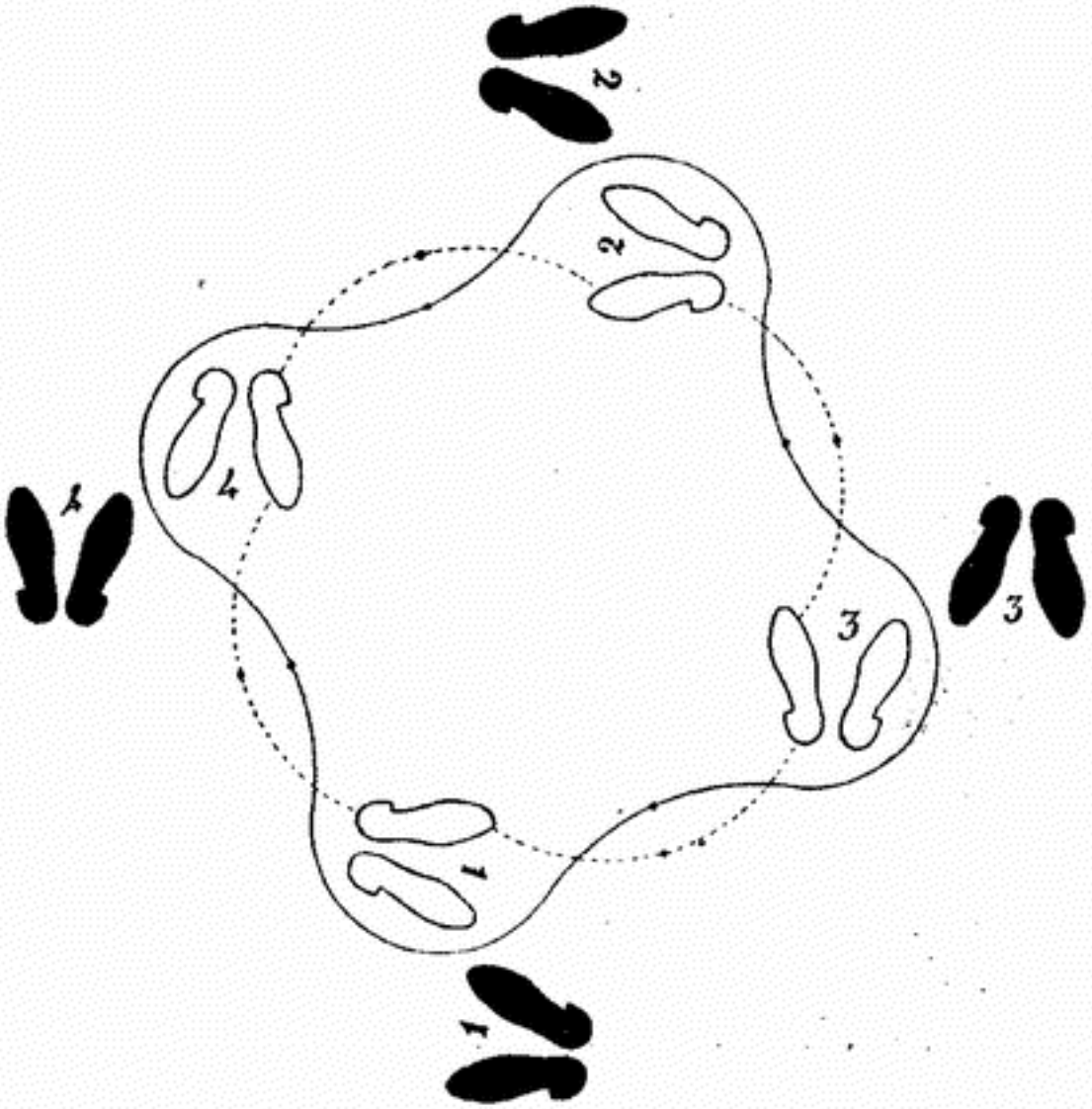


Fig. 55.

8 battute d'introduzione, 24 di danza, eseguite otto volte (la figura si svolge in 48 battute).

Prima volta (48 battute).

Posizione di partenza. — I cavalieri volgendosi sul fianco destro, le dame sul fianco sinistro, si fanno rispettivamente fronte, e poi si spostano un

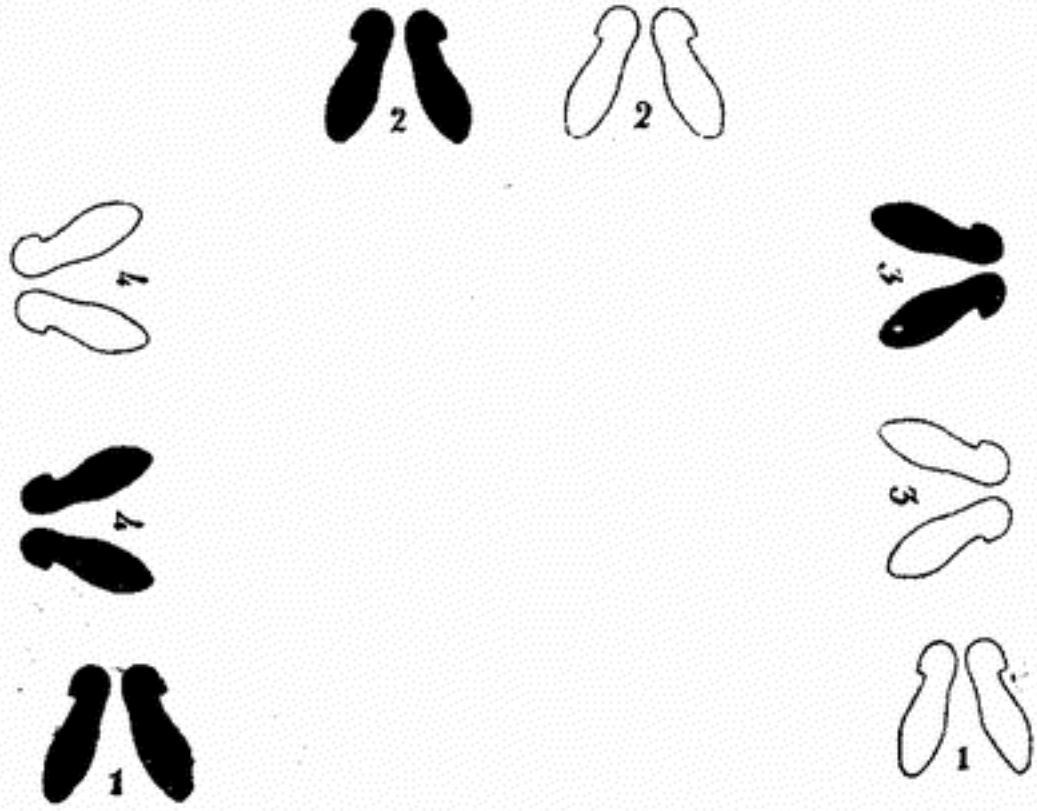


Fig. 56.

po' lateralmente in modo che tra cavalieri e dame della medesima coppia vi sia la distanza d'un passo (fig. 55). Cavalieri e rispettive dame si danno quindi la mano.

1° *Grande chaîne* (8 battute). — Cavalieri e dame partono, e camminando in senso opposto descrivono due linee sinuose. Ciascun cavaliere darà la mano sinistra alla sinistra della prima dama, che incontrerà, e passerà alla sinistra di

questa, quindi darà la mano destra alla seconda dama, che incontrerà, e così di seguito finchè tutti

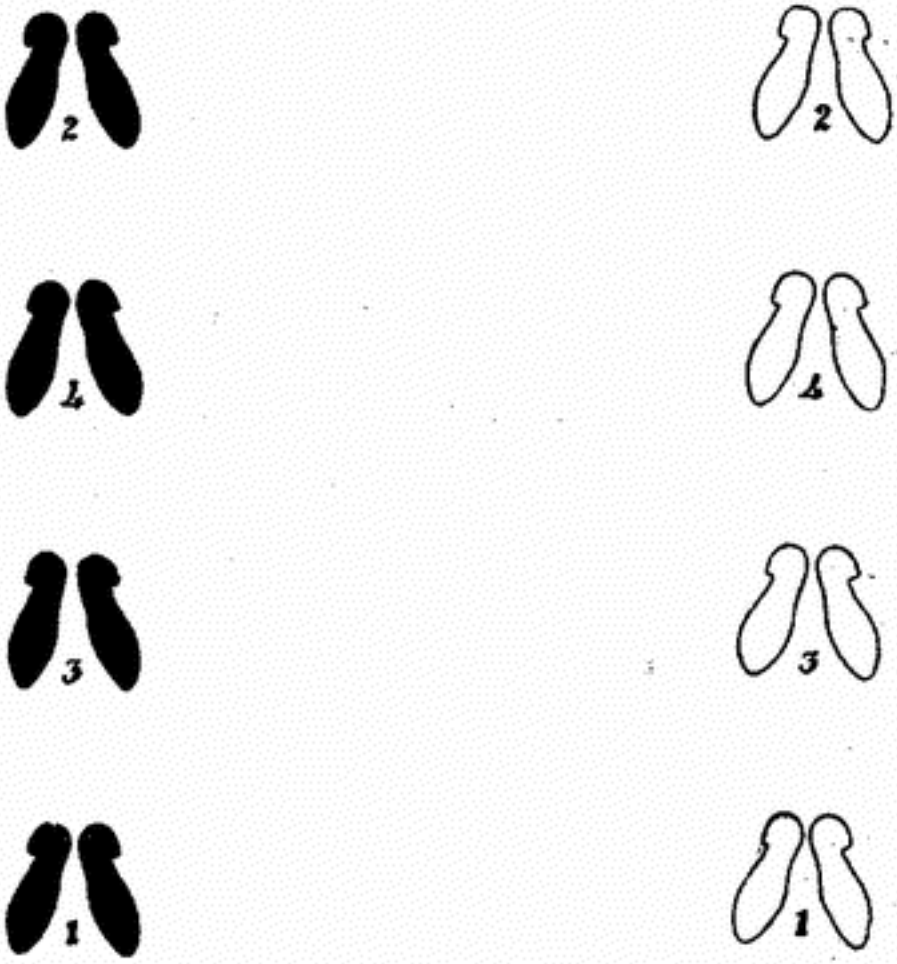


Fig. 57.

siano ritornati ai loro posti (v. fig. 55). Due saluti e inchini interrompono questa catena; il primo quando i cavalieri incontrano le loro dame, il secondo quando si ritorna al posto.

2° *Les trois saluts*. — La coppia n° 1 va a salutare le altre tre coppie, ad una ad una, cominciando da quella di destra, quindi ritorna a suo posto, volgendo però le spalle alla coppia n° 2, a cui prima

faceva fronte (fig. 56), e separandosi un poco in modo da riuscire sulla medesima linea formata dalle coppie 3 e 4. Quindi la coppia n° 3 si colloca

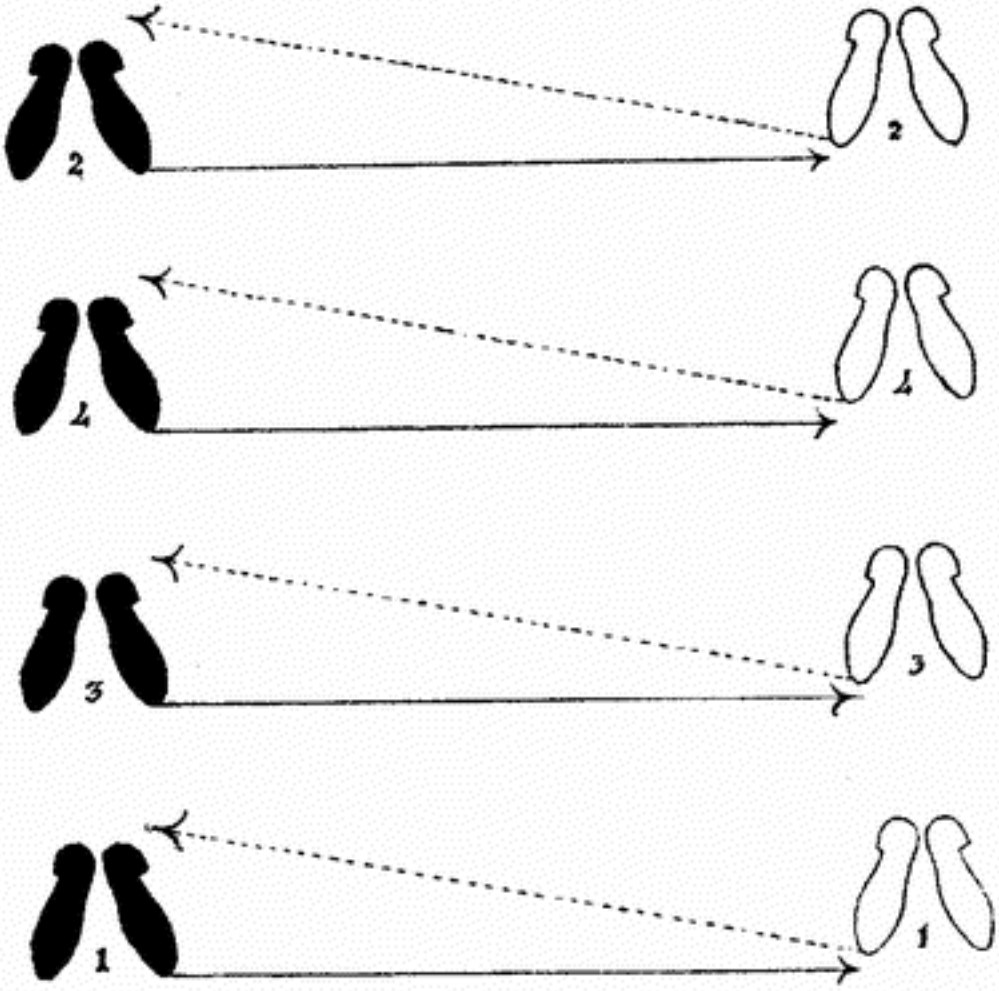


Fig. 58.

dietro a quella n° 1, e la coppia n° 4 dietro a quella n° 3, la dama e il cavaliere della coppia n° 2 non fanno altro che spostarsi un poco l'una a destra l'altra a sinistra, e porsi sulle linee determinate dalle altre coppie disposte in fila (fig. 57).

3° *Le chassé croisé* (8 battute). — Cavalieri e dame con quattro passi laterali di galop si cambiano il posto. Le dame passano davanti ai cava-

lieri (fig. 58). Quindi, ripetendo il medesimo movimento, ciascuno ritorna al suo posto.

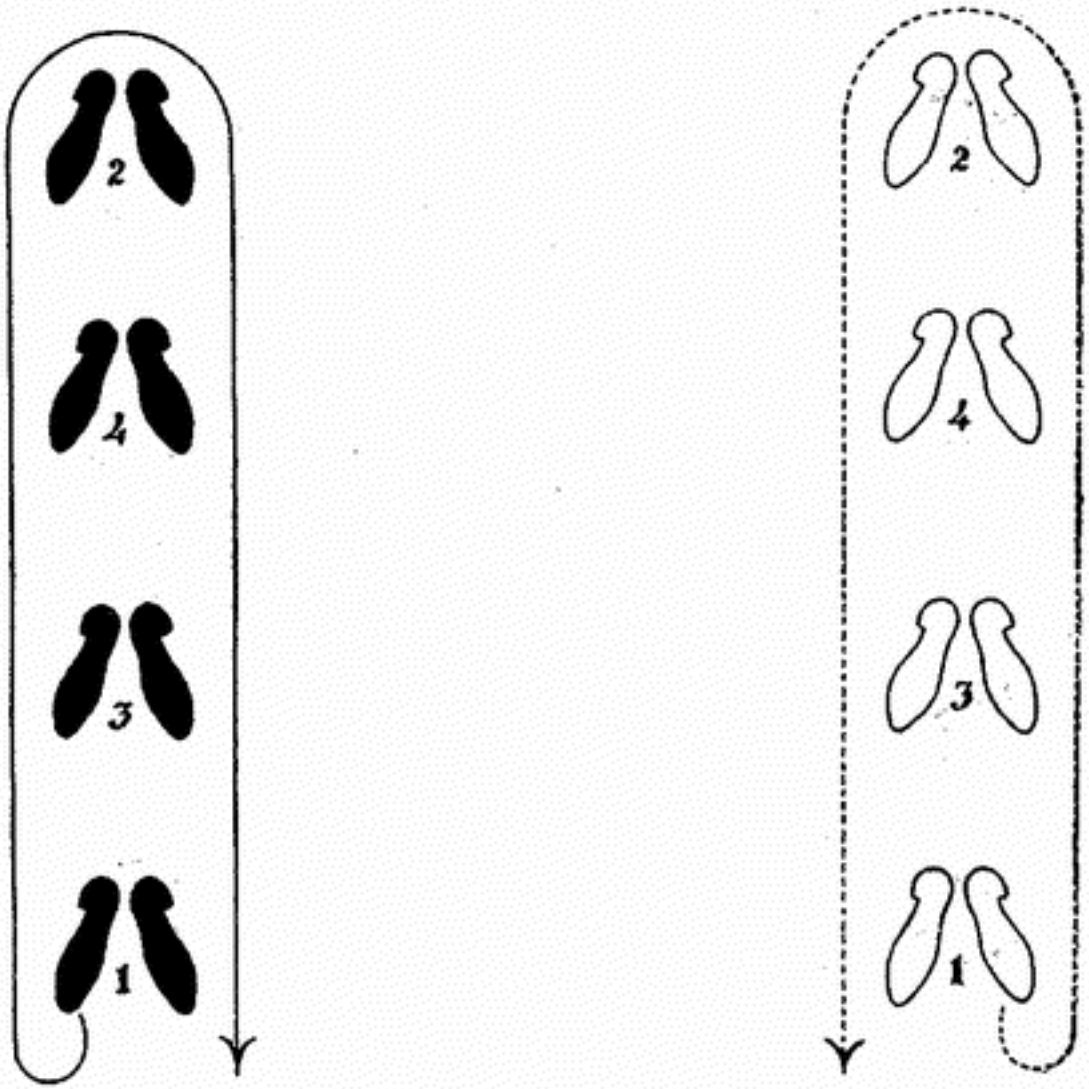


Fig. 59.

4° *La promenade* (8 battute). — I cavalieri girando a sinistra, camminano uno dietro l'altro, finchè il primo d'essi, cioè il cavaliere n° 1, è giunto al posto occupato prima dal cavaliere n° 2, l'ultimo della riga. Girando di nuovo a sinistra, ritornano nella posizione di prima. Le dame contemporaneamente eseguiscono il medesimo movimento, girando a destra (fig. 59).

5° *L'avant huit delle quattro coppie su due righe* (8 battute). — Le due file si rivolgono di fronte, i cavalieri con un quarto di giro a destra, le dame a sinistra (fig. 60). Quindi i cavalieri si dànno le

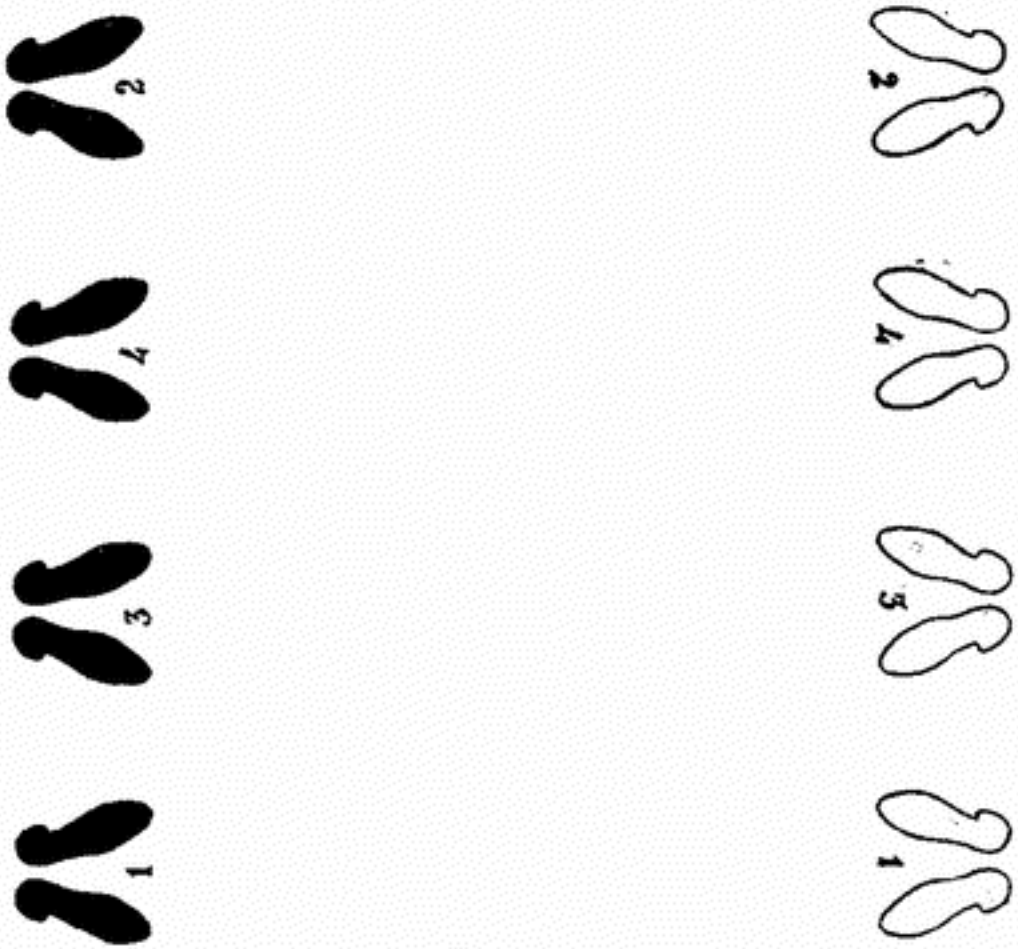


Fig. 60.

mani, e così pure le dame. Le due righe s'avanzano, si salutano, e indietreggiano. Poscia tutti si lasciano le mani; cavalieri e dame di ciascuna coppia si muovono incontro, e con un *demi-tour de main droite* tornano ai posti primitivi, prendendo la posizione di partenza per la *grande chaîne* (fig. 61 e 55). Questa figura si ripete altre tre volte, nelle quali si porranno alla testa delle evoluzioni successivamente le coppie 2, 3 e 4.

Quadriglia francese.

Nella quadriglia francese, che si compone di cinque figure, le coppie in numero indeterminato, ma pari, si dispongono in due righe, una di faccia all'altra (v. fig. 30).

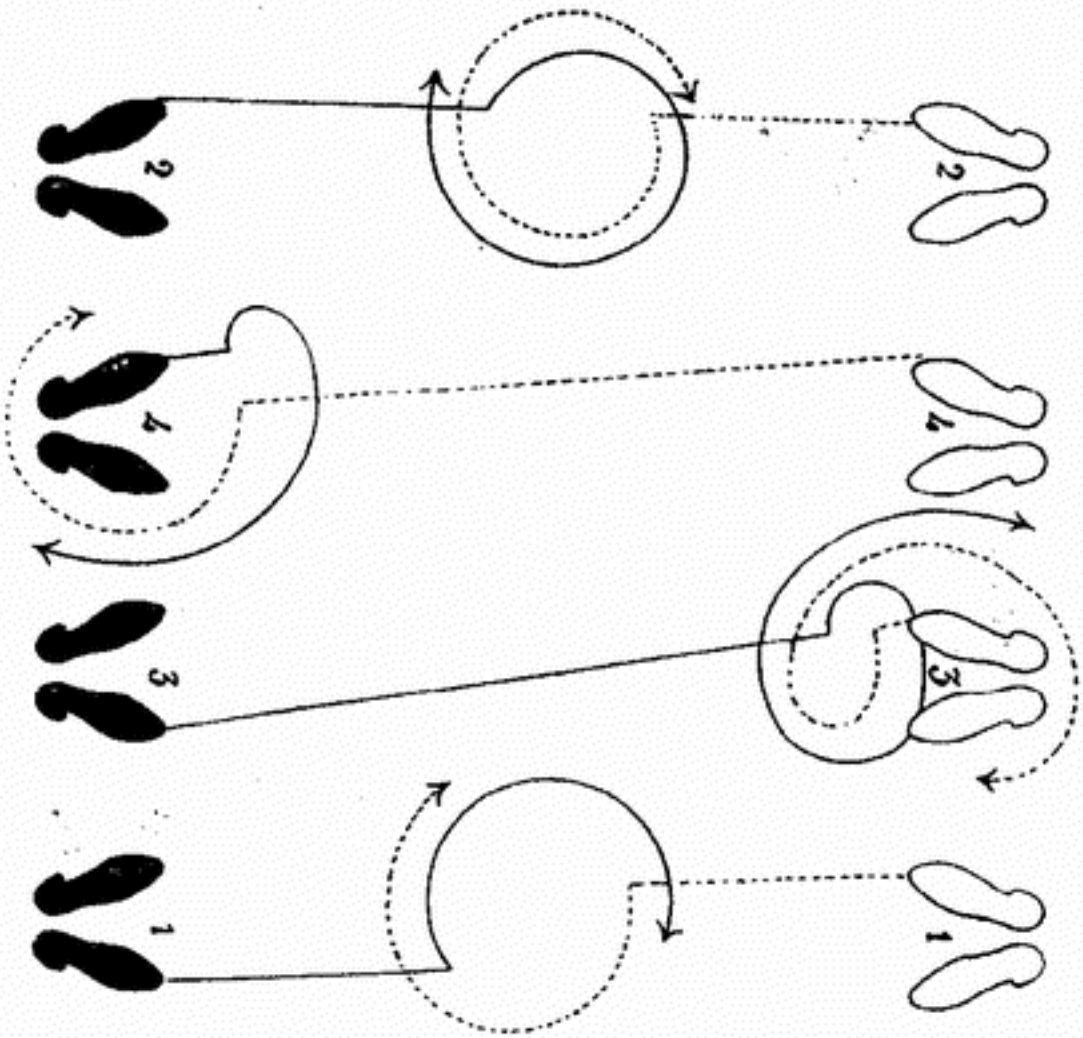


Fig. 61.

1ª Fig. – Le Pantalon.

8 battute d'introduzione, 32 di danza eseguite due volte.

Prima volta (32 battute).

1° *Chaîne anglaise* (8 battute).

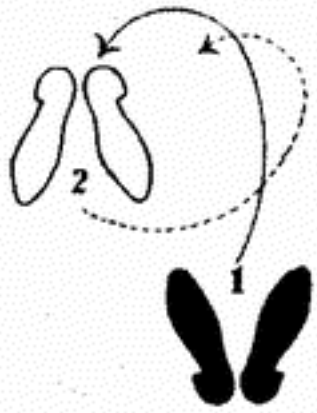
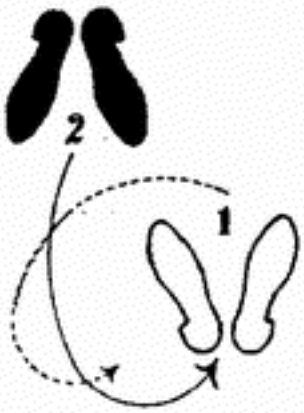


Fig. 62.

Fig. 63.



2° *Balancé* (8 battute). — I cavalieri e le dame, volgendosi di fianco, si fanno fronte, si salutano, e quindi eseguiscono un *tour de main droit*.

3° *Chaîne des dames* (8 battute). — Le dame s'avanzano, e incontrandosi si dànno la mano destra, che si lasciano indi tosto, per dare la si-

nistra al cavaliere di fronte. Questi dovrà al momento in cui parte la sua dama, passando dietro di lei, prendere il suo posto in modo da esser pronto a porgere la sinistra alla dama di faccia, e cingerle colla destra la vita, per eseguire un *demi-tour à gauche* (fig. 62). Quindi le dame partono di nuovo, ed eseguendo il medesimo movimento, riprendono i posti primitivi.

4° *Demi-promenade* (4 battute). — Le coppie s'avanzano in posizione normale e cambiano di posto, passando ciascuna alla propria destra (fig. 63).

5° *Demi-chaîne anglaise* (4 battute). — Le coppie eseguiscono un *demi-chaîne anglaise*, per ritornare al proprio posto (v. la prima parte della *chaîne anglaise*). Questa figura si ripete una volta.

2ª Fig. – L'ÈTÊ.

8 battute d'introduzione, 24 di danza eseguite due volte.

Prima volta (24 battute).

1° *En avant deux à droite* (4 battute). — Il cavaliere n° 1 e la dama n° 2 fanno quattro passi avanti, obliquando a destra (fig. 64), quindi tornano indietro.

2° *En avant deux à gauche* (4 battute). — Gli stessi ripetono il movimento già fatto, ma obliquando a sinistra.

3° *Traversé* (4 battute). — Il cavaliere n° 1 e la dama n° 2 cambiano di posto, passando ciascuno alla destra dell'altro.

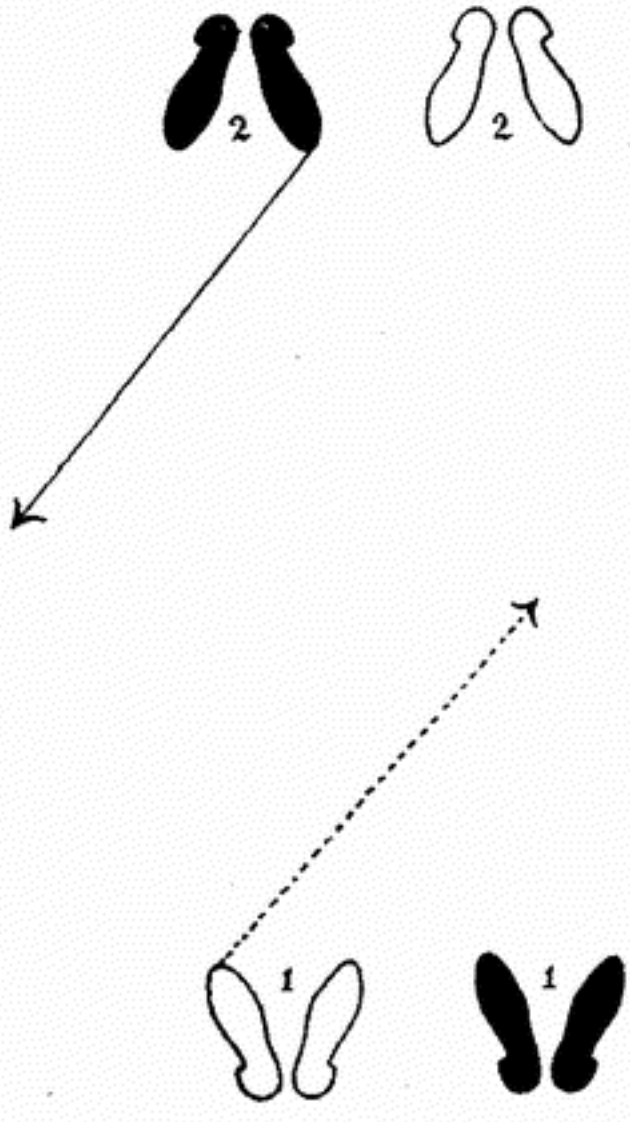


Fig. 64.

4° *En avant deux* (4 battute). — Fanno quattro passi avanti, e quindi indietreggiano.

5° *Retraversé* (4 battute). — Ritornano al proprio posto, passando alla rispettiva sinistra.

6° *Salut* (4 battute). — Cavalieri e dame si salutano. Questa figura si ripeterà un'altra volta dal cavaliere n° 2 e dama n° 1.

3ª Fig. – La Poule.

8 battute d'introduzione, 32 di danza eseguite due volte.

Prima volta (32 battute).

1° *Traversé main droit* (4 battute). — Cavaliere n° 1 e dama n° 2 s'avanzano, e cambiano di posto, porgendosi, quando s'incontrano, la mano destra.

2° *Retraversé main gauche* (4 battute). — I medesimi eseguiscono il movimento ora spiegato, ma porgendosi la mano sinistra senza però lasciarla; e non ritornano ai rispettivi posti, ma rimangono in mezzo alla quadriglia (fig. 65).

3° *Balancé quatre en ligne* (4 battute). — Il cavaliere n° 2 dà la mano destra alla destra della sua dama, e le si pone quasi di fronte. Così fa il cavaliere n° 1 colla sua dama (fig. 66). Cavaliere e dama di ciascuna coppia disposti nel modo spiegato eseguiscono il *balancé* nel seguente modo: Tutti strisciano il piede destro sul lato destro, accostando tosto il piede sinistro al tallone destro; strisciano poi il piede sinistro sul lato sinistro, accostando il piede destro al tallone sinistro; quindi si eseguiscono una seconda volta questi due passi.

4° *Demi-promenade* (4 battute). — Le coppie si mettono in posizione normale, ed al passo ordinario vanno ad occupare il posto della rispettiva coppia *vis-à-vis*.

5° *Deux avant deux* (8 battute). — Cavaliere n° 1 e dama n° 2 eseguiscono due volte l'*avant deux*.

Fig. 65.

Fig. 66.

Nota. — Al secondo *avant deux* si può sostituire il seguente movimento: Cavaliere e dama s'avanzano come per cambiar di posto, e passano ciascuno alla destra dell'altro, ma appena si sono oltrepassati, girano l'uno intorno all'altro, e ritornano ai rispettivi posti (fig. 67).

6° *En avant quatre* (4 battute). — Le coppie in posizione normale fanno quattro passi avanti e quindi indietreggiano.

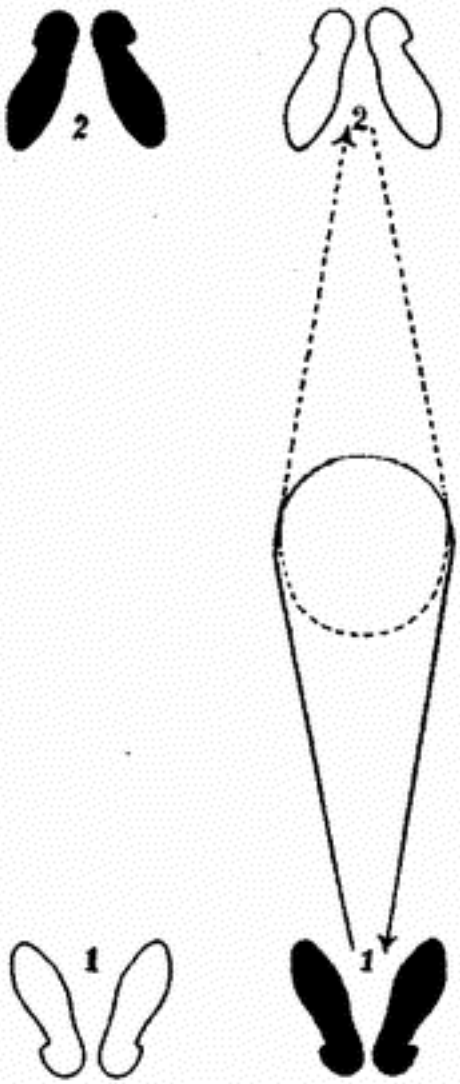


Fig. 67.

7° *Demi-chaîne anglaise* (4 battute). — Le coppie eseguiscono un *demi-chaîne anglaise* e riprendono i loro posti. Questa figura si ripete una volta.

4ª Fig. – La Pastourelle.

8 battute d'introduzione, 32 di danza eseguite due volte.

Prima volta (32 battute).

1° *En avant deux* (8 battute). — La coppia n° 1 fa quattro passi avanti, e poi indietreggia. Si avanza di nuovo; quindi la dama si colloca alla

Fig. 68.

sinistra del cavaliere n° 2; mentre il cavaliere n° 1 ritorna al suo posto (fig. 68).

2° *En avant trois* (8 battute). — Il cavaliere n° 2 dando la mano sinistra alla dama n° 1, e la destra alla sua, fa con loro quattro passi avanti, e quindi indietreggia. Si avanza di nuovo, lascia le dame ai lati del cavaliere n° 1 e ritorna al suo posto (fig. 69).

3° *Le cavalier seul* (8 battute). — Il cavaliere n° 2 s'avanza, e indietreggia due volte.

4° *Demi-rond en quatre* (4 battute). — Il cavaliere n° 2 s'avanza, e così pure il cavaliere n° 1,

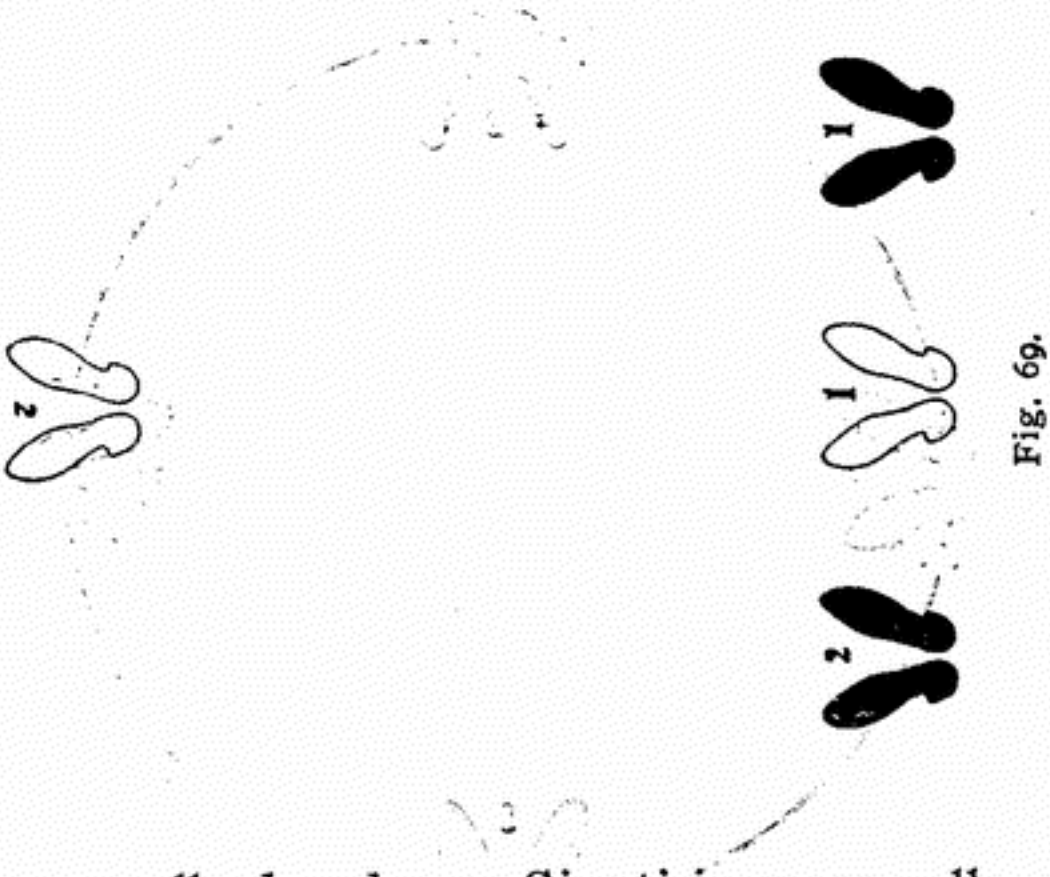


Fig. 69.

in mezzo alle due dame. Giunti in mezzo alla sala si dànno le mani in circolo, e descrivono un semicerchio a sinistra (fig. 70), e tosto lasciandosi le mani, ciascuna coppia va a collocarsi nel posto occupato prima dalla coppia *vis-à-vis* (fig. 71).

5° *Demi-chaîne anglaise* (4 battute). — Con una *demi-chaîne anglaise* tutti riprendono il posto primitivo. Questa figura si ripete una volta.

5ª Fig. – La Finale

8 battute d'introduzione, 32 di danza eseguite due volte.

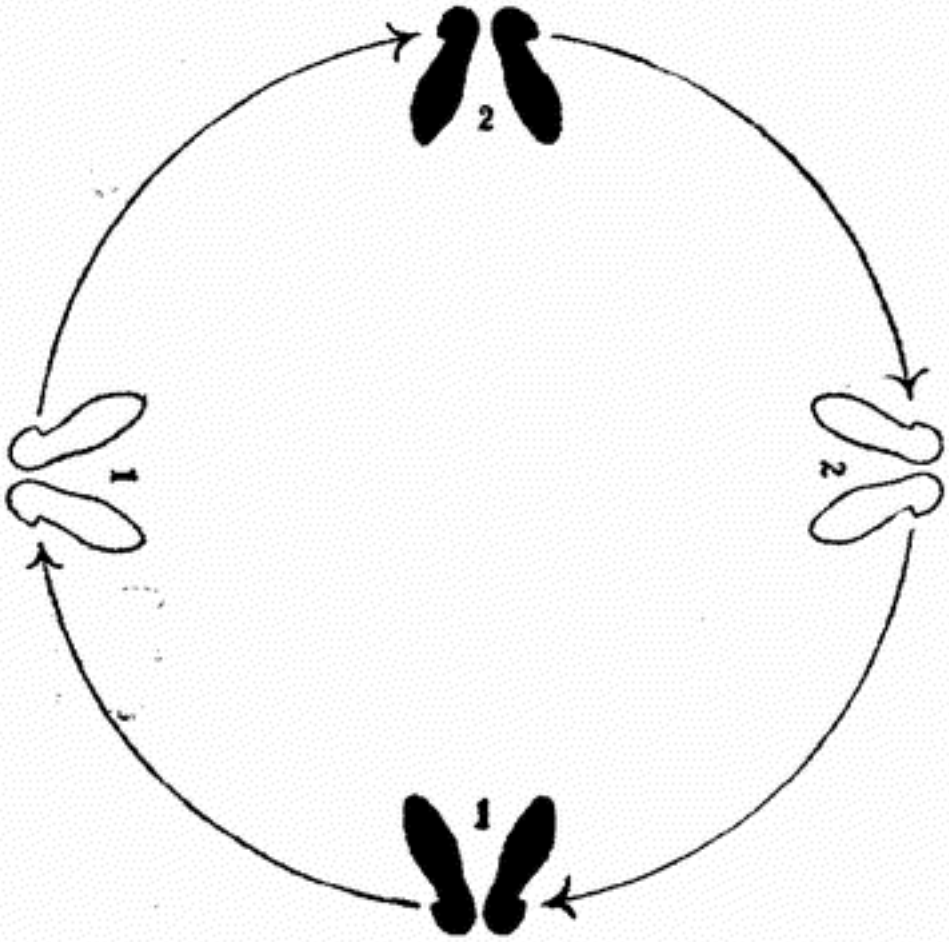


Fig. 70.

La *finale* nei balli d'etichetta non è che la ripetizione della seconda figura, l'*été*, la quale, come s'è detto, si svolge in 24 battute. Svolgendosi invece la finale in 32 battute, s'usava una volta eseguire nelle prime otto battute un *chassé-croisé quatre*; ma ora si preferisce ometterlo e stare in attesa durante quelle otto battute.

Invece della *Finale* nelle feste di famiglia si usa un'altra figura, di cui noi daremo la descrizione.

1° *Galop* (8 battute). — I cavalieri, cingendo col braccio destro la vita della dama, e dandole il

Fig. 71.

braccio sinistro (posizione normale di ballo girante), eseguiscono un galop, descrivendo una linea curva chiusa (fig. 72).

2° *Petit galop* (4 battute). — Le due coppie fanno quattro piccoli passi di galop avanti, e quindi indietreggiano.

3° *En avant quatre et changement de dames* (4 battute). — Le coppie s'avanzano, e giunte una contro l'altra, ciascun cavaliere prende la dama del rispettivo compagno, e va con lei a suo posto.

4° *Chaîne des dames* (8 battute).

5° *Petit-galop* (4 battute).

6° *En avant quatre et changement des dames.*

La figura come al solito si ripeterà una volta.

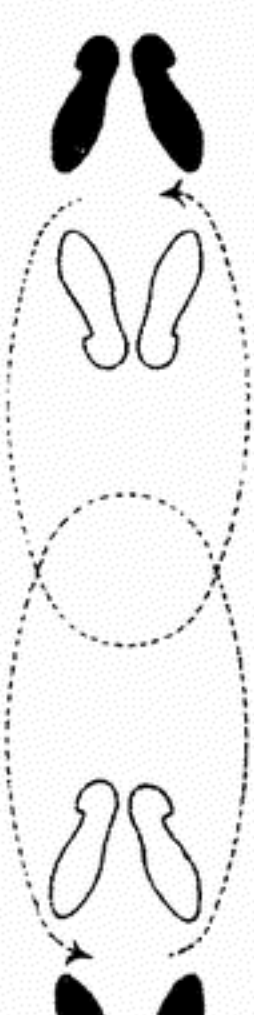


Fig. 72.

Quadriglia delle famiglie.

Di movimenti più svariati e secondo un concetto di maggior libertà è composta la quadriglia di famiglia, che si eseguisce colla musica di quadriglia ordinaria variabile. La quadriglia delle famiglie richiede un'abile direzione, della quale si incaricherà un provetto ballerino. Questi dovrà

accelerare o rallentare i movimenti secondo il bisogno, in modo che finiscano alle ultime note della musica. Anzi, se le coppie fossero numerose, egli avvertirà la musica di continuare, finchè tutti i movimenti non siano compiuti. Alla quadriglia di famiglia possono prendere parte anche persone poco pratiche di balli, poichè il movimento, essendo generale e quasi sempre iniziato dal direttore, con un po' d'attenzione, si può riparare alla propria imperizia.

1ª Fig. – La Promenade.

1° *Promenade.* — Tutte le coppie disposte in circolo intorno alla sala fanno fianco destro, ed in posizione normale fanno un giro di *promenade*, da destra a sinistra.

2° *Moulinet des dames.* — Tutte le dame si collocano al centro della sala, stendono il braccio destro e si danno la mano. Eseguiscono quindi un giro da destra a sinistra, dopo il quale si lasciano la mano e fanno *un tour de main gauche* col proprio ballerino, che le ricondurrà a posto. Cavaliere e dama d'ogni coppia si salutano.

3° *Promenade.* — Le coppie si volgono sul fianco sinistro, e fanno un giro di *promenade.*

4° *Moulinet des cavaliers.* — I cavalieri fanno i medesimi movimenti eseguiti dalle dame, n° 2 di questa figura; ma porgendosi la mano sinistra, e girando da sinistra a destra.

5° *Promenade.* — Si pone fine alla figura con una *promenade* simile a quella del n° 1 di questa figura.

2ª Fig. – Les Ronds.

Prima volta.

Dos à dos. — Cavalieri e dame, dandosi la mano in circolo, s'avanzano, indietreggiano, s'avanzano di nuovo e si lasciano le mani. Le dame rivolgono le spalle al centro della sala, e la faccia ai rispettivi cavalieri, che saranno ritornati al proprio posto. I cavalieri si danno la mano in circolo, s'avanzano, salutano le dame, indietreggiano, e quindi fanno un giro intorno alla sala da destra a sinistra. Dopo il quale si lasciano le mani, e fanno *un tour des deux mains* colla propria dama per tornare a posto. Cavaliere e dama d'ogni coppia si salutano.

Questo movimento si ripete una seconda volta, ma invertendo le parti, cioè coi cavalieri in mezzo alla sala, ecc. Le dame però fanno il giro intorno alla sala da sinistra a destra.

3ª Fig. – Les chevaux de bois.

