

Gloria Giordano*, Gabriele Miracle**

Un ballo «colle Nacchere». Tracce nella pratica coreutica italiana, spagnola e francese di corte e di teatro tra Sei e Settecento

Dicembre 2025, pp. 35-64

DOI: <https://doi.org/10.60923/issn.2036-1599/23609>

Section: Dossier [peer reviewed]



Articles are published under a Attribution-NonCommercial 4.0 International License (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: danzaericerca@unibo.it

Www: <https://danzaericerca.unibo.it/>

Abstract

Nacchere o naccare e castagnette o castagnole sono termini che nei documenti archivistici e librettistici italiani tra Sei e Settecento mostrano una certa intercambiabilità, senza che ne siano evidenziate particolari differenze organologiche. A fronte di una corposa mole di fonti di diversa natura, che ne testimoniano l'utilizzo nel ballo teatrale e con buone probabilità anche nella lezione di ballo, i trattati, persino quelli spagnoli, fatta eccezione per la *Chorégraphie* di Raoul-Auger Feuillet, non riportano esempi ritmici, tantomeno associati ai passi. Il saggio si sofferma sulla lettura di alcuni esempi iconografici e musicali e propone un focus sulla situazione italiana, da cui emerge: una pratica nella danza maschile e femminile e la presenza in balli afferenti alla tecnica italiana, spagnola e francese, non solo di origine ispanica, o danzati “alla spagnola” o che rappresentino necessariamente la Spagna. Lo studio è completato dall'analisi degli esempi musicali riportati da Feuillet e della pagina del *Couplet de Folie d'Espagne*, riassuntiva degli elementi della notazione.

Nacchere or *naccare* and *castagnette* or *castagnole* are terms that appear interchangeably in Italian archival and libretto documents from the 17th and 18th centuries, without any particular organological differences being highlighted. Despite a wealth of sources of various kinds, which testify to their use in theatrical dance and, in all likelihood, also in dance lessons, treatises, even Spanish ones, with the exception of Raoul-Auger Feuillet's *Chorégraphie*, do not report rhythmic examples, much less associated with steps. The essay focuses on the interpretation of some iconographic and musical examples and proposes a focus on the Italian situation, from which the following emerges: a practice in male and female dance and the presence in dances related to Italian, Spanish, and French technique, not only of Hispanic origin, or danced “alla spagnola” or necessarily representing Spain. The study is completed by an analysis of the musical examples reported by Feuillet and the page of the *Couplet de Folie d'Espagne*, which summarizes the elements of notation.

* Accademia Nazionale di Danza, Roma.

** Ricercatore indipendente.

Gloria Giordano, Gabriele Miracle

Un ballo «colle Nacchere». Tracce nella pratica coreutica italiana, spagnola e francese di corte e di teatro tra Sei e Settecento

Il saggio propone una panoramica sul ballo «colle Nacchere»¹, o castagnette, praticato a corte e a teatro tra Sei e Settecento², con un *focus* sulla situazione italiana. Ancora poco indagato dalla storiografia coreutica e musicale, si intende leggere il fenomeno da varie angolazioni che, a nostro avviso, potranno offrire spazi di confronto e spunti di riflessione per ulteriori ricerche e approfondimenti³.

Nell'arco cronologico preso in esame, la compresenza sul territorio italico delle tre tecniche coreutiche – italiana, spagnola e francese – praticate da maestri, nobili ballerini e ballerini professionisti, pone anche questioni riguardanti l'uso delle castagnette nella didattica, nella pratica scenica, nella caratterizzazione “alla spagnola” o *à l'espagnole*, nella distinzione del “carattere nazionale”. Si tratta di aspetti che emergono in parte anche da fonti indirette – documenti contabili, giustificazioni di spesa o altra documentazione archivistica, librettistica, ecc. riferita a famiglie e a collegi nobiliari – e che, viceversa, trovano riscontri solo parziali nella trattatistica musicale e coreutica, nelle descrizioni e nelle notazioni coreografiche, nell'iconografia e nella librettistica. Infatti, a fronte di una corposa mole di fonti iconografiche che testimoniano l'utilizzo delle nacchere o castagnette nel ballo teatrale e di fonti archivistiche che ne attestano l'uso con buone probabilità anche nella lezione di ballo, i

1. [Pietro Bonaventura Savini], *Il genio alle belle arti ravvivato dal benefico aspetto di quindici stelle*, Zenobi, Roma 1716, p. 8, online: <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00050279-9> (u.v. 11/5/2025).

2. Il presente saggio è diviso in tre parti: la prima parte, dal titolo «*Battendo nello stesso tempo le Castagnette con agilità eguale alle lodi riportate*», è a cura di Gloria Giordano, la seconda, «*Battendosi le Nacchere, risveglieransi gli altri strumenti*», di Gabriele Miracle e la terza, «*Accompagnò così il metro del suono come il tempo del ballo col tocco delle castagnette*», comprensiva della scheda analitica del *Couplet de Folie d'Espagne*, pagina riassuntiva degli elementi della notazione Beauchamp-Feuillet (Raoul-Auger Feuillet, *Chorégraphie, ou l'art de décrire la dance par caractères, figures et signes démonstratifs*, Michel Brunet, Paris 1700, p. 102; ristampa *facsimile* Broude Brothers, New York 1968), è stata elaborata da entrambi, secondo le specifiche competenze.

3. Per quanto riguarda eventuali riferimenti all'ambito etnomusicologico ed etnocooreologico si rimanda agli specialisti del settore.

trattati, fatta eccezione per la *Chorégraphie* di Raoul-Augier Feuillet⁴, non riportano esempi ritmici, tantomeno associati ai passi. Persino i trattati spagnoli⁵, che pure riferiscono di balli accompagnati con le *castañuelas*, non danno esempi ritmici o indicazioni su come fossero impugnate e suonate. Una carenza questa che si riflette nella pratica odierna, con il conseguente ricorso a prassi esecutive e ritmi desunti, in particolare, dal flamenco, il più delle volte fuori contesto e stridenti con tecniche e stili coreutici sei e settecenteschi.

Riguardo alla musica, le castagnette, almeno nel caso delle danze di origine ispanica testiminate attraverso gli esempi riportati nella *Chorégraphie*, presentano un legame con la notazione musicale e coreografica diverso per modalità e per tipologia di giochi ritmici dall'usuale pulsazione sottolineata da altri tipi di percussione.

«Battendo nello stesso tempo le Castagnette con agilità eguale alle lodi riportate»⁶

“Nacchere” o “naccare”, “castagnette” o “castagnole” sono termini che nei documenti archivistici e librettistici tra Sei e Settecento, riferiti alle famiglie e ai collegi nobiliari, sono talvolta utilizzati come sinonimi, senza che, almeno a livello terminologico, siano evidenziate particolari differenze.

4. Raoul-Augier Feuillet, *Chorégraphie*, cit.

5. Juan De Esquivel Navarro, *Discursos sobre el arte del dançado, y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas*, Juan Gómez de Blas, Sevilla 1642, online: <http://www.pbm.com/-lindahl/navarro/> (u.v. 3/5/2025); Juan Antonio Jaque, *Libro de danzar de D. Baltasar de Rojas Pantoja compuesto por el maestro Juan Antonio Jaque*, manoscritto, 1680 ca., conservato nella Biblioteca Nacional de España di Madrid, collocazione MSS 17718, online: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000068465&page=1> (u.v. 3/5/2025); Domingo González, *Escuela por lo bajo*, manoscritto, 1650 ca., conservato nella Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando di Madrid, collocazione A-1736, cc. 36r-63r; Pablo Minguet e Yrol, *Arte de danzar a la francesa*, Autor, Madrid 1737, p. 53, online: <https://bdh.bne.es/bnsearch/detalle/bdh0000161354>, u.v. 10/5/2025). Sulle opere di Minguet si suggeriscono le recensioni di Soledad Sánchez Bueno sull’*Arte de danzar a la francesa, adornado con quarenta figuraz...*” de Pablo Minguet e irol [Yrol], pubblicata il 28/8/2012 e disponibile online su *Bibliografía crítica de danza española antigua (siglos XII a XVIII)*, online: <https://bibliografiadanzaespanyola.wordpress.com/2012/08/28/arte-de-danzar-a-la-francesa-adornado-con-quarenta-figuras-de-pablo-minguet-e-irol-yrol/> (u.v. 3/5/2025) e sull’*Arte de danzar español. Chorégraphie. A-1736 (1708)*, pubblicata il 25/6/2017 e disponibile online su *Bibliografía crítica de danza española antigua (siglos XII a XVIII)*, online: <https://bibliografiadanzaespanyola.wordpress.com/2017/06/25/arte-de-danzar-espanol-choregraphic-a-1736-1708/> (u.v. 3/5/2025).

6. *Il Teatro dell’Honore. Accademia mista D’essercitij Letterari, e Cauallereschi solita celebrarsi sì l’fine dell’Anno in Collegio d’Nobili di Parma per rimeritare quei Signori Convittori che nello studio delle Lettere, e dell’arti Caualleresche si sono sopra gli altri segnalati, tenuta quest’Anno 1673, li 20 Agosto e dedicata all’Altezza Serenissima di Ranuccio II Duca di Parma*, Mario Vigna, Parma 1673, p. 41 (nelle prossime citazioni il titolo di questo tipo di documento è riportato nella forma abbreviata: *Il Teatro dell’Honore*, per non appesantire il corpo delle note). Si rimanda, inoltre allo studio dell’autrice *Il Teatro dell’Honore «all’italiana», «alla francese», «alla spagnola». I balli dei convittori del Collegio dei Nobili di Parma tra il 1670 e il 1694*, in *ActaLauris*, n. 4, 2018, pp. 9-77, online: <http://ilgentillauro.com/wp-content/uploads/2021/11/AdL4-Giordano-DEF3.pdf> (u.v. 3/5/2025). Questa sezione del saggio fa in parte riferimento a dati raccolti nell’ambito della ricerca che l’autrice ha condotto, tra il 2016 e il 2022, per il programma europeo *PerformArt* (Consolidator Grant dell’European Research

ze organologiche⁷. Come scrive il gesuita romano Filippo Bonanni (1638-1725) nel suo *Gabinetto Armonico* (1722), il suono è «una leggiera agitazione dell’Aria» che si «rompe nelle Nacchere»⁸. Eru-dito, interessato alla fisica, alle scienze e anche alla musica, Bonanni specifica che lo strumento comunemente adoperato in Italia è detto «*Castagnole*, forsi dalla figura simile alla Castagna»⁹. Nel descrivere e illustrare la collezione di strumenti musicali presente nel Collegio Romano, incentra un capitolo, il XCIII, sulle Castagnole, rimarcando ancora l’intercambiabilità dei termini: «*Naccare* le nominò il Ferrari¹⁰, ed il Suggerio, li Spagnuoli le dicono *Castagnetas*, e tutte furono comprese col nome *Acetabulum*»¹¹. Descrive lo strumento «di mole molto più piccola»¹² dei cimbali, anch’essi raffigurati nei gruppi marmorei dell’antichità.

Altri le dissero *Gnaccare*, ò a quelle, che usano li Spaguoli, nominate *Castagnetas*, composte di due quasi Scudellini di busso [bosso], uno dell’i quali si adatta al pollice, l’altro al dito medio della mano, e nel ballare si percuotono assieme.

Se si cerca l’origine di tal’Istromento, certo è, che procede dagl’Antichi Cimbali [...]. Altri aggiungono, che fossero trasferiti in Italia dalle Fanciulle Gaditane. Tanto disse Petronio: *Gaditane mulieres crotalistrie hunc sonitum edebant*, e Giovenale.