1° *Chevaux de bois des cavaliers.* — Le coppie si volgono sul fianco destro e fanno un giro di *promenade.* Ad un segno del direttore (una battuta di mani, oppure la parola *changez de dame,* che proferirà ad alta voce) ciascun cavaliere lascierà

la sua dama, e si porrà a fianco di quella, che gli sta davanti; e così di seguito finchè dopo essersi accompagnato con tutte le dame ritroverà la propria, colla quale si fermerà. Cavaliere e dama di ciascuna coppia, quindi si salutano.

2° *Chevaux de bois des dames.* — Si ripete il movimento ora spiegato, ma sostituendo alla parte dei cavalieri quella delle dame e viceversa.

4ª Fig. – Les Ponts.

Formato un circolo, tutti si danno la mano, s'avanzano e indietreggiano, indi la coppia del direttore alza le braccia in maniera da formare un arco. La coppia, che si trova a destra di quella del direttore, vi passa sotto seguita dalle altre. Essa descrive un circolo girando a sinistra, e così fanno le altre successivamente. Da ultimo il direttore gira su sè stesso, passando sotto il suo braccio destro, senza lasciare la mano della sua dama, nè quella della dama, che sta alla sua destra. Poi tutti lasciano le mani e si salutano.

5ª Fig. – L'Escargot.

Tutti si danno le mani in circolo, ad eccezione del direttore, che prenderà la mano destra della dama di sinistra. Il medesimo quindi incomincierà a girare seguito dagli altri, descrivendo delle curve a spirale sempre più restringentisi. Giunto in

mezzo della sala, girerà intorno ad una sedia, o ad una coppia, che prima avrà avuto cura di collocare là, e descriverà altre curve in senso opposto a quelle di prima (fig. 73).

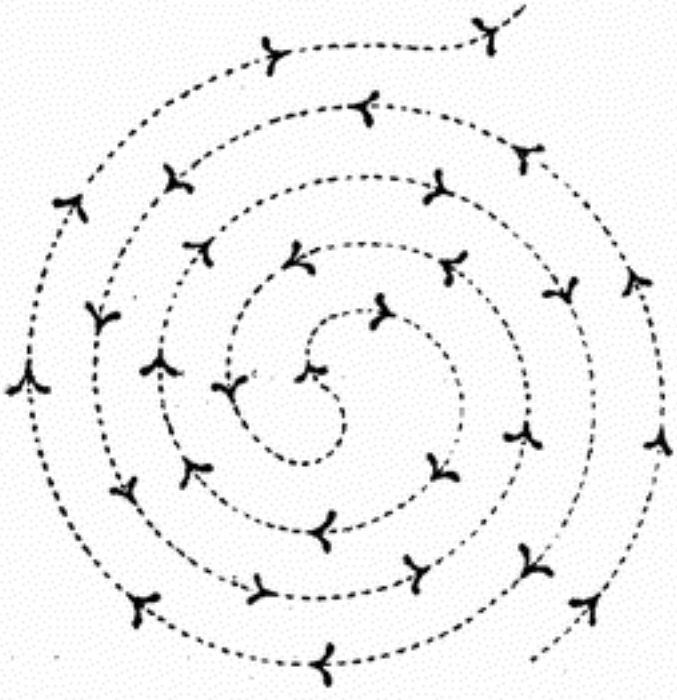


Fig. 73.

Le quadriglie, di cui abbiamo parlato finora, sono le più diffuse, e sarebbe stata una grande mancanza, se ne avessimo omessa la descrizione. Vi sono però altre forme di quadriglia, sorte relativamente da poco tempo, e che hanno ottenuto grande favore nelle sale da ballo. Anche di queste recenti, che sembra non debbano avere un'esistenza effimera (contrariamente ad altri generi di danze, la cui moda dura poco più d'un giorno), noi vogliamo che i nostri lettori abbiano la conoscenza, e comincieremo dalla

Quadriglia " croisé ".

Questa quadriglia si compone di cinque figure. In essa le coppie si dispongono come nei lancieri; cioè in gruppi di quattro.

1ª Fig. – La Promenade.

8 battute d'introduzione, 32 di danza eseguite due volte.

Prima volta (16 battute).

1º *La promenade* (8 battute). — Le coppie si volgono sul fianco destro, e fanno un giro di *promenade.*

2º *Les moulinets des dames* (8 battute).

Questa figura si ripete tre volte sostituendo nella prima e terza volta *les moulinets des cavaliers* e *la promenade* da destra a sinistra, a *les moulinets des dames* e alla *promenade* da sinistra a destra.

2ª Fig. – Les Ponts.

8 battute d'introduzione, 24 di danza eseguite due volte.

Prima volta (24 battute).

Le coppie nº 1 e nº 2 fanno quattro passi avanti, si salutano, e poi fanno quattro passi indietro. Le

coppie n° 3 e n° 4, mentre quelle indietreggiano, faranno quattro passi avanti, e tosto quattro passi indietro. Le coppie n° 1 e n° 2, mentre quelle n° 3 e n° 4 indietreggiano, s'avanzano per cambiare di posto, e incontrandosi la coppia n° 2 passa in mezzo alla coppia n° 1, e sotto le braccia, che questa avrà avuto cura di alzare in modo da raffigurare l'arcata d'un ponte. Le coppie n° 1 e n° 2 ripetono quindi il medesimo movimento, col quale riprendono i primitivi posti. La coppia n° 2, che prima era passata esternamente alzando le braccia, ora invece passerà nel mezzo della coppia n° 1, e sotto le braccia di questa. Questa figura si eseguirà una seconda volta, incominciandola dalle coppie n° 3 e n° 4.

3ª Fig. – Les Moulinets.

8 battute d'introduzione, 32 di danza eseguite due volte.

Prima volta (32 battute).

1° *En avant deux, demi-tours, et molinet* (16 battute). — Il cavaliere n° 1, e la dama n° 2 si muovono incontro, si salutano e si danno la mano destra. Quindi fanno un *demi-tour à droite*, e si salutano di nuovo; dopo di che, con un altro *demi-tour* riprendono i rispettivi posti. Le dame si danno quindi la mano sinistra al centro, e fanno un giro da sinistra a destra dando il braccio al

rispettivo cavaliere, che si collocherà alla loro destra (fig. 74). Quindi le dame si lasciano le mani, e tutti riprendono i loro posti.

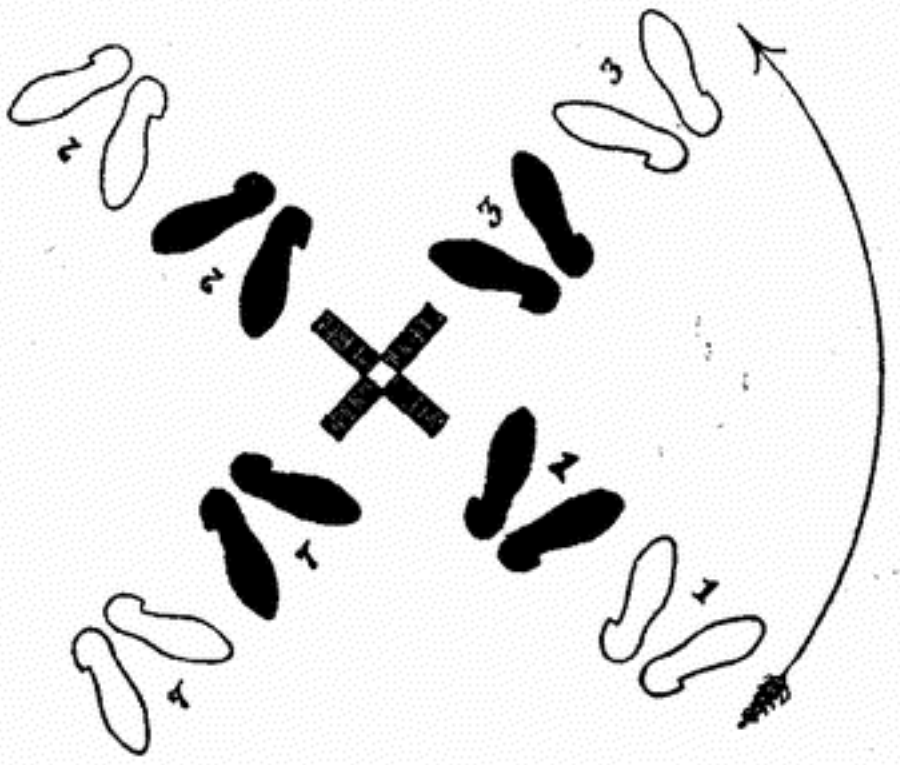


Fig. 74.

2° *Moulinet* (16 battute). — Cavaliere n° 2 e dama n° 1, ripetono i movimenti ora spiegati. Il moulinet sarà però fatto dai cavalieri. L'intera figura si ripete una volta per le coppie 3 e 4.

4ª Fig. – Les visites.

8 battute d'introduzione, 32 di danza eseguite due volte.

Prima volta (32 battute).

1° *Les visites* (8 battute). — Le coppie n° 1 e n° 2 s'avanzano in *posizione normale* e si salu-

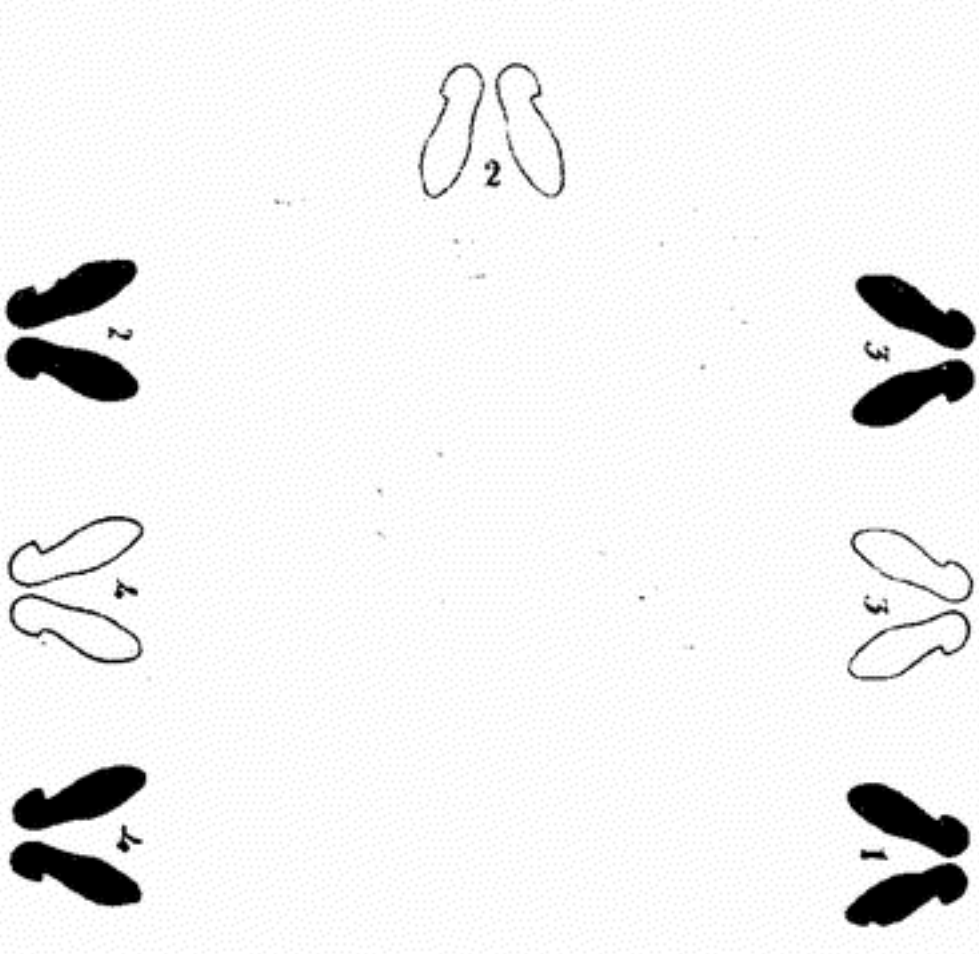


Fig. 75.

tano. Quindi vanno a salutare le altre coppie, cominciando da quella che hanno alla destra; dopo di che i rispettivi cavalieri conducono la propria dama alla sinistra del cavaliere, che hanno alla propria destra (fig. 75).

2° *Les avant-six et avant-deux* (16 battute). — I cavalieri n° 3 e n° 4 colle due dame, che hanno

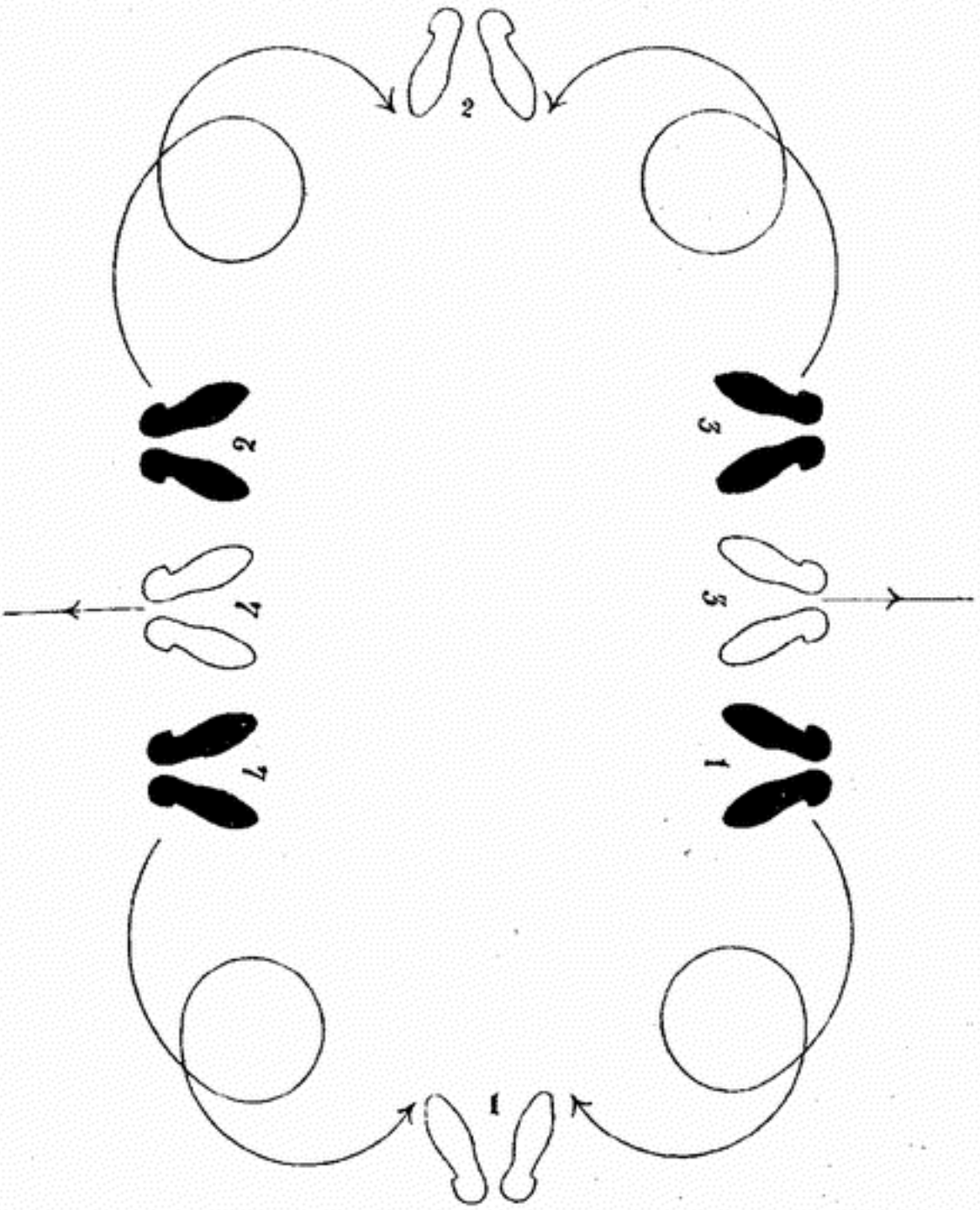


Fig. 76.

ai lati, fanno quattro passi avanti, e si salutano. Quindi indietreggiano, mentre i cavalieri n° 1 e

nº 2 s'avanzano soli, e si salutano. Di nuovo i primi s'avanzano, i secondi ritornano indietro, ma tosto indietreggiano anch'essi, alzando poi ambe le

Fig. 77.

braccia, mentre la dama di destra eseguirà un giro su sè stessa, facendo perno sul piede sinistro, e la dama di sinistra similmente facendo perno sul piede destro (fig. 76).

Dopo questo movimento le dame andranno a collocarsi ai lati del cavaliere, che esse si troveranno di faccia (fig. 77). Così disposte le coppie ripetono quanto s'è detto.

3° *Les ponts* (8 battute). — Si ripete la figura per le coppie n° 3 e n° 4.

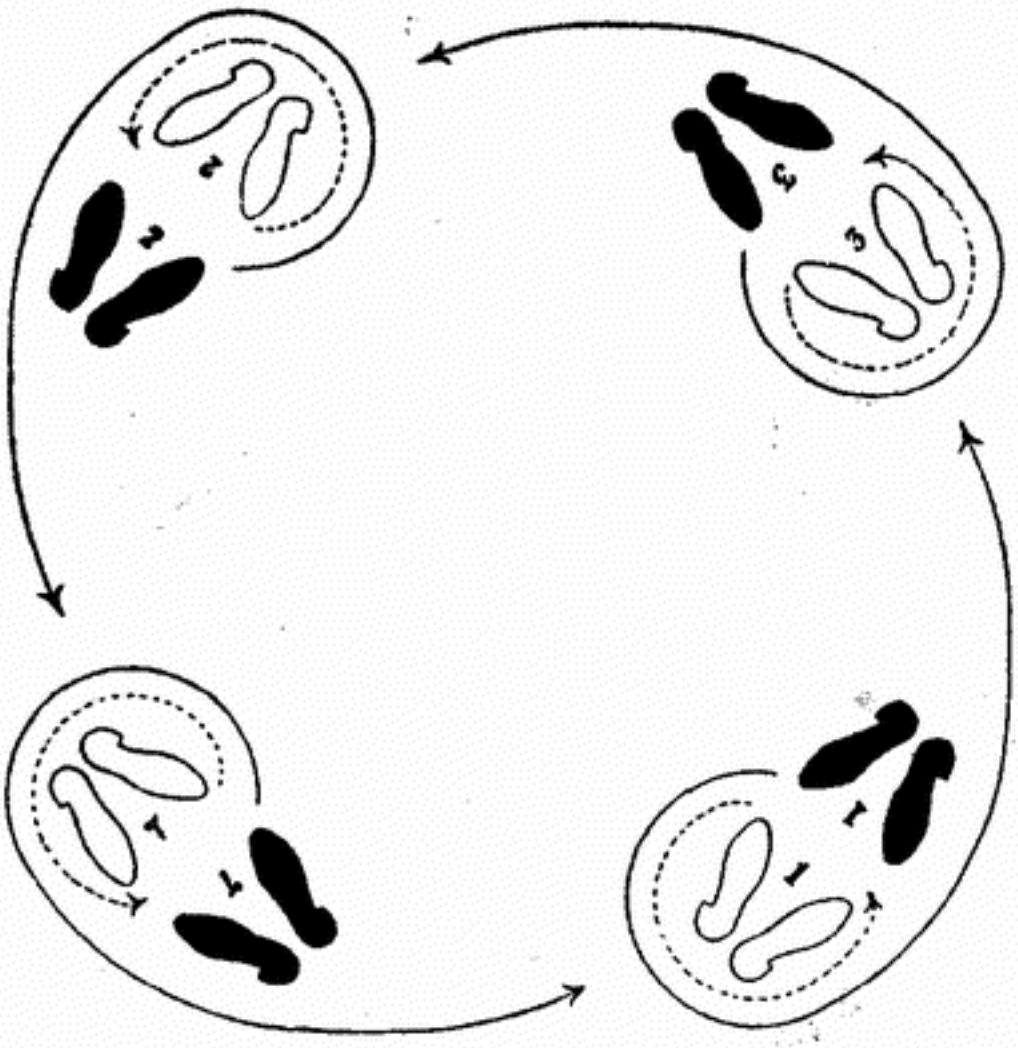


Fig. 78.

5ª Fig. – La Boulangère.

8 battute d'introduzione, 32 di danza eseguite quattro volte.

1° *La promenade* (8 battute). — Le coppie si volgono sul fianco destro, e fanno un giro di *promenade* da sinistra a destra.

2° *La boulangère* (16 battute). — I cavalieri, cingendo col braccio destro la vita della dama, e dandole la mano sinistra (posizione normale di ballo girante) fanno con lei un giro a sinistra (fig. 78).

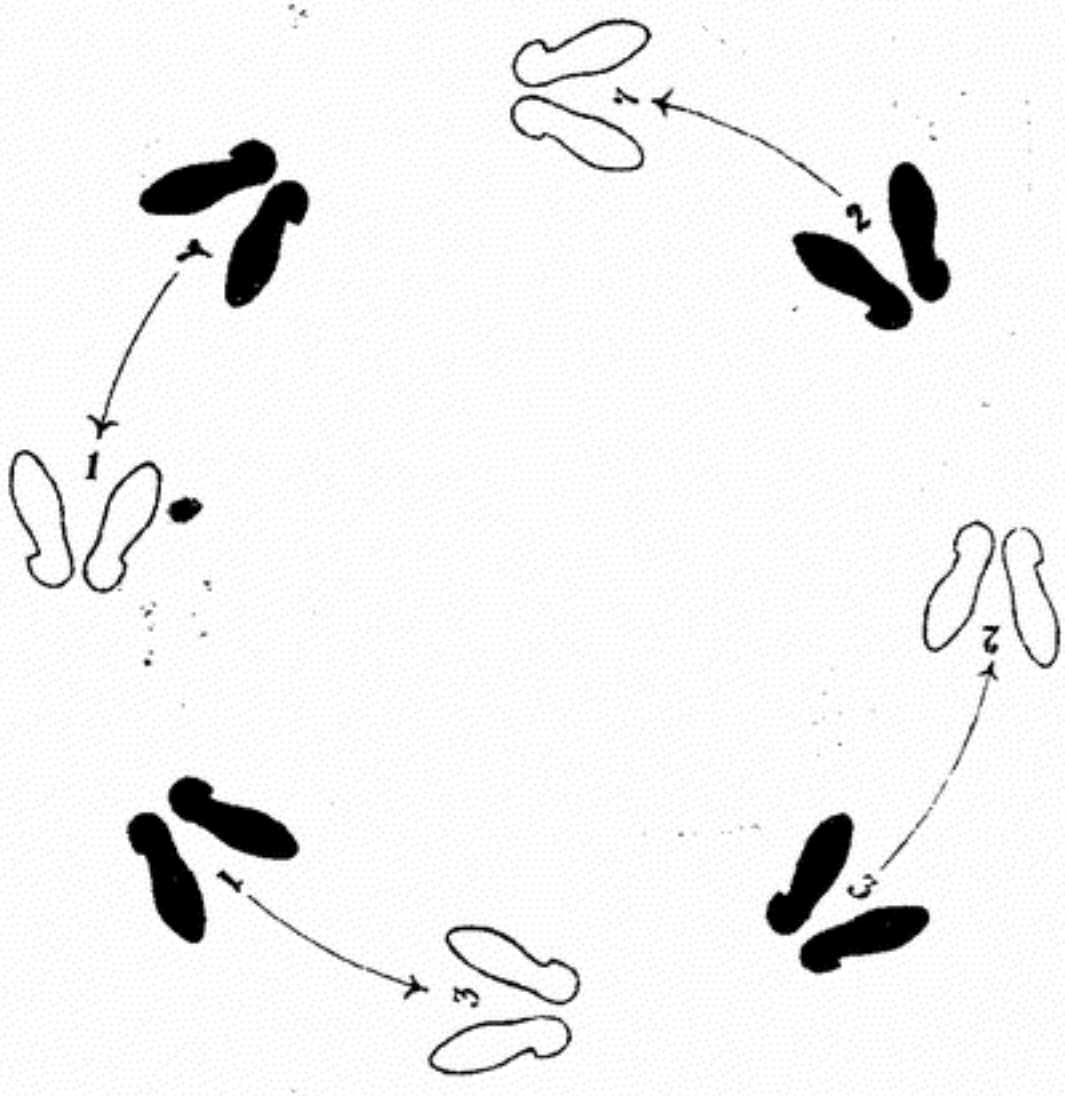


Fig. 79.

Compiuto il giro, ogni dama si presenta al cavaliere, che ha alla propria destra, il quale senza mutar posto si sarà preparato per riceverla (figura 79). Fa con questi un giro e mezzo sul posto

(fig. 80), e proseguirà poi per ripetere questo movimento con tutti gli altri cavalieri, finchè sarà giunta al suo.

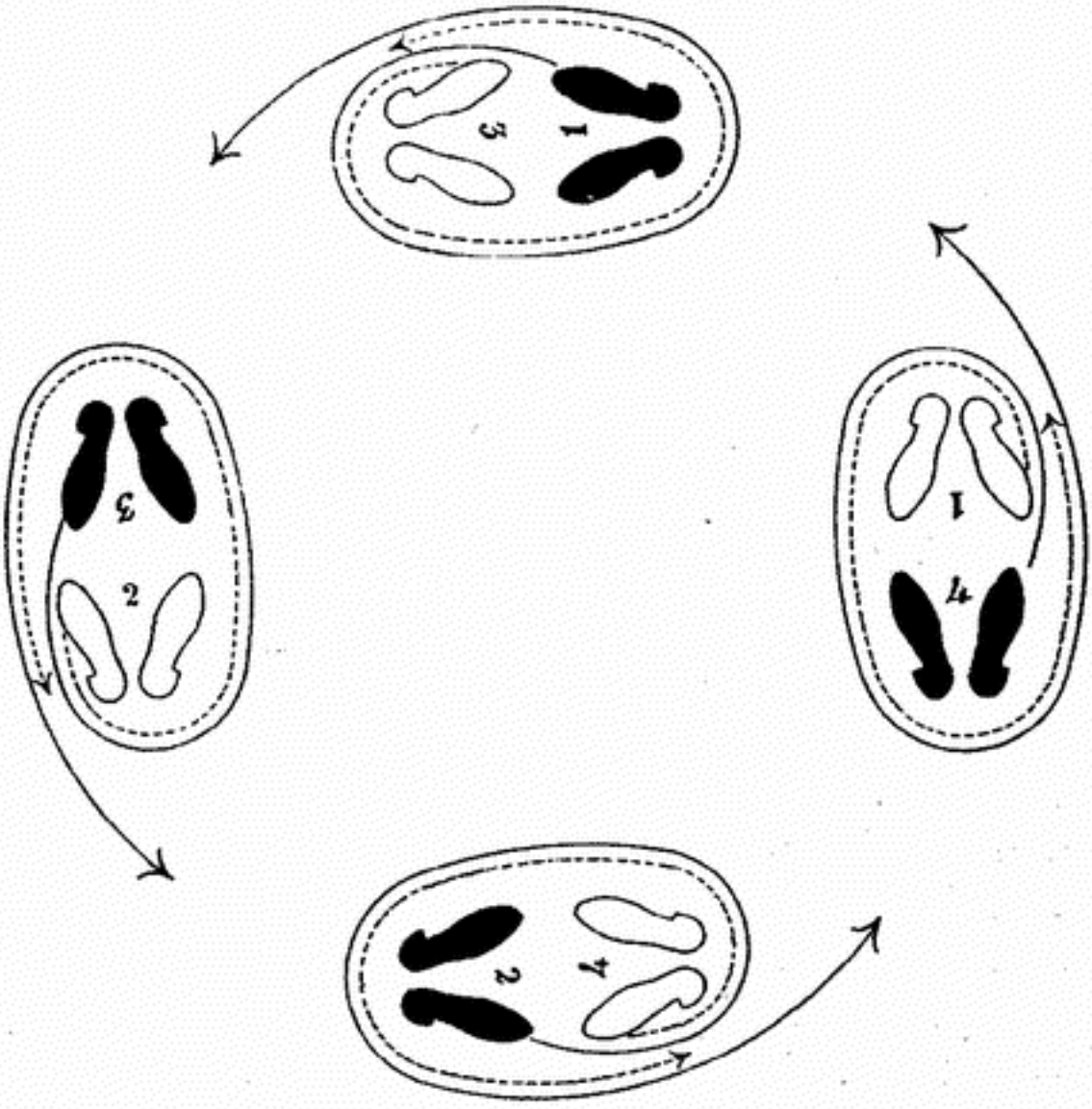


Fig. 80.

Nota. — Una coppia, trovandosi in posizione normale di ballo girante, per fare un giro sul posto, deve eseguire i movimenti, che ora spiegheremo. È chiaro che, sia il cavaliere che la dama, dovranno far perno su un piede, e descrivere un

cerchio coll'altro. Supponendo che si debba eseguire il giro da destra a sinistra, il cavaliere farà perno sul piede destro, e la dama invece sul sinistro. Il giro si compie in 8 movimenti, 4 eseguiti col piede sinistro, e 4 col destro. Ogni movimento dovrà essere un quarto di cerchio, poichè oltre al cerchio esterno descritto con un piede, se ne fa un altro più piccolo, concentrico, colla pianta dell'altro piede, facendo centro precisamente sulla

Fig. 81.

Fig. 82.

punta di quest'ultimo piede, che nel nostro caso sarebbe il destro per il cavaliere, il sinistro per la dama. Per il cavaliere i movimenti da eseguirsi saranno adunque i seguenti:

posizione di partenza: il piede sinistro sta circa 15 cm. dal destro, dietro e lateralmente al medesimo, col tallone sollevato da terra (fig. 81);

1° *passo*: strisciare la punta del piede sinistro indietro, descrivendo un quarto di cerchio (fig. 82);

2° *passo*: sollevare il tallone destro e descrivere con questo un quarto di cerchio, facendo perno sulla punta dello stesso piede (fig. 83).

Con questi due movimenti si è eseguito un quarto di giro. Ripetendoli altre tre volte, avremo il giro completo.

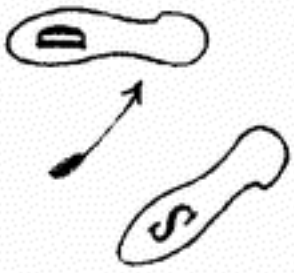


Fig. 83.

Fig. 84.

Per la dama i movimenti sono i seguenti:

posizione di partenza: il piede destro col tallone leggermente sollevato sta circa 15 cm. indietro obliquamente dal sinistro (fig. 84);

Fig. 85.

Fig. 86.

1° *passo*: strisciare la punta del piede destro avanti, descrivendo un quarto di cerchio (figura 85);

2° *passo*: sollevare il tallone destro e de-

scrivere con questo un quarto di cerchio facendo perno sulla punta del medesimo piede (fig. 86). Con altri 3 movimenti analoghi si completerà il giro.

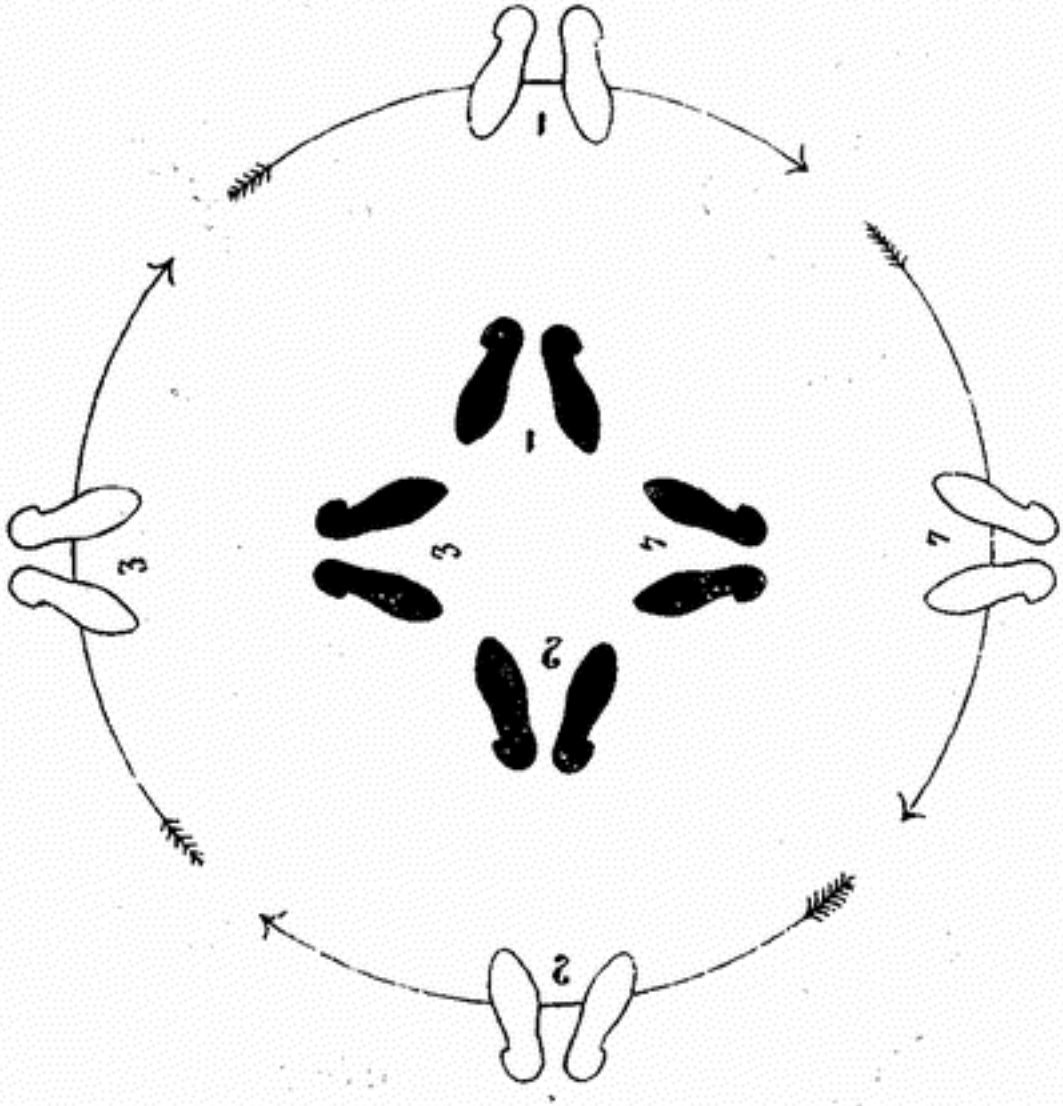


Fig. 87.

3° *La promenade* (8 battute). — Le coppie si volgono di fianco, e *in posizione normale* fanno un giro di *promenade* in senso inverso a quella eseguita prima.

4° *La corbeille* (32 battute). — Ciascun cavaliere fa un giro sul posto colla propria dama. Quindi le

dame si pongono al centro, e si danno le mani in circolo; i cavalieri si danno pure le mani, formano un cerchio esterno a quello delle dame, e fanno un giro da destra a sinistra (fig. 87).

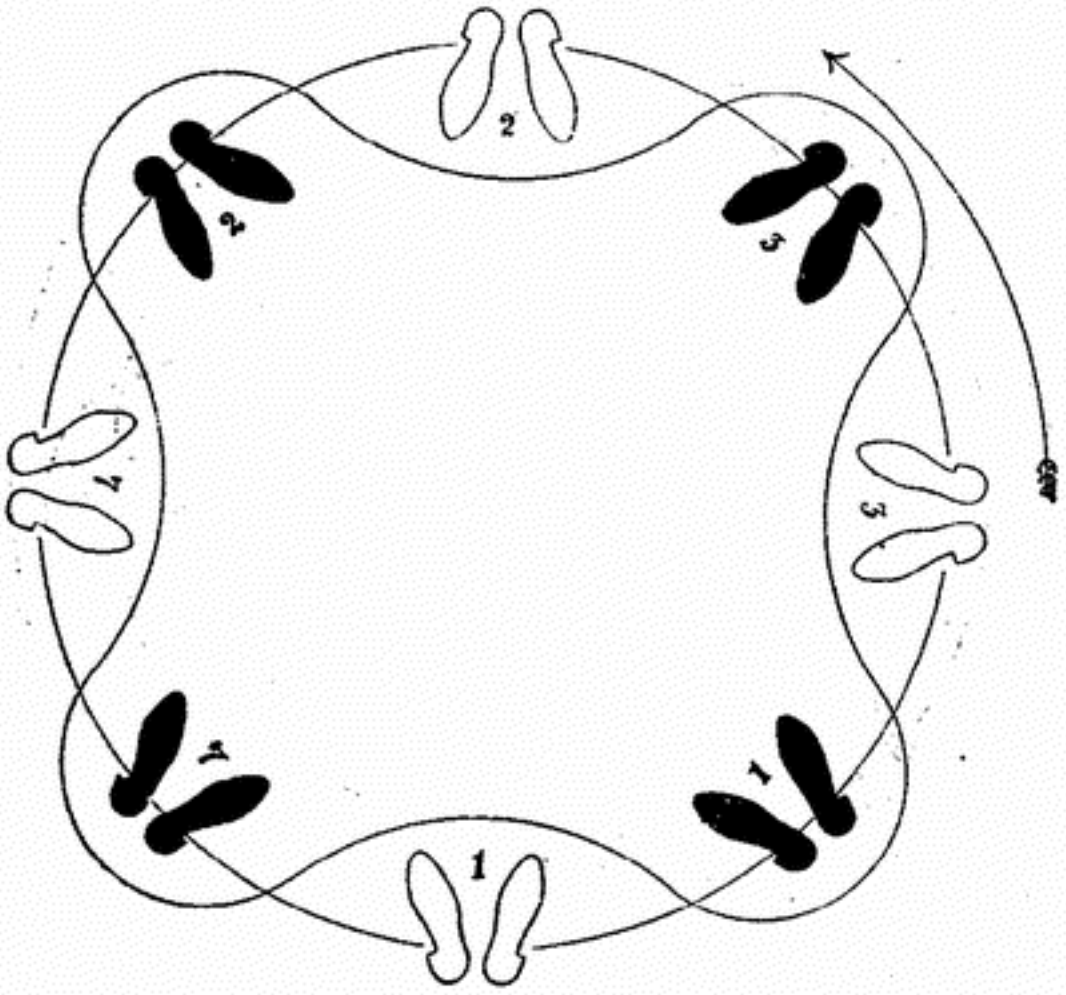


Fig. 88.

Compiuto il giro, i cavalieri senza lasciarsi le mani vanno a collocarsi ciascuno alla sinistra della rispettiva dama, e passano la testa sotto le braccia di questa, in modo che le mani delle dame siano a contatto della vita dei cavalieri, e le mani di questi a contatto di quella delle dame (fig. 88).

Così intrecciate, le quattro coppie fanno un giro a destra, dopo il quale i cavalieri, passando sotto le braccia delle dame, escono dalla catena formata da queste. Le dame invece alzano le braccia in

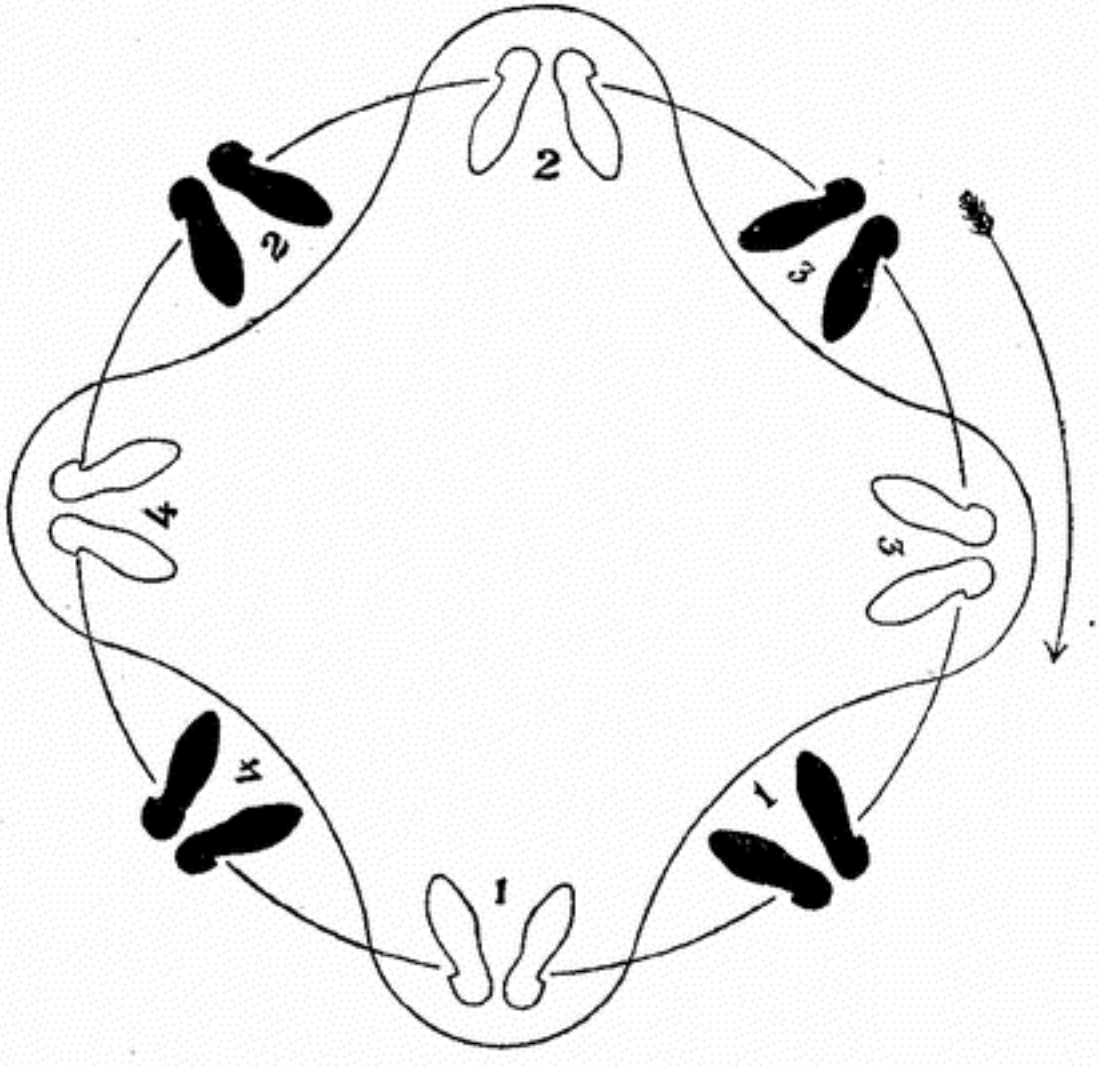


Fig. 89.

modo che le loro mani siano contro il petto dei cavalieri, ed abbassando la testa, escono dalla catena formata dai cavalieri, i quali alzeranno le loro mani all'altezza del seno delle dame. Intrecciate così le coppie fanno un giro a sinistra (figura 89).

5° *La promenade* (8 battute). — Le coppie si volgono di fianco, e fanno un giro di *promenade*, come quello del n° 1.

6° *La corbeille* (32 battute). — Si ripetono i movimenti spiegati al n° 4; ma invertendo le parti, cioè i cavalieri fanno quello che s'è detto per le dame, e reciprocamente.

7° *Les chevaux de bois* (26 battute).

8° *Tour sur place et salut.* — Cavaliere e dama fanno insieme un giro sul posto, e quindi si salutano.

Quadriglia americana.

La quadriglia americana ha molte figure e molti movimenti comuni con quella ora spiegata. Le coppie prendono la medesima disposizione, che hanno nella quadriglia *croisé*.

1ª Fig. – La Promenade.

2ª Fig. – La Corbeille.

8 battute d'introduzione, 24 di danza eseguite due volte.

1° *La corbeille* (12 battute). — Le dame si collocano al centro della quadriglia, e si dànno le mani in circolo. I cavalieri vanno alla sinistra delle loro dame, e si dànno pure le mani, facendole passare davanti alle dame all'altezza del seno di queste. Così intrecciate, le coppie fanno un giro

a sinistra, dopo il quale le dame si lasciano le mani, passano sotto le braccia dei cavalieri, e si collocano in mezzo del cerchio formato (fig. 90). I cavalieri fanno un giro a destra, intorno alle

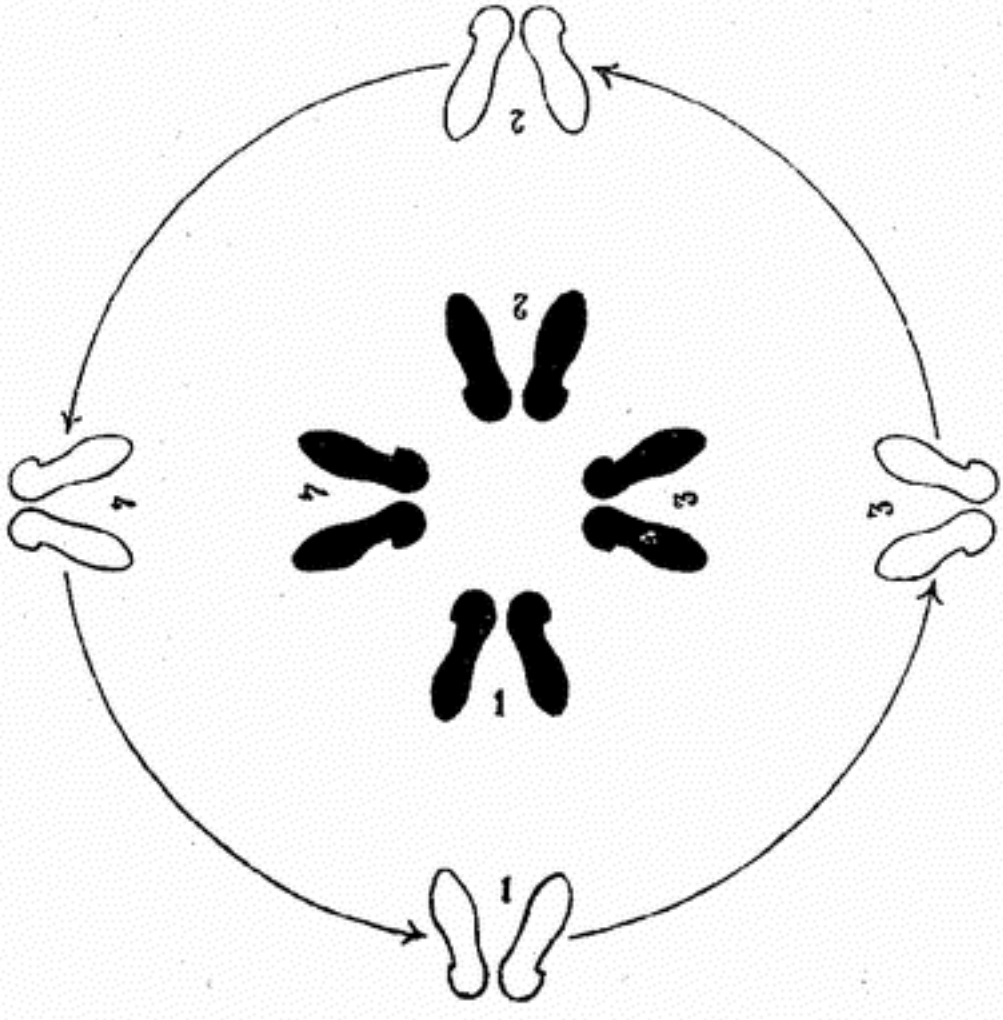


Fig. 90.

dame; quindi si lasciano le mani, e riconducono a posto la rispettiva dama.

2° (12 battute). — Si ripetono i movimenti ora spiegati, ma cambiando la parte dei cavalieri con quella delle dame e viceversa.