*Expectas, ut Gaditana canoro
Incipiatur prurire choro.*

E molti sono di parere, che si cominciasse tal suono con battere assieme Conchiglie raccolte nella Spiaggia del Mare, onde poi si tramandò il costume alli Fanciulli di fare strepito con altri simili Stromenti.¹³

Council, finanziato all’interno del programma europeo di ricerca e di innovazione Horizon 2020 – Grant Agreement n. 681415, online: <http://performart-roma.eu>, u.v. 14/7/2023) diretto da Anne-Madeleine Goulet e coordinato da Michela Berti, all’interno del quale ha ricoperto il ruolo di unica referente per la danza. La ricerca dell’autrice all’interno del progetto, si è inserita nel percorso dottorale diretto da Anne-Madeleine Goulet e co-diretto da Alessandro Pontremoli, dal titolo *Danzare nella Roma aristocratica tra Sei e Settecento. Tecniche e stili attraverso la documentazione del Seminario Romano e degli archivi familiari* (Université de Tours, 2022), in corso di pubblicazione per Classiques Garnier. Nel corso del presente testo sono citate alcune delle schede presenti nel *database PerformArt*, rintracciabili sul sito <https://performart.huma-num.fr> (u.v. 26/4/2025), delle quali sono riportati il codice corrispondente e gli autori. Un particolare ringraziamento a Chiara Pelliccia e Ana Yépés per i fruttuosi scambi di opinioni su alcuni aspetti trattati in questa parte del testo.

7. Il termine nacchera figura nell’accezione di «strumento fanciullesco di legno» fin dalla prima edizione del *Vocabolario degli accademici della Crusca* (Giovanni Alberti, Venezia 1612, p. 549), mentre castagnetta «Strumento, che si lega alle dita, e si suona percuotendolo insieme, simile alle nacchere de’ fanciulli», si trova solo alla fine del Seicento nella terza edizione (Stamperia dell’Accademia della Crusca, Firenze 1691, vol. II, p. 299). Si rimanda alla seconda parte del presente saggio per un approfondimento sulle differenze tecniche ed esecutive.

8. Filippo Bonanni, *Gabinetto Armonico Pieno d’Istromenti sonori indicati, e spiegati dal Padre Filippo Bonanni Della Compagnia di Gesù*, Giorgio Placho, Roma 1722, p. 4, online: <https://archive.org/details/gabinettarmonic0000buon/page/n9/mode/2up> (u.v. 23/5/2025). Si tratta del primo trattato in lingua italiana che prende in considerazione gli strumenti della musica d’arte occidentale, ma anche strumenti popolari, richiami di caccia, strumenti giocattolo e strumenti musicali di altra provenienza. Secondo un ampio studio sulla metodologia di Bonanni firmato dalla storica ed etnomusicologa Cristina Ghirardini, basato sulla propria tesi di dottorato, il testo del capitolo XCIII sulle castagnette si fonda su dizionari a lui contemporanei. Cfr. Cristina Ghirardini, *Filippo Bonanni’s “Gabinetto armonico” and the Antiquarians’ Writings on Musical Instruments*, in «Music in Art», vol. XXXIII, nn. 1-2, 2008, pp. 168-234, online: <https://www.examenapium.it/cs/biblio/Ghirardini2008.pdf> (u.v. 23/5/2025).

9. Filippo Bonanni, *Gabinetto Armonico*, cit., p. 131.

10. Si riferisce a Ottavio Ferrari autore della voce “gnaccare” nel dizionario etimologico *Origines linguae Italicae* (Mariae Fratobotti, Patavii 1676, *ad vocem*, pp. 162-163).

11. Filippo Bonanni, *Gabinetto Armonico*, cit., p. 129.

12. *Ibidem*.

13. *Ivi*, p. 131.

Una delle prime testimonianze librettistiche in cui è attestato che le “castagnole” sono suonate in scena da un danzatore, risale al 1639. Nel primo atto della favola boscareccia *La sincerità trionfante ovvero l'erculeo ardire* (libretto di Ottaviano Castelli di Spoleto, musica di Angelo Cecchini), allestita a Roma nel palazzo di François-Annibal marchese di Cœuvres, in occasione della nascita di Luigi XIV, si rappresenta una tenzone tra Trascurato e Ardire per stabilire «qual sia più utile al viver’ humano la Sincerità, o la Simulatione»¹⁴. Una volta conclusa la tenzone, con maggior lode della prima, la scena si chiude con il godimento e il trionfo della Sincerità che «va ballando, e facendo le castagnole»¹⁵.

Oltre al caso della *Sincerità trionfante* e a fronte di una documentazione d’archivio, di cui si darà conto più avanti, che attesta l’uso delle castagnette nella Penisola almeno dalla fine degli anni Quaranta del Seicento, non se ne trova esplicita conferma nei trattati¹⁶ e nei testi dedicati ai balli in forma di *mutanza*¹⁷ pubblicati dai maestri di ballo italiani fino al 1630¹⁸, neanche come accessorio di colore, nonostante l’influenza esercitata, fin dal Cinquecento, dalla musica e dalla danza ispaniche sul vocabolario tecnico e sul repertorio coreografico e musicale colto italiano. D’altronde, riferimenti alle *castañuelas* sono presenti solo in alcuni dei testi spagnoli dell’epoca, ancorché fosse già ben definita la distinzione tra il *bayle* con *castañuelas* e la *dança* senza *castañuelas*¹⁹. Esquivel e Jaque non ne parlano, mentre Domingo González nell’*Escuela por lo bajo*, risalente alla metà del Seicento, fa riferimento alle *castañuelas* in sette dei nove balli da lui descritti, ma senza riportare esempi ritmici²⁰. Più tardi,

14. [Ottaviano Castelli], *La sincerità trionfante ovvero l'erculeo ardire*, Vitale Mascardi, Roma 1640, p. 20, online: https://books.google.it/books?id=26OGjnl0pw0C&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (u.v. 3/5/2025).

15. *Ibidem*.

16. Si pensi in particolare ai trattati di Caroso e Negri: Fabritio Caroso, *Il ballarino*, Francesco Ziletti, Venezia 1581 (ristampa *facsimile*: Broude Brothers, New York 1967); Fabritio Caroso, *Nobiltà di dame*, il Muschio, Venezia 1600 (ristampa *facsimile* Forni, Bologna 1970; trad. ingl.: *Courtly Dance of the Renaissance: A New Translation and Edition of the “Nobiltà Di Dame” (1600)*, Translated and Edited by Julia Sutton, Music Transcribed and Edited by F. Marian Walker, Oxford University Press, Oxford 1995; Cesare Negri, *Le gratie d’amore*, Eredi Pacifico Pontio & Gio. Battista Piccaglia, Milano 1602 (ristampa *facsimile*: Broude Brothers, New York, 1969 e Forni, Bologna 1969; trad. ingl.: Yvonne G. Kendall, “*Le Gratie d’Amore*” 1602 by Cesare Negri: Translation and Commentary, PhD, Stanford University, Stanford 1985).

17. In particolare: Livio Lupi, *Mutanze di Gagliarda, Tordiglione, Passo è Mezzo, Canari*, Gio. Francesco Carrara, Palermo 1600 (II ed. *Libro di Gagliarda, Tordiglione*, Palermo 1607) e Prospero Lutij, *Opera bellissima nella quale si contengono molte partite, et passaggi di gagliarda*, Pietropaolo Orlando, Perugia 1589. Per la trascrizione del trattato di Lupi si rimanda al saggio di Lucio Paolo Testi, «*Fidelitas Panormi gloria*. *Le danze di Livio Lupi da Caravaggio*», in Id. (a cura di), «*E finita poi la rifacina da chapo*. *La danza curtense tra generazioni e ri-generazioni*», Massimiliano Piretti, Bologna 2023, pp. 235-274.

18. Dopo la ristampa di *Nobiltà di dame* di Caroso nel 1630 con il nuovo titolo *Raccolta di varii balli* (Guglielmo Facciotti, Roma), in Italia si registra un periodo di “buio” nell’editoria coreutica fino al 1728 con il *Trattato del Ballo Nobile* di Giambatista Dufort (Stamp. Felice Mosca, Napoli 1728; ristampa *facsimile*: Gregg, Farnborough 1972). La trascrizione del *Trattato* è presente in Carmela Lombardi (a cura di), *Trattati di danza in Italia nel Settecento. G.B. Dufort, “Trattato del Ballo Nobile”, Napoli 1728. G. Magri, “Trattato teorico-pratico di ballo”, Napoli 1779. F. Sgai, “Al signor Gennaro Magri”, Napoli 1779*, Istituto italiano per gli studi filosofici, Napoli 2001, pp. 63-127.

19. Sulla ricezione della danza spagnola si veda Cecilia Nocilli, *Retóricas en la danza española del siglo XVII*, in Beatriz Martínez del Fresno (editora), *Coreografiar la historia europea: cuerpo, política, identidad y género en la danza*, Universidad de Oviedo, Oviedo 2011, pp. 89-115.

20. Per rintracciare i riferimenti alle *castañuelas* nei testi spagnoli sono state preziose le indicazioni ricevute da Ana Yépes, autrice insieme ad Anna Romaní del volume *Introducción al Danza del siglo de oro español y su relación con la danza francesa e italiana*, Compagnie Outre Mesure / Label COM, Tiffauges, in corso di pubblicazione. I balli in cui Domingo González

nel 1737, Pablo Minguet accenna alle *castañuelas* nella descrizione della *Pabana* affermando che «La *Pavana* viene danzata (cioè) mentre viene danzata non vengono suonate nacchere»²¹ e ancora nella descrizione della *Españoleta*²², ponendo attenzione al movimento delle braccia in relazione all'uso delle *castañuelas*. Le nomina ancora nel *Villano*, indicando il momento in cui eseguire il «colpo di nacchere»²³, alla fine della prima *mudanza* di *Impossibles*²⁴ e all'inizio della *Hermosa*, in cui spiega che delle otto *mudanzas* «quattro [sono] danzate con il cappello nella mano sinistra e altre quattro ballate con le nacchere»²⁵.

Che i maestri di ballo, talvolta, tralasciassero informazioni circa consuetudini talmente diffuse da ritenersi scontate è un fatto appurato, non è quindi da escludere che la mancanza di riferimenti alle castagnette nella trattistica italiana sia l'esito di tale abitudine. D'altronde, è anche possibile che fosse una pratica non condivisa da tutti i maestri, nonostante l'uso sulla scena. Non si può altresì escludere che fossero usate anche durante la lezione di ballo con finalità didattiche, come ausilio per insegnare a marcire il tempo, a sviluppare capacità ritmiche necessarie all'esecuzione dei passi, o forse a sollecitare i musicisti a mantenere il tempo regolare e la velocità costante²⁶.

Documenti contabili come quello datato 22 giugno 1648 che attesta tra le uscite della famiglia Lante della Rovere 1 scudo e 20 baiocchi per l'acquisto di tre paia di «castagnole», sono d'ausilio proprio per far luce su pratiche di cui altrimenti non saremmo a conoscenza. La duchessa Maria Cristina Altemps fece comprare le tre paia di castagnole «dal maestro di ballo»²⁷, presumibilmente lo stesso che quell'anno e almeno fino alla metà del seguente impartiva lezioni ai «signori paggi et signorina»²⁸, lasciando aperta l'ipotesi che fossero appunto destinate ai tre allievi dell'ignoto maestro.

Dal documento Lante della Rovere emerge anche un fattore di genere, attestando che nella penisola italica, a questa altezza cronologica, le castagnette erano suonate indifferentemente da uomini e donne della nobiltà ed erano utilizzate, con buone probabilità, anche per quei balli che seguivano le

nel suo ms. *Escuela por lo bajo* cita le *castañuelas* sono: *Españoleta* (c. 40r); *Villano* (c. 42r); *Jácaro* (cc. 44r-v, 45v, 46r); *Mariona* (cc. 49v, 50v, 52r); *Torneo* (cc. 55r, 58v); *Gaita gallega* (c. 61v); *Canario* (c. 62r) e in *La Escuela de mujer* (c. 63r).

21. «La *Pavana* es danzada (esto es) no se toca *castañuela* mientras se danza» (Pablo Minguet e Yrol, *Arte de danzar a la francesa*, cit., p. 53).

22. *Ivi*, p. 62.

23. «Golpe de la *castañuela*» (*ivi*, p. 65).

24. *Ivi*, p. 67.

25. «Quattro danzas con el sombrero en la mano izquierda, y otras cuatro baylas con *castañuelas*» (*ivi*, p. 70).

26. Gloria Giordano, *Danzare nella Roma aristocratica*, cit., pp. 477-485. Sul tema anche Gloria Giordano, *Il Teatro dell'Onore*, cit., pp. 9-77.

27. Il documento è conservato nel fondo Archivio Lante della Rovere presso l'Archivio di Stato di Roma, alla collocazione I-Ras, Archivio Lante della Rovere, b. 988, c. 68r. Il documento è censito nel database *PerformArt*, scheda D-003-502-243 a cura di Orsetta Baroncelli e Anne-Madeleine Goulet.