Questa figura si rifà una volta.

3ª Fig. – Les chevaux de bois.

8 battute d'introduzione, 32 di danza eseguite due volte.

1° *Moulinet des cavaliers* (8 battute). — I cavalieri stendono le braccia sinistre al centro incrociandole, e fanno un giro a destra.

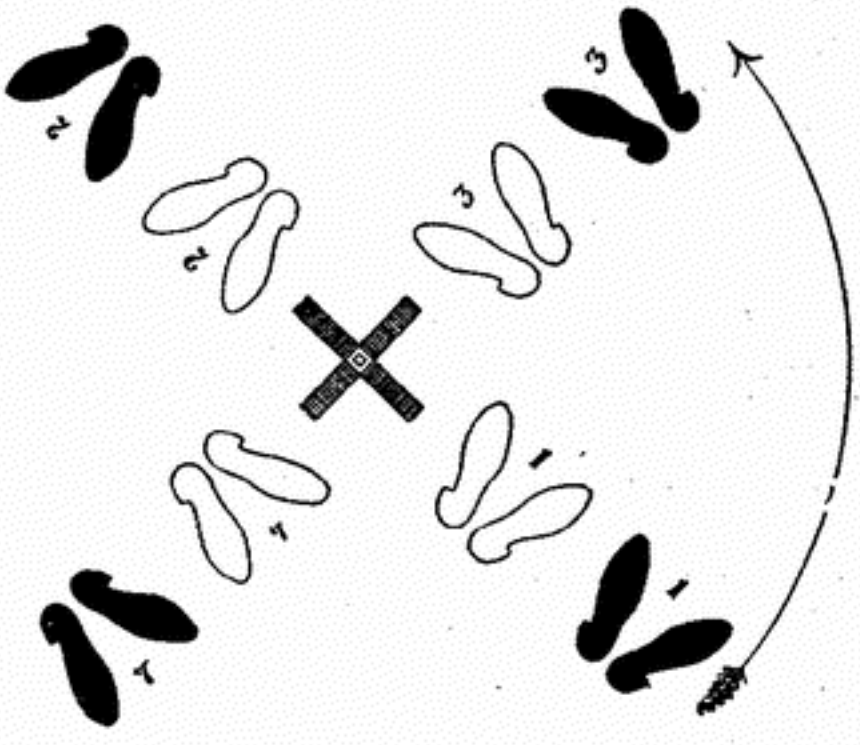


Fig. 91.

2° *Chevaux de bois* (24 battute). — Compiuto il giro, i cavalieri senza lasciarsi la mano sinistra prendono nel braccio destro il braccio sinistro della rispettiva dama, e continuano a girare (fig. 91).

Quando il direttore dirà *changez de dame*, i cavalieri lasciano la propria dama e porgono il

braccio a quella, che si trova avanti, e così di seguito, finchè non avranno ripresa la loro. A questo punto i cavalieri si lasciano la mano sinistra, e fanno colla propria dama un mezzo giro a sinistra, in modo che le dame vengono al posto di essi a fare le

3° *Moulinet des dames* (8 battute).

4° *Chevaux de bois* (24 battute). — Come sopra, colle parti invertite.

Finito questo movimento, le coppie ritornano a posto, e si salutano.

4ª Fig. – Les visites.

8 battute d'introduzione, 32 di danza eseguite due volte.

Prima volta (32 battute).

1° *Les visites* (8 battute).

2° *Les avants-six* (16 battute).

3° *Grand rond* (8 battute).

Le coppie si dànno le mani in circolo, e fanno un giro da destra a sinistra. La figura sarà ripetuta una volta.

5ª Fig. – L'Americana.

8 battute d'introduzione, 32 di danza eseguite quattro volte.

1° *La boulangère* (32 battute). — Le quattro coppie si dànno le mani in circolo, e fanno un

mezzo giro; dopo il quale si lasciano le mani, e ciascun cavaliere fa colla dama, che ha alla sinistra, un giro e mezzo nel modo spiegato a suo tempo. Quindi tutti si dànno nuovamente le mani, e fanno un altro mezzo giro; poi si lasciano, e ciascun cavaliere fa un altro giro e mezzo colla dama, che ha alla sinistra. Si fanno in questo modo altri due giri, dopo i quali tutti dovranno trovarsi al proprio posto.

2° *Double corbeille* (32 battute). — V. *les corbeilles.*

Questa figura si eseguisce una seconda volta.

Il Polo.

Anche il Polo ha molte rassomiglianze colla quadriglia *croisé.* Esso è assai usato nei balli aristocratici, e la sua voga incominciò poco dopo il 1880. La disposizione delle coppie è come quella della quadriglia *croisé.*

1ª Fig. – La Promenade.

8 battute d'introduzione, 32 di danza eseguite due volte.

Prima volta (32 battute).

1° *Promenade* (4 battute). — Le coppie, volgendosi sul fianco destro, fanno un mezzo giro di *Promenade.*

2° *Avant-quatre* (4 battute). — Le coppie n° 1 e n° 2 s'avanzano e quindi indietreggiano. Mentre queste indietreggiano, le coppie n° 3 e n° 4 fanno quattro passi in avanti.

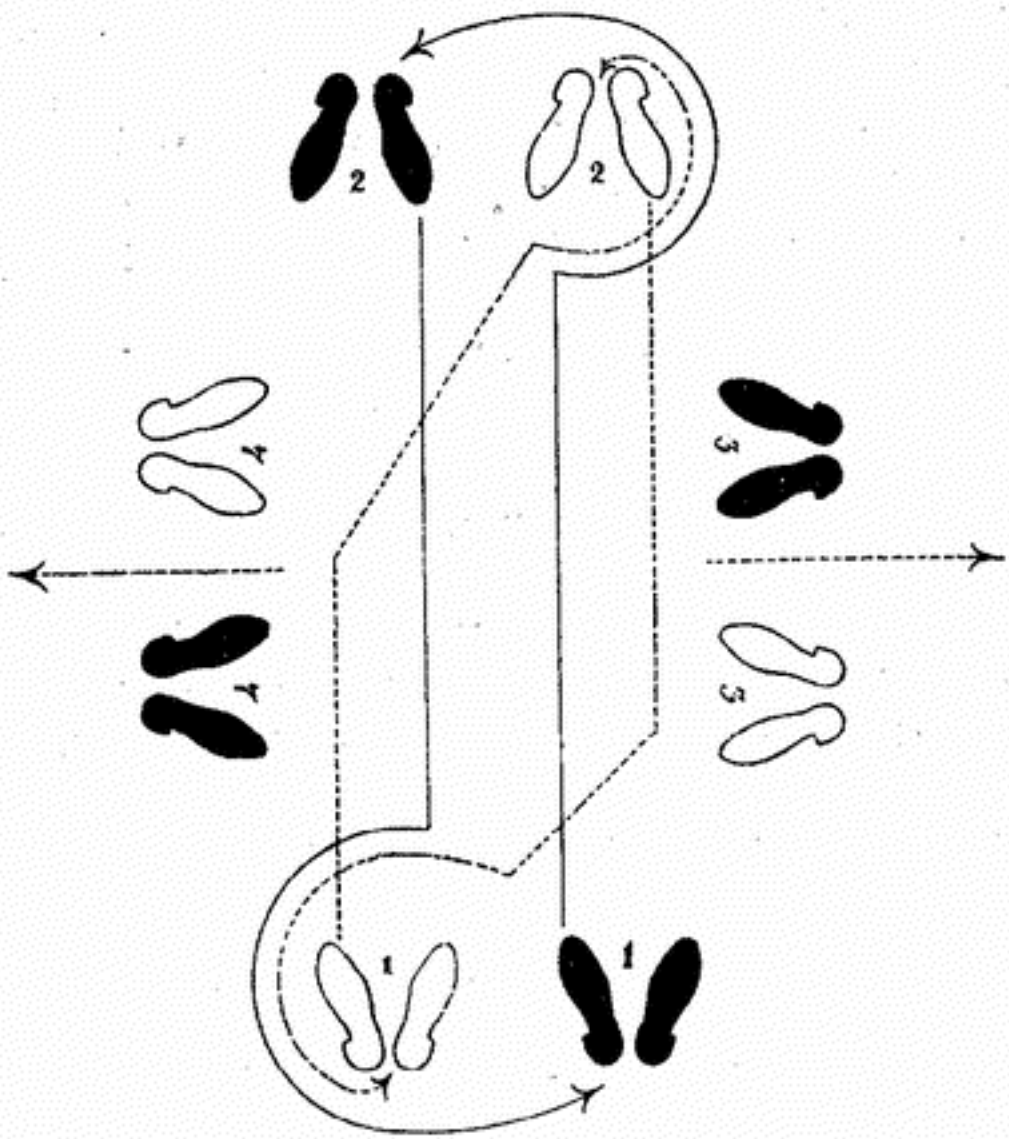


Fig. 92.

3° *Traversé* (8 battute). — Le coppie n° 3 e n° 4 indietreggiano, mentre le coppie n° 1 e n° 2 s'avanzano per cambiarsi di posto. Le dame passano nel mezzo; i cavalieri esternamente (fig. 92).

4° *Moulinet des dames* (8 battute).
5° *Moulinet des cavaliers* (8 battute). — Analogo a quello delle dame, colle parti invertite.

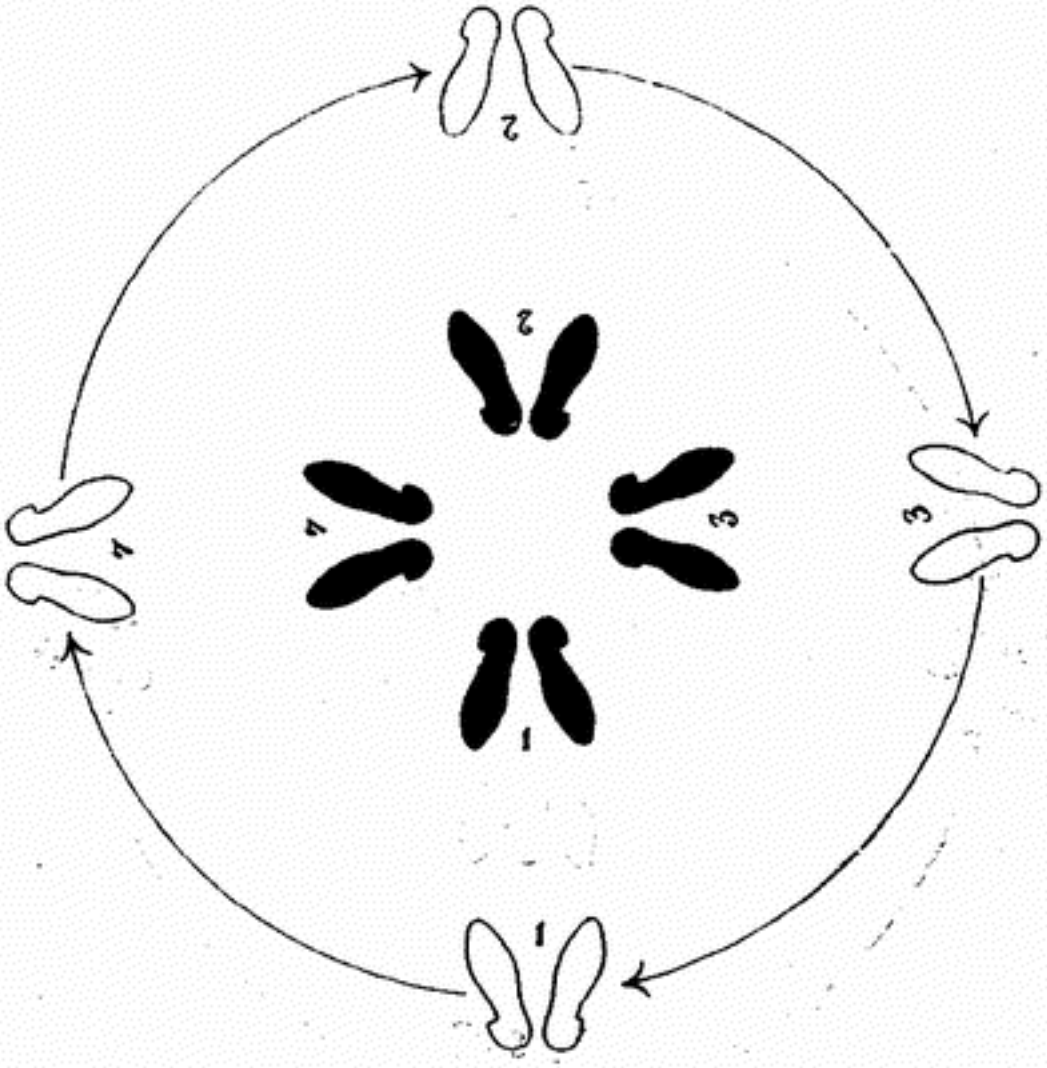


Fig. 93.

Questa figura si eseguisce un'altra volta.

2ª Fig. – La Corbeille.

8 battute d'introduzione, 24 di danza eseguite due volte.

Prima volta (24 battute).

1° *Grand rond* (8 battute). — Le coppie si danno le mani in circolo, e fanno un giro a sinistra.

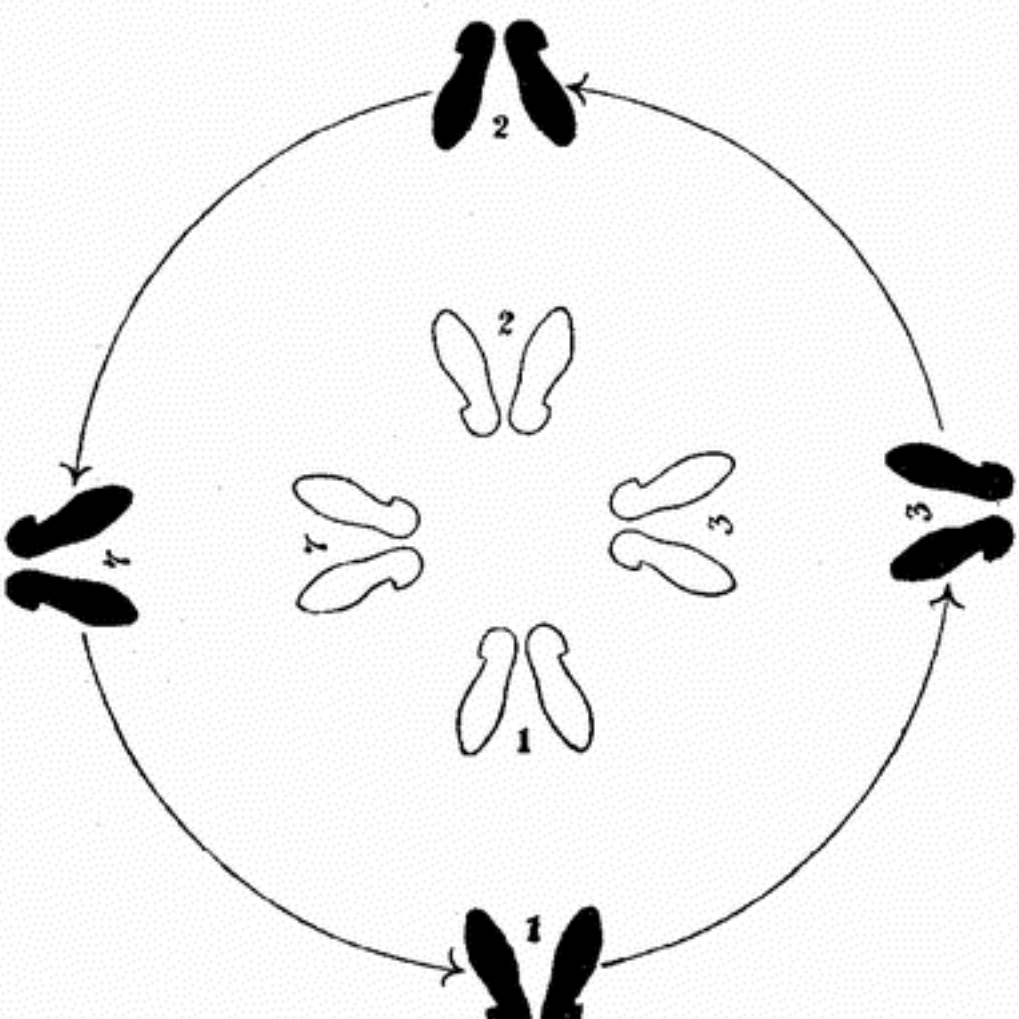


Fig. 94.

2° *Dos à dos* (16 battute). — Compiuto il giro, le dame si collocano al centro colla fronte rivolta verso i rispettivi cavalieri (fig. 93). Questi si dànno le mani in circolo e fanno un giro a sinistra, dopo il quale si lasciano le mani, e fanno colla rispettiva

dama un *demi-tour des deux mains à droite*. Prendendo i loro posti, le dame quindi si dànno le mani, e fanno un giro intorno ai cavalieri (fig. 94), da sinistra a destra. Da ultimo cavalieri e dame con un *tour des deux mains* ritornano ai posti rispettivi, e si salutano. Questa figura si eseguisce una seconda volta.

3ª Fig. – Le Traversé.

8 battute d'introduzione, 32 di danza eseguite due volte.

Prima volta (32 battute).

1° *Traversé*. — Le dame n° 1 e n° 2 cambiano di posto passando rispettivamente alla propria sinistra. Le dame n° 3 e n° 4 fanno quindi la medesima cosa. I cavalieri n° 1 e n° 2 cambiano di posto, ma rimangono colle spalle rivolte verso il centro della quadriglia. I cavalieri n° 3 e n° 4 fanno il medesimo movimento (fig. 95). Quindi i cavalieri dànno la mano sinistra alla sinistra della propria dama, e la mano destra alla destra della dama, che si trova alla loro destra (fig. 96).

2° *Balancé* (4 battute). — I cavalieri fanno quattro passi indietro, e le dame quattro passi avanti, restringendo così il circolo; quindi l'allargano con quattro passi avanti per i cavalieri, e quattro indietro per le dame.

3° *Grand rond* (4 battute). — Le coppie così unite fanno un mezzo giro verso la destra delle dame.

4° *Tours de mains* (16 battute). — Le coppie giunte al proprio posto, si lasciano le mani. Ciascun cavaliere, sempre colle spalle rivolte al centro della quadriglia, fa colla rispettiva dama un *tour*

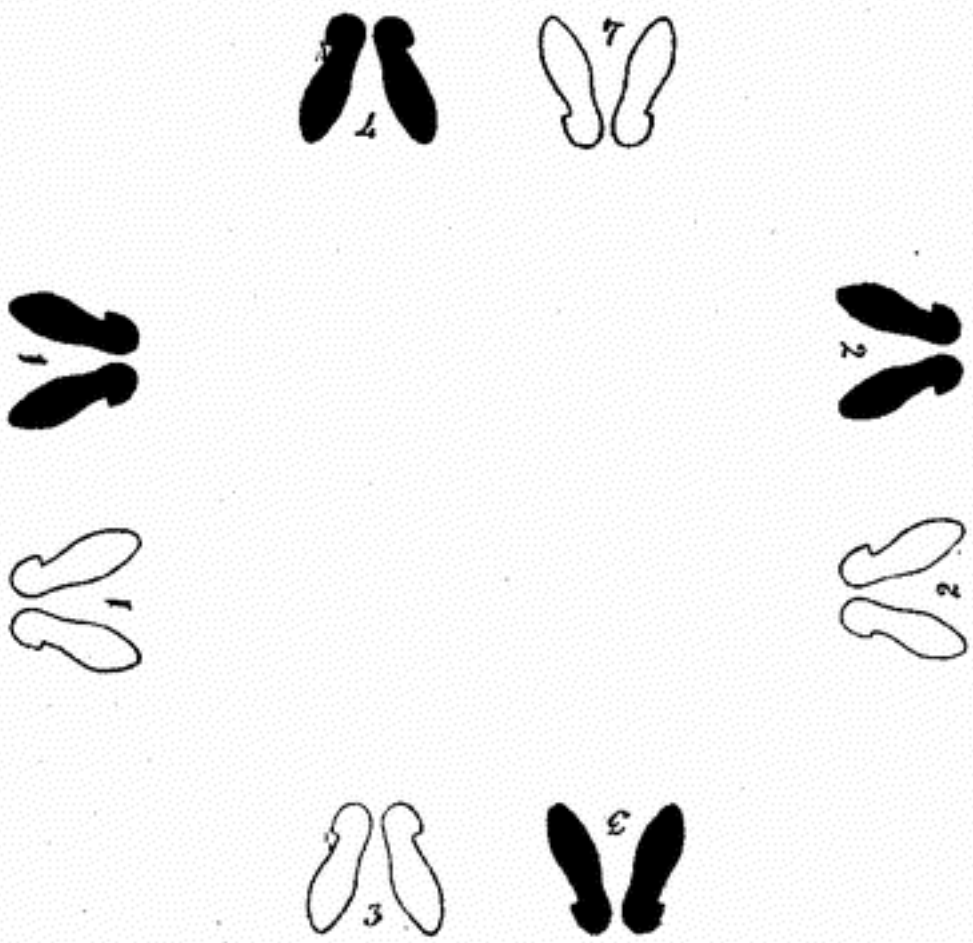


Fig. 95.

des deux mains, dopo il quale le dame si presenteranno al cavaliere di sinistra, e faranno con questi un altro *tour des deux mains* (*à droite*), e così successivamente finchè ciascuna dama sarà ritornata a posto.

Questa figura si eseguisce una seconda volta, incominciandola dalle coppie n° 3 e n° 4.

4ª Fig. – La nouvelle Pastourelle.

8 battute d'introduzione, 32 di danza eseguite due volte.

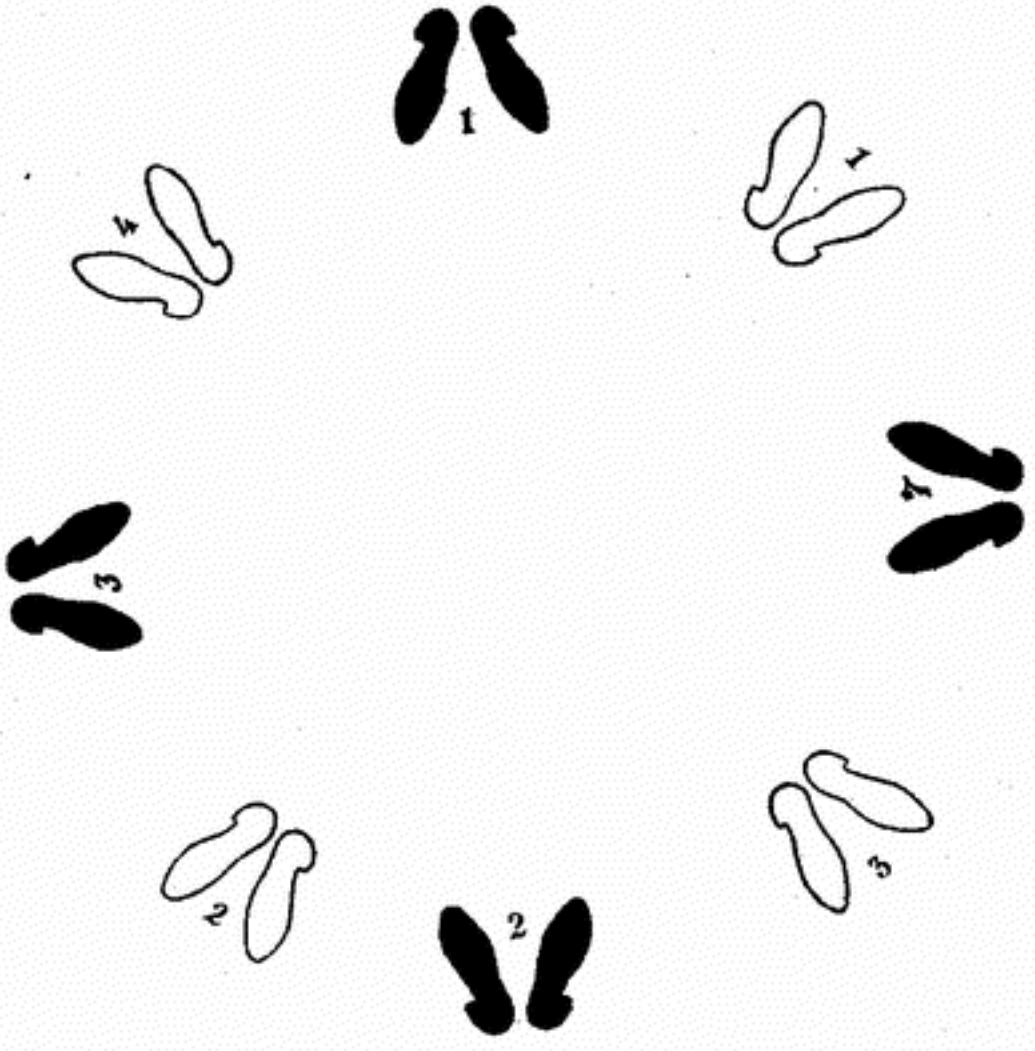


Fig. 96.

Prima volta (32 battute).

1° *Avant-quatre* (8 battute). — Le coppie n° 1 e n° 2 s'avanzano insieme, e poi indietreggiano. I cavalieri delle suddette coppie conducono quindi la propria dama alla sinistra del cavaliere che sta alla loro destra, e ritornano soli al proprio posto.

2° *Avant-six et avant deux* (16 battute).

3° *Grand rond* (8 battute). — Tutti si danno le mani in circolo, fanno un mezzo giro a sinistra, e con un altro mezzo giro a destra ritornano subito a posto. Cavalieri e dame si salutano.

Questa figura si eseguisce una seconda volta.

5ª Fig. – Le Polo.

8 battute d'introduzione, 32 di danza eseguite due volte.

1° *Grand rond* (8 battute). — Si fa un giro a sinistra.

2° *Corbeille* (8 battute). — Le coppie si dispongono in mezzo della quadriglia e formano due circoli, uno interno di dame, ed uno esterno di cavalieri. Questi si porranno alla sinistra delle rispettive dame, col petto contro le loro braccia, e si daranno le mani in modo che risultino davanti alle dame e all'altezza del seno di queste. Tutti faranno un giro a sinistra.

3° *Dos à dos* (4 battute). — Compiuto il giro, le dame si lasciano le mani, e passando sotto le braccia dei cavalieri, si collocano al centro (vedi fig. 93). I cavalieri fanno un giro a sinistra.

4° *Tour sur place* (4 battute). — I cavalieri giunti in faccia alle loro dame, fanno con esse un *demi-tour sur place à gauche,* prendendo il loro posto, dopo di che eseguiscono il

5° *Moulinet en galop* (8 battute). — I cavalieri

si dànno la mano sinistra al centro, e cingendo la vita della rispettiva dama colla destra, fanno un giro di galop a sinistra.

Questa figura si ripete una volta, sostituendo al *moulinet en galop* un *grand rond* (un giro) a sinistra; con che tutti devono trovarsi a posto. Cavalieri e dame si salutano.

Giga americana.

È questa una contraddanza assai semplice, ma non meno dilettevole. Si eseguisce su una musica

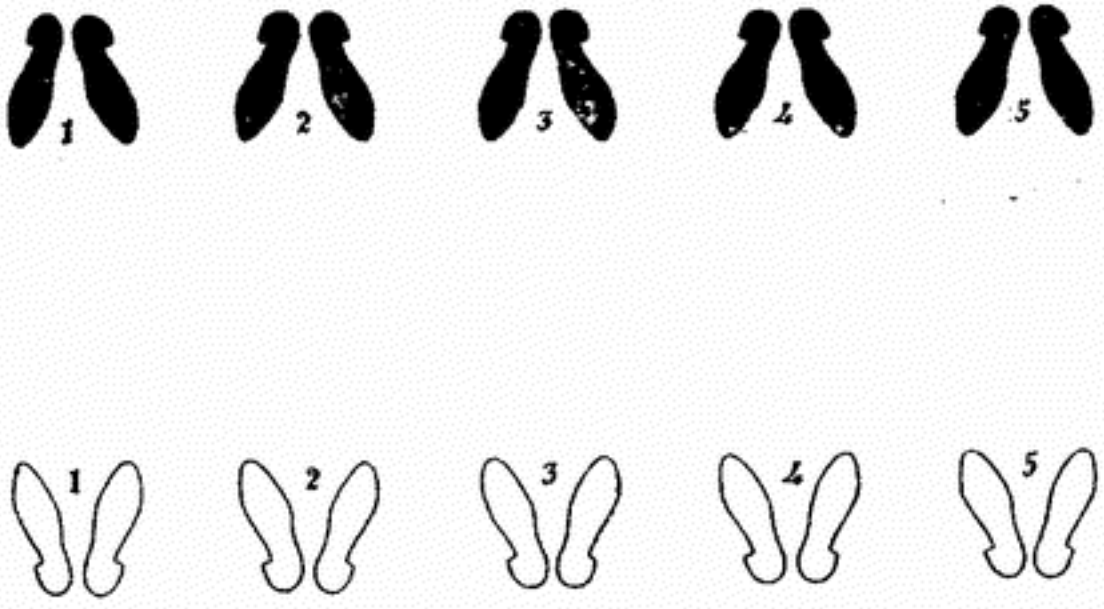


Fig. 97.

di $^6/_8$ o di $^3/_8$. I cavalieri si dispongono tutti su una riga, le dame formano pure una riga *vis à vis* (fig. 97).

1° — Il primo cavaliere di sinistra prende il

n° 1, come pure la dama che gli si trova di fronte; gli altri 2, 3, 4 ecc. secondo l'ordine, in cui si trovano.

Questo ballo va eseguito con passi piccoli e rapidi, carattere proprio delle danze d'origine in-

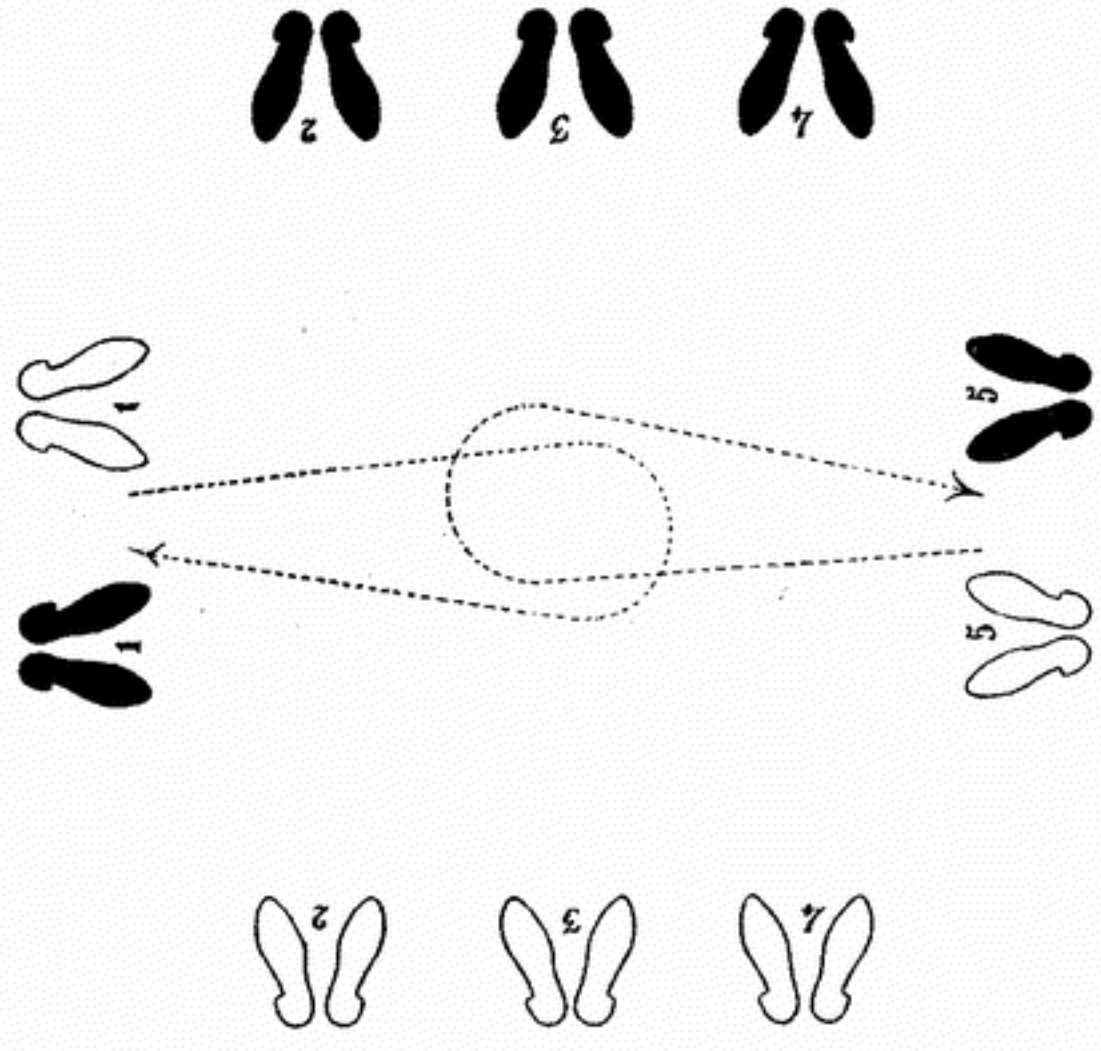


Fig. 98.

glese. Può prendervi parte un numero indeterminato di coppie.

Il cavaliere n° 1 e la sua dama, l'ultimo cavaliere, 5, nel nostro caso, e la sua dama eseguiranno insieme questi movimenti:

1° *un tour de main droite*;
2° *un tour de main gauche*;
3° *un tour des deux mains*.

Quindi le due coppie si muovono incontro, si oltrepassano, e aggirandosi reciprocamente colle spalle rivolte l'una all'altra, retrocedono di qualche passo (fig. 98). S'avanzano di nuovo, si salutano, e ciascuna ritorna a suo posto.

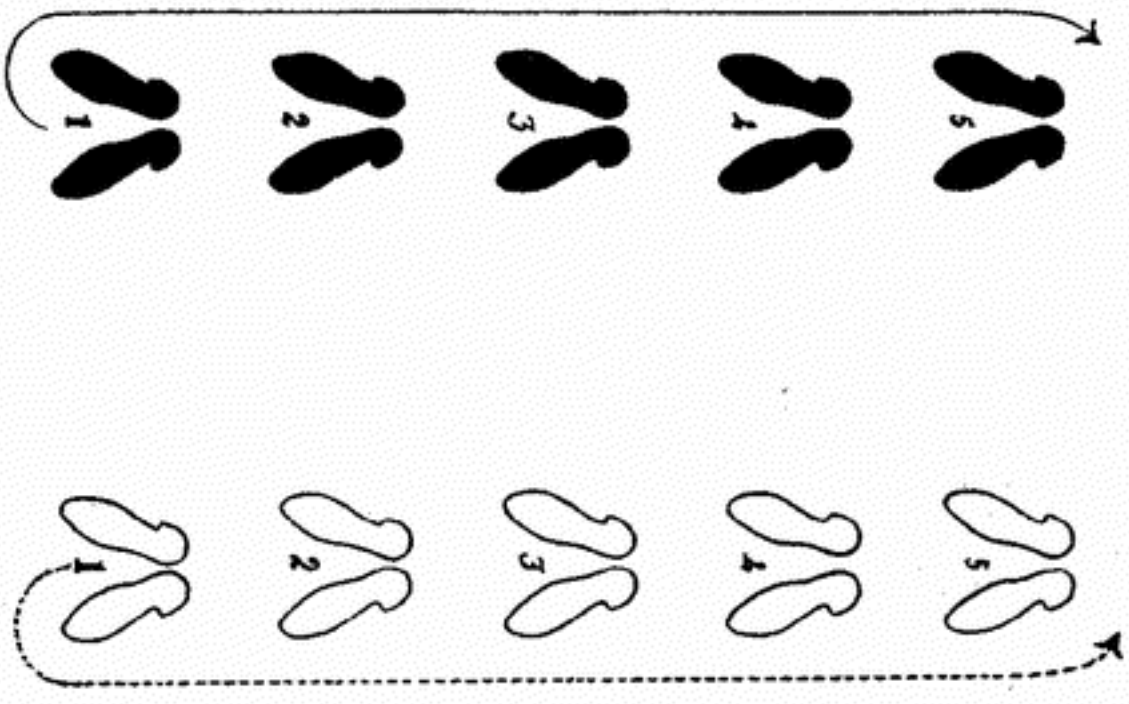


Fig. 99.

Il cavaliere n° 1 si volge sul fianco sinistro, e girando a sinistra, seguìto da altri, va ad occupare il posto dove stava l'ultimo cavaliere. La dama n° 1 si volge sul fianco destro, e girando a destra, fa la medesima cosa, seguìta dalle altre dame (fig. 99 e 100).

Il cavaliere n° 1 e la sua dama si dànno quindi la mano destra sollevando le braccia, in modo da

formare l'arco d'un ponte, sotto il quale passeranno successivamente tutte le coppie a cominciar da quella n° 2.

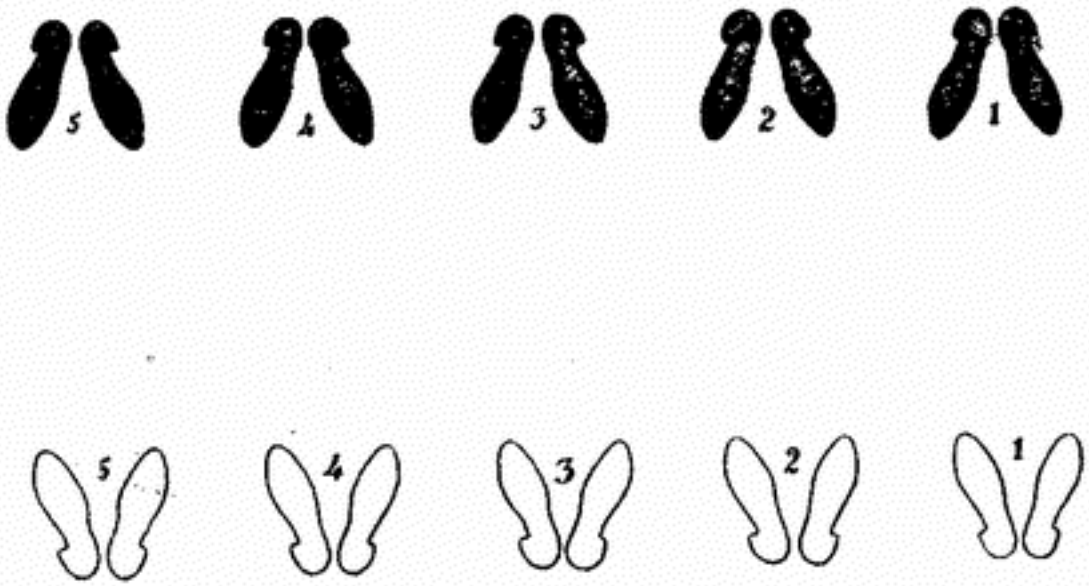


Fig. 100.

Appena passata, la coppia n° 2 si divide: il cavaliere girando a destra, andrà a porsi al posto dove era prima il n° 1; la dama girando a sinistra, farà il medesimo movimento. Le altre coppie seguiranno in ordine quella n° 2.

La nuova disposizione appare dalla fig. 101. Le coppie n° 2 e n° 1, che si trovano alle estremità, eseguiranno quanto s'è detto finora per le coppie n° 1 e n° 5; e così di seguito finchè questi movimenti saranno stati fatti da tutte le coppie due a due.

2° — Il cavaliere n° 1 fa colla sua dama *un tour de main gauche*, e tosto *un tour de main droite* colla dama n° 2; fa di nuovo un *tour de main gauche* colla sua dama e tosto un *tour de main*

droite colla dama n° 3, e così di seguito fino in ultimo. La dama n° 1 eseguirà contemporaneamente i medesimi movimenti coi cavalieri.

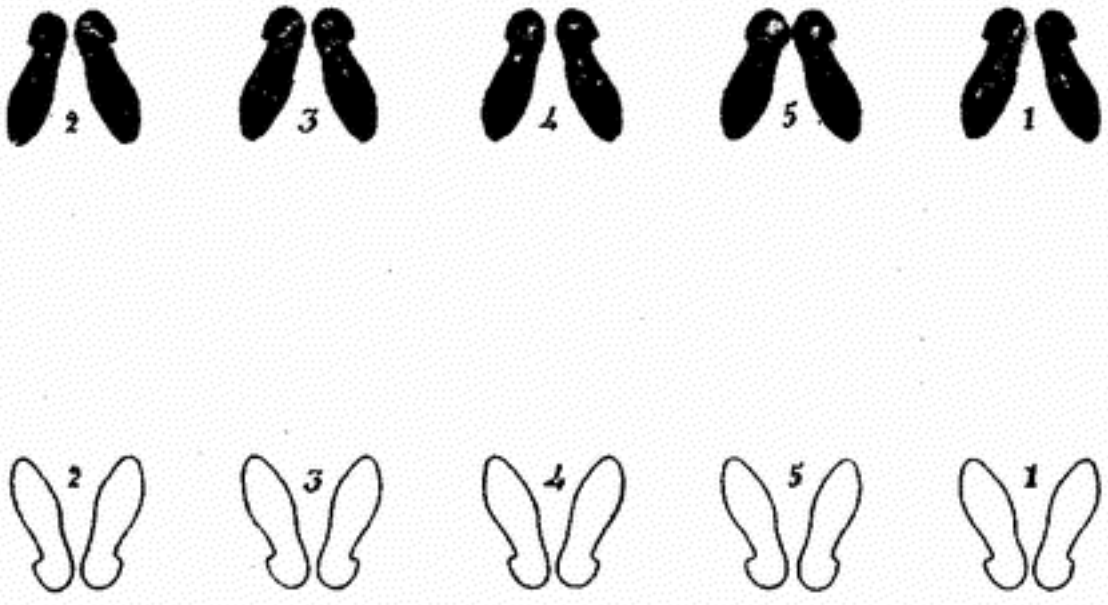


Fig. 101.

In fine la coppia n° 1 si collocherà all'estremità opposta a quella, dove si trovava prima. La coppia n° 2 ripeterà ciò che abbiamo detto finora per la coppia n° 1; e così successivamente le altre. Se lo spazio della sala non basta, a mano a mano che una coppia si colloca in fondo, le due righe si sposteranno d'un posto; a sinistra quella degli uomini, a destra quella delle donne.

Quadriglie irregolari.

Se nei balli d'etichetta è necessaria l'esecuzione fedele delle contraddanze, come la teoria le insegna, è indubitabile, che in quelli di famiglia

può esser permesso l'allontanarsi da tali regole allo scopo di renderli più dilettevoli. Perciò sono molto in uso, specialmente in Italia, le quadriglie irregolari od innominate, composte da chi le dirige con opportune combinazioni di figure, e di movimenti scelti dalle contraddanze regolari, od anche di sua invenzione.

Le coppie in numero indeterminato, ma pari, si dispongono in quattro righe lungo i lati della sala. Le righe opposte devono comprendere un egual numero di coppie.

Il direttore non è tenuto a far eseguire a tutti i medesimi movimenti; ma può, per dar maggior varietà, ordinarne diversi. A questo scopo s'è convenuto di dividere i partecipanti al ballo in due parti; la riga in cui si trova il direttore e quella opposta si chiamano *les premiers*, *les seconds* le altre due.

Il direttore deve però aver cura di non generare confusione. Egli dovrà chiaramente comandare il movimento, che intende far eseguire agli uni; e subito dopo quello per gli altri.

Esempio: *les premiers promenade à gauche, les seconds promenade à droite*. E se vuole che il movimento sia eseguito da tutti dirà: « *tout le monde promenade* » oppure anche semplicemente « *promenade* ».

La musica in tempo di polka o di $^6/_8$ starà sotto gli ordini del direttore. Questi dovrà pure spiegare con voce forte e poche parole qualche movimento, che gli altri ignorassero.

Avvertiamo che è di prammatica por fine ad

ogni figura con un *tour de main*; ed alla quadriglia con un *remerciez les dames* (ringraziate le dame), mentre la si inizierà sempre con una riverenza reciproca tra cavalieri e dame.

Considerando la grande diffusione di queste quadriglie, crediamo far cosa grata ai nostri lettori, offrendo la descrizione di qualche figura.

1ª Figura.

1° *Tout le monde en avant: révérence.* — Tutti vengono nel mezzo della sala e si salutano. Questo è un atto di presentazione generale, con cui s'inizia la quadriglia.

2° *Tout le monde en place.* — Tutti ritornano a posto.

3° *Les premiers: traversez au galop.* — I primi si scambiano reciprocamente di posto colla coppia di fronte.

Les seconds: de même. — I secondi ripetono i movimenti dei primi.

4° *Les dames des premiers au milieu et moulinet avec la main droite.*

Les seconds, rond.

Les cavaliers des premiers: main droite à vos dames et formez les arcades.

5° *Les seconds, tournez à droite, les premiers à gauche. Renversez.*

Les cavaliers des premiers en place.

Les seconds, en place.

Les dames des premiers: en place.

6° *Les dames au milieu: formez le moulinet avec la main droite.*

Les cavaliers main droite à vos dames.

Les cavaliers, changez deux dames en avant — changez trois dames en avant — changez jusqu'à vos dames.

7° *Renversez le moulinet.* — I cavalieri vanno al posto delle dame e reciprocamente queste al loro.

En place.

8° *Les cavaliers donnez la main droite à vos dames.*

Grande chaîne.

Renversez le grande chaîne.

Tutti fanno nel medesimo tempo e subito *fronte indietro,* proseguendo la *grande chaîne* in senso opposto. Quando si è giunti alla propria dama il direttore comanderà.

9° *Promenade jusqu'à vos place et tour de main.* — Ogni cavaliere dà il braccio alla rispettiva dama e raggiunge con essa il suo posto, dove farà un giro colla mano destra.

Nota. — Avvertiamo, che invece di *tour de main,* molti dicono *balancé.*

2ª Figura.

1° *Les cavaliers vis-à-vis à vos dames — révérence et tour de main.*

2° *Les seconds: formez les arcades.*

Les premiers: passez sous les arcades au galop, jusqu'en en place.

3° *Les premiers: formez les arcades.*

Les seconds: passez sous les arcades au galop, jusqu'en place.

4° *Formez quatre petits ronds sur la ligne.* — I cavalieri e le dame di ogni riga si dànno le mani in circolo, formando così quattro *ronds.*

Les cavaliers plus grandes de chaque rond au milieu.

Les cavaliers plus grandes des ronds des premiers, formez les arcades avec les cavaliers plus grandes des seconds.

Il cavaliere più alto di ciascun *rond* si colloca nel centro del medesimo, che tosto si chiude, e porge la mano al cavaliere dell'altro *rond* vicino.

Les premiers: roulez à droite.

Les seconds: roulez à gauche.

5° *Tout le monde au contraire.* — I *ronds* girano in senso inverso.

6° *Les cavaliers du milieu en place.*

7° *Chaque rond grande chaîne.* — Ogni *rond* eseguisce la *grande chaîne* per conto suo.

8° *Tout le monde en place: tour de main et révérence.*

3ª Figura.

Il direttore distingue le copie di ogni linea in due numeri alternativamente, *les uns et les deux,* e dà questo comando:

1° *Les nombres uns à droite, les deux à gauche.* — Le coppie si rivolgono di fianco rispettivamente una di fronte all'altra.