28. Il documento è conservato nel fondo Archivio Lante della Rovere presso l'Archivio di Stato di Roma, alla collocazione I-Ras, Archivio Lante della Rovere, b. 988, c. 63r, e censito nel database *PerformArt*, scheda D-003-492-252 a cura di Orsetta Baroncelli e Anne-Madeleine Goulet.

regole della tecnica italiana di matrice cinquecentesca. Che il naccherare, ovvero «sonar le nacchere»²⁹, fosse una consuetudine nella pratica della danza maschile, nella lezione di ballo e in teatro, è confermato nelle fonti archivistiche di collegio, a cui si accennerà più avanti, ma che l'uso, nei medesimi contesti, si estendesse anche alle donne è un dato finora testimoniato solo dall'iconografia più tarda e in particolare dai bozzetti dei costumi teatrali.

Se Bonanni, nell'incisione della *Baccante con Nacchera* (fig. 1), si ispira alle baccanti raffigurate nella *Miscellanea eruditae antiquitatis* di Jacob Spon³⁰, è ai bozzetti dei costumi teatrali francesi del Sei e Settecento che si farà cenno per trovare più numerosi e variegati riferimenti³¹.

Elemento riservato prevalentemente ai ballerini, le castagnette non di rado sono associate anche ai cantanti³². Nei bozzetti connotano indifferentemente personaggi maschili e femminili, ma nell'interesse di questo studio sono almeno due gli aspetti sui quali si intende focalizzare l'attenzione. L'uno riguarda i personaggi, che, da quanto emerge, non risultano necessariamente connessi con soggetti legati alla tradizione ispanica. L'altro, le modalità di rappresentare le castagnette nelle mani dei personaggi stessi. Infatti, pur con la prudenza che l'analisi iconografica sempre richiede, certi dettagli sembrano rivelare una relazione tra il modo in cui le castagnette erano impugnate e quindi suonate e l'estrazione sociale dei personaggi.

I personaggi che indossano le castagnette sono i più diversi tra loro e non esclusivamente connessi alla tradizione ispanica. Jean Berain (1640-1711) nei disegni per gli abiti maschili di *Le Triomphe de l'amour* (1681)³³ fornisce di *castagnettes* gli Indiani al seguito di Bacco (fig. 2) e le Ninfe al seguito di Orizia (fig. 3)³⁴.

29. *Naccherare*, in *Vocabolario degli accademici della Crusca*, Tip. Galileiana di M. Cellini, Firenze 1863-1923, *ad vocem*, vol. XI, p. 2.

30. Jacob Spon, *Miscellanea eruditae antiquitatis*, Sumpibus Auctoris, Lugduni [Lione] 1685, p. 21.

31. Per l'apparato iconografico dell'epoca si ricordano i capisaldi di Marie-Françoise Christout: *Le ballet de cour de Louis XIV (1643-1672)*, Picard, Paris 1967; *Le ballet de cour au XVIIe siècle*, Minkoff, Genève 1987.

32. Su questo tema si suggerisce la consultazione dei saggi di Mikaël Bouffard che ha dedicato gran parte del suo lavoro a selezionare e analizzare immagini riferite alla danza di *Ancien Régime* come fonte per comprenderne aspetti tecnici. Sul tema si segnala in particolare Mikaël Bouffard – Jérôme De la Gorge, *The Convergence of Dancing and Drawing Practices in the Reign of Louis XIV: Costume Designs from the Edmond de Rothschild Collection in the Louvre*, translated by Margaret M. McGowan, in «Dance Research», vol. XXXIV, n. 1, 2016, pp. 1-29, online: <http://www.jstor.org/stable/26357846> (u.v. 23/5/2025), in particolare p. 15 a proposito delle *castagnettes* come attributo dei ballerini nell'iconografia.

33. L'opéra-ballet *Le Triomphe de l'Amour* (1681) fu commissionata da Luigi XIV a Lully e Quinault. Pierre Beauchamp vi collaborò per le coreografie. Sull'analisi dei bozzetti si suggerisce Flavia Pappacena, *Il linguaggio della danza classica. Guida all'interpretazione delle fonti iconografiche*, Gremese, Roma 2012, pp. 40-41.

34. Su *Le Triomphe de l'Amour* e più in generale sull'influenza della danza indiana in Europa si suggeriscono, tra gli altri, i lavori di Tiziana Leucci: *The Curiosity for the "Others". The Interest for Indian Dances and Oriental Customs (& Costumes) in Europe (1663-1821)*, in Uwe Schlottermüller – Howard Weiner – Maria Richter (herausgegeben von), *All'Ungaresca – al español. Die Vielfalt der europäischen Tanzkultur 1420-1820. 3. Rothenfelser Tanzsymposium vom 6.-10. Juni 2012. Tagungsband*, "fa-gisis" Musik-und Tanzedition, Freiburg 2012, pp. 109-131, online: <https://www.fagisis.de/allUngaresca-pdfs/Leucci.pdf> (u.v. 19/8/2025); "Le Triomphe de Bacchus dans les Indes" (1666) & "Le Triomphe de l'Amour" (1681): *Two French court ballets as examples of King Louis XIV's politics at play, in a play within a play*, in Barbara Segal – Bill Tuck (editors), *Ballroom, Stage & Village Green: Contexts for Early Dance, Early Dance Circle*, London 2015, pp. 115-130, online: <https://www.earlydancecircle.co.uk/wp-content/uploads/2023/09/12-Tiziana-2-cols.pdf> (u.v. 19/8/2025).

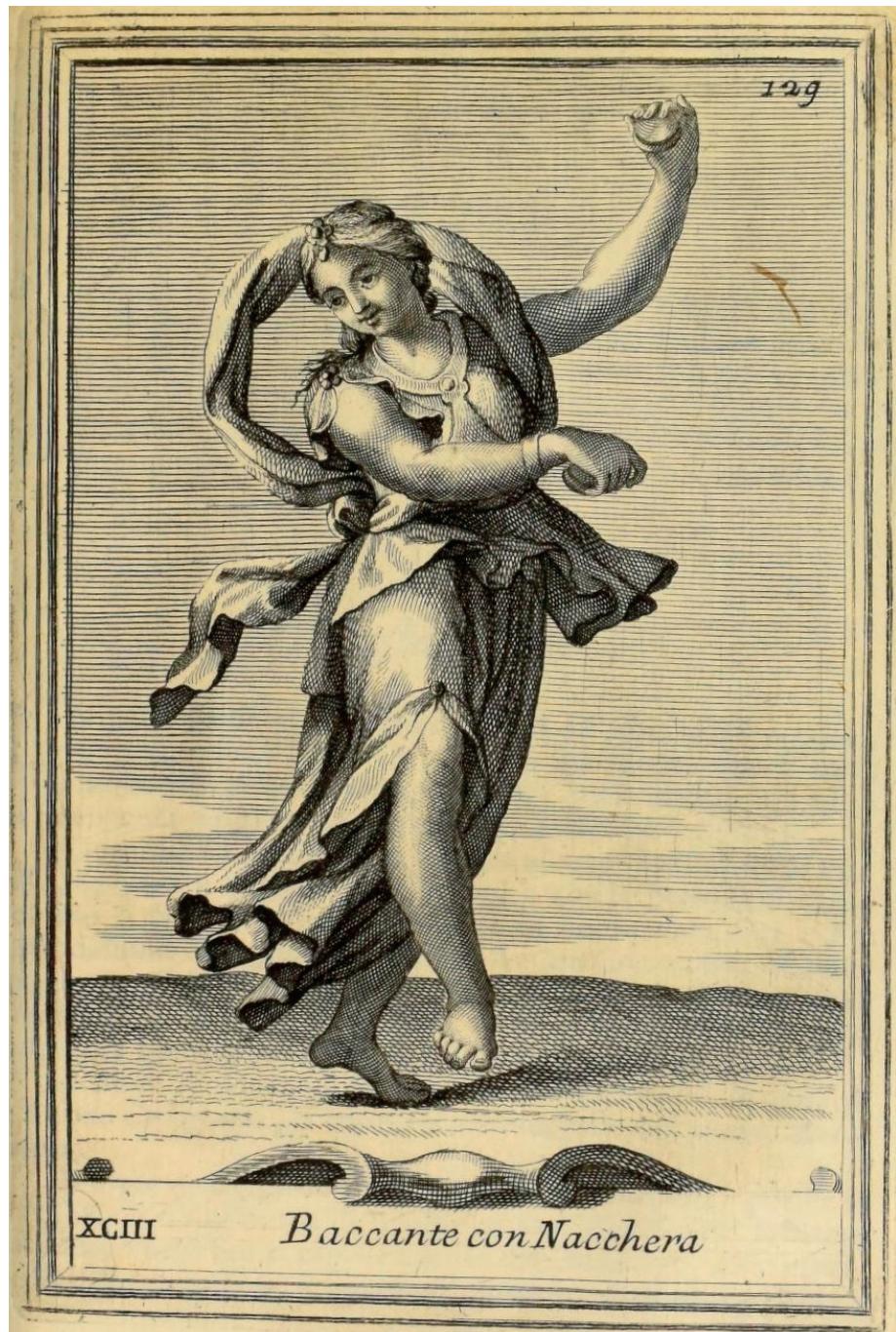


Figura 1. Filippo Bonanni, *La Baccante con Nacchera*, incisione. *Gabinetto Armonico*, cit., tav. XCIII-129. Collezione Gloria Giordano. Reperibile al link: <https://archive.org/details/gabinettoarmonico0000buon/page/233/mode/1up> (u.v. 23/5/2025).



Figura 2. Jean Berain, *Habit d'Indiens du balet du "Le Triomphe de l'Amour"*, incisione. Fonte: Bibliothèque nationale de France, Département Estampes et photographie, RESERVE FOL-QB-201 (59), online: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8406288z.item> (u.v. 19/4/2025).



Figura 3. Jean Berain, *Habit des Nymphes de la suite d'Orithie du ballet "Le Triomphe de l'Amour"*, incisione. Fonte: Jerome Robbins Dance Division, The New York Public Library, The New York Public Library Digital Collections, 1681, *MGZFA-17 Ber J Tri 1, online: <https://digitalcollections.nypl.org/items/d21a7360-9b14-0130-17e2-58d385a7bb0> (u.v. 19/4/2025).

Entrambi i personaggi sono rappresentati nello stesso atteggiamento: con il peso del corpo su una sola gamba e l'altra indietro con il ginocchio appena piegato, con la punta a terra o appena sollevata in una sorta di *attitude*, le braccia à l'*opposition* e la testa in un leggero *abandon*. Le *castagnettes*, semi nascoste nella mano del braccio sollevato, sono più visibili nell'altra mano, leggermente ruotata verso l'osservatore, lasciando intravedere il nastrino legato intorno al pollice. Dello stesso Berain è anche il bozzetto per i costumi femminili delle Ninfe, in cui è riproposto lo stesso atteggiamento della figura maschile e con le medesime caratteristiche. In particolare, nel bozzetto del costume per i demoni travestiti da ninfe, ruolo femminile per l'opera *Armide*, è di nuovo visibile, nella mano a favore dell'osservatore, il lacchetto legato al pollice³⁵, così come nella *Terpsichore* (fig. 4), disegnata da Robert Bonnart (1652-1733) e realizzata da Nicolas Bonnart (1637-1718), o ancora in un'incisione che raffigura *Mademoiselle Du Fort dansant a l'Opera* (fig. 5) di Antoine Trouvain (1652-1708).

Questo dettaglio è fondamentale dal punto di vista della tecnica esecutiva dello strumento, che differisce nel modo di suonarlo se legato al pollice oppure all'indice o al medio³⁶. Tenute nel palmo della mano e suonate percuotendone con le dita la parte esterna, se legate al pollice producono, di solito, un suono singolo con la mano sinistra (*tan*)³⁷, mentre con la destra si può generare ugualmente un suono singolo, contemporaneamente alla sinistra (*tian*), o in alternanza (*pi*), oppure tamburellare sulla nacchera, producendo una sequenza di quattro suoni (*rian* o *ca-rre-ti-lla*). Un altro suono singolo (*cin* o *posticeo*), diverso dal *tian*, si ottiene facendo collidere le due nacchere una contro l'altra. Quando si indossano legate all'indice o al medio, invece, il suono provocato sempre dallo scontrarsi tra loro delle due metà dello strumento, è prodotto non solo dal movimento di chiusura delle dita (in particolare indice, medio, anulare), ma anche dal movimento di flessione ed estensione del polso.