2° *Les nombres uns, formez les arcades, et les deux passez dessous.*

Les uns passez sous les arcades des deux. — I numeri uno allora passano sotto gli archi che fanno i numeri due.

Continuez. — Si prosegue il movimento con molta speditezza finchè il direttore comanda:

3° *Les uns et les deux formez la quadrille et promenade à droite.* — Le coppie n° 1 e n° 2 formano tante quadriglie, che vanno in giro a destra. Il direttore conduce la colonna in mezzo alla sala.

4° *Tout le monde restez.*

Les cavaliers en arrière. — I cavalieri indietreggiano fino a trovarsi fuori della linea delle dame.

Les dames, faites vis-à-vis aux cavaliers. — Le dame volgono la faccia ai cavalieri.

5° *Les premières dames et les premiers cavaliers, donnez vouz les mains* (fig. 102) *et faites un tour à gauche.* — I primi cavalieri e le prime dame si dànno le mani e fanno un giro a sinistra ritornando a posto.

Les premiers cavaliers, formez les arcades, les premiers dames, passez dessous, changez de place et restez.

6° *Les premiers dames et les seconds cavaliers, les premiers cavaliers et les seconds dames, donnez vous les mains et faites un tour à gauche.*

Les dames, formez les arcades; les cavaliers, passez dessous, changez de place et restez. — Si continua il movimento finchè ogni dama non ha trovato il suo cavaliere.

7° *Les premiers, promenade à droite, les seconds à gauche.* — Le coppie n° 1 vanno a destra, le n° 2 a sinistra, e appena si incontrano dall'altro lato

Fig. 101.

8° *Grande chaîne avec les bras.*

Renversez la chaîne. — Quindi:

9° *Les nombres uns, formez les arcades, et les deux passez dessous.*

Les uns, passez sous les arcades des deux.

Continuez jusqu'à votre place. — Si ripete il primo movimento della figura.

Tour de main et révérence.

4ª Figura.

1° *Les dames vis-à-vis aux cavaliers; révérence et tour de main.*

2° *Les cavaliers sur la ligne; promenade à droite en visite.* — I cavalieri nell'ordine che occupano, si portano avanti le dame, che hanno al lato destro.

3° *Les cavaliers des premiers, révérence à les dames des seconds.*

Les cavaliers des seconds, révérence à les dames des premiers.

4° *Formez quatre petits ronds — roulez à droite, renversez.*

5° *Les dames, sur la ligne à droite des cavaliers.* — Le dame si collocano sulla stessa linea dei cavalieri, alla loro destra, e colla fronte verso l'interno della quadriglia.

Les cavaliers des premiers, en avant; en arrière avec la dame vis-à-vis. — I cavalieri dei primi vanno a prendere le dame che si troveranno di fronte e ritornano a posto.

Les cavaliers des seconds de même.

6° *Les dames vis-à-vis aux cavaliers.*

Les cavaliers sur la ligne, en visite à droite. — Si prosegue il movimento finchè i cavalieri si trovino colla propria dama al loro posto.

7° *Les dames au milieu, rond.*

Les cavaliers, à gauche des vos dames, formez un rond en dehors d'elles, et passez la tête sous les bras des dames. — I cavalieri rimettono la testa all'esterno, passando le braccia in catena avanti le dame, invertendo così l'intreccio.

8° *Tout le monde, tournez à droite, à gauche.*

9° *Formez un seul rond et tournez.* — A questo comando i cavalieri danno la mano alle dame, tra cui si trovano, formando un solo cerchio.

Il direttore ad un certo punto lascia la mano della dama, che ha a sinistra, e passa sotto le braccia d'una coppia qualunque, a preferenza delle ultime della catena, e continua a girare, in modo da formare quasi un nodo, che sarà sciolto quando tutti essendo passati sotto quell'arcata, la coppia che la formava, si porrà anch'essa dietro le altre.

10° *En place, révérence et tour de main.*

5ª Figura.

1° *Les premiers, chaîne anglaise.*
Les seconds, de même.

2° *Promenade à gauche au galop.* — I cavalieri cingono colla mano la vita della loro dama e prendono il passo del galop.

3° *Les cavaliers, changez deux dames en avant — changez trois dames en avant — changez jusque à vos dames.*

4° *En place.*

5° *Les cavaliers hors de la salle.* — I cavalieri passano in una sala attigua, dove possibilmente riceveranno ciascuno un mazzolino di fiori.

6° *Les dames au milieu, moulinet avec la main droite — renversez — formez le rond, et roulez à droite — à gauche.*

7° *Les cavaliers, rentrez dans la salle.*
Dansez avec vos dames.
En place.
8° *Les premiers en avant — révérence — en arrière.*
Les seconds en avant — révérence — en arrière.
9° *Les cavaliers devant vos dames.*
Donnez le petit bouquet à votre dame.
Remerciez vos dames.

CAPITOLO VIII

Il cotillon.

Il Cotillon è un giuoco, con cui si pone fine alla festa, e in cui si eseguiscono scherzi di buon gusto, col sussidio di qualche giro di Waltzer, di Polka o di Galop, secondo i casi.

Il cotillon è in uso già da lungo tempo, ma prese voga ed ebbe il suo momento di maggior splendore all'epoca del primo impero napoleonico. Si racconta che allora i più alti dignitari dello stato andassero orgogliosi e facessero pompa della propria abilità nel dirigere il Cotillon, gareggiando nel presentare alle feste di ballo figure di loro invenzione.

Innumerevoli sono le figure del cotillon, che vanno sempre crescendo per la fervida fantasia inventrice degli appassionati. Il cotillon richiede un abile direttore, che abbia grande pratica dei balli, molto spirito ed una parola facile e chiara. Questi dovrà premunirsi di tutti gli accessori necessari all'esecuzione delle figure. Nella scelta delle quali, oltre che il numero delle persone ed il carattere della festa, dovrà considerare la loro com-

plicazione, dando la preferenza, specialmente nei balli di qualche importanza, a quelle più semplici e più facili.

Bisogna ricordarsi, che il divertimento sarà maggiore, quanto più vi sarà di brio, spirito ed abilità da parte del direttore, e buona volontà da parte degli esecutori.

Qualche figura del Cotillon offre l'occasione di distribuire qualche oggetto a ciascun invitato, a cui rimane poi come memoria della festa. Singolare ne è l'origine e la storia. Da prima erano cose di nessun valore, la cui distribuzione si faceva perchè necessaria ad eseguir il giuoco, cose che poi erano restituite. Col tempo diventano di maggior pregio, e non ha più luogo la restituzione; ciascuno porta con sè ciò che gli è toccato, e che acquista il carattere d'un dono dei padroni di casa agli invitati. Questi oggetti hanno un valore assai vario, e proporzionato alla magnificenza della festa. I più usati sono: bastoncini col manico d'argento, ombrellini, ventagli, piccole ed artistiche bomboniere, spille, anelli, braccialetti, mazzi di fiori artificiali con essenze solidificate all'interno... ed altri più modesti presenti.

Il direttore, oltre che spiegare le figure, ha, unitamente alla sua dama, l'incarico di aiutarne l'esecuzione. Egli dispone le coppie a sedere in semicircolo intorno alla sala, o in circolo, se il numero d'esse sia tale da lasciare nel mezzo un largo spazio per i giuochi. Come introduzione quindi fa con la sua dama un giro di Waltzer o di Polka. Le altre coppie fanno la stessa cosa. Poi batte le

mani, o dà qualche altro segnale (suona per es. un campanello), e tutti si siedono rimanendo in silenzio, mentre egli spiega con chiarezza e brevità la figura, che intende far eseguire.

La durata del Cotillon, perchè gl'invitati non s'annoino, deve essere di un'ora e mezzo circa.

Noi daremo la spiegazione delle figure più in voga. Chiunque potrà sbizzarrirsi a introdurre nelle figure vecchie le modificazioni, che crede più opportune, e inventare anche figure nuove; cosa frequentissima, come più sopra abbiamo detto. Naturalmente gli scherzi devono essere tali da rallegrare un convegno di persone educate e gentili.

Taluni usano far ripetere da tutte le coppie la stessa figura. Perchè gl'invitati non s'annoino, sarà bene cambiarla, appena l'avranno eseguita quattro o cinque coppie.

Avvertiamo che generalmente, se nella descrizione dei singoli giuochi non è detto altrimenti, al direttore spetta la scelta delle dame, ed alla sua dama quella dei cavalieri, che occorressero per eseguire la figura.

Figure.

I^a^ – Il viale mobile.

Tutte le dame si pongono davanti ai rispettivi cavalieri a tale distanza che tra essi possa passare una coppia danzante. La prima coppia di de-

stra percorre quindi ballando lo spazio, che c'era tra le due righe, e giunta in fine si pone di fianco agli altri. Ciascuna coppia alla sua volta farà la stessa cosa.

Il direttore seguirà una linea leggermente serpeggiante.

Si infonde più vivacità a questa figura distribuendo a ciascun cavaliere un nastro colorato adorno di fiori di carta, mentre uno identico verrà consegnato alle dame. Le coppie colle braccia in alto agiteranno i nastri, tenendone i capi colle mani.

2ª – La parete.

Si scelgono tre, quattro, cinque coppie, secondo il numero di quelle che prendono parte al cotillon. Due o più cavalieri, non però quelli delle coppie scelte, tengono alto e disteso un drappo, dietro il quale si porranno le dame scelte, che porgeranno al di là del drappo una mano. I rispettivi cavalieri, che si collocheranno dalla parte opposta, sceglieranno una mano, e balleranno quindi colla dama, di cui tengono la mano.

3ª – Il ventaglio.

Si dispongono tre sedie nel mezzo della sala, una a lato dell'altra, due nel medesimo senso, e la terza fra esse in quello inverso. Il direttore invita una dama a sedersi nella sedia di mezzo, e le

consegna un ventaglio, mentre due cavalieri scelti dalla dama del direttore si siedono nelle altre due. La dama seduta consegna il ventaglio ad uno di questi, e balla coll'altro, mentre il primo fa vento alla coppia, seguendola.

4ª – I DADI.

Il direttore invita la sua dama a sedere nel mezzo della sala, e le presenta due cavalieri. Questi tirano per terra due grossi dadi di cartone, e quegli che fa il punto maggiore, balla con la dama seduta. L'altro siede prendendone il posto. Il direttore gli presenta due dame, che anch'esse tirano i dadi. Quella che fa il maggior punto, danza col cavaliere seduto, e l'altra col direttore.

5ª – A MOSCA CIECA.

Per questo giuoco occorrono due coppie. Tre sedie sono disposte in mezzo alla sala, una davanti e due di dietro. Il cavaliere nº 1 siede nella prima; la sua dama gli benda gli occhi con un fazzoletto e rimane in piedi davanti a lui. Dietro si siede la coppia nº 2. Il cavaliere bendato si volge a destra o a sinistra, e balla con quella persona, che si trova salla parte, da cui si è voltato. Se questa è la dama, allora egli esce con lei dal giuoco, mentre il cavaliere nº 2 prende il suo posto e si fa bendare gli occhi dalla dama nº 1, che rimarrà

ancora in piedi davanti a lui. Dietro si siederà una nuova coppia, e si ripeterà con essa la figura.

Se invece il cavaliere n° 1 avesse ballato col cavaliere n° 2, allora questi andrà a posto colla dama n° 1; e quegli rimarrà ancora in giuoco. La dama n° 2 sostituirà quella n° 1, e benderà gli occhi al cavaliere n° 1. Dietro si siederà un'altra coppia, ecc. Dama e cavaliere per ritornare a posto possono fare un giro di Waltzer.

5ª *bis*.

Il direttore invita un cavaliere a sedersi in mezzo alla sala, e gli benda gli occhi. Ogni coppia va ad offrirgli un oggetto, che quegli deve toccare soltanto colla punta dell'indice di una mano, dichiarando poi che cosa sia. Se indovina, balla colla dama, mentre l'altro cavaliere prende il suo posto. Altrimenti l'oggetto gli vien lasciato sui ginocchi. Le altre coppie successivamente lo sottopongono alla stessa prova. Quando il cavaliere bendato riesce a indovinare, gli oggetti ricevuti passano al successore.

6ª – La caccia ai fazzoletti.

A questo giuoco prendono parte tre coppie. I cavalieri si danno la mano in circolo, e formano una catena, entro la quale serrano le loro dame. Queste, ad un segnale dato dal direttore (battuta di mano o suono di campanello), gettano il proprio

fazzoletto in alto, e ballano quindi col cavaliere, che è riuscito ad impadronirsene.

7ª – I GOMITOLI.

Il direttore fa distribuire alle dame un gomitolo di nastro colorato insieme ad una rosetta di nastro della medesima tinta, che esse si appunteranno al corsetto. Ad un segnale le dame lanciano dinanzi a sè i gomitoli, e i cavalieri ne raccolgono uno, ballando quindi colla dama che ha la rosetta, corrispondente.

8ª – I BIGLIETTI FERROVIARI.

Si portano nella sala due casotti di cartone, muniti del finestrino per la distribuzione. Il direttore si mette in uno d'essi e distribuisce i biglietti, portanti i nomi dei cavalieri, alle dame. La dama del direttore farà lo stesso nell'altro casotto per i cavalieri.

Quindi si formano le coppie, secondo che è indicato nei biglietti distribuiti, e si balla.

9ª – IL CUSCINO.

Il direttore fa sedere una dama in una sedia, posta nel mezzo della sala, e le mette ai piedi un cuscino. La dama del direttore sceglie vari cavalieri, e ad uno ad uno li presenta alla dama seduta, e li invita a inginocchiarsi. Se la dama vuol

ballare col cavaliere presentatole, lo lascia inginocchiare sul cuscino, altrimenti glielo ritira.

Questo giuoco deve essere fatto con destrezza dalla dama seduta.

10ª – Il giuoco delle carte.

Il direttore sceglie da un mazzo di carte i re, le regine, ed i fanti. Distribuisce le quattro regine a quattro dame, mentre la sua dama distribuirà i fanti ed i re a otto cavalieri. Coloro che ricevono i re, balleranno colle dame, che hanno le regine del medesimo genere, mentre quelli che hanno il fante, seguiranno muniti di ampi ventagli, la rispettiva coppia, facendole vento.

11ª – I fiori.

Il direttore sceglie due dame, ciascuna delle quali gli dice a voce bassa il nome d'un fiore. Quindi si presenta a un cavaliere qualunque, e gli ripete i nomi sentiti. Questi sceglie un fiore, e balla con la dama, che porta il nome del fiore scelto, mentre il direttore ballerà con l'altra dama. La dama del direttore fa contemporaneamente la medesima figura scegliendo due cavalieri.

12ª – I quattro cantoni.

Si dispongono quattro sedie in modo che raffigurino i quattro vertici degli angoli d'un quadrato o i quattro cantoni d'una sala.

Il direttore invita a sedersi la sua dama e altre tre dame. Egli rimane in piedi nel mezzo. Le dame ad un segnale dato cominciano a cambiarsi di posto tra loro, porgendosi la mano. Il direttore deve cercare nel frattempo di occupare un posto, ed appena vi riesce, fa un giro di waltzer colla dama, che è rimasta in piedi, ed esce dal giuoco. Un altro cavaliere, e un'altra dama prendono i posti lasciati liberi da loro; si ripete la medesima cosa, e così di seguito. In ultimo i tre cavalieri rimasti senza dama, vanno a prendere una delle dame sedute, e la conducono a posto con un giro di waltzer.

Questo giuoco, come tanti altri, fa sì che i cavalieri non rimangano sempre con la medesima dama.

13ª – I BRACCIALETTI.

La dama del direttore distribuisce un braccialetto ad un cavaliere, il quale ne adornerà il braccio della dama, con cui desidera ballare. Invece di braccialetti si possono distribuire altri oggetti adatti al giuoco ed alla festa.

14ª – GLI AMANTI CELEBRI.

Sopra un foglio di carta a svariati colori si scrivono i nomi di amanti celebri, come: Dante su uno, e Beatrice sull'altro; Paolo e Francesca; Petrarca e Laura; Giulietta e Romeo, ecc.

Il direttore distribuisce alle dame i fogli coi nomi femminili; mentre la sua dama distribuirà quelli coi nomi maschili ai cavalieri.

Quindi a seconda dei nomi si compongono le coppie, e si balla.

15ª – Lo specchio.

Il direttore fa sedere la sua dama in mezzo della sala, e le consegna uno specchio, che essa terrà in alto colla mano sinistra, mentre avrà un fazzoletto nella destra. Quindi le conduce dietro vari cavalieri ad uno ad uno.

La dama, se vede riflettere l'imagine d'un cavaliere, con cui non vuole danzare, spolvera la superficie dello specchio in segno di diniego.

Quando invece vedrà l'imagine del cavaliere, con cui desidera ballare, depone specchio e fazzoletto, si alza, e balla con lui.

16ª – I pegni.

Il direttore presenta un cappello ad alcune dame, le quali vi depongono un pegno come anelli, fazzoletti, braccialetti, ecc.

Fa scegliere quindi i pegni ad altrettanti uomini, i quali ballano con quella dama, a cui appartiene l'oggetto da loro scelto.

17ª – Dos à dos.

In mezzo alla sala sono disposte due sedie una dietro l'altra, ma in senso opposto.

Il direttore v'invita a sedersi una coppia. Ad un suo segnale, i due seduti volgono la testa. Se l'hanno volta dalla stessa parte, ritornano a posto danzando, altrimenti ripetono la medesima cosa, finchè il caso non li favorisca.

18ª – La candela.

Una dama sale su d'una sedia, posta in mezzo della sala, e tiene nella mano destra un candeliere acceso. Il direttore le presenta ad uno ad uno vari cavalieri, i quali spiccheranno un salto, tentando di spegnere la candela. Chi vi riuscirà, avrà l'onore di ballare colla dama.

19ª – Cambiamento di dama.

Due coppie danzano, e ad un segnale dato, i cavalieri si scambiano le dame, senza che alcuno perda il passo.

20ª – La figura del numero otto.

Si pongono due sedie nel mezzo della sala, una dietro l'altra, e a qualche passo di distanza. Quindi le coppie ballano facendo un giro intorno a ciascuna d'esse, in modo da disegnare la figura del numero otto.

21ª – Le dame rifiutate.

Un cavaliere si pone in mezzo della sala con un ginocchio in terra; quindi la sua dama gli presenta

varie dame, perchè ne scelga una. Egli rimarrà sempre in ginocchio, finchè non gli si presenterà la dama, con cui desidera ballare. Allora si alzerà, e con un giro di Waltzer o di Polka andrà con lei a posto.

Le dame, con cui egli ha rifiutato di ballare, si collocheranno in mezzo della sala; e i loro cavalieri accorreranno quindi a prenderle per ritornare a posto con esse, ballando.

22ª – I CUCINIERI.

Il direttore consegna due grembiulini da cucina alla sua dama, che si pone in mezzo alla sala; e quindi le presenta due cavalieri.

La dama consegna contemporaneamente i due grembiulini a costoro, e balla con quegli che per primo se lo sarà messo. Intanto l'altro prenderà un vassoio di dolci, e li offrirà agli invitati.

23ª – LO ZIG-ZAG.

Alcune coppie si dispongono in fila, una dietro l'altra, e a qualche passo di distanza. La coppia nº 1, cioè quella che si trova in testa, balla intorno alle coppie disposte in fila, descrivendo una linea serpeggiante, e va a mettersi in coda. Le altre coppie fanno a loro volta la medesima cosa.

24ª – La separazione.

Alcune coppie si dispongono in linea retta, una dietro l'altra. Quindi i cavalieri girano a sinistra, le dame a destra, e quando s'incontrano ballano insieme.

25ª – Il sole.

Il direttore si pone colla sua dama nel mezzo della sala. Intorno a lui si formano tanti cerchi concentrici di dame e cavalieri. I cerchi numero pari, contando a partire dal centro, si mettono a girare nel medesimo senso; quelli numero dispari in senso opposto a prima.

Ad un segnale i cerchi si sciolgono, e ciascuna coppia ballando ritorna a posto.

26ª – Il viale coperto.

È uguale al viale mobile già spiegato colla differenza, che cavaliere e dama, che sono *vis à vis*, alzano le braccia e si danno le mani, formando tanti archi, sotto i quali passerà la coppia danzante.

27ª – La gara del circo.

Tutti si dispongono in circolo, ma senza darsi le mani, uno accanto all'altro; in modo che i fianchi dei vicini siano a leggero contatto tra loro.

Quindi il direttore ordina che tutti tengano gli sguardi fissi a terra e le mani dietro la vita. Egli abbandonando il posto che occupava nel circolo, fa il giro delle coppie, e pone nelle mani d'una dama un oggetto qualsiasi, e quindi ritorna a posto. Allora chi ha ricevuto l'oggetto, si rivolge improvvisamente contro il cavaliere, che ha alla destra, e lo percuote inseguendolo, mentre questi fugge intorno al circolo, e ritorna poscia al suo posto, dove non lo si potrà più battere. La dama fa allora il giro, come fece il direttore, e consegna l'oggetto ad un cavaliere; quindi ritorna a posto.

Si ripete quanto s'è detto finora. La figura si scioglie al comando del direttore con una danza generale.

28ª – La palla.

Il direttore invita quattro cavalieri a disporsi in linea lungo un lato della sala. Dal lato opposto la dama del direttore lancia verso loro una palla di gomma. Chi riuscirà a raccoglierla, avrà l'onore di ballare con lei.

29ª – Les moulinets.

Tutte le coppie fanno un giro intorno alla sala, dopo di che il direttore dà il comando « *Les dames au milieu, moulinet avec main droite, les cavaliers à coté de vos dames* » e mentre tutti così disposti girano, egli invita una coppia ad uscire dal gruppo ed a ballare all'intorno, finchè non avrà potuto

riprendere il suo posto. Partirà poi la coppia, che segue, e ripeterà lo stesso movimento. Il direttore avrà cura di moderare il passo, in modo, che la coppia danzante, pur compiendo il giro più ampio, possa guadagnare lo spazio, e raggiungere il suo posto.

La figura offre occasione di ridere un po' per le coppie più lente.

30ª (*finale*) – La fanfara.

Con questa figura si usa porre fine alle feste di famiglia.

Il direttore, coadiuvato dalla sua dama, distribuisce strumenti di musica di cartone ad ogni persona. Quindi tutte le coppie si dispongono in fila come per la *promenade*, e sfilano davanti ai padroni di casa suonando.

31ª (*idem*) – L'addio finale.

È questa una figura finale poco diversa dalla precedente.

Tutte le coppie si dispongono nello stesso modo, e poi fanno un giro per la sala. Ciascuna coppia, passando davanti ai padroni di casa, dovrà chinare il capo e salutare.

32ª (*idem*) – La benedizione finale.

Il direttore invita la sua dama a distribuire tante palle di cartone ripiene di minuti ritagli di

carta a vari colori. Ad un segnale dato ogni dama rompe la palla sopra il capo del suo ballerino, e fa un giro con lui.

33ª (*idem*) – Galop finale.

Il Cotillon si può anche terminare con un galop generale, il quale però va seguito dai seguenti movimenti, che non spieghiamo uno ad uno, ritenendo che i nostri lettori, li conosceranno meglio di noi, per averne sentito parlare fino alla sazietà nel capitolo delle contraddanze.

1° *Grand rond.*
2° *Tour à droite.*
3° *Tour à gauche.*
4° *Cavaliers vis à vis des vos dames.*
5° *Formez les arcades.*

Cavaliere e rispettiva dama, che si saranno al quarto comando collocati uno di fronte all'altro, si danno le mani sollevando le braccia in modo da formare tanti archi.

La prima coppia comincia a passare al galop sotto gli archi. Gli altri fanno lo stesso.

Quindi il direttore comanda il galop generale.

CAPITOLO IX

Danze locali e del passato.

Alcune danze furono e sono ancora in uso nel paese dove nacquero, ma non si diffusero altrove. Specchio fedele del carattere del popolo, che le ha create, trasportate presso altre genti, perdono la grazia, il calore ed il sentimento, che le tengono in vita. Altre invece sono morte da lungo tempo, ed il loro nome appartiene alla storia.

Tra queste ultime però ve ne sono di graziosissime, come il Minuetto e la Gavotta, che sono state richiamate alla vita da qualche felice evocatore del passato. Esse rivivono ben accolte nelle nostre sale da ballo, ed eseguite coi costumi dell'epoca, ci danno un'idea dei gusti e delle tendenze dei nostri avi.

Di quelle che possono esser utili a conoscersi, noi daremo la spiegazione; delle altre, che non si eseguiscono mai nelle feste di ballo, daremo qualche notizia sulla loro storia e i loro caratteri.

Questa rapida rassegna delle danze locali e del passato gioverà certo a dare un'idea larga e completa dell'argomento.

Minuetto.

Per quanto si dica del Minuetto, ora che è stato rimesso in onore, e che anzi è la danza del passato più in voga, sembrerà sempre d'aver detto poco. E se la sua teoria si può svolgere in breve, altrettanto non si potrebbe dire della sua storia, poichè qualora se ne volesse dare una storia completa ci sarebbe da riempire un volume.

Ma se oggidì il Minuetto gode il favore dei ballerini, si è ben lontani dall'indescrivibile entusiasmo, con cui lo si ballava nei tempi passati.

Del resto quest'entusiasmo mi pare più meritato di quello che si dimostra per altre danze, assai inferiori al Minuetto per pregio di composizione e per sentimento. Di movenze eleganti, d'una semplicità dignitosa, con una musica graziosa e piacevole, con figure punto volgari, il Minuetto è una danza d'espressione aristocratica e gentile. Eseguito poi coi costumi dell'epoca, dà una visione chiara ed efficace del passato, starei per dire la ricostruzione d'un ambiente.

Il Minuetto non ha avuto natali principeschi, essendo una danza villereccia originaria da Poitou. Il suo nome pare sia derivato dai piccoli passi che lo compongono. La sua vita è lunga; essa abbraccia un'età, che va da Luigi XIV alla rivoluzione francese, ma il suo periodo di maggior splendore è il secolo XVII; sicchè è considerato come il ballo classico, il sovrano dei balli del settecento.

Le memorie di quel tempo sono piene di elogi per il Minuetto, e vale la pena di riportarne qualcuno, perchè il lettore apprenda da fonte viva l'ammirazione, che avevano per questo ballo i nostri avi.

Il già citato Dufort nel suo trattato sul ballo nobile così si esprime a proposito del Minuetto, in un periodo, la cui lunghezza rivaleggia col primo del *Galateo* di monsignore Della Casa, e del quale noi facciamo dono alla pazienza del lettore.

« Considerando, che il Minuetto sorto da bassi natali, cioè tra i contadini d'Angiò, provincia della Francia, i quali senza nessun artifizio e quasi naturalmente lo ballano, e ridotto poi in miglior ordine, e vaghezza, sotto Luigi il Grande, abbia incontrato una tale felice sorte, che da vile, umile e basso ch'egli era, per tratto di tempo è divenuto così pomposo, che fattosi del tutto dimentico della sua infima condizione, oggidì ritiene ed occupa il principale luogo tra la danza nobile; senzachè ha sortito un altro maggior privilegio, il quale si è, che non si incomincia ad imparare la danza nobile, se non da quello, e però si potrebbe appellare l'introduzione o la porta della danza; ed oltracciò non si dà cominciamento se non da esso alle grandi e solenni feste di ballo; perciò ho dovuto onorarlo anch'io e contraddistinguerlo tra tutte le altre danze, col far sopra di esso uno speciale trattato, affin di renderlo, il più che sia possibile, chiaro ed aperto, e per mostrare altrui il modo e la maniera, che si convien tenere per saperlo nobilmente, e leggiadramente ballare ».

Le toelette di quel tempo, molto eleganti e portate dalle dame con garbo squisito non senza un po' di leziosaggine, accrescevano la bellezza del Minuetto.

« Il Minuetto, (dice Alessandro Moroni, che scrisse su questo ballo), si riguardava come un saggio di perfezionamento dell'arte delle movenze e delle finezze della galanteria, e le signore studiavano in esso l'arte di divenire irresistibili ».

Certo la bellezza del Minuetto non è irreprensibile, e finisce per non appagare, perchè essa proviene da un insieme di moine e pose civettuole, dallo splendore d'una vernice, che nasconde gli usi ridicoli e le magagne d'un'età effeminata e pervertita. Ma è pur sempre per un'opera un pregio artistico quello di esser l'espressione lucida e la rivelazione perfetta dei tempi. Il Minuetto rispecchia mirabilmente, come dice Giovanni De-Castro, i gusti d'una società artificiosa e compassata, che falsificava tutto, che sostituiva alla capigliatura naturale le parrucche, che colla cipria invecchiava i giovani e ringiovaniva i vecchi, che nelle fogge del vestire alterava fino al ridicolo le forme femminili, che moltiplicava bugie e stravaganze d'ogni specie.

Molte sono le composizioni di Minuetto, e si capisce, che in una vita tanto lunga, con un favore tanto grande, e una diffusione tanto rapida, i maestri dovessero sentirsi stimolati a introdurre modificazioni in questo ballo, che costituiva la parte principale della loro arte. V'erano poi professori specialisti di Minuetto, che avevano ri-

stretto l'insegnamento a questo ramo della loro professione; ed erano i maestri più eleganti, più ricercati, ed anche più fortunati. Del numero di questi era quel celebre Marcel vissuto al tempo di Luigi XV, che sapeva insegnare più di duecento generi di riverenze, e che si faceva pagare persino 25 luigi per lezione. Non c'è male per un maestro di ballo!

Il Minuetto del resto richiedeva parecchie lezioni, e se l'insegnamento ne era lungo, il ballarlo con perfezione non era concesso che a quei pochi, che oltre allo studio e alla pratica vi avevano un'inclinazione speciale. Poichè per ballar bene il Minuetto, non bastava saperne eseguire i passi e conoscerne le figure, ma si richiedeva un complesso di arti e di grazie, di cui pochi conoscevano il segreto.

Per ballare bene il Minuetto era necessario assumere la seguente fisionomia: occhio languido, bocca ridente, vita fastosa, mani innocenti, e piedi ambiziosi. Vedete se è poco!

Per dare un'idea della pedanteria e del barocchismo, che si dimostrava nell'insegnamento di questo ballo, riporterò il brano d'un trattato di quei tempi.

« Il dolce molleggio delle ginocchia, il distendere i colli de' piedi, il piacevole portamento, l'esatto equilibrio della vita, dandoli ora ad un piede, ora a tutti due, senza mai scomporsi, i movimenti del corpo, l'accompagnamento delle mani e della testa, la gravità dell'andare son cose tutte, che tra loro hanno un nesso così stretto ed ordi-

nato, come un'aurea catena, di cui mossa la prima maglia, immediatamente si move tutta, ma rotto un nesso sul principio, tutto il restante non ha più moto, tal'è la bella unione e l'armeggio, che tra loro i nodi conservano ».

Il Minuetto si balla con una musica di $^3/_4$ e si compone di cinque parti o figure. Le coppie prendono la stessa posizione che nella contraddanza. Il numero d'esse può essere di due; ma regolarmente è di quattro, disposte come nei Lancieri.

Diamo la spiegazione del passo del Minuetto che si svolge in una battuta:

1° Essendo in terza posizione, piegare i ginocchi.

2° Avanzare il piede destro strisciandone la punta.

3° Accostare, strisciando, il piede sinistro al destro e stendere le gambe.

Idem, partendo col piede sinistro.

Il passo del Minuetto si eseguisce in qualunque direzione.

1ª Figura – 8 battute.

Ogni cavaliere prende nella sua mano destra la sinistra della rispettiva dama, colla quale fa due passi di minuetto avanti. Quindi le coppie *vis à vis* si salutano. Cavaliere e dama, volgendosi di fianco, si fanno fronte, si lasciano le mani, e si salutano.

Ogni coppia ritorna a posto con quattro passi ordinari di marcia; quivi cavaliere e dama si fanno

fronte, volgendosi di fianco, si danno la mano ed eseguiscono una riverenza profondissima.

2ª Figura – 20 battute.

Cavalieri e dame si rivolgono di fronte reciprocamente. Ogni cavaliere fa tre passi indietro e saluta la rispettiva dama, portando lentamente il cappello davanti a sè. La dama risponde con un'inclinazione graziosa del capo.

Quindi i cavalieri ritornano al proprio posto; dopo di che, con quattro passi ordinarii, si porteranno nel mezzo della quadriglia, facendo fronte, alla rispettiva dama. Cavaliere e dama di ciascuna coppia si muovono incontro con due passi di minuetto; alzano lentamente il braccio destro, si toccano la mano destra, facendo un passo di minuetto a destra, poi si toccano la mano sinistra, facendo un passo di minuetto a sinistra; poi alzano una seconda volta il braccio destro, e si toccano la mano destra, facendo un passo di minuetto a destra. Ciascuna coppia poi fa un *tour de main droite* con quattro passi ordinarii; quindi un *tour de main gauche* con altri quattro passi ordinarii; dopo di che ritorna a posto.

3ª Figura – 16 battute.

Ciascun cavaliere prende nella sua destra la sinistra della dama. Le coppie n. 1, e n. 3 girano una verso l'altra finchè si trovano di fronte. Quindi fanno due passi di minuetto, obliquando a destra,

e si salutano. Le coppie ritornano a posto. Contemporaneamente le coppie n. 2 e n. 4 eseguiranno gli stessi movimenti.

Questa figura si ripete tra le coppie n. 1 e n. 4; e quelle n. 2 e n. 3.

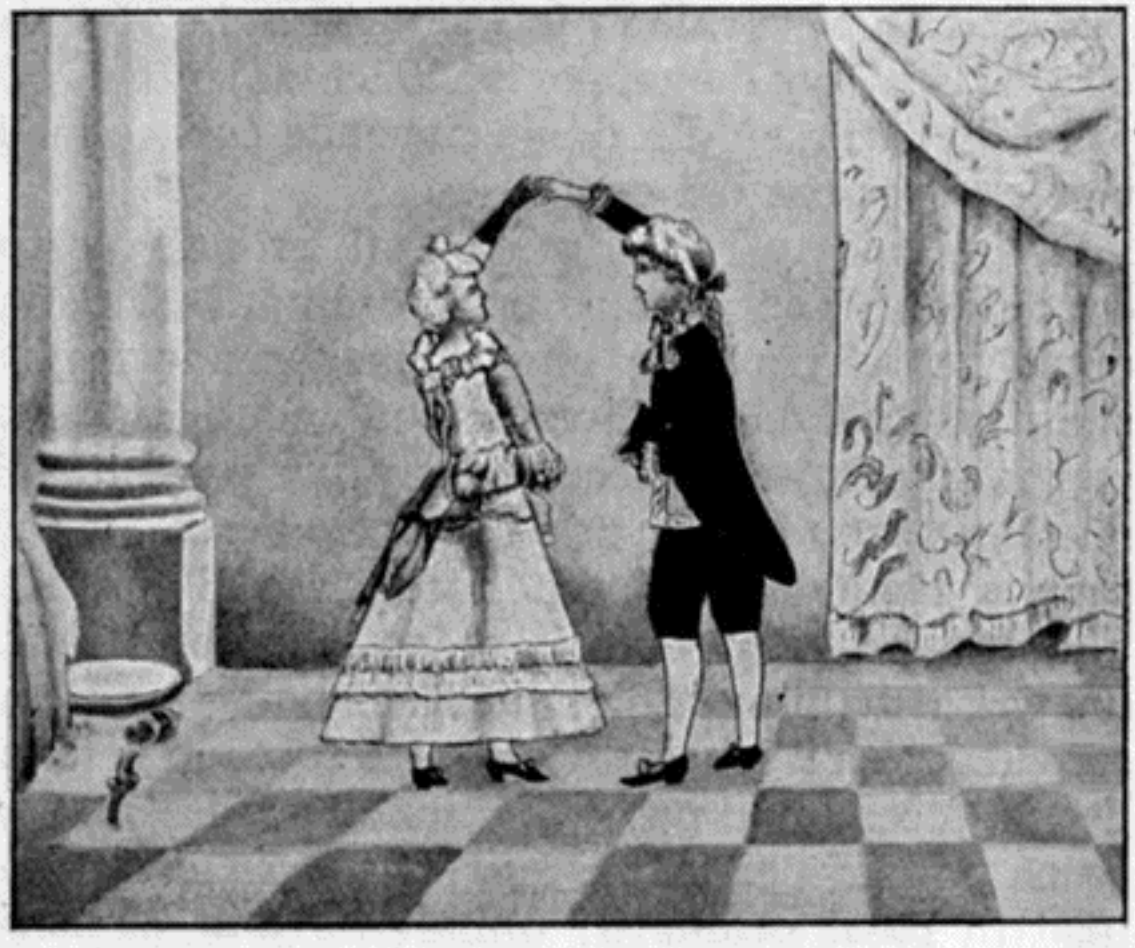


Fig. 103.

4ª Figura – 20 battute.

I cavalieri, tenendo sempre nella mano destra la sinistra della dama, fanno con lei quattro passi di minuetto avanti; di cui due obliqui a destra e due a sinistra. Quindi ogni cavaliere, senza lasciar la mano sinistra della dama, alza il braccio destro, sotto il quale la dama farà un giro su sè stessa

(fig. 103). Il cavaliere lascia la mano sinistra della dama, e con la mano sinistra prende la destra; alza il braccio sinistro, sotto il quale la dama farà un giro, e quindi egli stesso gira sotto il braccio destro della dama.

Ciascuna coppia fa un *tour des deux mains* e ritorna a posto.

5ª FIGURA – 8 BATTUTE.

È simile alla prima.

La Gavotta.

È una danza francese, originaria del paese dei *Gavots*. Era in grande voga al tempo di Luigi XIII e per grande numero di anni continuò ad essere una delle danze più vaghe e distinte. Graziosa come il Minuetto, è di carattere più gaio, ma di passi più complicati, il che è la causa per cui nelle nostre sale da ballo è eseguita con semplificazioni, ed assai di rado. Si balla con una musica di tempo ordinario assai mossa o di $^2/_4$ più lenta, da due coppie collocate una di fronte all'altra, oppure da quattro, disposte come nella quadriglia dei Lancieri. Siccome nella sua composizione concorrono alcuni generi di passi non usati nelle danze moderne, così crediamo bene premettere la spiegazione di questi.

1º *Jeté du pied gauche.* — Allungare la gamba sinistra in avanti, e rimanere un poco col piede

sospeso da terra; quindi cadere su questo, sollevando tosto il destro dietro al sinistro.

2° *Assemblé du pied gauche.* — Dopo avere fatto il passo precedente, per fare un *assemblé du pied gauche* si porta il piede destro, che stava sollevato, davanti al sinistro, equilibrandosi su ambo i piedi.

3° *Changement des pieds.* — Avendo eseguito l'*assemblé du pied gauche*, equilibrarsi sugli avampiedi e portare il piede sinistro avanti al destro e viceversa.

4° *Chassé ouvert.* — Strisciare il piede destro avanti e *scacciarlo* (passo *scacciato*) col sinistro; strisciare lateralmente il piede sinistro, incrociare il destro dietro il sinistro, eseguire un passo *assemblé du pied gauche.*

5° *Zéphir.* — Slanciare il piede destro avanti, tenendolo sollevato da terra, saltare sul piede sinistro, descrivere un giro in aria col destro portandolo avanti.

6° *Pas marché.* — Posare a terra il piede destro appena cominciata la battuta, ed eseguire successivamente un passo avanti col piede sinistro, uno col destro, uno slancio avanti del piede sinistro, saltando leggermente sul destro.

S'intende che tutti i suddetti passi si possono eseguire tanto partendo col piede sinistro che col destro.

Daremo ora la spiegazione d'una Gavotta composta di cinque parti.

1ª Parte (*Introduzione*) – 8 battute.

Si usa fare la prima figura del Minuetto.

2ª Parte – 16 battute.

Ciascun cavaliere, tenendo nella sua destra la sinistra della dama, eseguisce insieme a questa i seguenti passi avanti, nello spazio di quattro battute:

1° un *jeté du pied gauche;*
2° un *assemblé du pied droit;*
3° un *changement de pied;*
4° un *assemblé du pied droit.*

Indietreggia quindi ritornando a posto per mezzo dei seguenti passi eseguiti nelle successive quattro battute:

1° un *jeté du pied droit;*
2° un *jeté du pied gauche;*
3° un *jeté du pied droit;*
4° un *assemblé du pied gauche.*

Quindi cavaliere e dama, durante altre quattro battute, si cambiano di posto per mezzo dei seguenti passi:

1° due *chassés ouverts;*
2° tre *changement des pieds.*

Ripetendo i quali, ma in direzione inversa, ritornano a posto nelle ultime quattro battute. Si intende che le dame passano davanti i cavalieri.

3ª Parte – 24 battute.

1º (12 battute). — Ogni cavaliere, descrivendo un semicerchio da destra a sinistra, va a collocarsi in faccia alla sua dama per mezzo di otto passi *jeté* avanti; quindi indietreggia per mezzo di sette *jeté* e un *assemblé*.

2º (12 battute). — Cavaliere e dama di ciascuna coppia fanno quattro passi *marchés* l'uno contro l'altra, si danno le mani destre ed eseguiscono due passi di *zéphir*, si danno le mani sinistre e ripetono due passi di *zéphir*; quindi di nuovo le mani destre e due passi di *zéphir*, le sinistre ed altri due passi di *zéphir*. Da ultimo fanno un *tour de maine droite*, e per mezzo di otto passi di *zéphir* ritornano a posto.

4ª Parte – 16 battute.

Ogni cavaliere avanza insieme alla sua dama, di cui tiene la mano sinistra nella sua destra, facendo un *jeté*, un *assemblé*, e un *changement du pied*; quindi tutti rimangono fermi per una battuta. Dopo di che ogni cavaliere, lasciando la sua dama, prende quella *vis à vis*, e indietreggia con questa, ritornando a posto per mezzo di tre *jetés* ed un *assemblé*.

Ripetendo quanto s'è spiegato finora, le dame riprendono i primitivi posti.

5ª PARTE – 20 BATTUTE.

I cavalieri con passi di *zéphir* conducono al centro della quadriglia le dame, le quali si rivolgono reciprocamente le spalle. Ogni cavaliere, tenendo sempre nella mano destra la sinistra della dama, alza il braccio destro, sotto il quale la dama farà un giro sul posto. Quindi i cavalieri fanno un giro di destra a sinistra intorno alle dame per mezzo di passi *marchés*, fermandosi però davanti a ciascuna di esse, salutandola, prendendone nella mano destra la sinistra, alzando il braccio destro, sotto il quale la dama farà un giro sul posto. Giunti davanti alla rispettiva dama, le porgono la mano destra e ritornano con passi di *zéphir* con essa a posto, dove alzano il braccio destro, sotto cui la dama farà un giro. Una profonda riverenza pone fine alla Gavotta.

Le Gavotte, che si ballano oggidì, sono non lievi alterazioni di quella antica, che essendo alquanto difficile, non è adatta per essere eseguita nelle nostre feste di ballo. Si andrebbe per le lunghe se si volesse riferire non dico le forme di Gavotte, che si pubblicano ogni giorno, ma quelle più note.

Mazurka.

Abbiamo già detto che questo ballo è d'origine polacca. Il suo nome infatti deriva da Mazovia, che è una provincia della Polonia.

Per le difficoltà e le complicazioni delle sue figure la Mazurka non entrò nel repertorio delle

danze di società. Se essa è difficile, è però innegabile, che contenga dei tratti molto originali specialmente in certe parti, che sono di fattura perfetta. Si direbbe che i Polacchi sentano potentemente l'ispirazione della musa del ballo, poichè hanno dato la vita a danze stupende. La Mazurka, la Polacca, la Redowa, la Varsoviana, la Cracoviana, per tacer d'altre, non lasciano alcun dubbio sulla grande inclinazione, che quel popolo sente per la danza.

« Il fervore con cui danzano la Mazurka i Polacchi, dice l'illustre prof. De-Gubernatis, è il fervore intelligente di chi sente di portare con sè qualche cosa degli spiriti del proprio popolo. -La Mazurka polacca è un intero poema con un linguaggio suo proprio, pieno di fuoco. La nostra Mazurka è invece una ben povera e insipida cosa ».

Avvertiamo, che la Mazurka non è sottoposta a regole intangibili e stabili, ma che lascia molta libertà alla fantasia del ballerino; sicchè non potendone risultare che una teoria indeterminata, noi ci limitiamo a dare una spiegazione dei principali passi, che la compongono. La musica è in tempo di $^3/_8$.

1° — Avendo i piedi disposti come nella terza posizione, il peso del corpo sulla gambo destra e il piede sinistro leggermente sollevato da terra, fare un piccolo salto col piede destro, e strisciare avanti il piede sinistro, quindi alzare il piede destro dietro il sinistro, e rimanere pronti per cominciare il passo coll'altro piede.

2° — Fare un leggero salto sulla punta del

piede destro, portando la gamba sinistra avanti, strisciare il piede sinistro per circa quindici centimetri lateralmente, portare il piede destro dietro al sinistro, sollevando tosto quest'ultimo e ponendolo poscia a terra nella successiva battuta per cominciare il passo coll'altro piede.

3° — Saltare leggermente sul piede destro, portando tosto avanti il sinistro e strisciandolo lateralmente per circa quindici centimetri; portare il piede destro dietro il sinistro, sollevando quest'ultimo. Nella battuta successiva si parte ancora col medesimo piede, e così di seguito; ragione per cui a questo passo è stato dato il nome di passo dello zoppo.

4° — Battere il tallone sinistro contro il destro, quindi allontanare il piede sinistro lateralmente, prendendo la seconda posizione, accostare il piede destro al sinistro, strisciandolo.

Come non c'è una teoria stabilita per le figure della Mazurka, così neppure è prescritto quali di questi passi si devono usare in essa.

Certamente tutti, alternati fra loro secondo l'ispirazione del ballerino, il quale potrà anche crearne di nuovi.

Faremo la descrizione di qualche figura, che darà una idea del genere di questa danza tanto vaga.

1ª — Tre coppie si dispongono nel mezzo della sala, si danno le mani in circolo, fanno un giro a sinistra e quindi un altro a destra. Il circolo si divide in due parti; di cui una è composta d'una dama, che sta in mezzo a due cavalieri; l'altra di

un cavaliere, che sta in mezzo a due dame. Ognuna di queste parti indietreggia, avanza di nuovo, e quindi indietreggia. Dopo di che il cavaliere e la dama di mezzo si muovono incontro e fanno un *tour de maine droite*; ritornano a posto e fanno un *tour de maine gauche*, rispettivamente colla dama e col cavaliere, che hanno alla loro destra. Di nuovo avanzano e fanno un *tour de maine gauche*; ritornano a posto, e fanno un *tour de maine droite* rispettivamente colla dama e col cavaliere, che hanno alla loro sinistra. Le due parti si muovono incontro e si sciolgono, mentre ogni cavaliere prende la rispettiva dama e la conduce a posto.

2ª — Quattro coppie si dispongono come nei Lancieri. Le dame nº 3 e nº 4 vanno a collocarsi rispettivamente alla sinistra dei cavalieri nº 2 e nº 1. Questi, che si trovano così in mezzo a due dame, avanzano e poi indietreggiano. Quindi il cavaliere nº 1 alza il braccio destro, e la sua dama, che si sarà collocata davanti a lui, il braccio sinistro, in modo da raffigurare l'arco di un ponte, sotto il quale passerà tosto la dama nº 4 proseguendo per andare a porsi a sinistra del cavaliere nº 3; la dama nº 1 andrà contemporaneamente alla destra del cavaliere nº 4. Intanto il cavaliere nº 2 colle dame nº 2 e nº 3 farà la stessa cosa.