Proprio Berain nel disegnare un *Habit de Paysanne* femminile (fig. 6), sposta il lacchetto delle *castagnettes* alla base dell'indice, volendo forse evidenziare il diverso modo di suonarle, riferito alla tradizione popolare, più consono al personaggio³⁸.

35. Il bozzetto di Jean Berain è visibile nel volume di Rebecca Harris-Warrick, *Dance and Drama in French Baroque Opera. A History*, Cambridge University Press, Cambridge 2016, p. 185, online: <https://www.olyrix.com/articles/olyrix/78/le-costume-a-lopera-3-sa-signature> (u.v. 19/4/2025).

36. Per la spiegazione delle differenti impugnature e tecniche esecutive si rimanda alla seconda e alla terza parte del presente saggio.

37. Si tratta di una terminologia convenzionale basata sul *Metodo para tocar las castañuelas*, elaborato da Lucero Tena, ballerina e strumentista di *castañuelas*. Parte del metodo è sovente allegato a corredo nelle confezioni di *castañuelas*, come guida per i ritmi da eseguire con lo strumento.

38. Sul tema delle nacchere nel repertorio francese associate alle danze dei *paysans* si veda Hubert Hazebroucq, *Quelle danse les personnages de Watteau dansent-ils? La danse des "fêtes galantes" à la lumière des sources chorégraphiques du début du XVIIIe siècle*, in Valentine Toutain-Quittelier – Chris Rauseo (sous la direction de), *Watteau au confluent des arts: esthétiques de la grâce*, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2014, pp. 297-313 e p. 304 ss.



Source: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 4. Robert Bonnart, *Terpsichore, troisième Muse*, incisione. Fonte: Bibliothèque nationale de France, Département Musique, VM PHOT MIRI-4 (103), online: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84275594.item>. Si trova anche al link: [d](https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020577553, e, a colori, al link: https://jeannepompadour.tumblr.com/post/67097068951/terpsichore-troisième-muse-by-robert (u.v. 19/4/2025).</p></div><div data-bbox=)



Figura 5. Antoine Trouvain, *Mademoiselle du Fort dansant a l'Opera*, incisione. Fonte: Jerome Robbins Dance Division, The New York Public Library. The New York Public Library Digital Collections, 1690-1699, *MGZFA-17 Trou A 5, online: <https://digitalcollections.nypl.org/items/242c52d0-882a-0130-6e61-58d385a7bb0> (u.v. 3/5/2025).



Figura 6. Jean Berain, *Habit de Paysanne*, incisione. Fonte: Bibliothèque nationale de France, Département Estampes et photographie, RESERVE FOL-QB-201 (58), online: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8406248f#> (u.v. 19/4/2025).

Altrettanto si può osservare nell'*Homme en habit de Ballet* (fig. 7) di Jean Lepautre (1618-1682), l'incisore che collaborava con Jean Berain per la realizzazione dei suoi bozzetti. Il danzatore è rappresentato con le *bras droit* poco più alte delle spalle; le *castagnettes*, ben visibili in entrambe le mani, sono legate al dito medio e suonate con il quarto dito di una mano, mentre l'altra è con le dita aperte, forse per mostrare l'alternanza del gioco ritmico prodotto dalle due mani.

Va evidenziato che le castagnette, a differenza del tamburello³⁹, altro strumento in uso nel repertorio coreutico teatrale⁴⁰, di cui un esempio è l'incisione che rappresenta una leggera e dinamica figura maschile in *Habit de Baccantes* (fig. 8) di Jean Dolivar (1641-1692), permettono al danzatore un libero uso delle braccia e la possibilità di effettuare *port de bras* coordinati con i differenti passi, tanto nella danza francese⁴¹, quanto in quella spagnola⁴².

Che le castagnette fossero uno degli elementi identificativi della danza spagnola è espresso molto chiaramente dal maestro francese Giambatista Dufort nel suo *Trattato del ballo nobile*, in cui fornisce una spiegazione storico-tecnica, affermando che gli spagnoli aggiunsero alla danza italiana «il suono delle castagnette»⁴³. D'altronde, la tematica rientra tra i motivi ricorrenti anche della letteratura dell'epoca. Nelle pagine dell'*Adone* di Giovan Battista Marino, troviamo la descrizione di una giovinetta che si appresta a rappresentare il ballo spagnolo danzando in coppia una *sarabanda* e una *ciaccona* e facendo schioccare tra le dita «due castagnette di sonoro bosso»⁴⁴.

39. Una delle prime attestazioni sul tamburello, in un trattato di danza, se non addirittura la prima, si trova nell'*Orchésographie* di Thoinot Arbeau, alla fine del Cinquecento. È descritto come uno strumento che viene tenuto sospeso con la mano sinistra e percosso con le dita della destra, costituito da una cornice di legno rivestita di pelle su un solo lato e con piccoli sonagli che «rendants un bruit aggreadble» (rendono un rumore gradevole). Cfr. Thoinot Arbeau [*alias* Jean Tabourot], *Orchésographie*, Imprimé audict Lengres par Jehan des preyz Imprimeur & Libraire, Lengres 1589, p. 22r (ristampa *facsimile*: Minkoff, Genève 1972; trad. ingl.: [Thoinot Arbeau], *Orchesography*, Translated by Mary Stewart Evans, with a new introduction and notes by Julia Sutton and a new labanotation section by Mireille Backer and Julia Sutton, Dover, New York 1967).