Così disposte, le coppie ripetono la figura tre volte.

Redowa e Varsoviana.

Pure originarie della Polonia sono la Redowa e la Varsoviana, danze assai meno originali della Mazurka, ma di questa più facili.

Redowa.

La musica è in tempo di $^3/_4$. Diamo la spiegazione del passo di questa danza durante le prime due battute:

1° essendo in seconda posizione, portare il piede sinistro dietro al destro in terza posizione;

2° strisciare il piede destro avanti, obliquando a destra;

3° accostare il piede sinistro al destro, sollevando tosto quest'ultimo lateralmente;

4° portare il piede destro dietro al sinistro in terza posizione;

5° strisciare il piede sinistro avanti, obliquando a sinistra;

6° avvicinare il piede destro al sinistro, sollevando tosto quest'ultimo. Quindi portare il piede sinistro dietro al destro in terza posizione, per eseguire di nuovo il primo tempo, e quindi gli altri.

Varsoviana.

È una danza composta di passi di Polka alternati con quelli di Mazurka.

PARTE II

BALLI D'OGGI.

CAPITOLO I

Le nuovissime danze.

IL TANGO BRASILIANO.

1ª Fig. – La Promenade.

Cavaliere. — Il cavaliere si muove col piede destro, e fa quattro passi avanti, e poi quattro indietro.

Seguendo esattamente i movimenti del cavaliere, la dama si muove col piede sinistro, fa quattro passi come il cavaliere, facendo quattro passi avanti quando il cavaliere li fa indietro.

La coppia eseguisce così un movimento di va e vieni dall'avanti all'indietro.

Nota. — *Nel grafico che serve di maggiore spiegazione,* D *indica piede destro e* G, *sinistro.*

Le orme bianche indicano i passi del cavaliere, quelle oscure i passi della dama.

Fig. 1.

Spiegazione delle figure I, II, III, IV, V.

Fig. I. — I passi lisci. Il cavaliere si muove col piede destro in avanti. La dama invece col piede sinistro per indietro. La coppia riparte per indietro, la dama col sinistro in avanti, il cavaliere col destro per indietro.

Fig. II. — La coppia fa i passi strisciati di fianco sempre con un piede che spinge l'altro.

Fig. III. — Il *corta-jaca.* — Il piede destro del cavaliere è posto ad angolo retto in mezzo al piede sinistro della posizione di partenza.

Fig. IV. — *Les ballons qui tombent.* — Questa figura dà una impressione singolare di caduta che spiega il suo titolo strano. Il cavaliere deve appoggiarsi sopra un tallone, poi piegare l'altra gamba abbastanza bruscamente come se cadesse.

Fig. V. — La coppia fa quattro passi lisci e termina con un movimento arrotondato della gamba.

2ª Fig. – Gli « À côté ».

Cavaliere. — Il cavaliere si muove col piede sinistro e fa quattro passi strisciati a sinistra col piede destro, che spinge sempre il piede sinistro e gli sta dietro.

Poi egli rifà questi quattro passi tornando al punto donde era partito col piede sinistro, che spinge il piede destro.

Egli fa poi quattro passi a destra e, come prima, torna al punto di prima eseguendo gli stessi movimenti.

Dama. — La dama si muove col piede destro e fa quattro passi strisciati a sinistra col piede destro, che spinge il piede sinistro. Poi ritorna subito, fa quattro passi col piede destro che spinge il piede sinistro.

Essa si muove a destra e fa quattro passi, col piede destro che spinge il sinistro, e quattro col sinistro che spinge il destro.

3ª Fig. – Il corta-jaca.

Questa figura è elegantissima nella sua attitudine. Il cavaliere tiene la dama per la vita colla mano destra; la sinistra va a cercare la mano sinistra della dama, formando un arco di cerchio grazioso, che passa sulla testa della dama. La mano destra della dama va ad incontrare dietro la sua vita la destra del cavaliere.

Cavaliere. — Il cavaliere è in posizione per

muoversi: il piede destro sta in linea perpendicolare in mezzo al sinistro. Il cavaliere fa un passo, lanciando il piede destro avanti, colla gamba tesa, e striscia il piede sinistro dietro il destro nella posizione di partenza; egli rifà questo passo due volte nei quattro tempi del tango. Egli si muove poi col piede sinistro in linea perpendicolare al piede destro; e fa il movimento precedente, facendo eseguire alla gamba sinistra il moto che faceva la gamba destra.

Dama. — La dama è in posizione di partenza, col piede sinistro in linea perpendicolare al piede destro. Essa indietreggia portando indietro la gamba sinistra, e fa in senso contrario gli stessi movimenti del cavaliere.

Poi essa fa questo movimento col piede destro per indietro, quando il cavaliere lo fa col piede sinistro per davanti.

4ª Fig. – Les ballons qui tombent.

Cavaliere. — Il cavaliere fa un passo avanti sul tallone destro colla gamba tesa. Egli incrocia poi la gamba sinistra dietro la destra, che egli piega sensibilmente con un movimento molto inclinato per davanti, come se egli dovesse cadere; poi ricomincia.

Dama. — La dama porta il tallone sinistro avanti, colla gamba fortemente tesa. Essa incrocia poi la gamba sinistra, che essa piega sensibilmente, con un movimento, del corpo in avanti, come se stesse per cadere.

5ª Fig. – La corbeille.

Cavaliere. — Il cavaliere si muove col piede sinistro e fa quattro passi strisciati avanti, e termina il quarto lanciando la gamba destra in avanti con un movimento snello e arrotondato.

Dama. — La dama parte col piede destro, fa quattro passi strisciati, e termina il quarto lanciando la gamba sinistra collo stesso movimento fatto dal cavaliere.

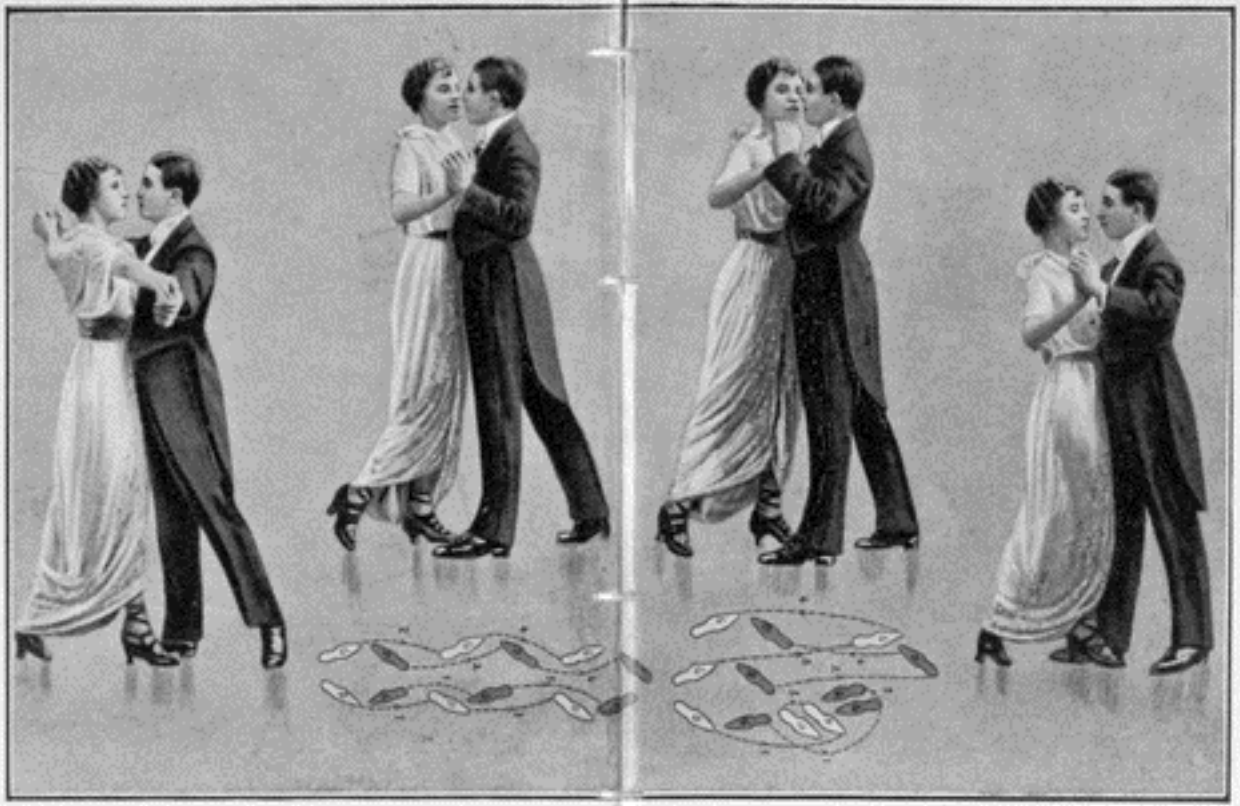


Fig. I. — Il grafico di sinistra rappresenta i quattro passi fisi[ci] con cui si comincia il tango argentino. Quello di destra rappresenta il *corte*. Le quattro fotografie spiegano lo sviluppo del *corte*: 1° tempo: il cavaliere avanza il piede destro; 2° tempo: il piede sinistro raggiunge il destro; 3° tempo: battuta d'arresto nella stessa posizione; 4° tempo: piede sinistro indietro d'un passo.

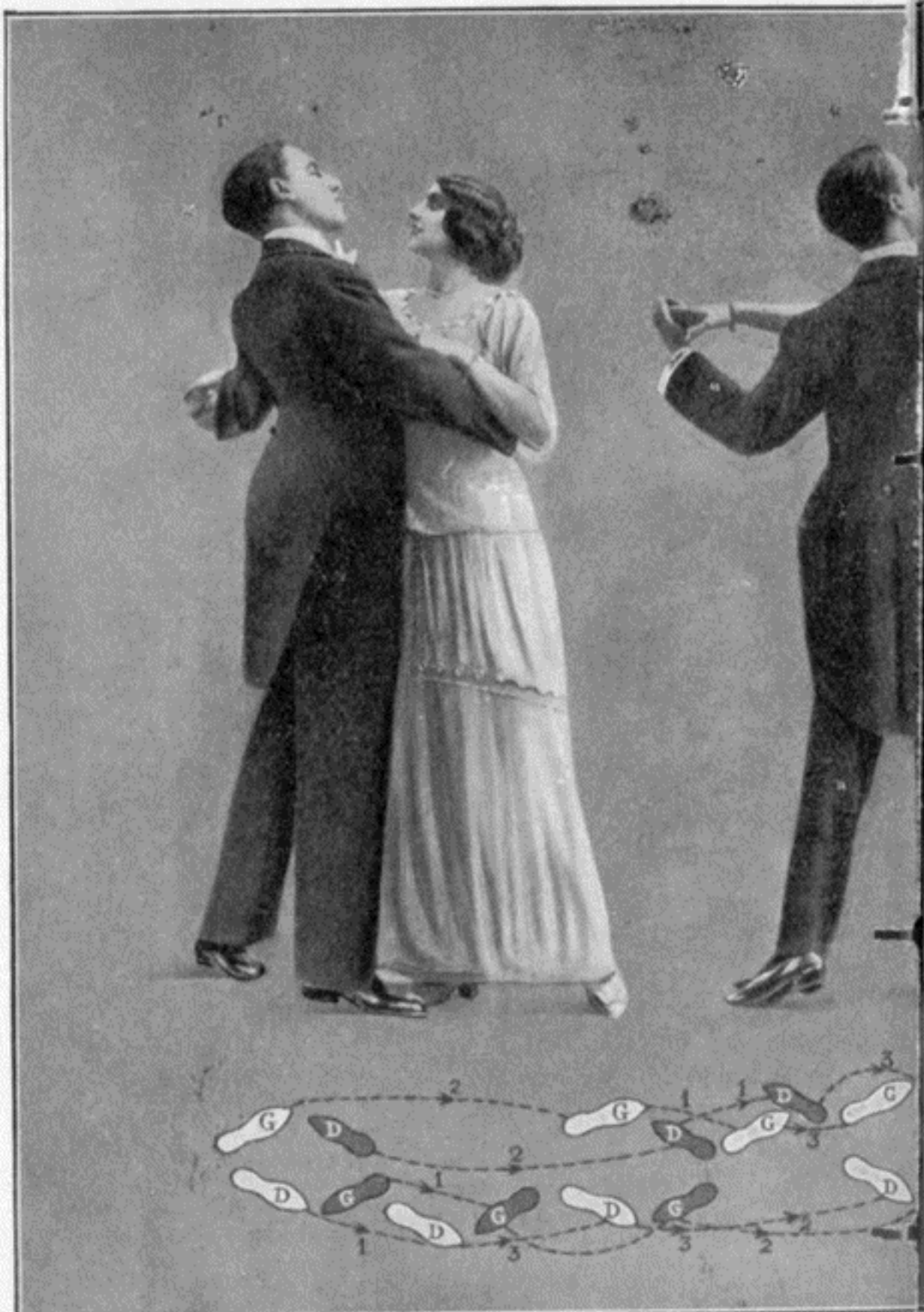


Fig. I. — Il boston semplice è una specie di valzer molto lento e
muoversi. Questo passo si fa anche nella posizione della figura seconda,
rappresenta la coppia che si muove col piede opposto, il cavaliere col pi

molto strisciato. Nella prima figura la coppia è rappresentata al momento di
spalla destra del cavaliere contro la spalla sinistra della dama. La terza figura
de sinistro, la dama col piede destro per indietro.

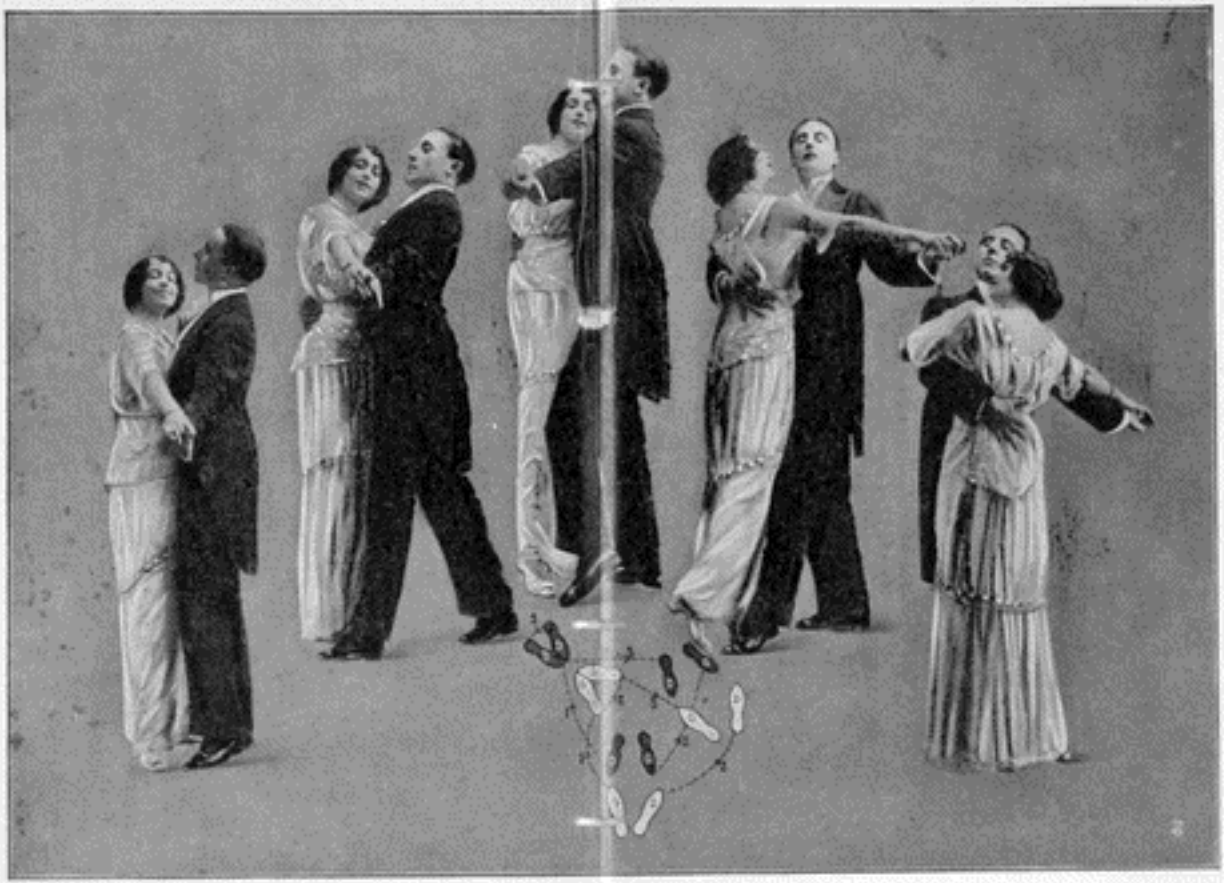


Fig. II. — Queste cinque fotografie decompongono esattamente il passo del doppio boston. La prima dà la posizione di partenza. Nella seconda il cavaliere avanza la gamba sinistra, e dopo un leggero *balancement*, dall'avanti all'indietro, indietreggia con la gamba sinistra, come nella figura terza, e avanza da capo la gamba girando sul tallone destro (quarta figura), facendo girare la dama (figura quinta).

IL TANGO ARGENTINO.

Ecco quali sono le sue figure più note: *El corte* (le départ); *El medio corte* (le demi-départ); *El paseo* (la promenade); *La media luna* (la demi-lune); *El veteo* (le pas tourné); *El cruzado cortado* (le croisé-coupé); *El cruzado per ocho* (le croisé par huit).

Il cavaliere tiene la sua dama per la vita col braccio destro, e tiene colla sua mano sinistra la mano destra della dama. La mano sinistra della dama si appoggia sulla spalla destra del cavaliere.

1ª Figura.

Cavaliere. — Il cavaliere si muove col piede destro avanti, e fa quattro passi molto snelli e a tempo, e termina col piede sinistro avanti.

Egli avanza il piede destro avanti di un passo poi riconduce il piede sinistro sulla stessa linea del piede destro, e dopo una battuta d'arresto, che deve partire dai talloni, e che si deve far sentire morbidamente con una impercettibile ondulazione di tutto il corpo, riconduce il piede sinistro indietro.

Dama. — La dama fa lo stesso passo indietro partendo col sinistro.

2ª Figura.

Cavaliere. — Il cavaliere tiene i piedi giunti e si muove col piede sinistro incrociato dinanzi al destro; fa quattro passi sulla destra e termina girando con un *chassé* del piede destro indietro; questo movimento riconduce il piede destro incrociato davanti al piede sinistro, rifà quattro passi in senso inverso, finendo con un *chassé* del piede sinistro per indietro.

Questa figura si fa due volte a destra e due a sinistra nello stesso movimento. Essa termina con un *chassé* per indietro destra a destra, un *chassé* per indietro sinistra a sinistra, poi ancora un *chassé* a destra, un *chassé* a sinistra.

Dama. — La dama fa lo stesso movimento, partendo col piede destro incrociato davanti al sinistro.

3ª Figura – L'otto.

Cavaliere. — Il cavaliere si muove col piede destro, incrocia il piede sinistro davanti al piede destro e riconduce il destro accanto al sinistro, un po' avanti; poi posa il piede sinistro avanti a sinistra, incrocia il destro sul sinistro e riconduce il piede sinistro accanto al piede destro un po' indietro. Ricomincia questa figura e termina con un *chassé* del piede sinistro a sinistra.

Dama. — La dama fa gli stessi movimenti col piede opposto, muovendosi dalla posizione di piede sinistro incrociato davanti al destro.

Fig. II. — Quattro passi lisci, incrociando, terminati ogni volta da un *croisé* a destra, un *croisé* a sinistra.

4ª Figura.

Il cavaliere si muove col piede destro a destra, fa un passo col piede sinistro nello stesso senso e fa un *chassé* col piede destro di fianco e molto allungato.

Egli si muove con questo *chassé* e fa un passo col destro, un passo col sinistro, un *chassé* col destro per ricominciare il passo una terza volta, e sempre nello stesso senso. Ma egli si gira su questo ultimo *chassé*, riparte in senso inverso col destro, e conta quattro passi. Alla fine del quarto, fa un *chassé* col piede sinistro in avanti, fa due passi, altro *chassé* col sinistro, e ricomincia una terza volta per girare su questo ultimo *chassé*, rifare quattro passi, e ricominciare tutta la figura, che termina con un *chassé* a destra ed un *chassé* a sinistra, alternati due volte.

Dama. — La dama fa gli stessi passi partendo col piede sinistro a sinistra.

In questa figura, quando la coppia fa i passi segnati di fianco, essa sta fianco a fianco. Il corpo e la testa sono voltati nella direzione del movimento; ma ad ogni *chassé*, il cavaliere e la dama si guardano e girano leggermente il busto uno verso l'altro.

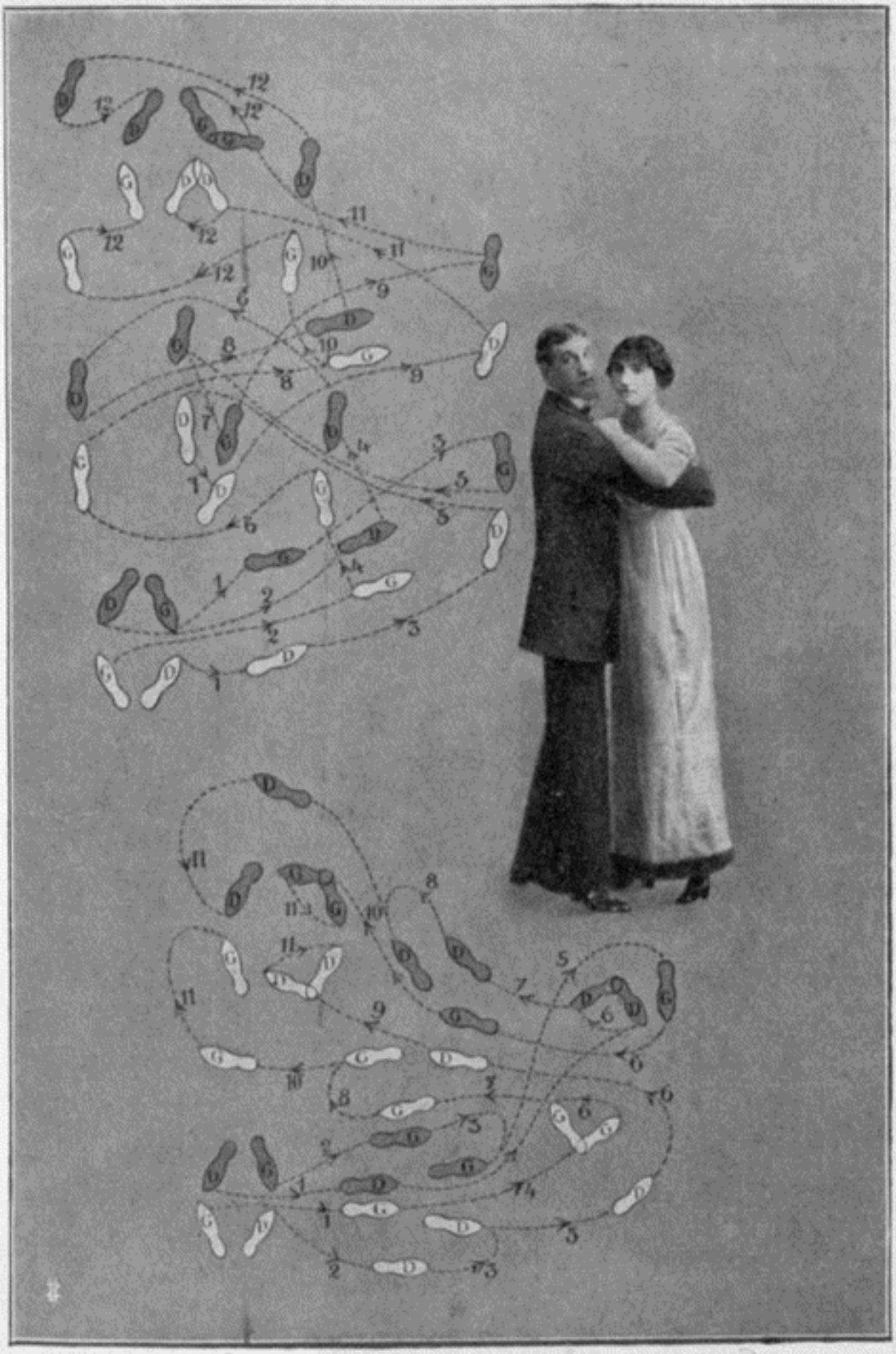
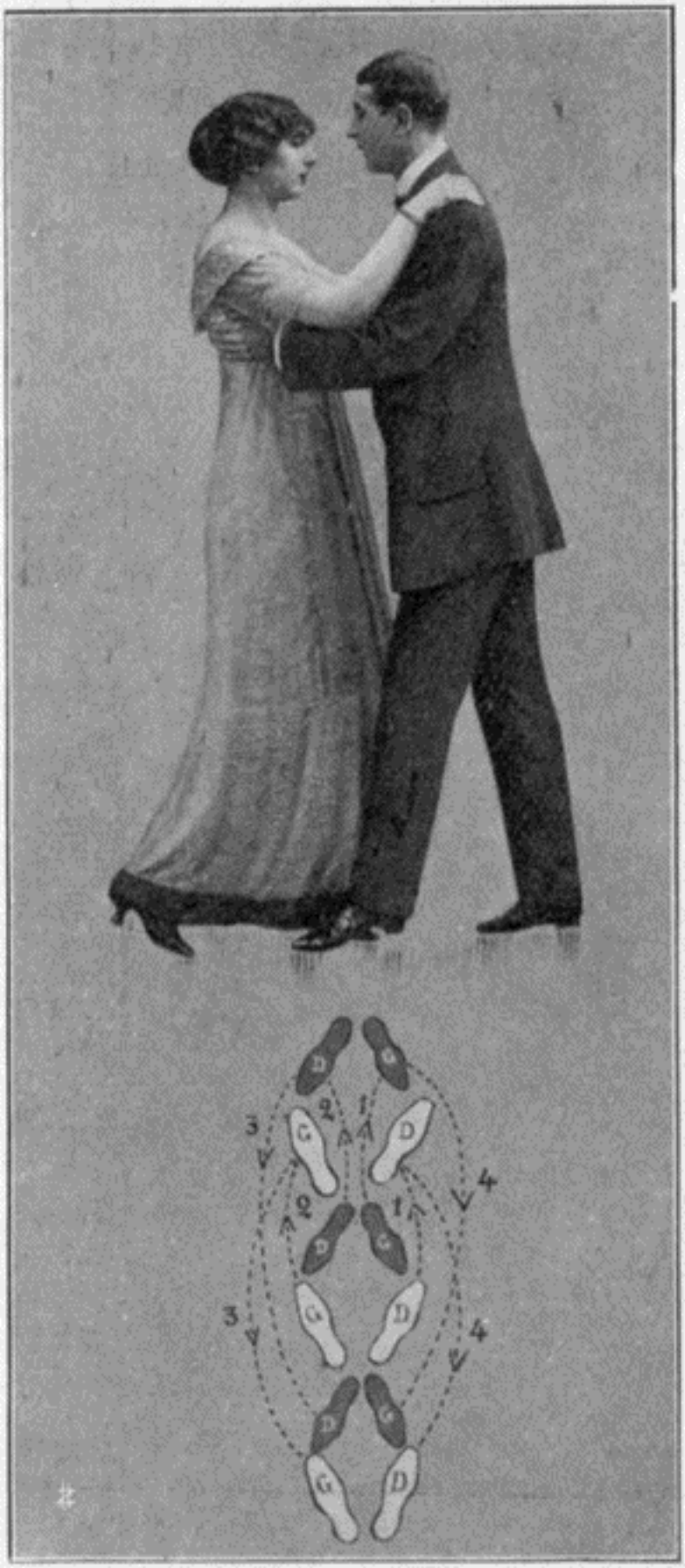


Fig. III e IV. — Passo di fianco. Alla fine di ogni spostamento a destra e a sinistra, il cavaliere e la dama terminano con un *chassé*.



5ª Figura.

La media luna.

Cavaliere. — Il cavaliere fa un *corte* (prima figura) col piede sinistro in avanti ed un *corte* col destro in indietro.

Dama. — La dama fa la stessa figura in senso inverso.

Fig. V. — La *media luna* forma presso a poco un rettangolo. *Corte* in avanti e *corte* in indietro.

6ª Figura.

Cavaliere. — Il cavaliere incrocia il piedc destro davanti al sinistro, e fa un mezzo giro su sè stesso, seguendo lentamente il movimento della sua dama.

Dama. — La dama gira intorno al suo cavaliere, col piede sinistro in avanti, cadenzando i passi col piede destro.

7ª Figura.

Cavaliere. — Il cavaliere si muove col piede sinistro in avanti, fa due passi segnati, termina con un *chassé* in avanti a destra ed un *chassé* in avanti a sinistra.

Dama. — La dama parte col piede destro indietro e fa due passi segnati, termina con un *chassé* indietro del sinistro ed un *chassé* indietro del destro.

Una battuta d'arresto dopo questa figura; poi la coppia ricomincia.

8ª Figura.

Cavaliere. — Il cavaliere fa un *chassé* in avanti col piede destro, che fa passare incrcciando il destro davanti al sinistro. Egli fa poi un *chassé* col sinistro in avanti che fa passare il sinistro davanti al destro.

Dama. — La dama comincia con un *chassé* in indietro del piede sinistro, che fa passare il sinistro dietro il destro, poi un *chassé* in indietro del piede destro, che fa passare incrociando il destro dietro al sinistro, e la coppia continua questa figura a volontà.

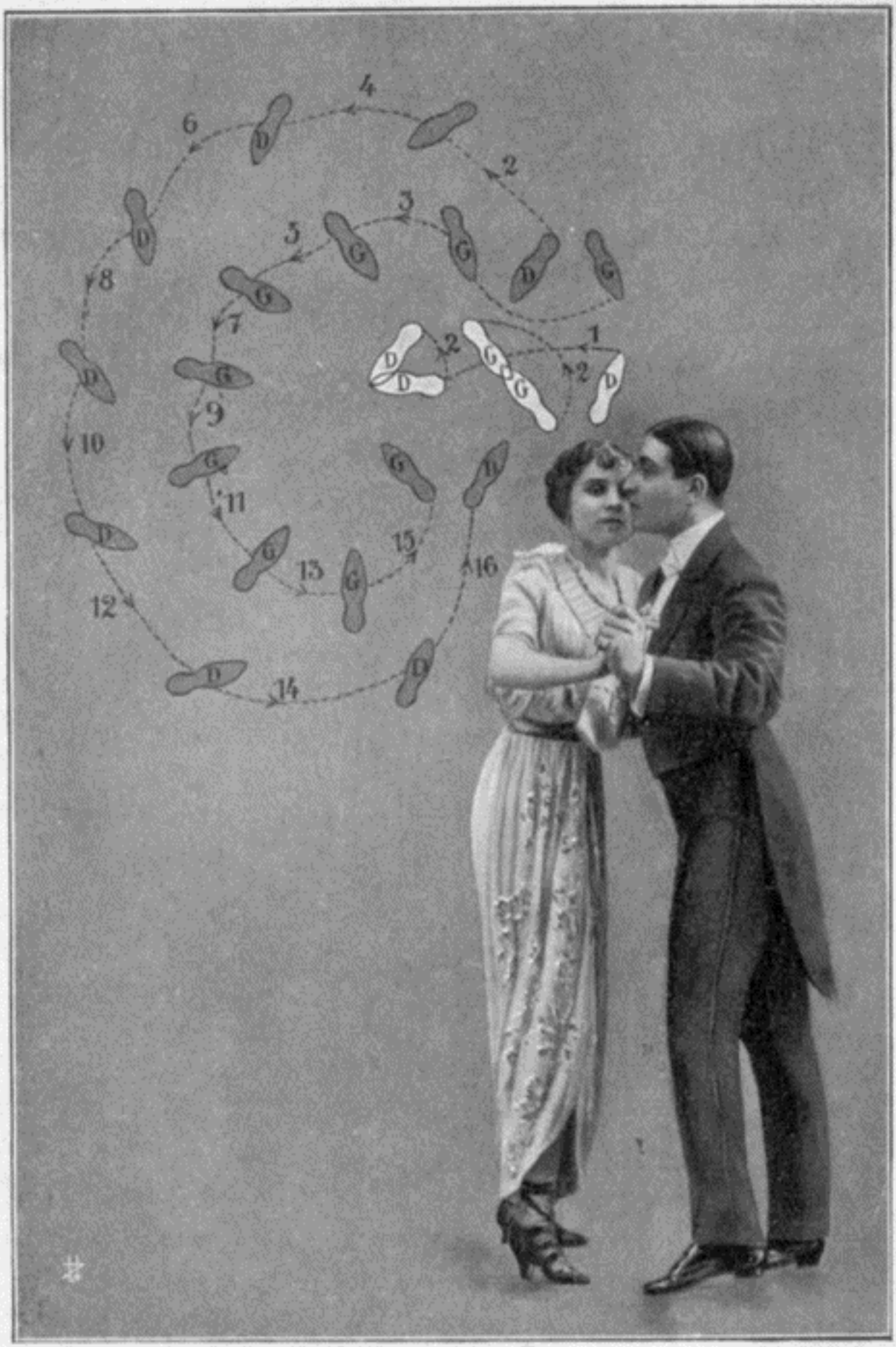


Fig. VI. — Il cavaliere incrocia i piedi senza mutar di posto, mentre la dama gira intorno a lui.

Fig. VII. — Due passi di marcia che terminano con due *chassé* uno a destra ed uno a sinistra.

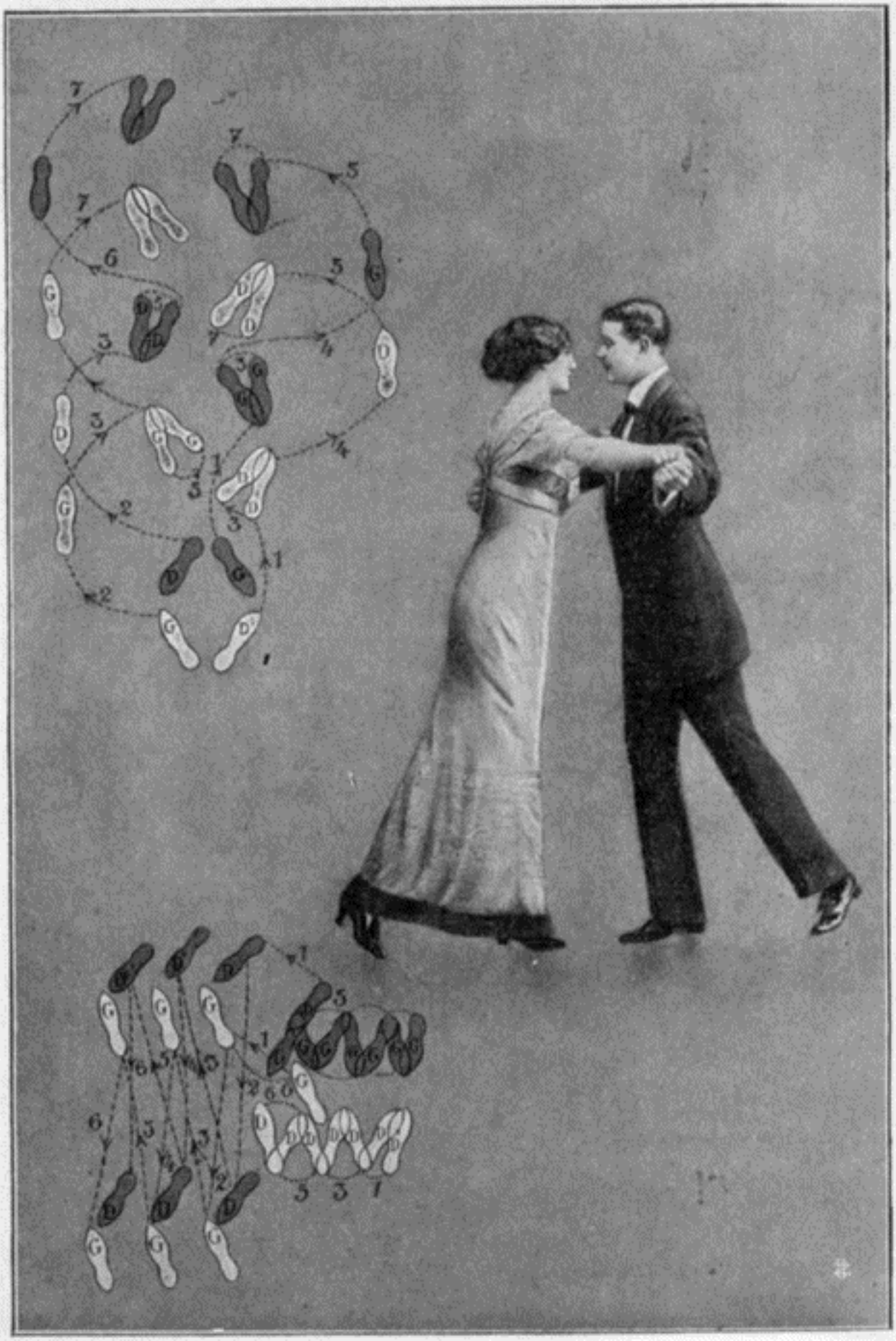


Fig. VIII. — Il movimento di va e vieni dall'avanti all'indietro della gamba sinistra è secondato da movimenti di tallone a destra.

DOUBLE BOSTON.

1ª Fig. – Boston semplice.

Cavaliere. — Il cavaliere fa un passo strisciato in avanti col piede destro, striscia il piede sinistro davanti il destro all'altezza del piede sinistro.

Egli riparte col piede sinistro, e ricomincia partendo alternativamente col piede destro e col piede sinistro.

Dama. — La dama fa un passo indietro col piede sinistro, striscia il destro dietro il sinistro, e riconduce il piede sinistro accanto al destro. Essa riparte col piede destro, cominciando i suoi passi alternativamente col sinistro e col destro.

Tutti questi passi devono essere strisciati e bisogna fare attenzione, nell'eseguirli, di dare la massima mobilità alla caviglia, piegando il meno possibile le ginocchia; il che darebbe alla coppia un movimento sgraziato.

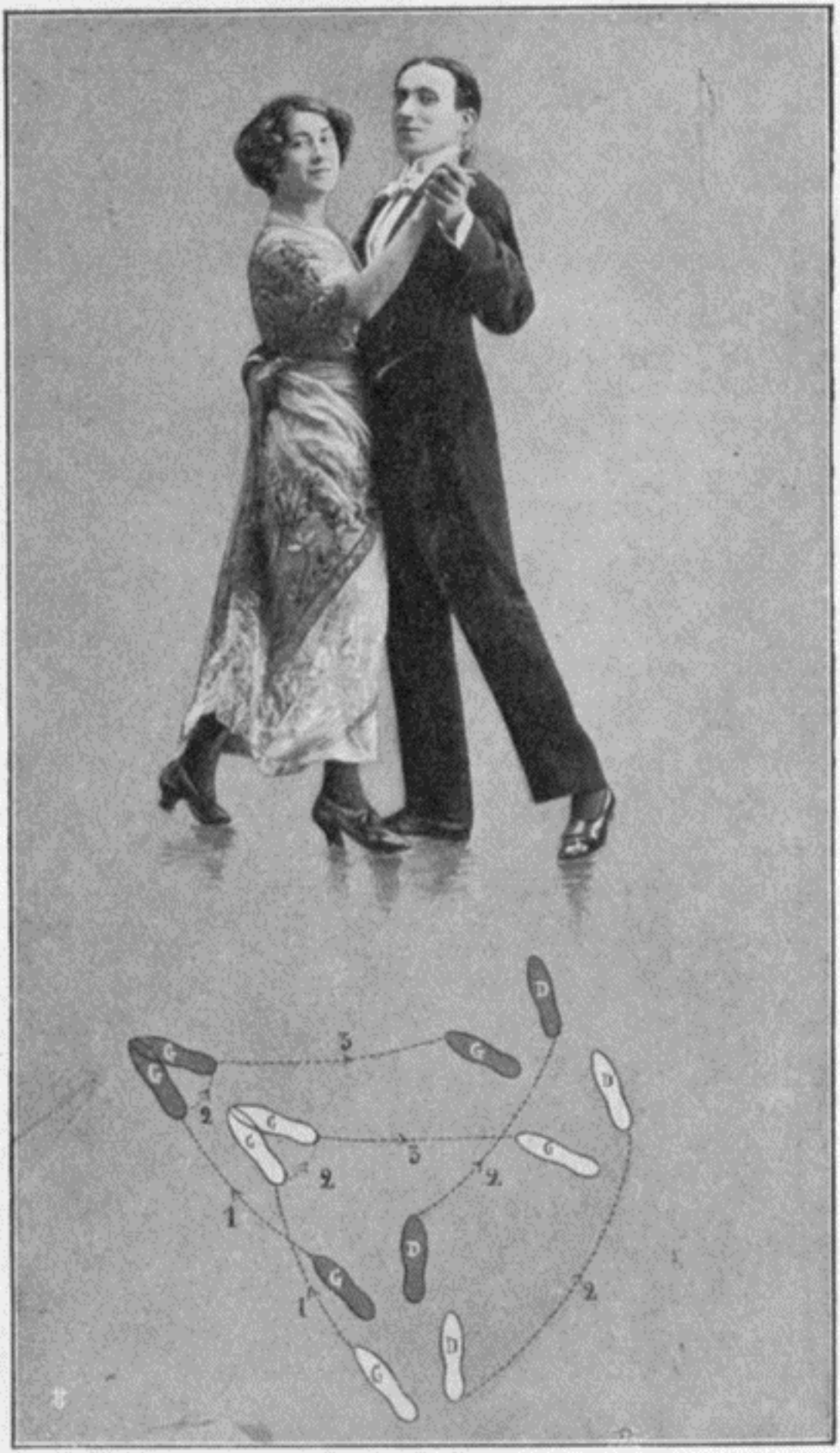


Fig. I. — I passi del *double boston*.

2ª Fig. – Double boston.

Cavaliere. — Il cavaliere fa un passo avanti col piede sinistro, gira sulla punta del piede sinistro e porta il piede destro a destra: poi riconduce il sinistro accanto al destro.

Dama. — La dama fa un passo indietro col piede destro, gira sulla punta del piede destro e porta il piede sinistro a sinistra; poi riconduce il destro accanto al sinistro.

3ª Figura.

Cavaliere. — Il cavaliere fa tre passi molto sciolti avanti, partendo col piede sinistro.

Dama. — La dama fa tre passi molto sciolti indietro partendo col piede destro.

Il doppio boston è la riunione del boston semplice e d'un passo nuovo, che non è se non un valzer alla rovescia. Ne risulta una danza assai graziosa, moderata, e d'indiscutibile signorilità. La grande difficoltà del doppio boston è nel passaggio dal semplice al doppio per partire coi tre passi e concatenare il doppio col semplice. Prima di passare al doppio, avviene un *balancement* molto grazioso.

In America come in Francia, durante certe grandi serate di ballo, quando l'orchestra attacca un boston, si spengono i lampadari per sostituire la loro luce con una illuminazione turchina o lunare, come si fa nei teatri.

Fig. II. — Il doppio boston si presta ad una grande varietà di passi. Ecco una delle fantasie più in voga.

Fig. III. — Il cavaliere si pone dietro la dama; variante elegantissima.

Fig. IV. — Il passo del doppio boston, che non è che una specie di valzer rovescio, si fa anche con questa posizione, che però è assai difficile.

TRIPLE BOSTON.

Era da prevedersi che dopo il semplice ed il doppio boston, le menti ingegnose avrebbero tentato sotto il suo nome nuovi passi.

Infatti poichè non bastava il boston doppio, fu creato anche il triplo.

Le prove del triplo boston non furono troppo felici, ed esso non acquistò una grande fama. Contuttociò l'America *bostonna* un nuovo passo triplo, che indubbiamente penetrerà anche in Europa.

Ecco la tecnica del più moderno fra i tripli boston.

1ª Fig. – Boston semplice.

Cavaliere. — Il cavaliere fa un passo strisciato avanti col piede destro, striscia il piede sinistro davanti al destro, e riconduce il destro all'altezza del piede sinistro. Egli riparte col piede sinistro e ricomincia, partendo alternativamente col piede destro e col piede sinistro.

Dama. — La dama fa un passo indietro col piede sinistro, striscia il destro dietro il sinistro e riconduce il piede sinistro accanto al destro. Poi riparte col piede destro, cominciando i suoi passi alternativamente col sinistro e col destro.

Fig. 1a. — Il cavaliere tiene la sua dama colla spalla destra contro la spalla destra, e cammina accanto a lei, facendo i passi strisciati del boston semplice.

Fig. I *b*. — Seconda posizione della figura precedente: il cavaliere è passato dall'altro lato della dama; spalla sinistra contro spalla sinistra.

2ª Figura.

Cavaliere. — Il cavaliere tiene la sua dama leggermente di fianco, colla spalla destra contro la spalla destra della dama.

Il cavaliere parte col piede destro in avanti e fa un passo di boston in tre tempi; dopo di che, gira in due tempi, riparte col piede sinistro per fare lo stesso movimento in senso inverso.

Dama. — La dama parte col piede sinistro indietro e fa un passo di boston in tre tempi; poi essa gira in due tempi, riparte col piede destro per fare lo stesso movimento in senso inverso.

3ª Figura.

Il cavaliere e la dama sono faccia a faccia, colle braccia distese e le mani appoggiate l'una all'altra.

Cavaliere. — Egli parte col piede destro a destra, incrocia il sinistro davanti al destro e rifà un passo col destro. Egli fa questo passo con una specie di slancio arrestato sulla punta del piede destro. Poi partendo col piede sinistro a sinistra, incrocia il destro davanti al sinistro, rifà un passo col sinistro e resta sulla punta del sinistro nella stessa posizione come sul destro.

Dama. — Essa parte col piede sinistro a sinistra, incrocia il destro davanti al sinistro e rifà questo passo col sinistro. Poi, partendo col piede destro a destra, incrocia il sinistro davanti al destro, rifà

Fig. II. — I passi del boston semplice, voltandosi.

Fig. III. — Il triplo boston si può danzare come il boston doppio stando staccati. È più difficile, ma è di maggior effetto.

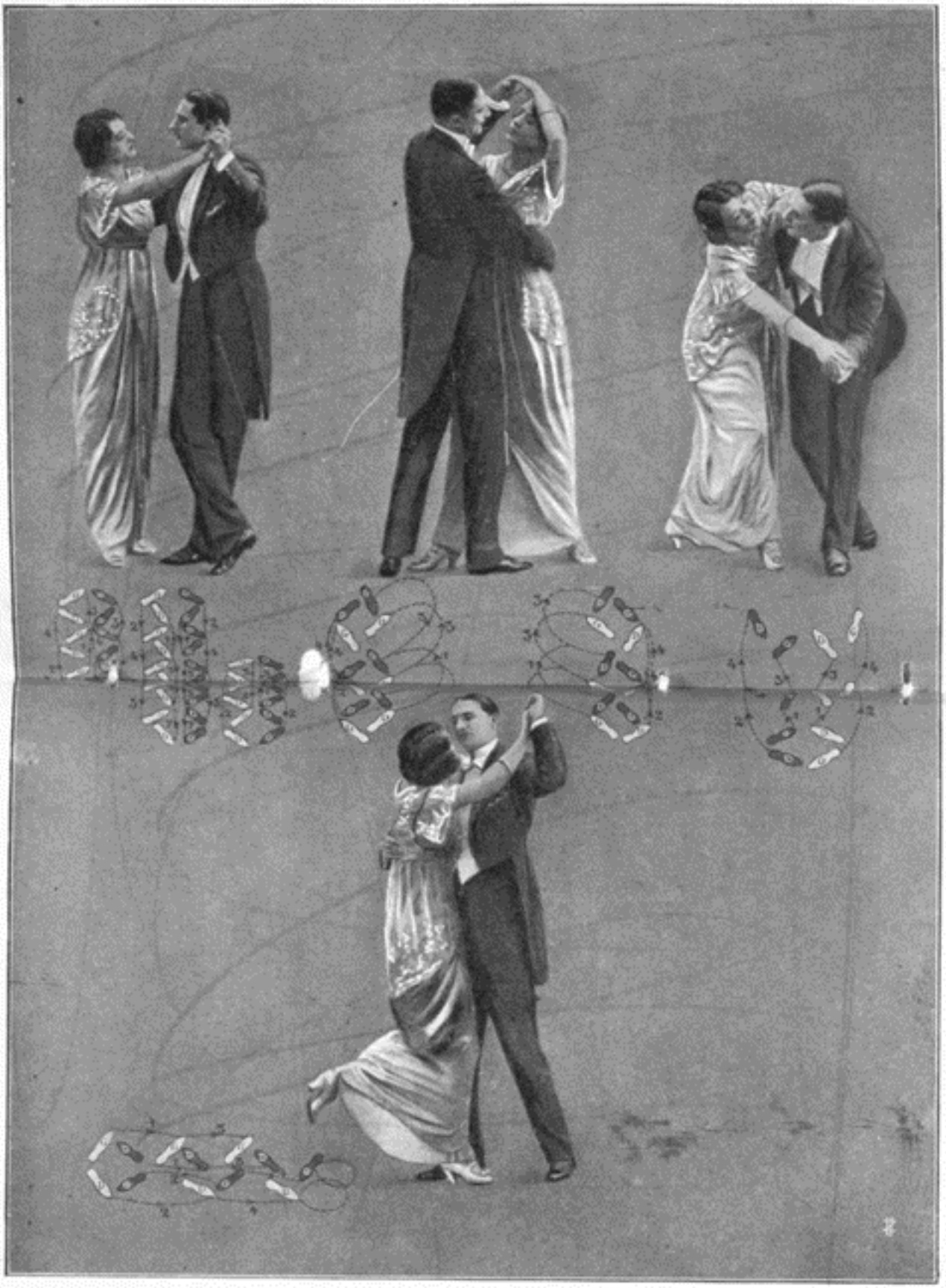


Figure del Triple Boston.

un passo col destro e resta sulla punta del destro nella stessa posizione come sul sinistro.

Può dirsi che il triplo boston sia più difficile del doppio? Lo crediamo invece molto più semplice, e di uno stile più vario ed assai grazioso.

Da alcuni anni esso ha fatto la sua comparsa nei saloni dell'alta società londinese.

IL BOSTON REALE.

È una delle ultime novità coreografiche destinate a divenire le danze più in voga. Esso s'inspira alle più graziose movenze del tango e le modifica con arte per adattarle al dolce e languido ritmo del valzer lento.

Il boston reale.

LA DANZA DELL'ORSO.

Ecco i particolari del passo dell'orso e le sue più recenti e più ingegnose varianti.

La coppia sta unita come nell'*one step*, petto contro petto.

1ª Figura.

Il cavaliere si avanza oscillando in cadenza da destra a sinistra e da sinistra a destra, e tenendosi per quanto possibile sulla punta dei piedi, affine di dare al suo movimento maggior moderazione ed eleganza. La dama fa gli stessi movimenti indietreggiando col piede sinistro quando il suo cavaliere avanza il piede destro e viceversa.

Il cavaliere e la dama si avanzano o indietreggiano alternativamente.

Le gambe devono essere tenute leggermente piegate allo scopo d'imitare per quanto possibile l'andatura di *Messer Brown*.

È però di cattivo gusto il piegare le ginocchia con esagerazione.

Fig. I. — La coppia in posizione di partenza.

Fig. II. — Saltare due volte sopra ogni piede.

2ª Figura.

Si salta alternativamente sul piede destro e sul piede sinistro, colle gambe un po' allargate. La dama fa gli stessi movimenti, saltando alternativamente sul piede sinistro e sul piede destro.

3ª Figura.

Il cavaliere parte col piede destro a destra, facendolo strisciare di fianco e piegandosi sulla gamba sinistra. Poi fa

strisciare il piede sinistro che conduce accanto al destro, per partire da capo col piede destro a destra.

La dama parte col piede sinistro a sinistra, facendolo strisciare di fianco e piegandosi sulla gamba destra. Poi fa strisciare il piede destro accanto al sinistro per partire da capo sul piede sinistro.

Questi movimenti devono essere fatti sempre un po' goffamente e dondolandosi, di modo che sembri che una gamba trascini l'altra.

4ª Figura.

Il cavaliere, colle gambe un po' allargate come per la prima figura, avanza il piede sinistro che gli serve di perno per eseguire un quarto di giro od un mezzo giro a destra, tenendo la gamba sinistra leggermente sollevata di fianco. Poi, tenendo sempre la gamba sinistra come perno, eseguisce da capo un nuovo giro a destra, facendo lo stesso passo. Poi, a volontà, gira subito a sinistra, servendosi allora della gamba destra come perno, e sollevando la sinistra.

La dama eseguisce gli stessi movimenti nella stessa posizione.

Ecco ancora due figure fra le più recenti della danza dell'orso.

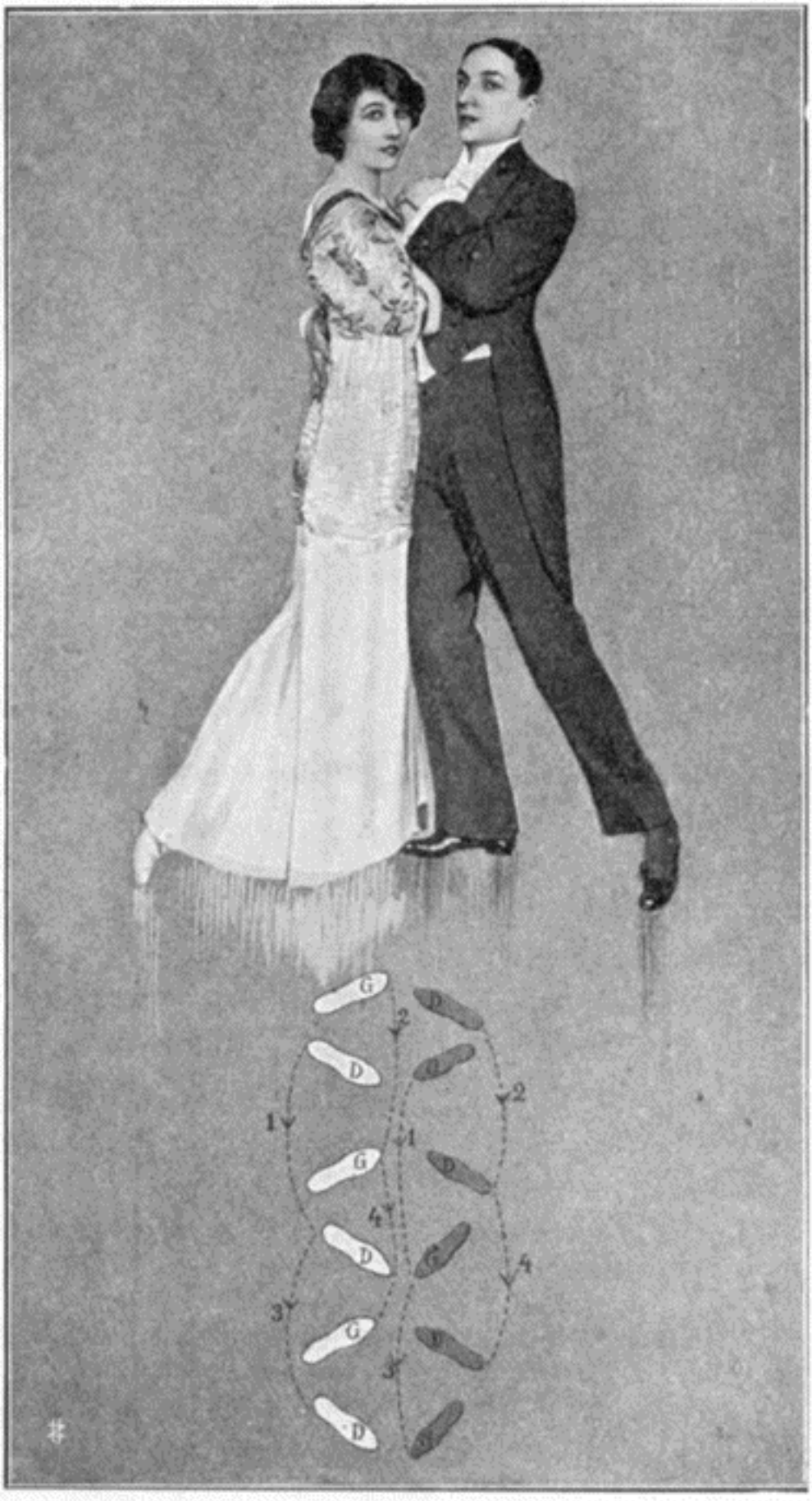


Fig. III. — I passi strisciati di fianco, a destra ed a sinistra.

5ª Figura.

La coppia si separa. Il cavaliere si muove dalla parte destra, fa un giro completo quasi sullo stesso posto, eseguendo i passi della quarta figura. La dama si muove nello stesso istante dalla parte sinistra ed eseguisce, come il cavaliere, un giro completo facendo gli stessi passi. Le braccia sono contro il busto e la posizione delle mani imita un po' la posizione delle zampe dell'orso.

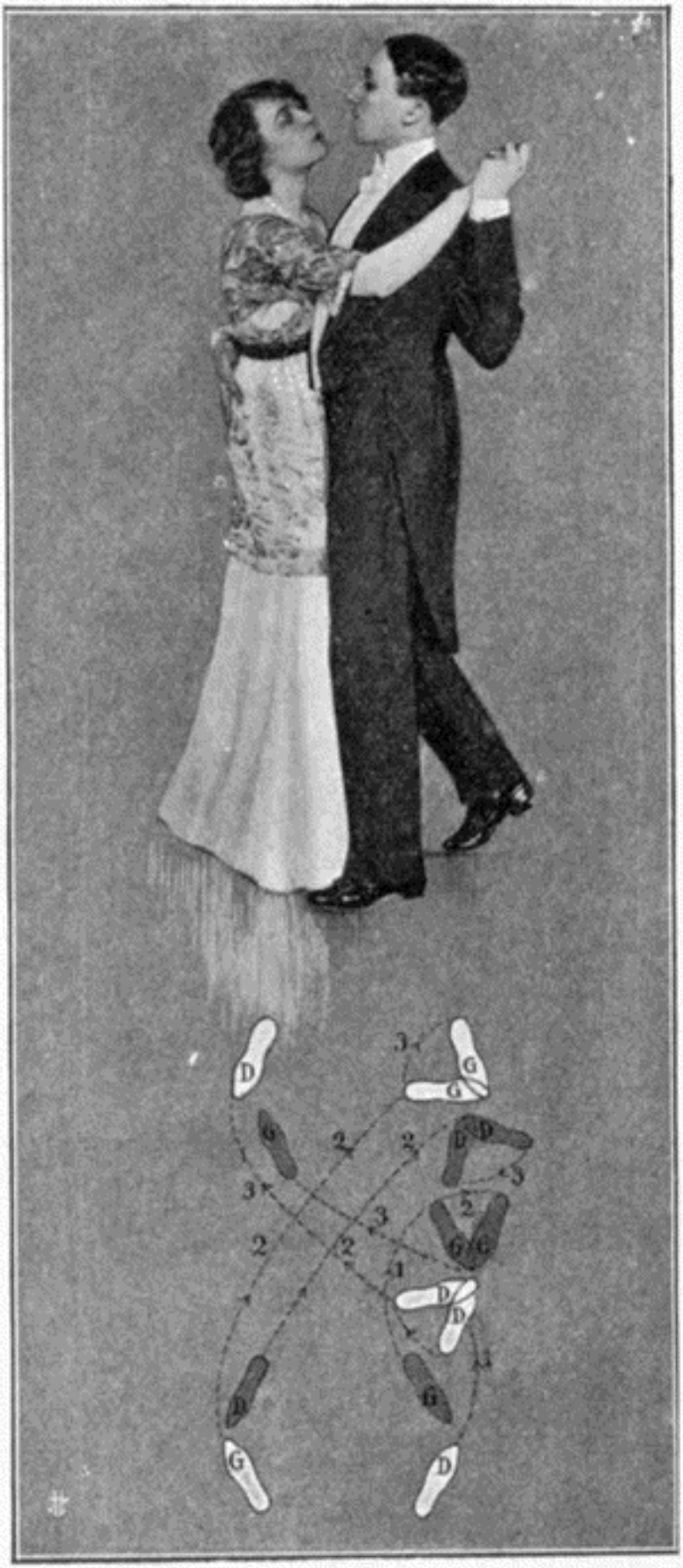


Fig. IV. — I passi della fig. I nel voltarsi.

Dopo questa figura la coppia si unisce nuovamente e riparte. Tutti questi movimenti devono essere eseguiti senza pause.

6ª Figura.

La coppia eseguisce i passi della prima figura, partendo collo stesso piede; il cavaliere si pone dietro la dama e le tiene le braccia aperte dai due lati, colla mano destra nella sua destra e la sinistra nella sinistra.

Nota. — Nel grafico che serve di spiegazione, *D* indica piede destro e *G* sinistro.

Le orme bianche indicano i passi del cavaliere, quelle oscure i passi della dama.

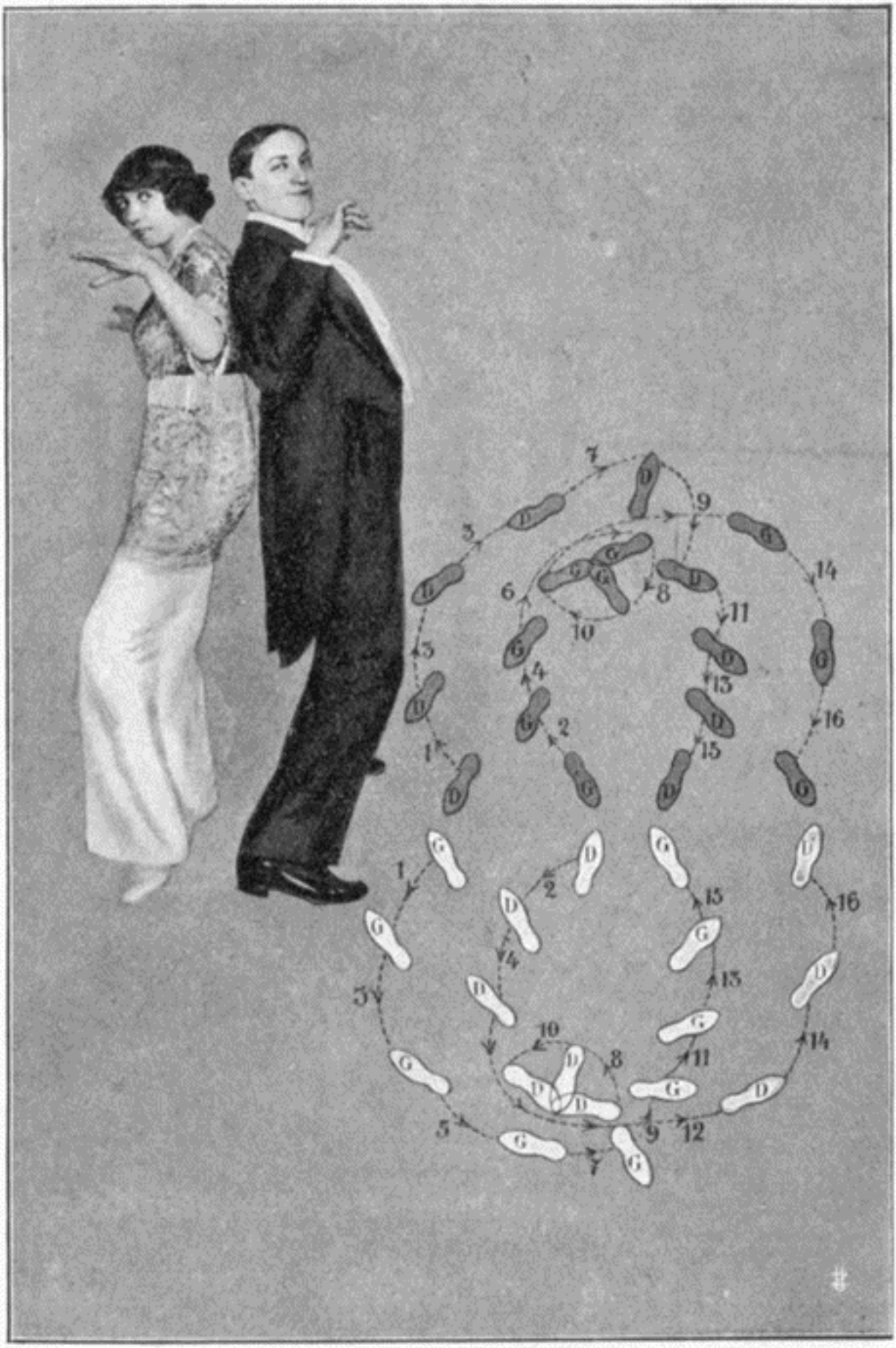


Fig. V. — Ecco una divertente variante di questa danza: Il cavaliere e la dama si lasciano, e dalla posizione di *dos-à-dos* si muovono per fare un circolo completo e riprendere la prima posizione.

Fig. VI. — Ecco un'altra variante assai più graziosa: la coppia eseguisce un passo della prima figura partendo collo stesso piede.

L'ONE STEP.

Il passo dell'one step.

La coppia sta abbracciata viso contro viso come per il boston.

I due piedi si avanzano alternativamente senza che l'uno spinga l'altro, come, ad esempio, nel vecchio *two step*. Però i danzatori possono procedere a volta a volta avanti indietro e di fianco.

Quando il cavaliere si avanza partendo col piede destro, la dama indietreggia col piede sinistro, e viceversa (fig. 1).

Ecco alcune varianti, di cui è stato arricchito l'*one step*.

Il cavaliere parte dal lato destro incrociando il piede destro alternativamente davanti e dietro al sinistro. La dama fa lo stesso movimento nello stesso senso, e col sinistro in avanti quando il cavaliere parte col destro (fig. 2).

Il cavaliere fa un passo avanti col piede sinistro, segna una battuta di arresto sul destro, e fa un passo indietro col piede sinistro senza muovere il destro. La dama fa un passo indietro col piede destro, segna una battuta d'arresto sul sinistro, e riparte davanti col destro (fig. 3).

Fig. I. — I passi lisci. Il cavaliere si avanza e la dama indietreggia, camminando con grazia. Evitare di piegare le gambe.

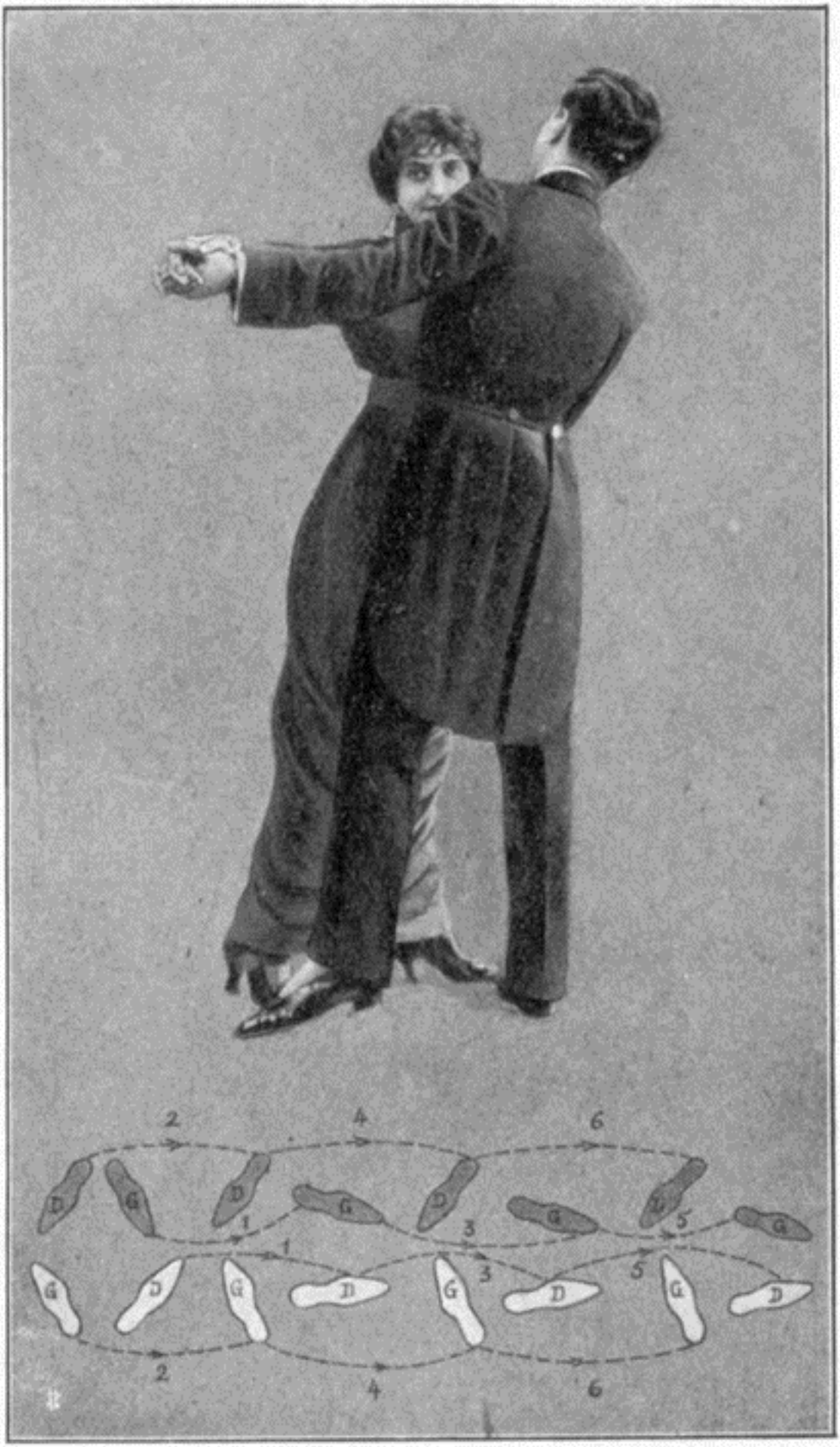


Fig. II. — I passi di fianco. Posizione della coppia alla partenza dei passi di fianco: partendo con questa figura si deve far segnare abbastanza spiccatamente lo slancio del busto.

Fig. III. — Il passo mostra nettamente il *corte* argentino. Si avanza il piede destro, poi il sinistro, e si indietreggia col sinistro di un passo.

Fig. IV. — I passi strisciati. Due passi di fianco; la coppia striscia per una lunghezza di 50 cm. per terminare con leggerezza, tenendo la gamba alzata.

Questo movimento deve essere molto snello, con un movimento del corpo verso lo innanzi e l'indietro così da produrre l'impressione d'uno slancio, che si vuol arrestare.

La coppia fa due passi di fianco nel partire, il cavaliere col piede sinistro per di dentro, la dama col piede destro per di dentro, e, sul secondo passo, fa una lunga strisciata, che termina colla battuta (fig. 4).

Nota. — Nel grafico che serve di spiegazione, *D* indica piede destro, e *G* sinistro.

Le orme bianche indicano i passi del cavaliere, quelle oscure i passi della dama.

IL TURKEY-TROT.

1ª Figura.

La coppia si dispone come per il valzer.

Il cavaliere salta a volta a volta sul piede destro sollevando leggermente la gamba sinistra e sul piede sinistro sollevando leggermente la gamba destra.

La dama fa gli stessi movimenti saltando sul piede sinistro quando il cavaliere salta sul piede destro, e sul piede sinistro quando egli salta sul sinistro.

2ª Figura.

Il cavaliere si avanza dal lato destro saltando parecchie volte di seguito sul piede sinistro, colla gamba leggermente sollevata. Il corpo, piegato di fianco, riposa interamente sulla gamba destra.

Egli ricomincia poi lo stesso movimento in senso inverso e sulla gamba destra.

La dama fa gli stessi movimenti, portandosi naturalmente sul piede sinistro quando il cavaliere salta sul destro.

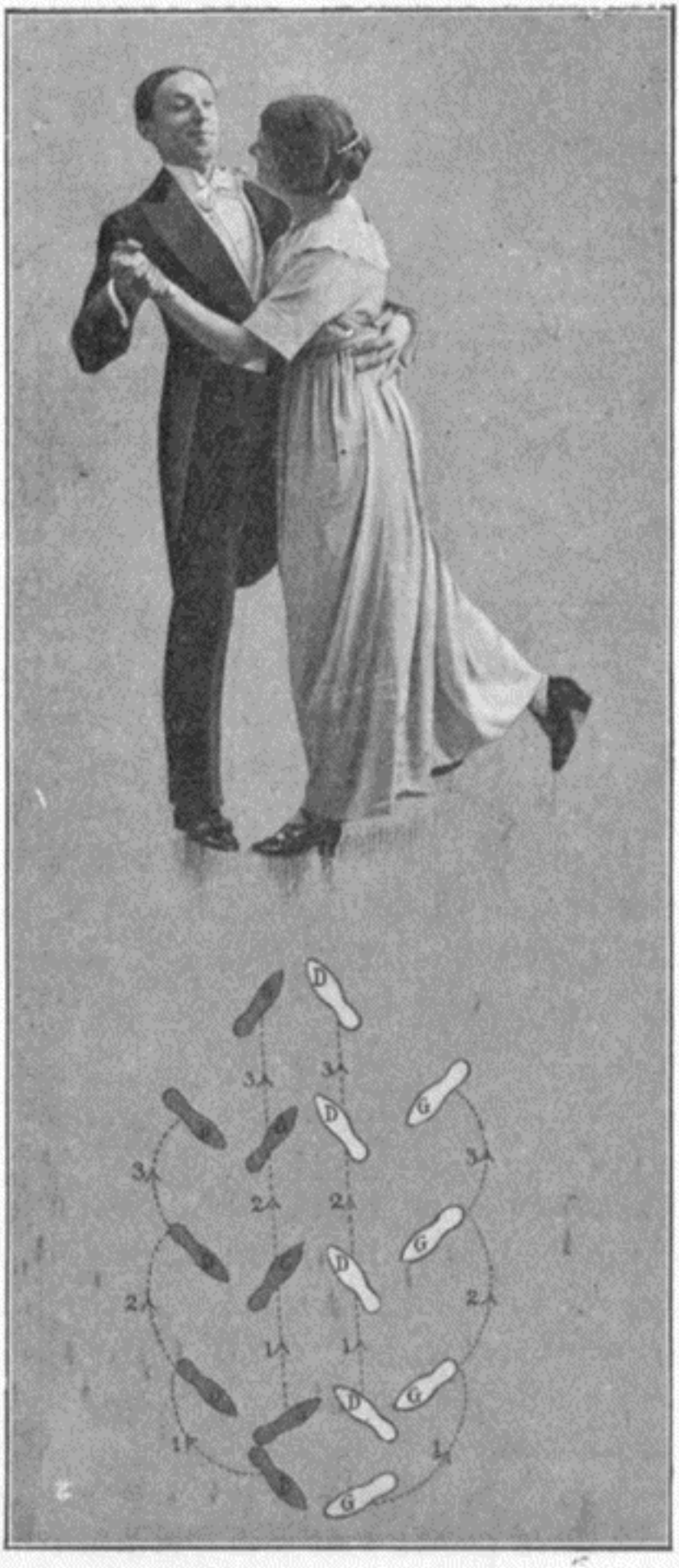


Fig. I. — Il cavaliere e la dama saltano alternativamente sopra una gamba e sopra l'altra lanciando le gambe di fianco.

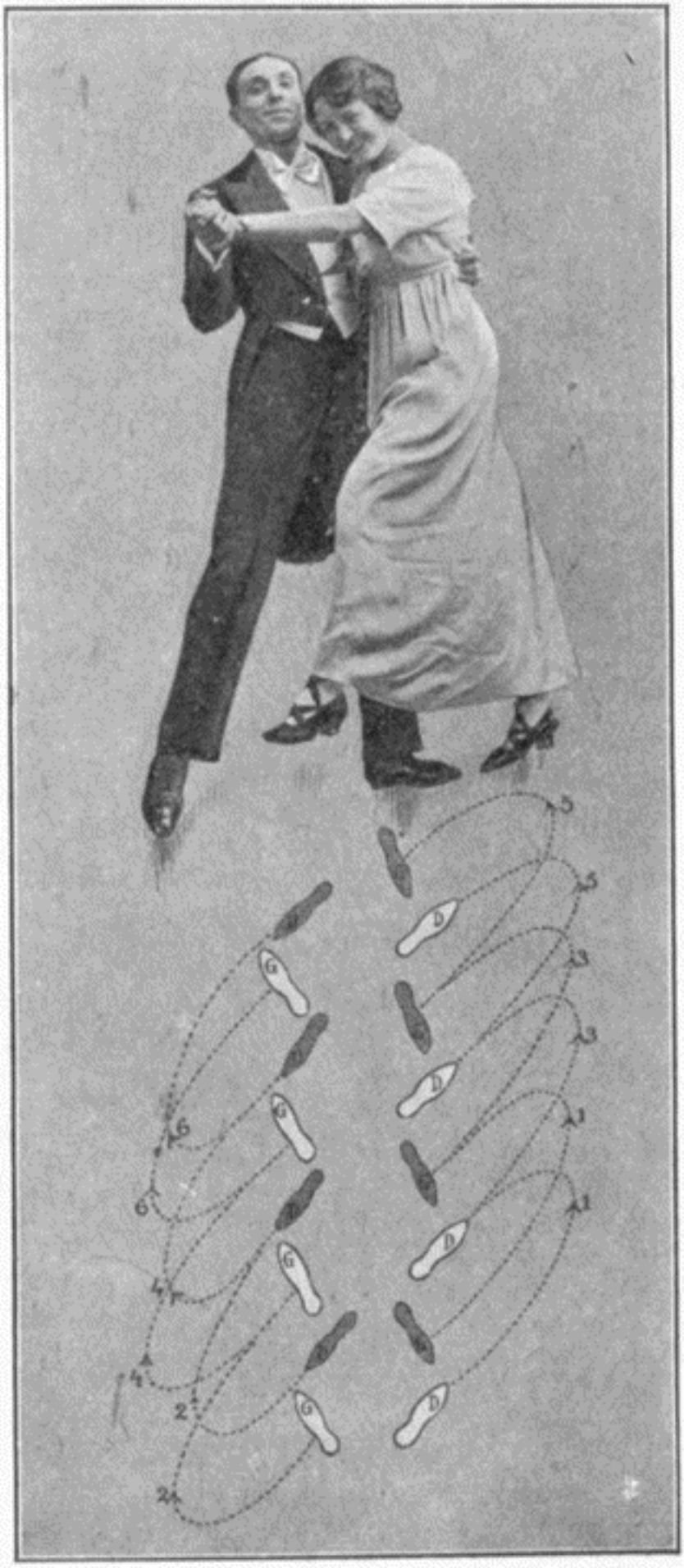


Fig. II. — Si fanno i passi della fig. I lanciando alternativamente la gamba destra e la gamba sinistra in avanti ed in indietro.

3ª Figura.

Il cavaliere salta sul piede sinistro sollevando la gamba destra in avanti, e ricomincia sul piede destro, sollevando la gamba destra indietro.

La dama fa esattamente lo stesso passo nello stesso tempo, partendo col piede sinistro indietro quando il cavaliere parte col destro in avanti e viceversa.

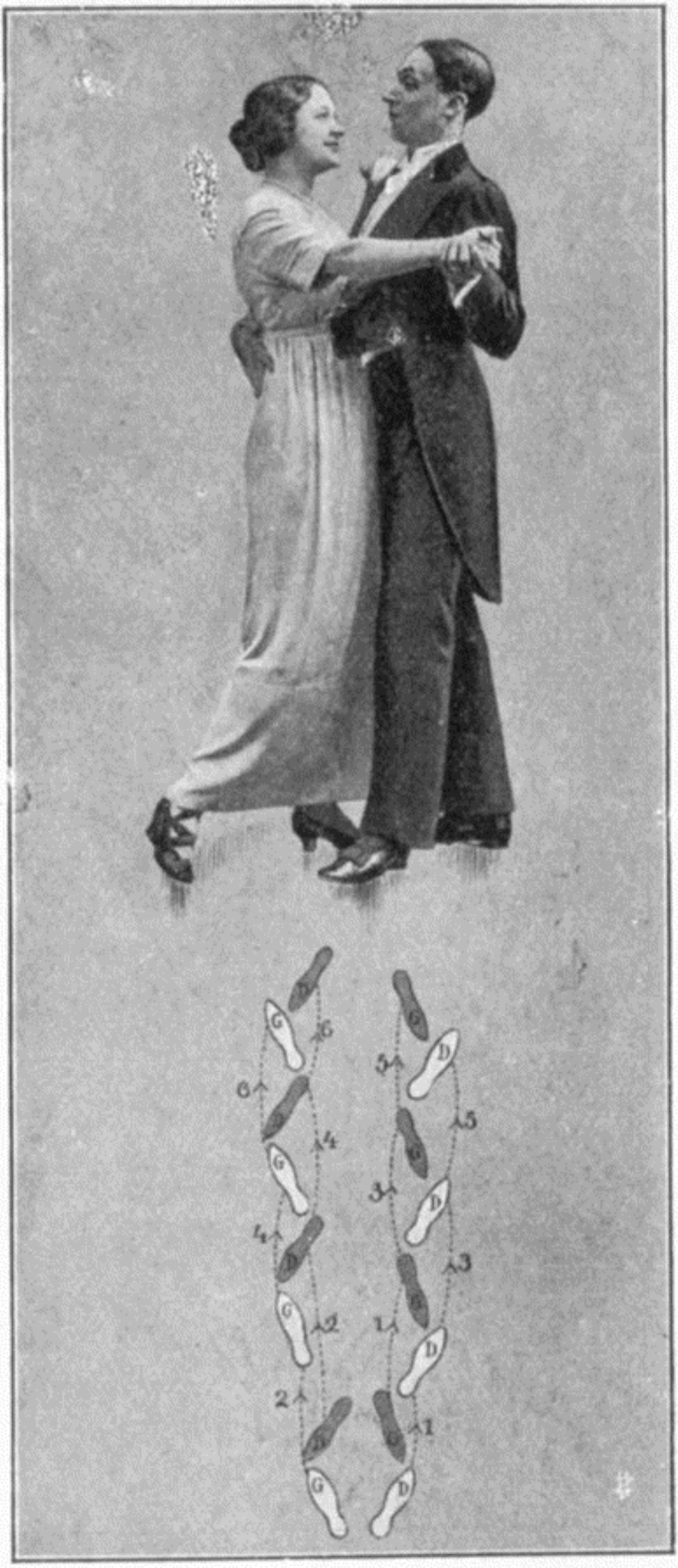


Fig. III. — I passi lisci come nell'*one step*.

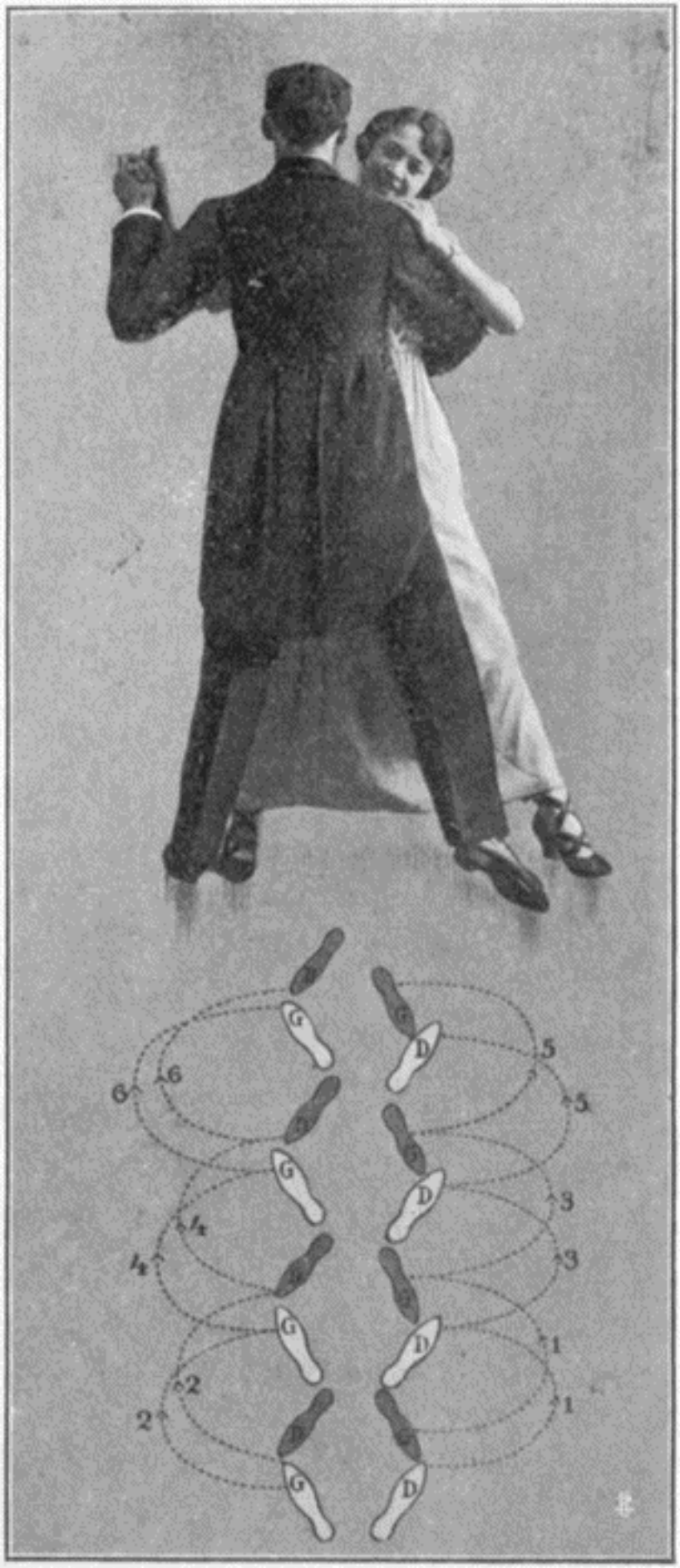


Fig. IV. — Altra posizione del passo fondamentale del *turkey-trot*. La fotografia mostra la posizione del cavaliere che dondola a destra ed a sinistra sur un piede e sull'altro, sollevando alternativamente la gamba destra e la gamba sinistra.

LA MAXIXE BRASILIANA.

1ª Figura.

Il cavaliere tenendo la sua dama come per il *tango*, si muove col piede destro in avanti, spinge il destro col sinistro e riparte col destro in avanti, spinge il sinistro col destro e così di seguito (figura 1). La dama fa gli stessi passi indietreggiando.

2ª Figura.

Il braccio destro del cavaliere passa sulla sua testa in un arco di cerchio per toccare il braccio destro della dama. Il suo braccio sinistro è passato dietro la vita della dama e va a toccarle il braccio sinistro (fig. 2).

Il cavaliere parte col piede destro dal lato destro e riconduce il sinistro dietro il destro per spingere questo, mentre il piede spinto non riposa che sul tallone.

La dama avanza il piede sinistro dal lato sinistro e lo spinge col piede destro.

Maxixe brasiliana. Una delle più belle pose della *maxixe.* Il suo ritmo è originale, e le figure nuovissime hanno un carattere più esotico del *tango.*

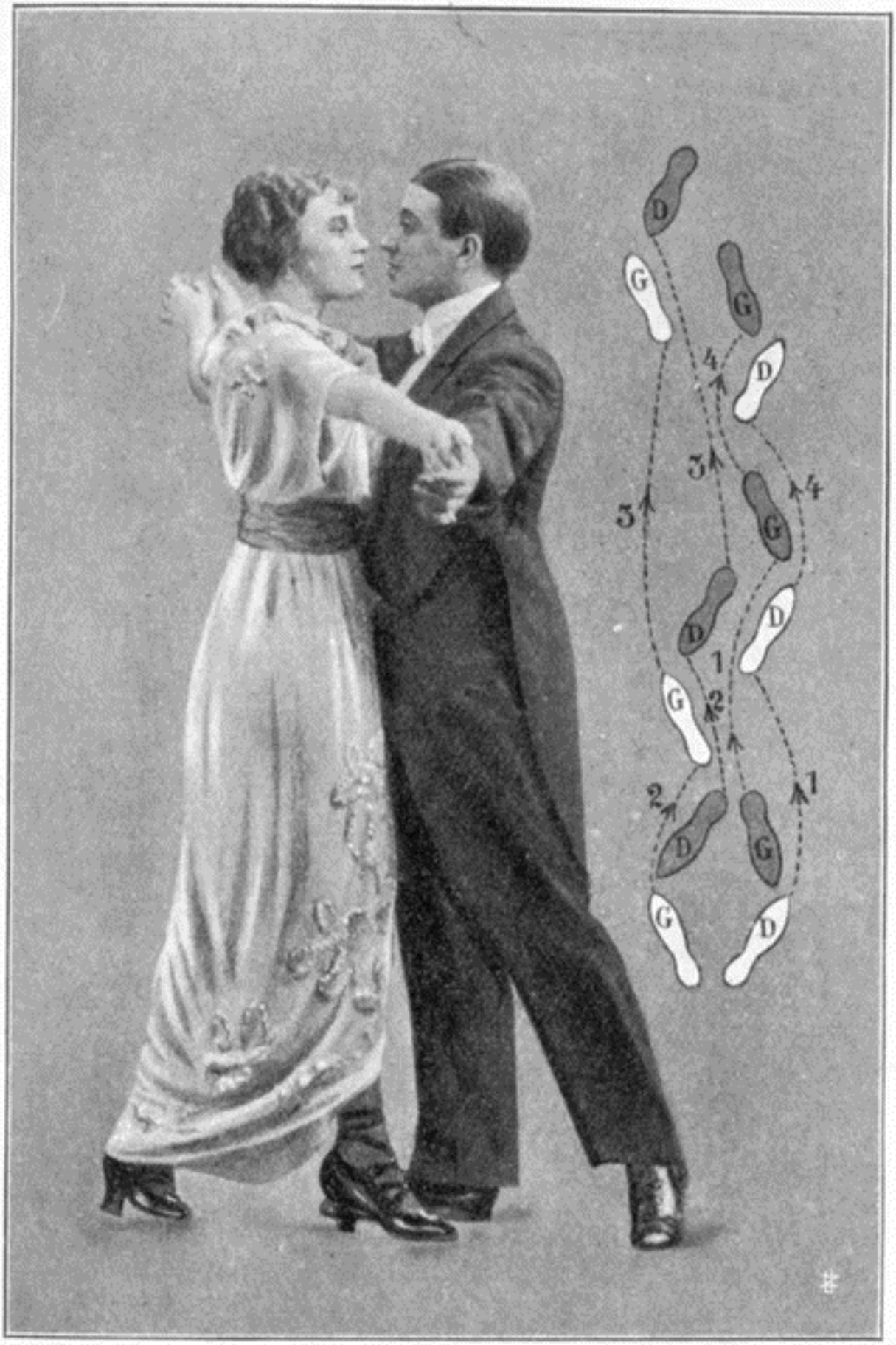


Fig. I. — I passi sono perfettamente eguali a quelli del boston semplice. Il piede destro è spinto dal piede sinistro ed il sinistro dal destro, mentre la coppia si avanza e indietreggia.

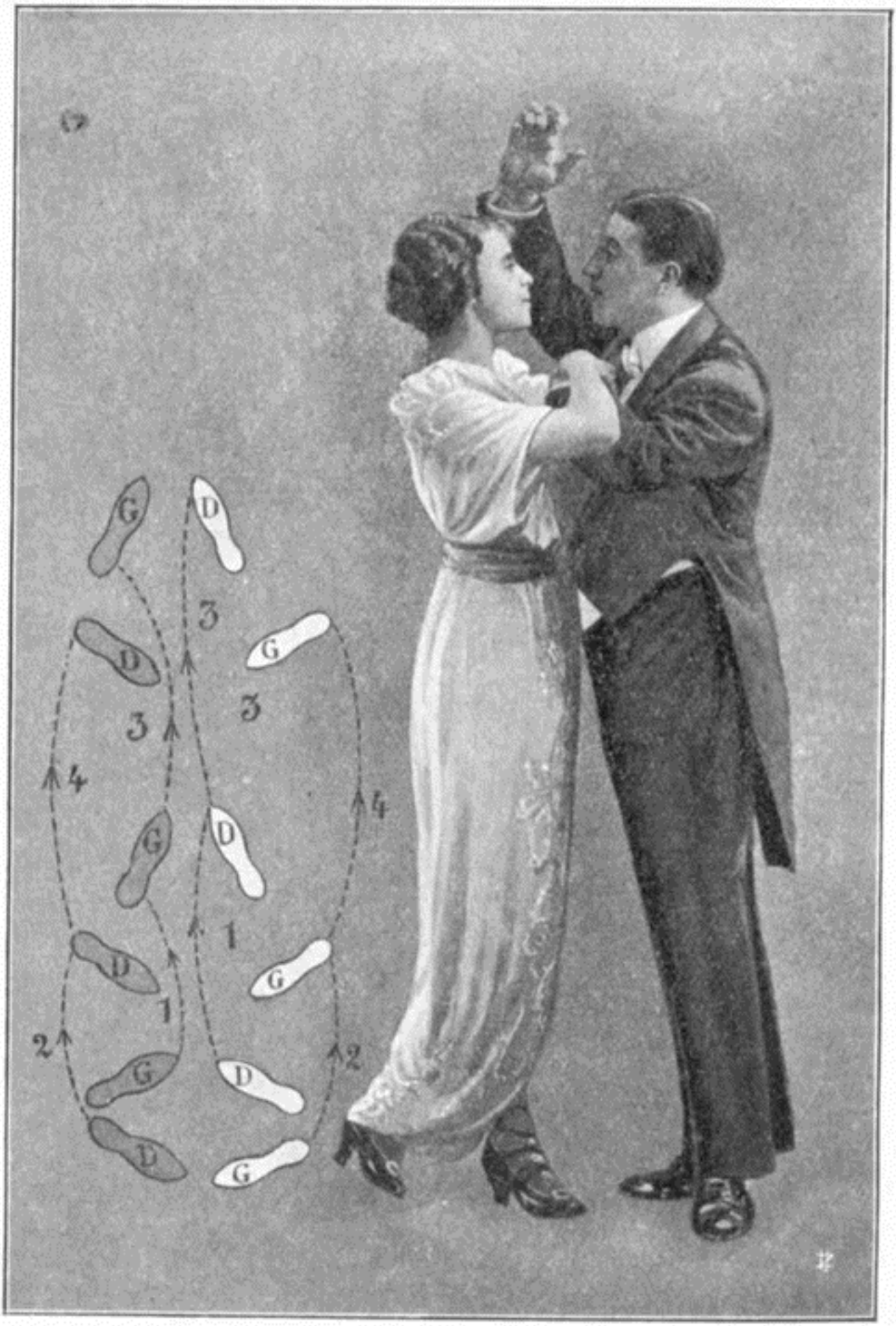


Fig. II. — I passi strisciati di fianco. Il piede destro del cavaliere è spinto dal piede sinistro, mentre la dama spinge, nello stesso senso, il sinistro col destro.

3ª Figura.

Il cavaliere e la dama girano su loro stessi per prendere la posizione della 3ª figura.

Il cavaliere si trova allora dietro la dama e la tiene colla mano destra nella destra, la sinistra nella sinistra, le braccia tese.

In questa posizione, la coppia, partendo collo stesso piede, eseguisce i passi del *two step* descritti nella figura 1, ma piegando le ginocchia sino a terra alla seconda battuta (eguale posizione come è rappresentata nella fig. 4).

4ª Figura.

Il cavaliere restando dietro della dama, passa un po' a destra, e lasciando il braccio destro steso, le passa il braccio sinistro intorno alla vita. In questa posizione la coppia fa due passi a destra (come nella 1ª figura), poi il cavaliere passando leggermente a destra dietro la sua dama, allunga il braccio sinistro (le braccia sono allungate come nella posizione 3ª). In questa nuova posizione la coppia si muove a sinistra con due passi di *two step* col piede sinistro (fig. 5ª).

La coppia eseguisce parecchie volte queste due figure alternandole.

5ª Figura.

Il cavaliere e la dama fanno un mezzo giro per riprendere la posizione della fig. 2. Fanno questo mezzo giro con un piede che spinge l'altro, girando ciascuno dalla sua parte. Quando sono giunti alla posizione nº 2 riprendono i passi a destra ed a sinistra descritti nella 1ª figura.

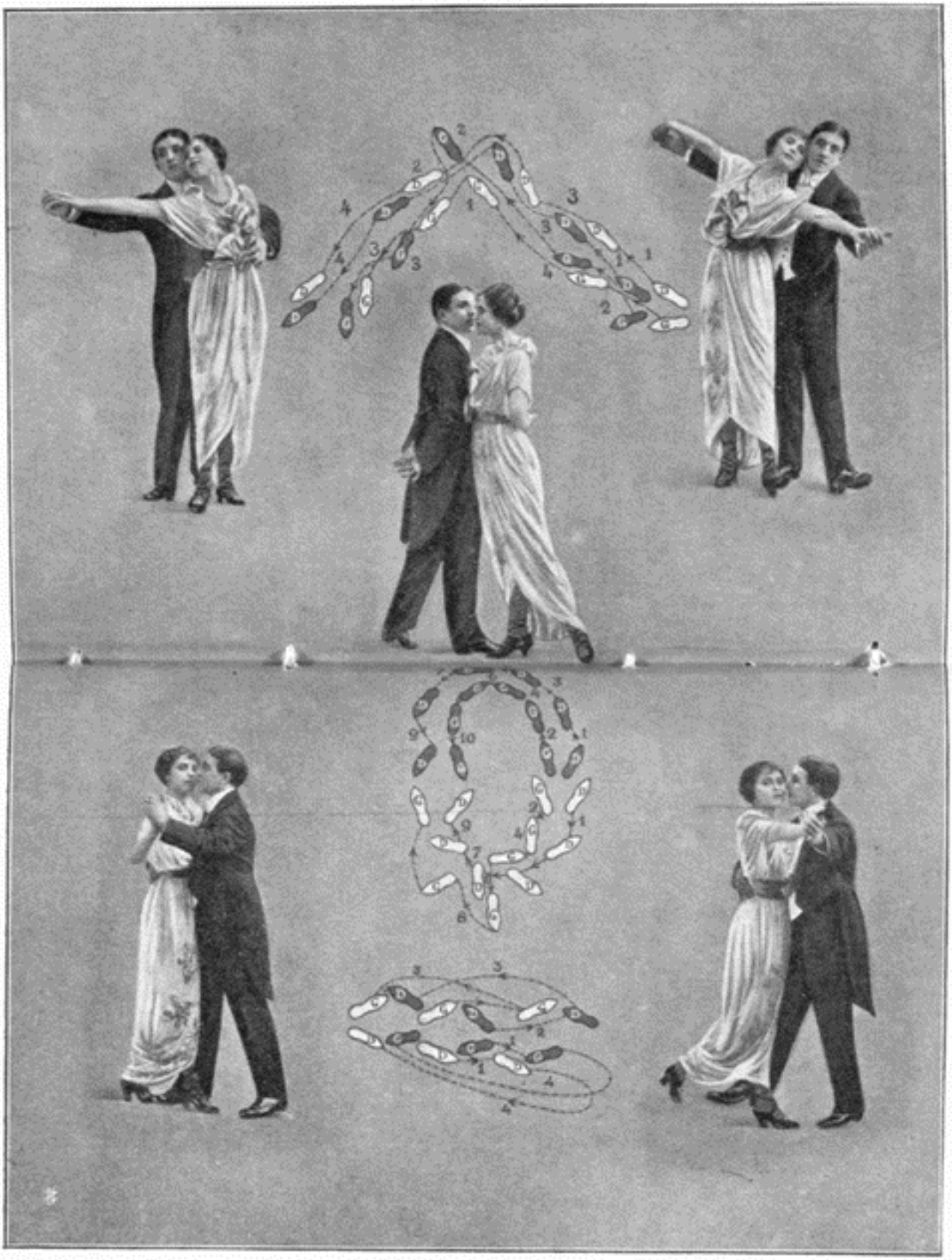
6ª Figura.

Il cavaliere tenendo la sua dama come per il tango (fig. 6) eseguisce il *corte* argentino.

Il cavaliere avanza il piede destro in avanti di un passo (prima battuta) riconduce il sinistro accanto al destro (seconda battuta), si solleva leggermente sulla punta del destro (terza battuta), e riconduce il sinistro indietro con grazia (quarta battuta). In questa posizione egli solleva la gamba destra in avanti e resta così una battuta d'arresto (fig. 6 *b*).

La dama fa lo stesso movimento alla rovescia, cioè cominciando col piede sinistro in indietro.

Tutti questi passi si fanno un po' *ad libitum*: si può, e questo non pregiudica, invertire l'ordine delle figure ed intercalare fra loro il *corte* dell'ultima figura.



Vedi la spiegazione delle figure a pag. 319.

Spiegazione delle figure III, IV, V, VI *a* e VI *b*.

Fig. III. — Posizione della coppia alla partenza per la quarta figura. I passi di questa figura sono gli stessi di quelli della prima.

Fig. IV. — Seconda posizione della quarta figura per i passi a sinistra. Questa posizione è la stessa come per la terza.

Fig. V. — Il grafico sottostante spiega il movimento eseguito dalla coppia per prendere le posizioni VI *a* e VI *b*.

Fig. VI a. — Primo movimento della stessa figura, il quale non è che una variante del *corte* argentino.

Fig. VI b. — Nuova posizione della sesta figura. Il cavaliere solleva leggermente la gamba destra in avanti, la dama la sinistra verso l'indietro.

LA MAZURKA RUSSA.

1ª Figura.

Il cavaliere e la dama sono fianco a fianco. La dama allunga il braccio sinistro sul braccio destro del cavaliere. Muovendosi col piede destro, la coppia fa tre passi strisciati, contando tre battute per ogni passo (fig. I *a*) e termina con un *vis-à-vis*.

In questa posizione la coppia fa tre *talonnés* coi due piedi sullo stesso posto, alle battute terza, sesta, e nona, e termina marcando le due ultime battute, battendo alternativamente il tallone destro ed il tallone sinistro (fig. I *b*). Questa figura si ripete quattro volte. Alla quarta il cavaliere si pone dietro la dama per la preparazione della seconda figura.

Nota. — Il *talonné* è un movimento, che consiste nel battere l'un contro l'altro i due talloni senza spostare la punta del piede, che serve loro in certo modo come di perno.

Fig. I *a*. — Ponendosi fianco a fianco, la coppia comincia la prima figura muovendosi col piede destro in avanti e leggermente a destra.

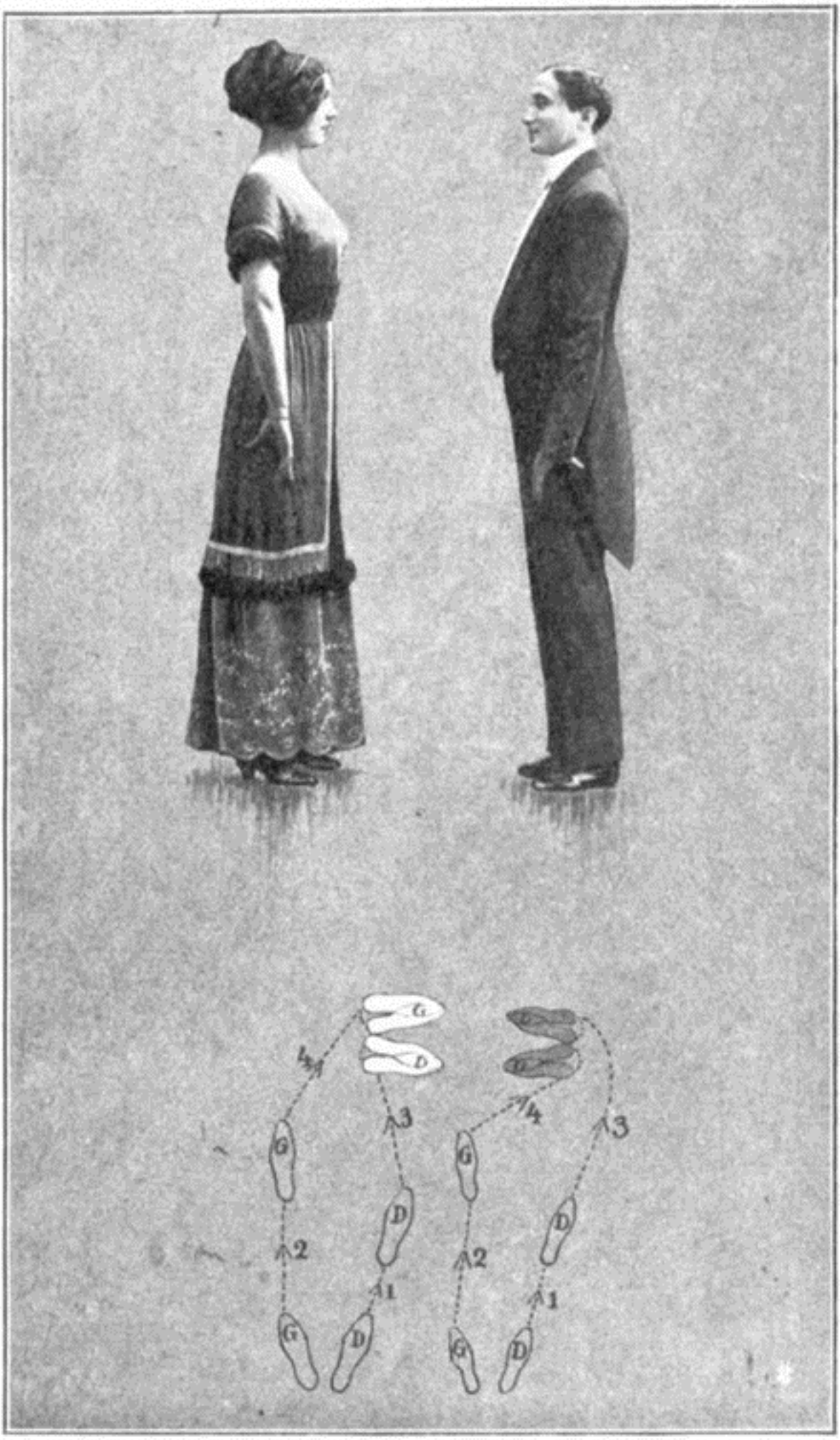


Fig. I *b*. — Posizione della coppia, il cavaliere e la dama fanno *talonnés* faccia a faccia.

2ª Figura.

Il cavaliere allaccia col suo braccio destro la vita della dama, prendendo nella propria mano la mano destra di lei, mentre colla sinistra le tiene la sinistra (fig. II *a*).

La coppia parte con un *talonné* del piede sinistro che si decompone così: senza muovere dal suo posto il piede destro, il cavaliere e la dama riconducono vivamente il tallone destro contro il sinistro per urtarlo, e si muovono di fianco col sinistro (fig. II *b*).

La coppia fa tre volte questa figura, partendo sempre con un *talonné* sinistro e dal lato sinistro per terminare sul posto, con due tempi.

La dama senza abbandonare la mano del cavaliere, segna le due ultime battute sul posto, dopo di essersi voltata verso il suo cavaliere con una leggera riverenza (fig. II *b*).

La dama, tenendo sempre la mano del cavaliere fa un giro completo attorno a lui, partendo dalla sua destra per arrivare alla sua sinistra (fig. II *c*). Essa fa questo movimento mediante i seguenti passi:

Avanza il piede destro, poi il sinistro davanti al destro e, alla terza battuta, riunisce i due piedi. Rifà lo stesso movimento, ripartendo col sinistro, e riparte infine col destro per il terzo movimento.

Dopo la ripetizione integrale di questa figura, il cavaliere stende la mano destra, nella quale la dama pone la mano sinistra per cominciare la terza figura (fig. II *d*).

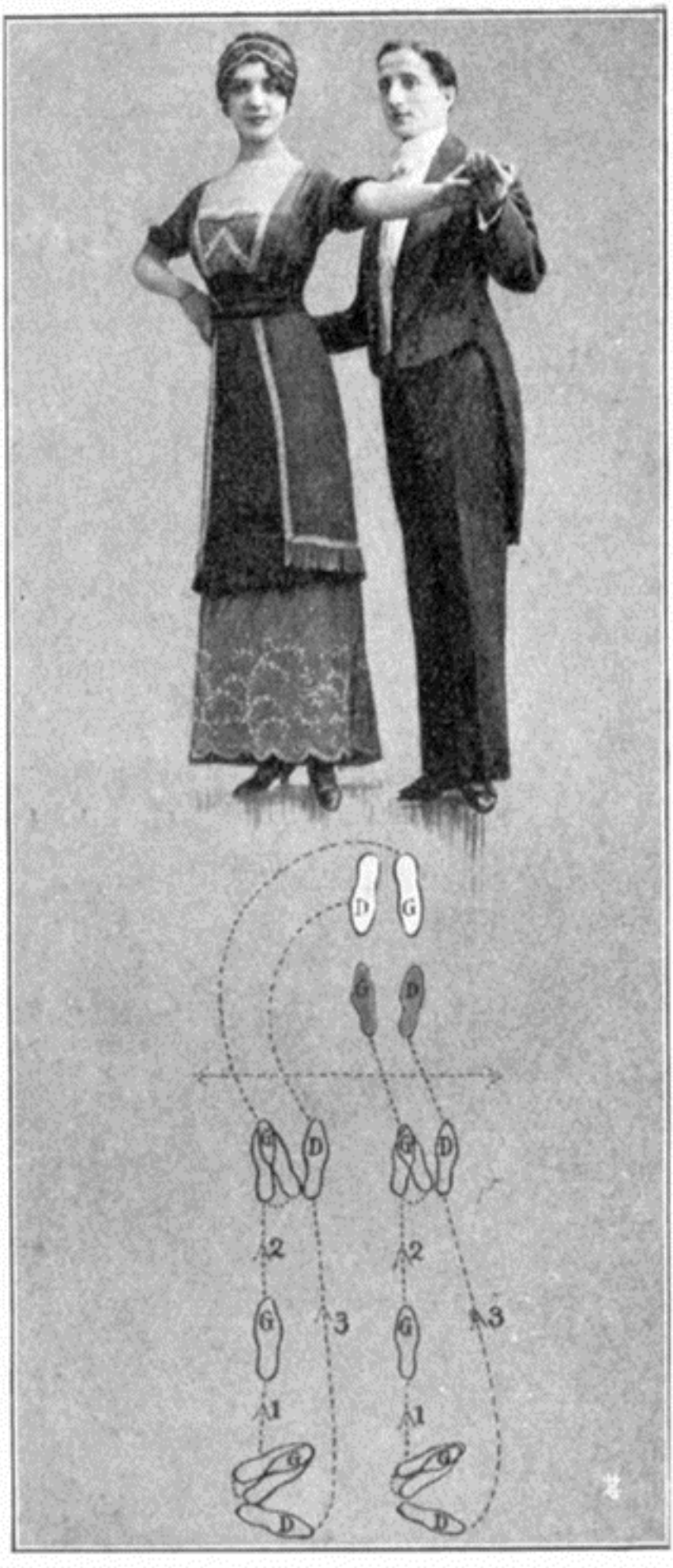


Fig. II *a*. — Posizione della coppia nel muoversi. Bisogna fare tre volte la figura segnata sotto la linea punteggiata e finire poi col faccia a faccia.

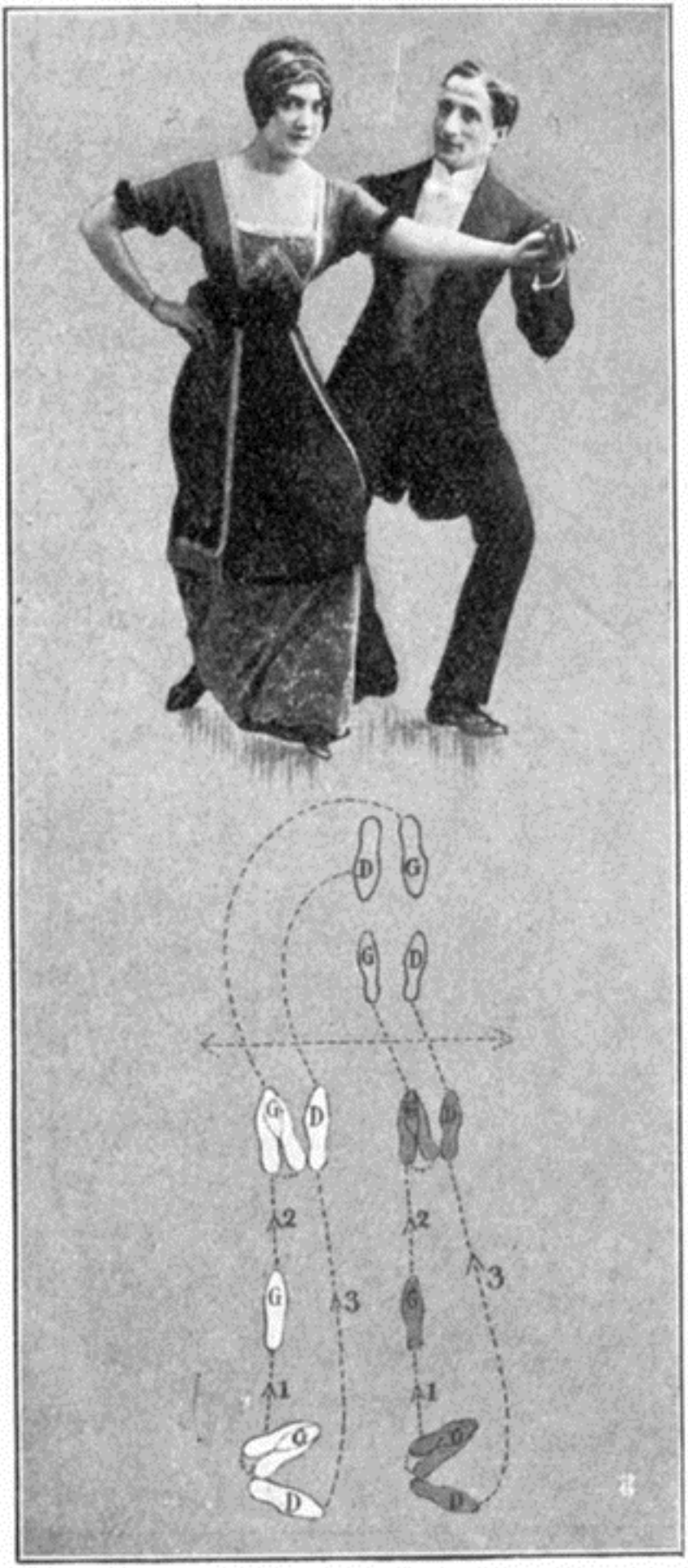


Fig. 11 *b*. — La posizione della coppia che eseguisce i passi di fianco. Il busto è leggermente piegato e si ritorna alla vecchia mazurka.

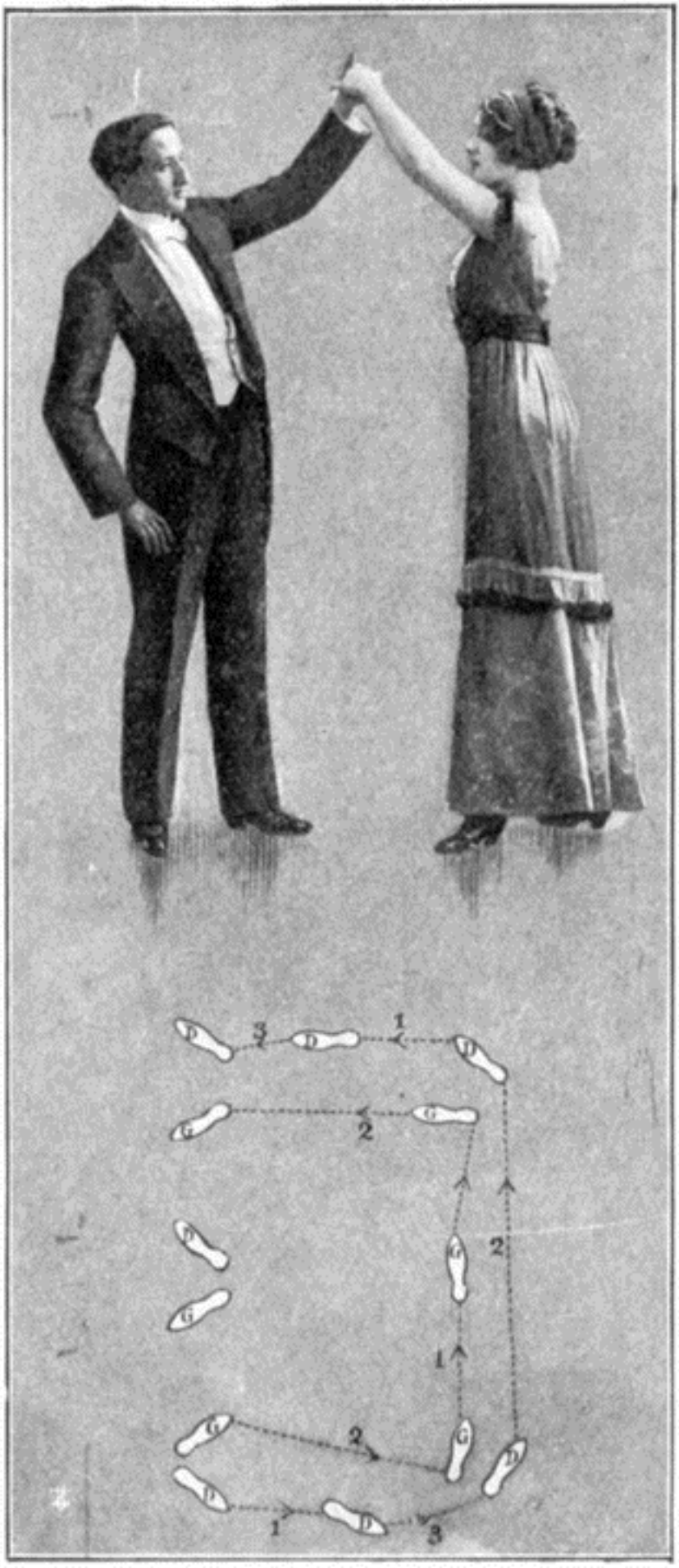


Fig. II *c*. — La dama gira intorno al cavaliere nel grazioso modo qui rappresentato. Il cavaliere non cambia posizione e passa solamente il suo braccio sopra la sua testa.

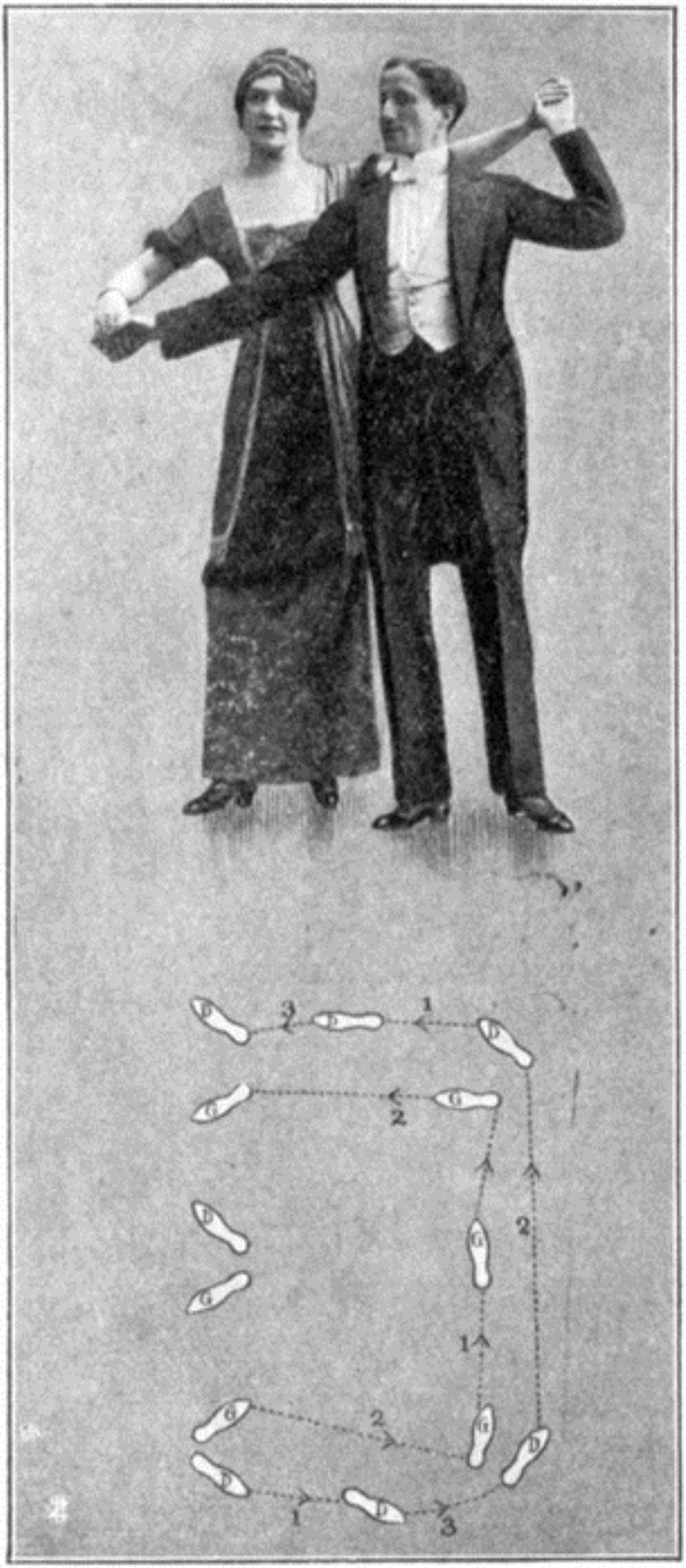


Fig. II *d*. — La coppia ricomincia la figura precedente: ecco la posizione della coppia alla fine di questa figura.

3ª Figura.

Il cavaliere avanza un passo col piede destro, poi un passo col piede sinistro, ed alla terza battuta, riconduce il piede destro accanto al piede sinistro, eseguendo un quarto di giro affine di trovarsi di fronte alla sua dama (fig. III *a*).

Egli riparte col piede sinistro di un passo, poi di un altro passo col destro, e, riconduce, alla terza battuta, il sinistro accanto al destro, per ricominciare il primo movimento di questa figura.

La dama fa questi movimenti in senso inverso, cioè partendo col piede sinistro.

La coppia si trova così due volte *vis-à-vis* e due volte *dos-à-dos*.

Questo movimento termina con due battute sul posto, mentre la coppia sta sulla stessa linea.

La dama fa allora un *talonné* col piede sinistro, e abbandonando il suo cavaliere, fa tre passi a sinistra, terminando su due battute vuote, mentre il cavaliere fa un *talonné* col piede destro e tre passi a destra (fig. III *b*).

La dama riparte col piede destro e rifà lo stesso movimento in senso inverso, incrociandosi col cavaliere, che è partito col piede sinistro.

Questo movimento è ripetuto due volte per permettere alla coppia di riprendere la posizione primitiva.

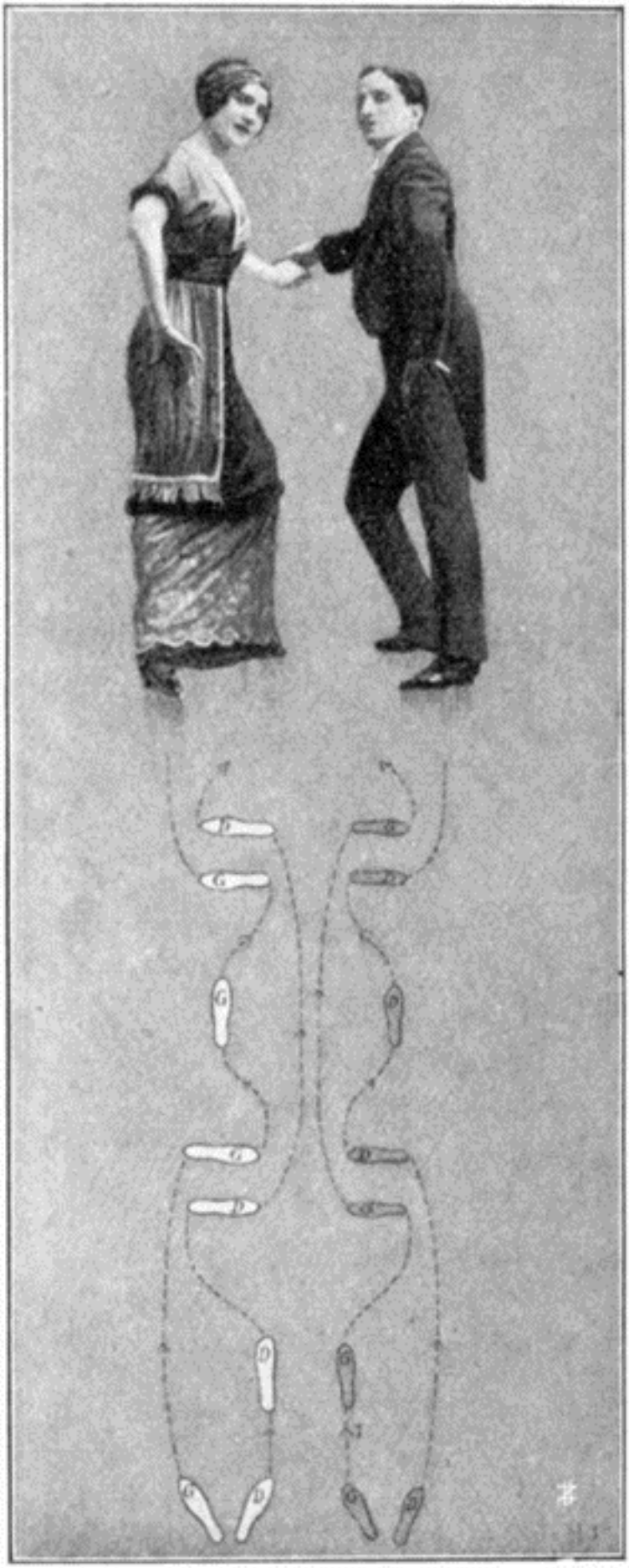


Fig. III *a*. — Dapprima il cavaliere sta colla mano destra nella mano sinistra della dama; dopo il quarto di giro, il cavaliere parte col piede destro.

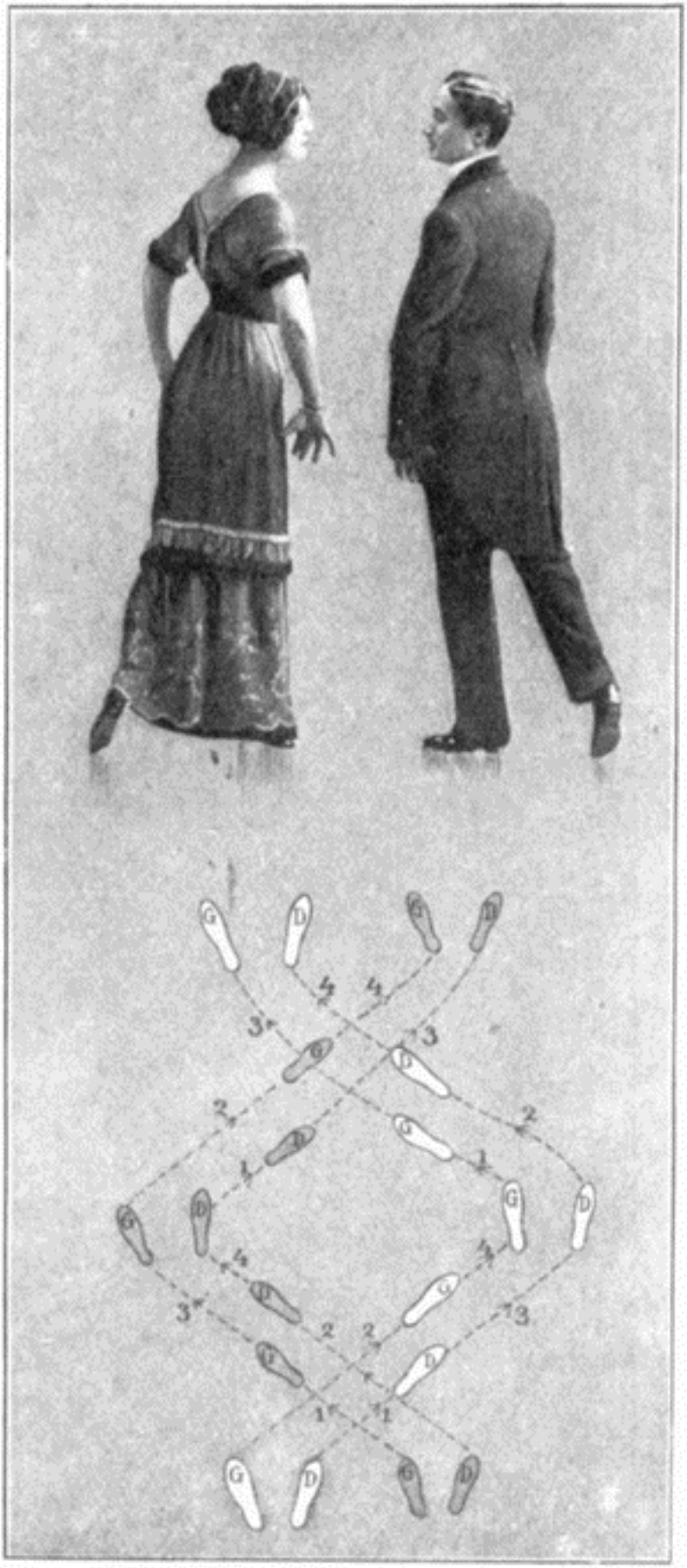


Fig. III *b*. — Posizione del cavaliere e della dama alla quinta e sesta battuta. Essi ripartono dopo due battute vuote.

4ª Figura.

Il cavaliere comincia con un *talonné* del piede sinistro facendo un quarto di giro e riprende a sinistra di tre passi partendo col piede sinistro. Egli si trova dunque sempre col piede sinistro in avanti.

La dama fa questo stesso movimento, partendo col piede destro, per terminare col piede destro in avanti. La coppia è così *dos-à-dos* e termina con una leggera riverenza, volgendo la testa una verso l'altra, senza muoversi dal posto (fig. IV *a*).

La coppia rifà questo movimento; il cavaliere però, questa volta, fa un *talonné* col destro e due battute segnate, voltandosi di un quarto di giro a sinistra; egli tende la mano destra alla sua dama, che si trova *vis-à-vis*, e che ha eseguito lo stesso movimento, partendo col piede opposto. La coppia fa tre passi avanti per terminare questa quarta figura, che deve essere ripetuta quattro volte.

Alla fine della quarta figura, senza transizione, il cavaliere abbraccia la sua dama come per il boston, la mano sinistra nella mano destra, e tenendo col braccio destro la vita della dama (fig. IV *b*).

Restando in questa posizione, la coppia termina la mazurka, eseguendo le differenti fasi citate, che comprendono un *talonné* e cinque passi girando.

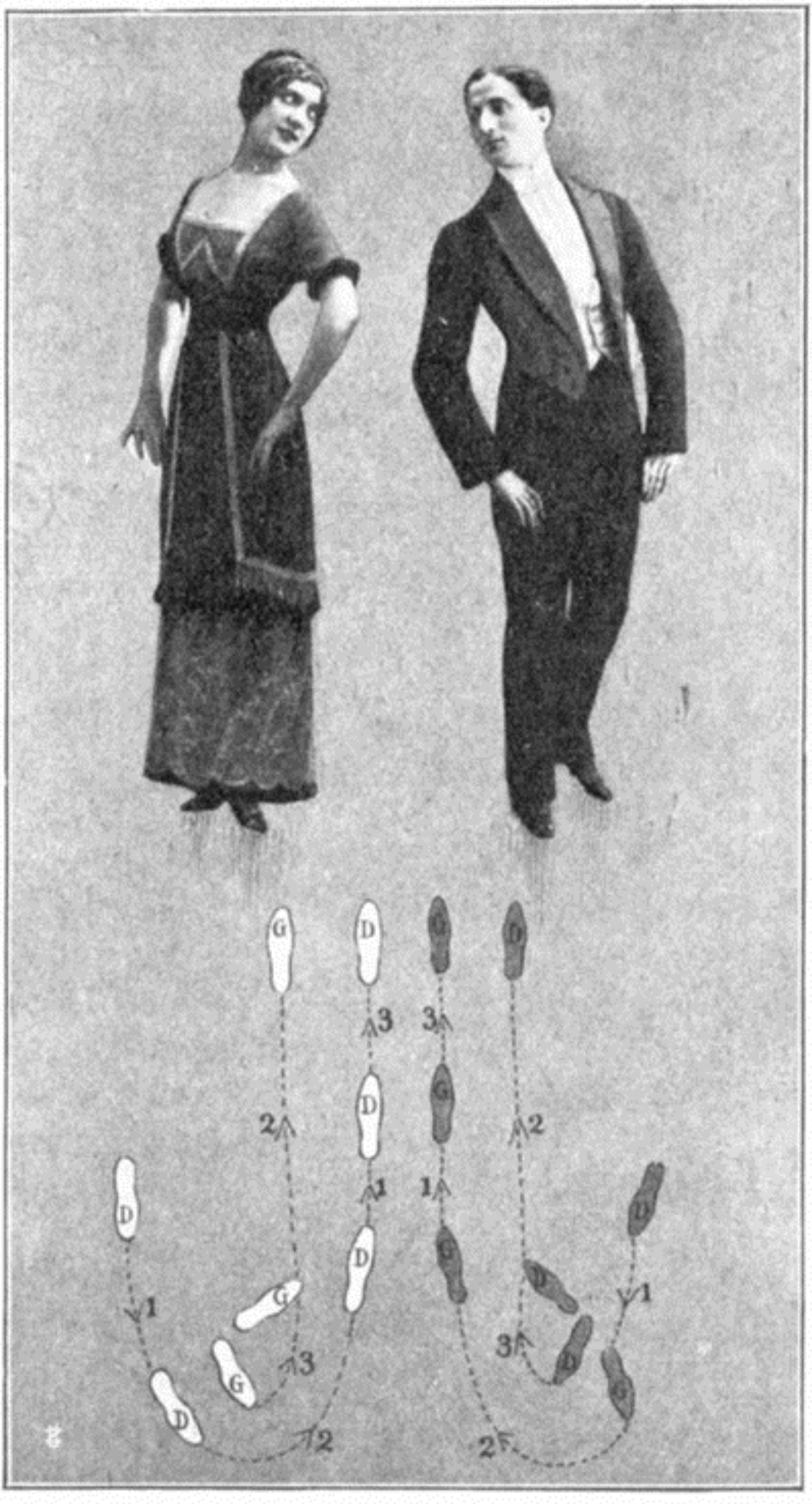


Fig. IV *a*. — La coppia nel momento in cui sta per voltarsi.

Fig. IV *b*. — La mazurka: la coppia è abbracciata come per il *boston*: in questa figura si ritrova il vecchio *balancement* della mazurka; però le spalle non devono muoversi: il movimento deve avvenire solo alla vita.

La mazurka russa è una danza a sei tempi di un ritmo molto marcato.

Quando il cavaliere tiene la sua dama per la vita nella figura di mazurka, deve danzare a distanza e non tenerla avvinta a sè strettamente.

LO SCOTCH TIME.

UNA VARIANTE DEL BOSTON.

Il cavaliere avanza il piede sinistro di un passo, ed il piede destro di un passo davanti al sinistro, poi il sinistro di un passo davanti al destro (figura I). Alla fine di questo movimento, egli fa un mezzo giro sul tallone sinistro per ripartire col doppio boston (fig. II).

La dama fa gli stessi passi partendo col destro indietro.

La coppia parte di fianco (il cavaliere col piede destro, la dama col sinistro) e fa due passi lisci. Al secondo passo, la coppia gira a metà e ricomincia a camminare, partendo sempre col piede rivolto dalla parte interna.

Non c'è nulla di complicato in queste varianti.

Il secondo passo è la riproduzione d'una figura del tango; si introduce così delle battute di arresto come alla fine del *corte*.

Lo *scotch time* si danza da qualche tempo in Inghilterra.

Fig. I. — Lo *scotch time* è una delle numerose varianti del doppio boston. Le due fotografie rappresentano due pose differenti del grafico relativo.

Fig. II. — Questa figura è un passo di tango applicato al ritmo del valzer. La fotografia rappresenta la coppia che danza in posizione di triple boston, spalla destra contro spalla sinistra.

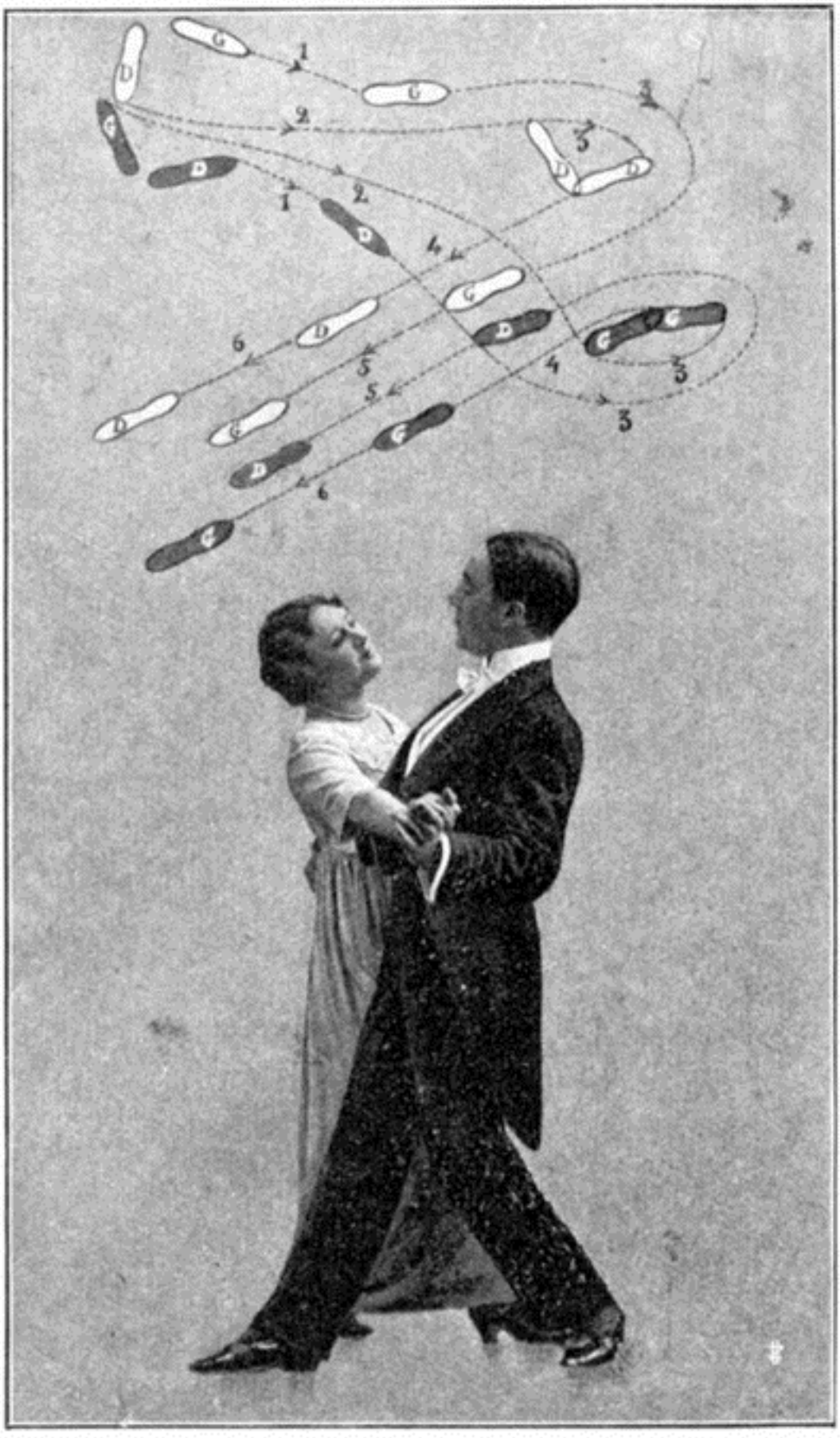


Fig. III. — Altro passo di tango riprodotto nello *scotch time*.

Fig. IV. — Una figura dello *scotch time*.

Fig. V. — Una figura dello *scotch time*.

CAPITOLO II

Brani di musica.

CONSUELO

Tango brasiliano di G. Grossi.

Estratto dal *Tango & Two-step Album* (con cortese concessione dell'editore C. M. Roehr, Berlin W. 66).

p
f
ff
p
f
ff Fine.

TANGO ARGENTINO

di Osvaldo Brunetti

Estratto gentilmente concesso dagli editori Carisch e Jänichen, Milano.

Trio.
con 8ª ad libitum .....
p
f
f
ff
p
ff
incalzando
ff

LA BAILARINA

Tango di AGOSTINO PELLOTTIERI

Estratto gentilmente concesso dagli editori Carisch e Jänichen, Milano.

pp
mf
ff
mf
f
ff
pp
mf
ff
mf
ff

LA FURLANA.

Quel genialissimo scrittore di cose veneziane che è Pompeo Molmenti scrisse che la furlana è una musica ballabile, in sei-otto tempi, simile alla tarantella, ma meno regolare di questa. Nei giorni di festa del millesettecento il buono e gioviale popolo veneziano la ballava allegramente e chiassosamente all'aperto, nei *campieli* e nelle *fondamenta*. Le danzatrici, affascinanti per la loro agilità e per la molle grazia dei movimenti, con fiori fra le treccie, in corsetto di broccato senza maniche, e camicetta di lino finissimo, pareva sfiorassero appena la terra, e roteando graziosamente sui talloni, facevano gonfiare le gonnelle, mentre rullavano i tamburelli e il popolo accompagnava con il canto la danza.

Nel 1800 la furlana dai *campieli* e dalle *fondamenta* fece il suo ingresso trionfale nei saloni aristocratici e nei palazzi dei dogi. Nata nei quartieri popolari, la furlana diventò il ballo prediletto dell'aristocrazia in un tempo in cui la pavana la gavotta e il minuetto, che fino allora avevano dominato da sovrani, cominciavano a declinare per il mutato gusto dei tempi. Essa è

un ballo così grazioso e gentile, così pieno di atteggiamenti e di pose biricchine che è davvero da augurarsi che ancora una volta essa dia lo

Una figura della *Furlana*.

sfratto a selvaggie danze esotiche, e faccia rifiorire quella grazia, che è bella prerogativa di un popolo di esteti, quale è il popolo italiano.

Ecco quali sono i passi della furlana:

1° *passo*: la dama e il cavaliere, l'una di faccia all'altro, partono con piede opposto. Si parte al primo tempo. La dama con il piede sinistro

rimanda il piede destro che striscia in avanti leggermente a terra senza saltare, e ciò per due volte di seguito.

2° *passo*: Si riuniscono i due piedi saltando.

3° *passo*: Si salta sul piede destro passando il sinistro davanti a terra, strisciando, poi si salta sul sinistro passando il destro a terra, strisciando.

4° *passo*: Si ripete il secondo.

5° *passo*: Si rifà con il piede sinistro due *chassés* in avanti senza saltare.

6° *passo*: Si ripete il secondo.

7° ed 8° *passo*: Si ripete il quinto ed il sesto.

9° *passo*: Saltare sul piede sinistro e poi sul destro; saltando, si uniscono i piedi fra loro.

10° *passo*: Si ripete il medesimo passo, ma scambiando i piedi.

11° *passo*: Rifare con il piede sinistro i due *chassés*, ma di fianco a destra, portando in avanti la spalla destra.

12° e 13° *passo*: Sul primo passo della seconda misura, si salta sul piede destro strisciando col piede sinistro in avanti.

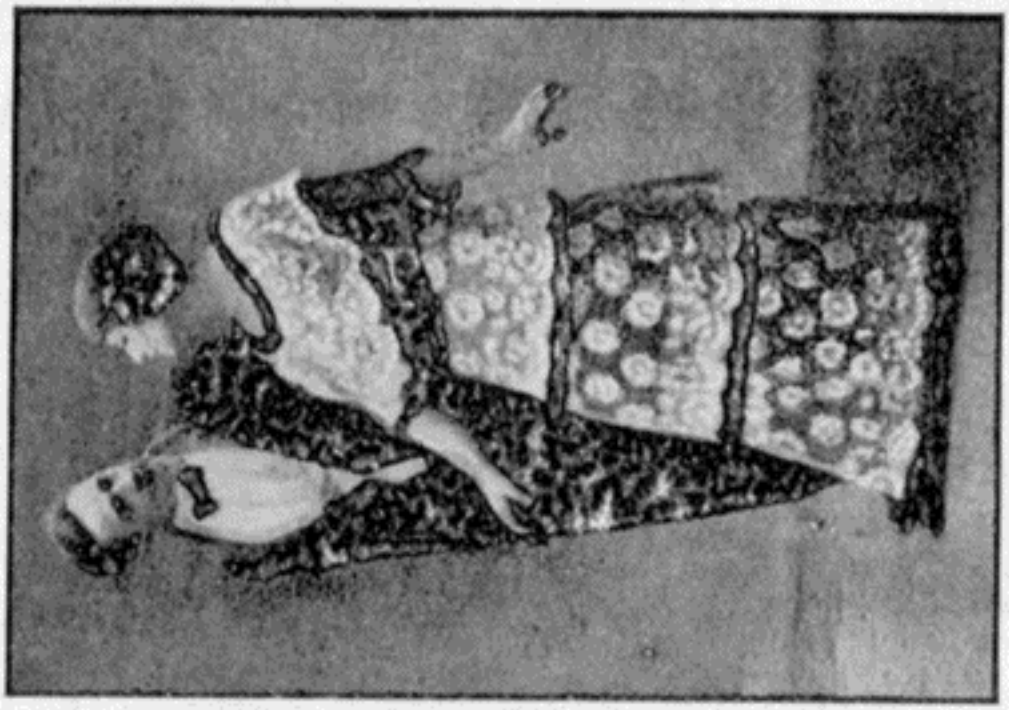
14°, 15° e 16° *passo*: Fare dodici piccoli passi marcati in avanti, partendo col piede sinistro: si battono due volte le mani.

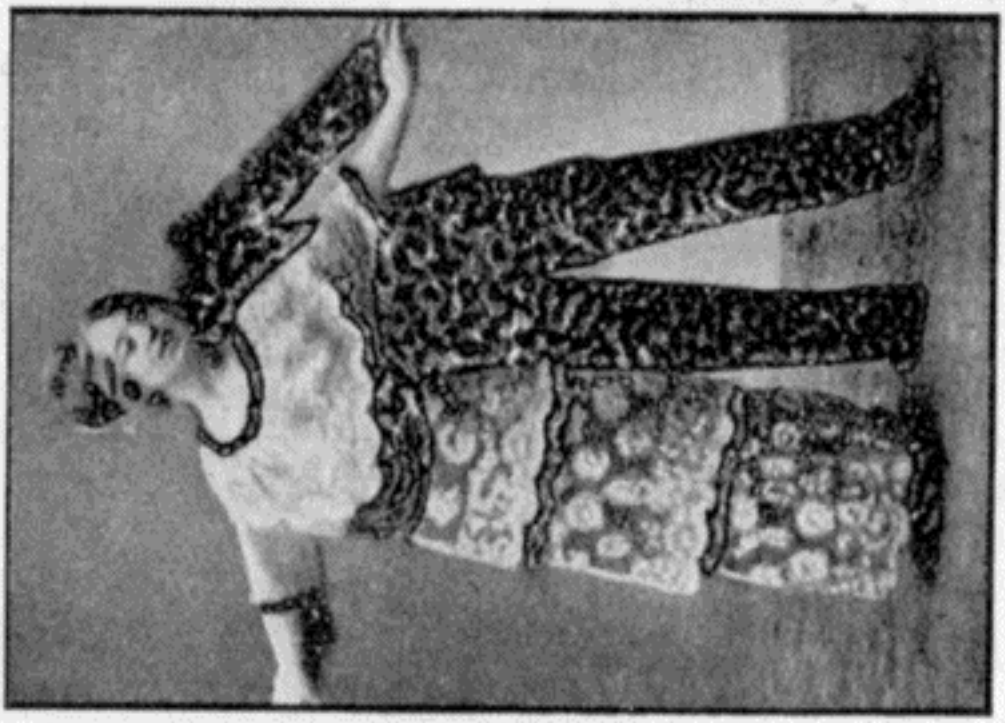
17° *passo*: Unire i due piedi saltando.

18° *passo*: Saltare sul piede sinistro, strisciare in avanti col piede destro.

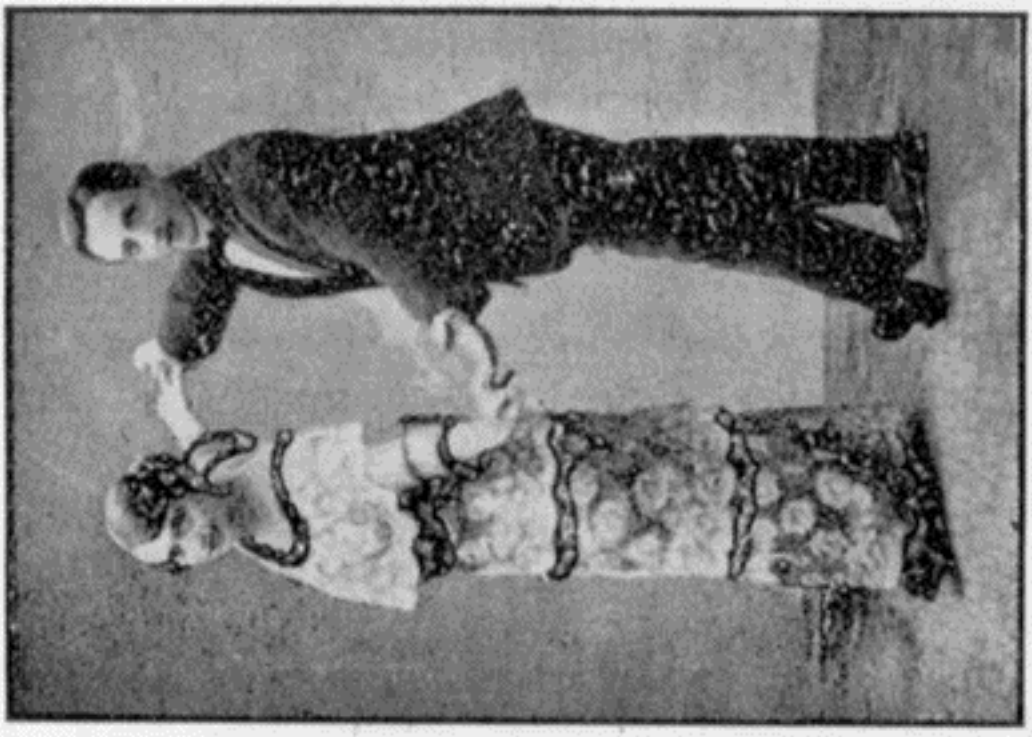
19° *passo*: Lo stesso movimento col piede opposto.

20° *passo*: Come il diciottesimo.





Graziose figure della *Furlana*.



Quattro movimenti del tacco e quattro coupé (*La Furlana*).

21° *passo*: Unire i due piedi saltando.

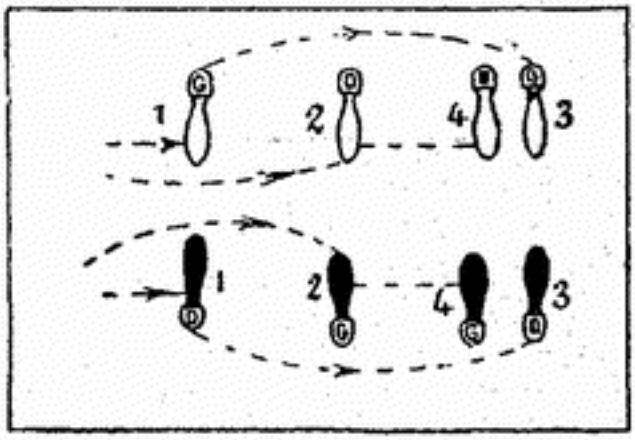
22° *passo*: Saltare sul piede sinistro, levando il destro in avanti; unire i due piedi saltando.

23° *passo*: Come il precedente.

24° *passo*: Saltare sul piede destro, levando il sinistro in avanti, un quarto di giro a destra per mettersi a fianco del cavaliere.

PASSO DOBLE.

Il *passo doble* non è che un *one step*, nel quale la musica è più rapida. In mancanza di nuove forme originali di danza, la fantasia di alcuni freddi ballerini dotati di poca inventiva, si sbizzarrisce nel ruminare passi digesti.



Una figura del *Passo doble*.

I passi *glissés* devono essere piccolissimi, quasi restando sullo stesso posto. Gli altri passi sono quelli dell'*one step*. Si fa la figura seguente:

Cavaliere. — Primo tempo, avanzare, piede sinistro verso destra. Secondo tempo, incrociare il piede destro. Terzo tempo, strisciare col piede

sinistro verso sinistra. Quarto tempo, unire il piede destro al piede sinistro.

Dama. — *Glisser* al primo tempo, piede destro verso destra. Secondo tempo, incrociare il piede sinistro. Terzo tempo, strisciare col piede destro verso destra. Quarto tempo, unire il piede sinistro al piede destro.

Verso la fine della figura il cavaliere si arresta, col piede sinistro di fianco, e batte il suolo con la punta di detto piede.

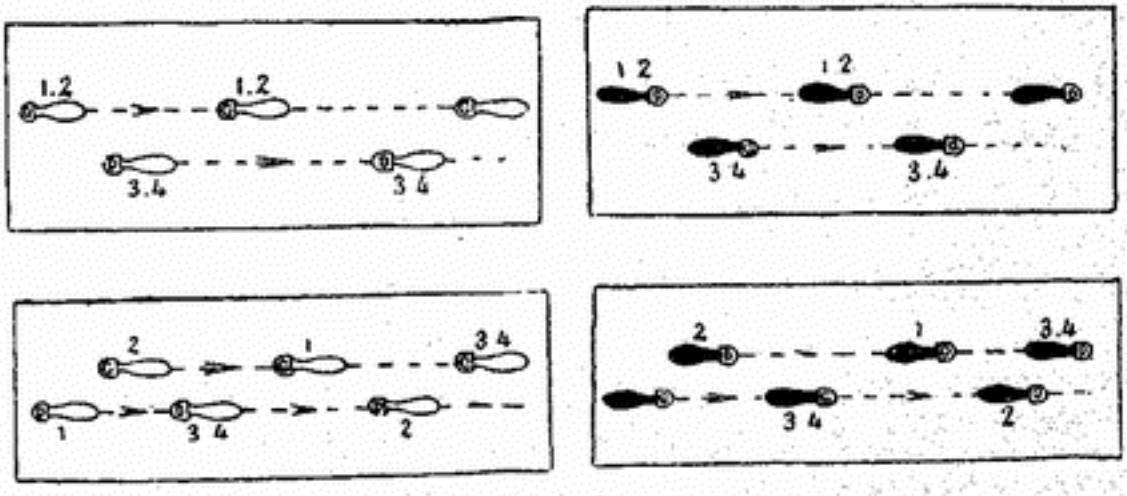
La dama fa la stessa manovra, ma col piede destro.

FOX-TROT.

La musica di questa danza è di quattro tempi, due tempi per passo.

Marche.

Cavaliere. — Parte in avanti col piede destro.
Dama. — Parte all'indietro col piede sinistro.
Cavaliere. — Di tempo in tempo, tre piccoli passi contando un tempo per passo.
E così fa anche la dama.



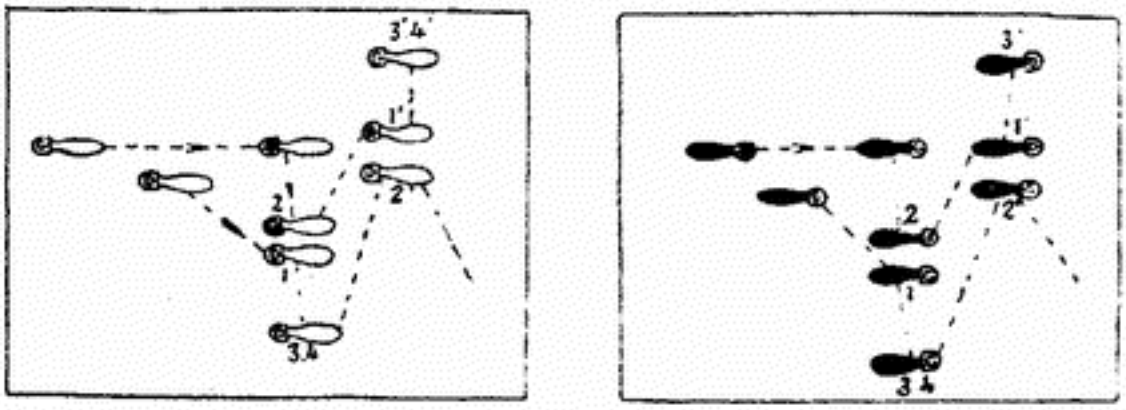
Marche.

Di tempo in tempo il cavaliere marcia all'indietro, partendo col piede sinistro. La dama procede verso l'avanti, partendo col piede destro.

Papillon.

Il cavaliere avanzando striscia il piede destro verso destra. Nel secondo tempo riunisce il piede sinistro al piede destro. Nel terzo tempo striscia il piede destro verso destra. Quarto tempo di arresto.

La dama fa gli stessi passi, ma con piede opposto.



Papillon.

Il cavaliere fa scorrere il piede sinistro verso sinistra (1° tempo), quindi avvicina il piede destro al sinistro (2° tempo), e nel terzo tempo striscia il piede sinistro verso sinistra.

La dama fa la stessa manovra, ma con piede diverso.

Changement de pas.

Il cavaliere fa un arresto di due tempi sul piede destro, durante la marcia in avanti; la dama lo fa sul piede sinistro.

Terzo tempo, piede sinistro all'indietro, quindi rimetterlo allo stesso posto. Quarto tempo, piede destro riunito al sinistro.

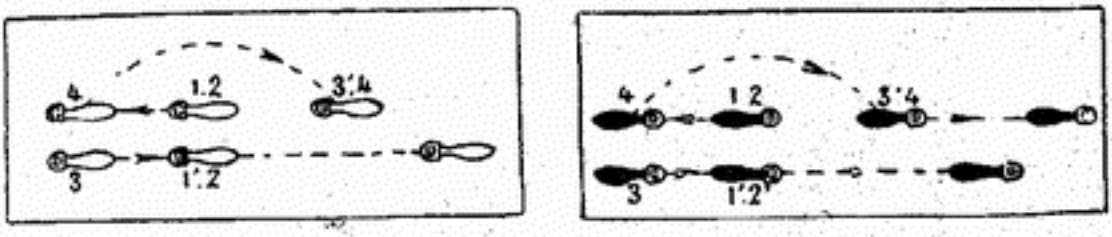
La dama fa gli stessi passi, ma con piede diverso, avanzando o retrocedendo a seconda che è guidata dal cavaliere.

Quindi il cavaliere spinge il piede sinistro in avanti, e si arresta sul secondo tempo, per riprendere la marcia ordinaria.

La dama: Primo tempo, piede destro in avanti; arresto sul secondo tempo. Terzo tempo, piede sinistro indietro, arresto sul quarto tempo, ecc. Marcia ordinaria.

Double changement de pas.

Alla seconda figura, in luogo di riprendere la marcia ordinaria, si fa un secondo cambiamento di passi. Arresto dei due primi tempi sul piede



Double changement de pas.

sinistro. Terzo tempo, piede destro rimesso a suo posto all'indietro. Quarto tempo, piede sinistro riunito al destro.

La dama fa gli stessi passi, ma con piede diverso da quello del cavaliere.

Pas du tonneau.

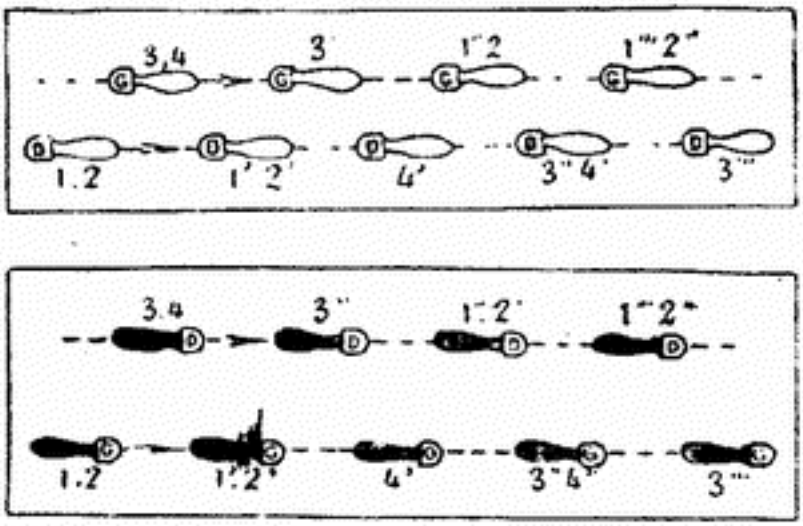
Questo passo si eseguisce nella stessa maniera che nell'*one step*.

SCHOTTISH SPAGNOLA.

Musica a quattro tempi.

MARCHE.

Cavaliere. — Partenza col piede destro in avanti. Si fanno tre passi di due tempi per passo, marcando il tempo con leggero movimento dal basso al-



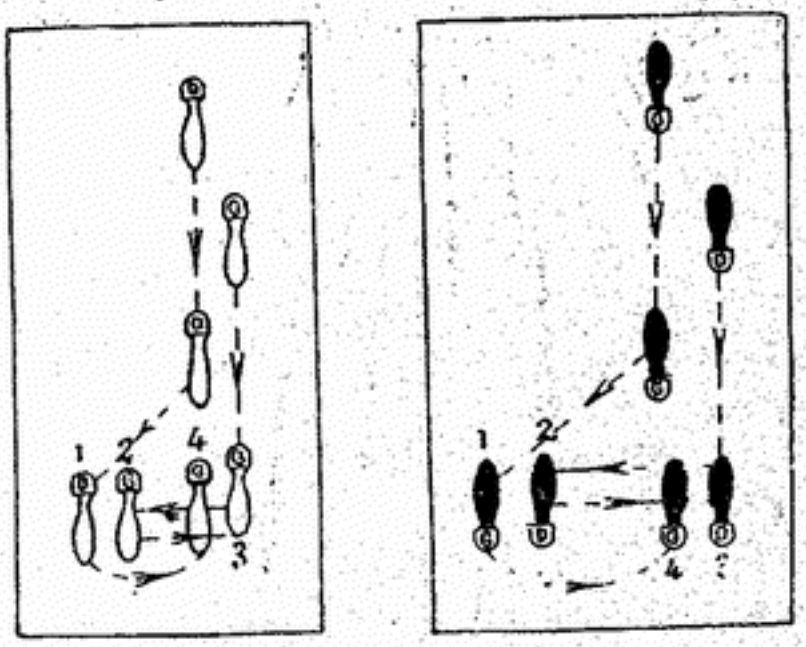
Marche. — Fig. 1.

l'alto. Quindi tre piccoli passi contando un tempo per passo, per poi rifare tre passi di due tempi per passo, con il piede sinistro in avanti.

Dama. — La stessa manovra, ma con piede opposto a quello del cavaliere, seguendo questi nella sua marcia avanti e indietro.

2ª *Figura.*

Il cavaliere s'arresta, striscia il piede destro verso destra. Nel secondo tempo il piede sinistro s'avvicina al destro senza toccare il terreno. Nel terzo tempo il piede sinistro striscia verso sinistra. Nel quarto tempo il piede destro si avvicina al sinistro senza toccare il terreno. Quindi il piede destro striscia a destra, il piede sinistro si avvi-



Marche. — Fig. II.

cina al destro, e così di seguito. Questa figura va ripetuta alcune volte di seguito, sempre sullo stesso posto.

La dama fa gli stessi passi del cavaliere, ma con piede opposto.

3ª *Figura.*

Nel primo tempo il cavaliere striscia il piede destro verso destra. Nel secondo tempo avvicina

Fig. I. — *Scottisch spagnola.*

Fig II. — *Scottisch spagnola.*

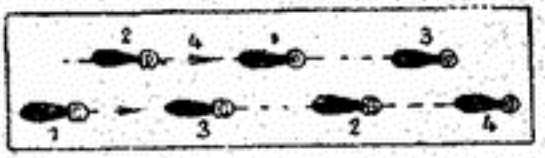
il piede sinistro al destro. Nel terzo tempo striscia il piede destro a destra. Nel quarto tempo ripiega il corpo a destra, poi striscia il piede sinistro a sinistra, riunisce il piede destro al sinistro, striscia il piede sinistro a sinistra, ripiega il corpo a sinistra.

La dama eseguisce la stessa manovra del cavaliere, ma con piede diverso, e piegando il corpo in senso inverso del cavaliere.

Poi passo di Jazz.

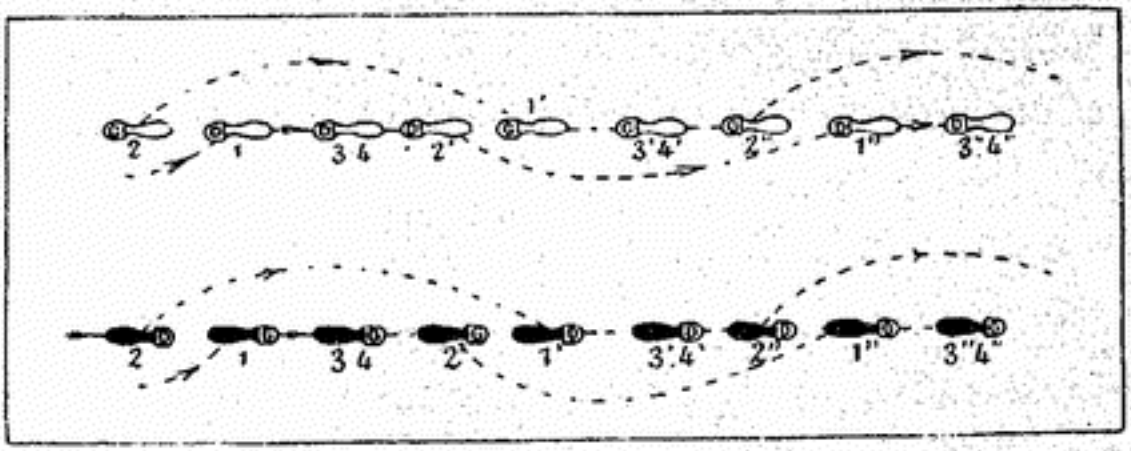
PASSO DI JAZZ.

Cavaliere. — Parte col piede destro in avanti. Nei tre primi tempi si fanno tre passi marcati. Il quarto passo dura due tempi.



I passi della dama

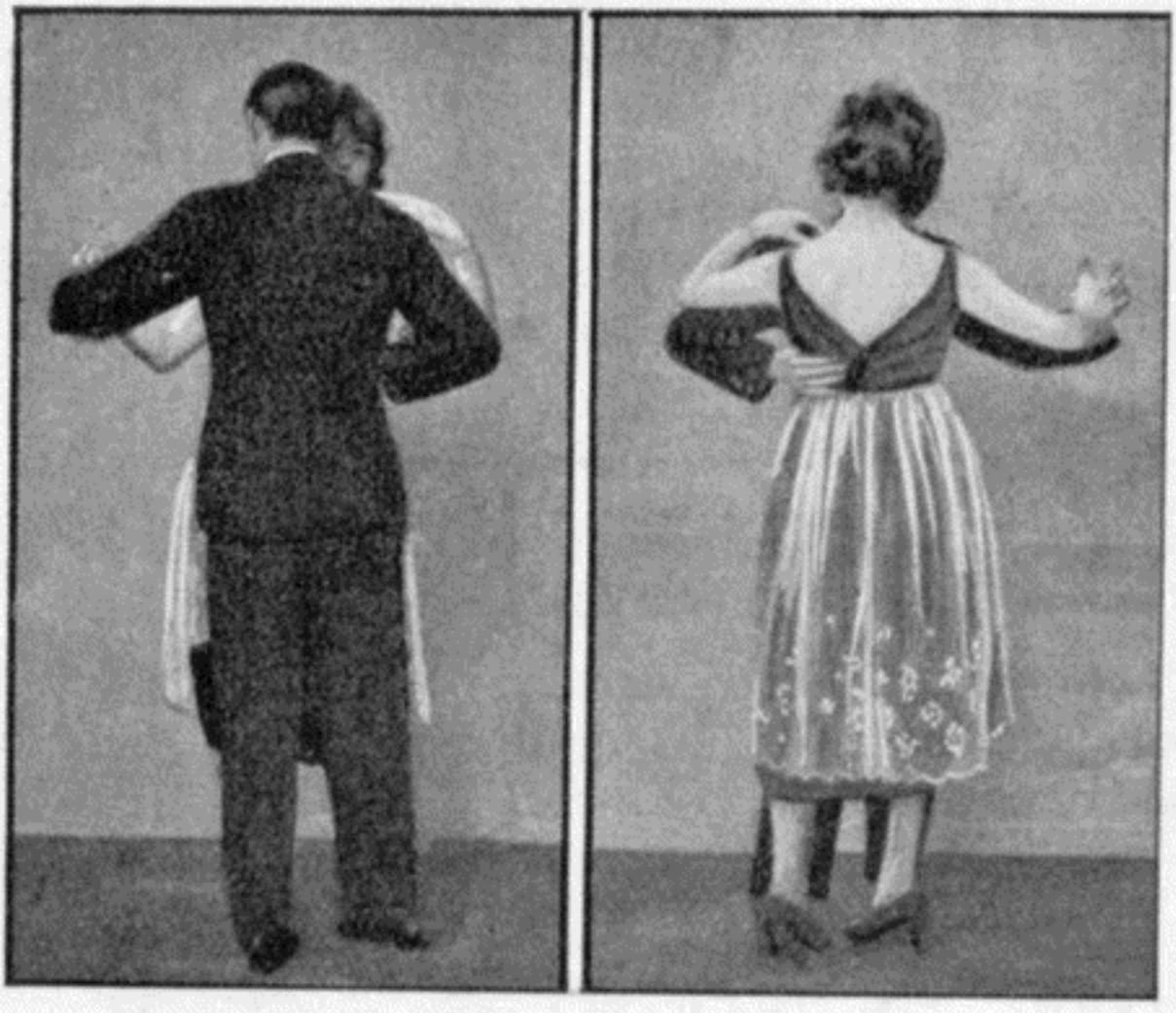
Nel primo tempo seguente il cavaliere si ferma sul piede sinistro, e quindi fa tre passi marcati, e il quarto più lungo, e così di seguito.



Passi strisciati.

Dama. — Parte col piede sinistro indietro. Nel secondo tempo muove il piede destro all'indietro; nel terzo tempo il piede sinistro all'indietro.

Nel quarto e primo tempo seguente muove all'indietro il piede destro. Nel secondo tempo, il piede sinistro; nel terzo tempo, il piede destro; nel quarto e primo tempo, il piede sinistro.



Una figura del *Jazz*.

Si può fare questo passo anche girando su sè stessi nel quarto tempo, facendo centro sul piede che posa a terra.

In seguito si fanno alcuni passi di polka, con il primo passo strisciato in avanti e non di fianco.

SHIMMY.

Questa danza è una variante del fox-trot, e si balla con musica di fox-trot. I suoi passi, pure essendo quelli del fox-trot, vanno eseguiti in una maniera speciale, senza piegare i ginocchi, con un movimento di ondulazione dall'alto al basso.

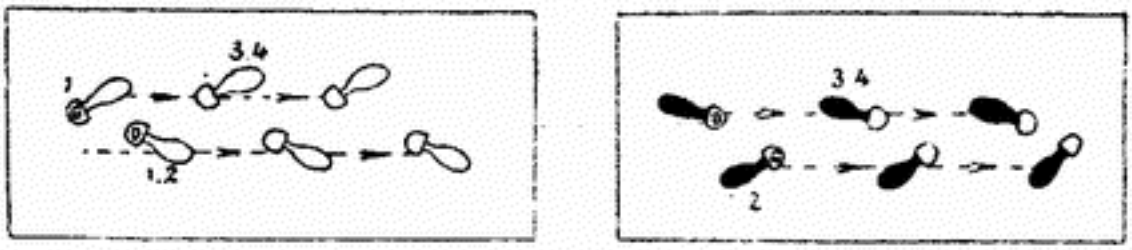
Marche.

I passi sono di due tempi. Il cavaliere parte in avanti col piede destro, la dama all'indietro col piede sinistro. Nel primo tempo il cavaliere e la dama poggiano la punta del piede sul terreno, e nel secondo tempo il tallone. La marcia deve essere eseguita senza piegare i ginocchi, con un movimento cadenzato verso l'alto e marcando il tempo.

Marche croisée.

Nel primo tempo il cavaliere poggia la punta del piede destro in avanti, e la dama la punta del piede sinistro all'indietro. Nel secondo tempo il cavaliere poggia il tallone sul terreno, e incrocia

il piede sinistro all'indietro del destro, senza toccare il suolo. Nel terzo tempo mette la punta del piede sinistro in avanti; nel quarto tempo, il tal-



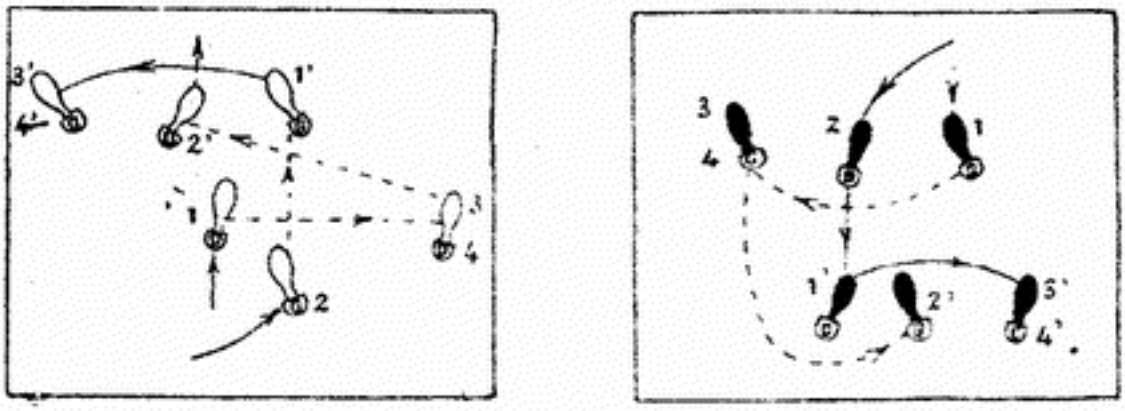
Marche croisée.

lone sul terreno e incrocia il piede destro all'indietro del sinistro.

La dama fa gli stessi passi ma con piede diverso.

Papillon.

Nel primo tempo il cavaliere mette il piede destro in avanti; nel secondo tempo incrocia il



Papillon.

piede sinistro dietro del destro; nel terzo tempo poggia la punta del piede destro a distanza dal piede sinistro sulla stessa linea; nel quarto tempo poggia il tallone destro.

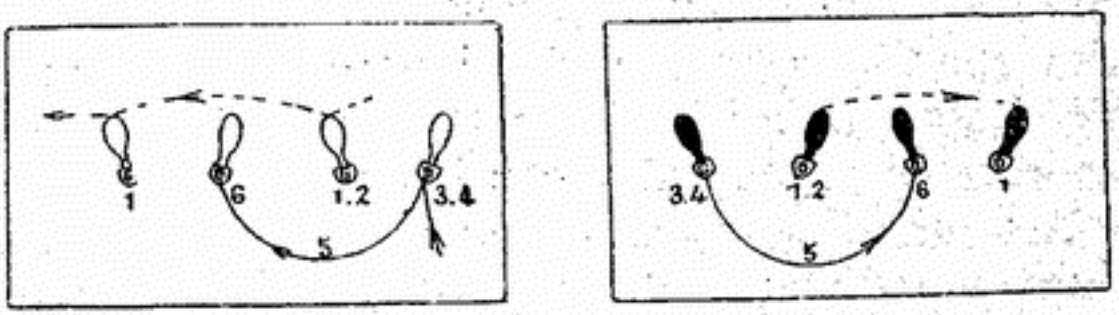
La dama fa la stessa manovra, ma con altro piede.

Quindi il cavaliere mette il piede sinistro in avanti; nel secondo tempo incrocia il piede destro all'indietro del sinistro; nel terzo tempo poggia la punta del piede sinistro a distanza del destro, sulla stessa linea; nel quarto tempo poggia il tallone sinistro.

La dama eseguisce gli stessi movimenti, ma col piede di lato diverso.

1ª Promenade.

Cavaliere. — Primo tempo, piede sinistro a distanza del destro sullo stesso piano. Secondo tempo, incrocio del piede destro all'indietro del



Promenade.

sinistro, senza posarlo sul terreno. Terzo tempo, posare il piede destro a distanza del sinistro e sullo stesso piano. Quarto tempo, incrocio del piede sinistro all'indietro del destro, senza poggiarlo a terra. Quinto tempo, poggiare il piede sinistro a distanza del destro sullo stesso piano. Sesto tempo, incrocio del piede destro all'indietro del sinistro, poggiandolo a terra.

Primo tempo, poggiare il piede destro a distanza e sullo stesso piano del sinistro.

Dama. — Gli stessi movimenti del cavaliere ma con piede di lato opposto.

La coppia avanza di fianco, il cavaliere verso sinistra, la dama verso destra.

2ª Promenade.

Il cavaliere, nel primo tempo, poggia il tallone sinistro a distanza del piede destro sullo stesso piano. Nel secondo tempo avvicina il piede destro al sinistro. Nel terzo tempo poggia il tallone sinistro a distanza del piede destro e sullo stesso piano. Nel quarto tempo, avvicina il piede destro al sinistro. Nel quinto tempo riunisce i piedi verso l'interno, con le punte riunite. Nel sesto tempo, gira sul tallone col piede sinistro e sulla punta col destro, in modo da mettere i piedi in fuori, così che essi si tocchino con i talloni e le caviglie.

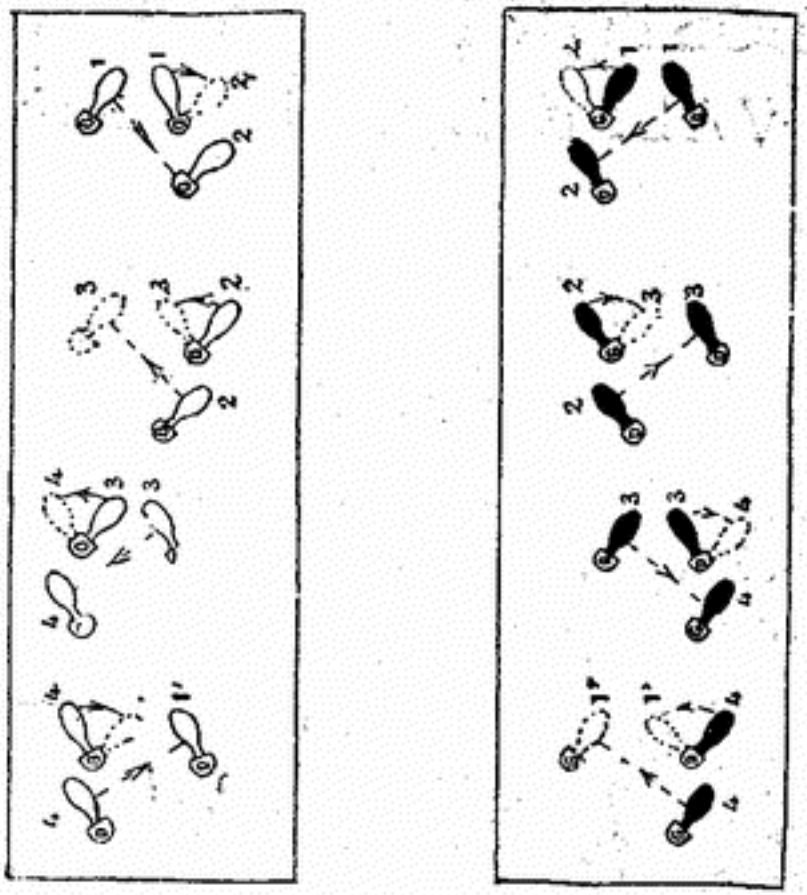
Nel primo tempo il cavaliere poggia il tallone sinistro a distanza del destro; e così di seguito.

La dama fa gli stessi movimenti del cavaliere, ma con piede di lato diverso.

3ª Promenade.

Nel primo tempo il cavaliere riunisce le punte dei piedi, distanziando i talloni. Nel secondo egli gira sul tallone destro e contemporaneamente striscia la punta del piede sinistro all'indietro del

tallone destro. Nel terzo tempo egli gira sul tallone destro e striscia il piede sinistro in modo da ritornare sulla posizione del primo tempo. Nel quarto tempo egli gira sul tallone sinistro, striscia



Ultima figura.

la punta del piede destro all'indietro del tallone sinistro, eseguendo questi due movimenti simultaneamente.

Nel primo tempo il cavaliere ruota sul tallone sinistro, striscia la punta del piede destro in modo da ritornare nella posizione del primo tempo, con le punte dei piedi riuniti e i talloni distanziati.

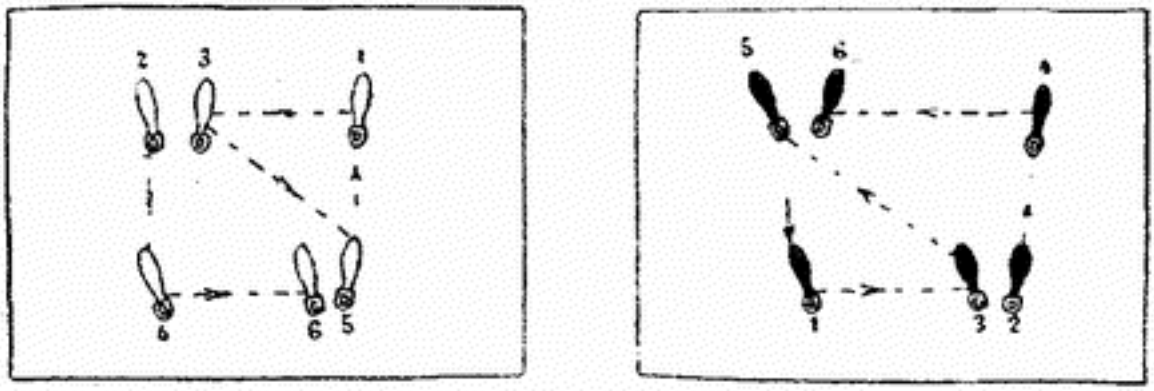
La dama fa gli stessi movimenti del cavaliere, ma con piede di lato diverso.

BOSTON-HÉSITATION
o VALSE-HÉSITATION.

Questo ballo può dirsi una variante del Boston.

Pas carré.

Cavaliere. — Primo tempo, piede destro in avanti. Secondo tempo, piede sinistro a distanza del destro sulla stessa linea. Terzo tempo, unire



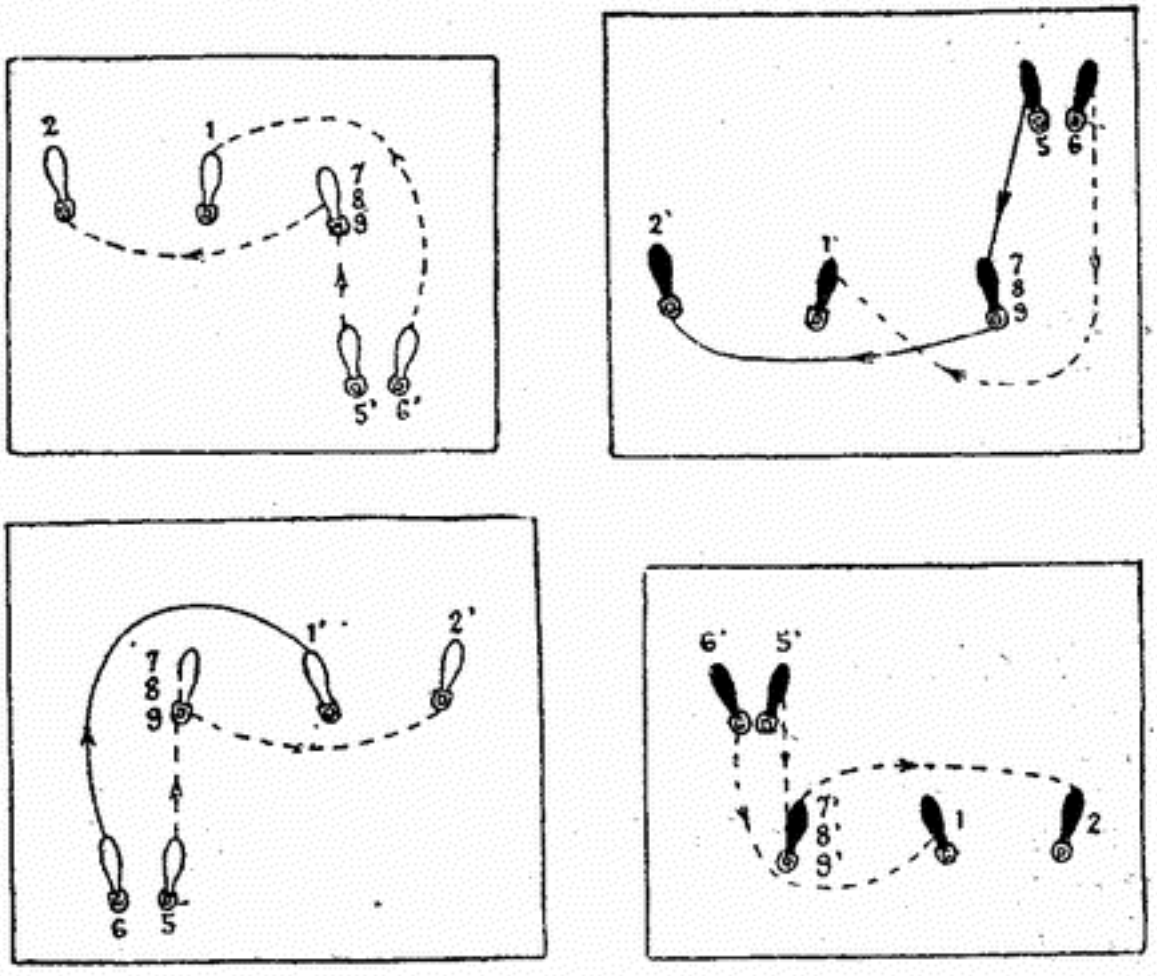
Pas carré.

il piede destro al sinistro. Quarto tempo, piede sinistro all'indietro. Quinto tempo, piede destro a distanza del sinistro, sulla stessa linea. Sesto tempo, unire il piede sinistro al destro.

Dama. — La dama segue il cavaliere nei movimenti, ma con piede di lato opposto.

FIGURA 1ª.

Cavaliere. — Si fa il passo *carré* del boston. Primo tempo, piede destro in avanti, ecc. Sesto tempo, unire il piede sinistro al destro. Settimo tempo, posare il piede destro in avanti. Ottavo e nono tempo, tenersi sul piede destro e incrociare len-



Prima figura.

tamente il piede sinistro all'innanzi del piede destro. Non si deve posare il piede sinistro che al tempo seguente, primo tempo. Secondo tempo, posare il piede destro a distanza e sulla stessa linea del sinistro. Terzo tempo, unire il sinistro.

al destro. Quarto tempo, posare il piede destro all'indietro. Quinto tempo, posare il piede sinistro a distanza e sullo stesso piano del destro. Sesto tempo, unire il destro al sinistro. Settimo tempo, posare il piede sinistro in avanti. Ottavo e nono tempo, tenersi sul piede sinistro, e incrociare lentamente il piede destro in avanti, e non posare il piede destro che al tempo seguente, che sarà il primo.

Dama. — Gli stessi movimenti, ma con piede opposto, seguendo il cavaliere nei suoi passi all'avanti o all'indietro.

Durante il tempo ottavo e nono la coppia danzante gira leggermente da sinistra a destra, e da destra a sinistra durante i due secondi tempi ottavo e nono.

Promenade.

Cavaliere. — Nel primo tempo, si posa il piede destro in avanti. Secondo tempo, posare il piede sinistro a distanza, sulla stessa linea del destro. Terzo tempo, unire il piede destro al sinistro. Quarto tempo, posare il sinistro all'indietro. Quinto e sesto tempo, tenersi sul sinistro e incrociare lentamente il destro all'indietro.

Non posare il piede destro che al tempo seguente, primo tempo. Secondo tempo, posare il sinistro a distanza e sullo stesso piano. Terzo tempo, unire il piede destro al sinistro. Quarto tempo, posare il piede sinistro in avanti. Quinto e sesto tempo, tenersi sul sinistro incrociando len-

tamente il destro in avanti. Non posare il piede destro che al tempo seguente, che è il primo.

Dama. — Idem, con piede opposto.

Durante il quinto e il sesto tempo la coppia gira leggermente da sinistra a destra; e la seconda volta (quinto e sesto tempo) da destra a sinistra, avanzando sempre di fianco.

Quindi royal-boston.