40. Sull'uso del tamburello nella danza teatrale dell'epoca in esame si rimanda, a titolo di esempio, alla tavola n. 17, *Satyro*, del trattato di Gregorio Lambranzi, in cui il Satyro, dopo aver eseguito una serie di *ballonnés*, inizia a suonare il flauto, mentre la sua compagna, danzando, suona il «cimbano», che nell'incisione è chiaramente un tamburello. Cfr. Gregorio Lambranzi, *Neue und Curieuse Theatralische Tanz-Schul: deliciae theatrales*, Johan Jacob Worlab, Nürnberg 1716, p. 2 e tav. 17. Anche Noverre fa cenno nelle sue *Lettres* a «sfide al tamburello» in balli animati da Ninfe, Grazie, Amorini. Cfr. Jean-Georges Noverre, *Lettere sulla danza, sui balletti e sulle arti* (1803), a cura di Flavia Pappacena, traduzione di Alessandra Alberti, LIM, Lucca 2011, p. 203; Barbara Sparti, *Dance, Dancers and Dance-Masters in Renaissance and Baroque Italy*, edited by Gloria Giordano and Alessandro Pontremoli, Massimiliano Piretti, Bologna 2015, pp. 419-448; i saggi di Rebecca Harris-Warrick (*The French Connection*) e Carol G. Marsh (*Putting Together a Pantomime Ballet*) presenti in Rebecca Harris-Warrick – Bruce Alan Brown (edited by), *The Grotesque Dancer on the Eighteenth-Century Stage*, University of Wisconsin Press, Madison 2005, rispettivamente alle pp. 173-198 e 231-278; infine, Bruce Alan Brown, *Gennaro Magri in Vienna, as Seen Through the Music of his First Season* (1759-60), in Arianna Beatrice Fabbricatore (a cura di), *Il virtuoso grottesco. Gennaro Magri Napoletano*, Aracne, Roma 2020, pp. 51-74.

41. Pierre Rameau, *Le maître à danser*, Chez Jean Villette, Paris 1725 (ristampa *facsimile*: Broude Brothers, New York 1967).

42. Nicolás Rodrigo Novel, *Chorégraphie figurativa y demostrativa del arte de danzar en la forma española*, Madrid 1708, cc. 24-26, conservato nella Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando di Madrid, collocazione A-1736.

43. Giambatista Dufort, *Trattato del Ballo Nobile*, cit., 1728, p. [X].

44. Giovan Battista Marino, *L'Adone poema del cavalier Marino con gli argomenti del conte Fortuniano Sanvitale et l'allegrorie di Don Lorenzo Scoto*, Sarzina, Venezia 1626, p. 534.



Figura 7. Jean Lepautre, *Homme en habit de Ballet*, incisione. Fonte: Bibliothèque nationale de France, Département Estampes et photographie, RESERVE FOL-QB-201 (50), online: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8405082g.r=Jean%20Lepautre,%20Homme%20en%20habit%20de%20ballet?rk=21459;2> (u.v. 19/4/2025).



Figura 8. Jean Dolivar, *Habit de Baccantes*, incisione. Fonte: Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, RESERVE FOL-QB-201 (58), online: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8406234d?rk=579402;0> (u.v. 19/4/2025).

Il concetto di castagnette come emblema di ispanico, sempre più radicato nell'immaginario collettivo dell'epoca e alimentato da quanto proposto sulle scene, era legato evidentemente alla necessità di dar vita a un *tópos* pittoresco che, tuttavia, andrebbe letto con una certa cautela⁴⁵. I libretti delle accademie tenute presso i collegi nobiliari confermano in parte questa tendenza. Al Seminario Romano, le nacchere⁴⁶ – nei libretti è usato solo questo termine – sono associate esclusivamente alla danza spagnola, talvolta identificando il tipo di ballo, come nel caso della «follia colle Nacchere all'usanza Spagnola»⁴⁷ danzata da otto convittori e talvolta abbinandole a generiche definizioni, come il «ballo alto»⁴⁸ in sedici alla Spagnola con le Nacchere»⁴⁹.

Tuttavia, l'abbinamento nacchere o castagnette e danza spagnola non è l'unica chiave di lettura. Alla metà del XVII secolo sulle scene fiorentine si rappresentò il *Ballo delle Donzelle di Samo* alla fine del I atto dell'*Ercole in Tebe* (1661)⁵⁰, in cui i dodici cavalieri, che impersonano le Donzelle, eseguono un *canario* con passi battuti e *capriole*. Ancorché il *canario* sia una danza di origine ispanica, in questo caso si ritiene che fosse danzato secondo la “vecchia” tecnica italiana e che il carattere spagnoleggiante fosse impresso appunto dal ritmo delle castagnette:

Sull'aria d'un gentil canario sciolsero il piede ad un aggiustatissimo ballo, accompagnando alla Spagnuola l'ordine de' passi col suono delle castagnette: quindi con più leggiero si videro percuoterne il suolo, o sì vero con altissime cavriole l'aria fenderne, e fermando spesse fiate il moto in proporzionate distanze varie figure rappresentarono.⁵¹

A rafforzare l'ipotesi che l'uso di questo strumento fosse una consuetudine anche nei balli “all'italiana” sono le descrizioni presenti nei libretti delle accademie parmensi di *Il Teatro dell'Onore* degli anni Settanta del Seicento. Da questi documenti emerge un fenomeno di trasversalità e una non casuale utilizzazione dei termini “nacchere” e “castagnette”, che va di pari passo a quello della

45. Ignacio Rodulfo Hazen, *La nobleza española y los bailes populares en los siglos XVI y XVII*, in «E-Spania», n. 41, 2022, online: <https://doi.org/10.4000/e-spania.43455> (u.v. 3/5/2025). Si rimanda inoltre allo studio dell'autrice del presente saggio *Il repertorio coreutico «all'usanza Spagnola» in territorio italico. Prime indagini nelle rappresentazioni teatrali di collegio tra Sei e Settecento*, in «E-Spania», n. 41, 2022, online: <http://journals.openedition.org/e-spania/43721> (u.v. 11/5/2025).

46. Si fa notare che in una nota delle spese sostenute dagli allievi del Seminario Romano per le attività teatrali del 1656 (maestro di ballo, attrezzeria, costumi, palco, ecc.), sono utilizzati indifferentemente i termini “naccare” e “castagnole” (il documento è conservato nel fondo Roma presso l'Archivum Romanum Societatis Iesu di Roma, alla collocazione I-Rars, Roma, b. 155, fasc. I, cc. 241r-246v, ed è censito nel database *PerformArt*, scheda D-000-301-146 a cura di Gloria Giordano), mentre nei libretti consultati, solo il termine “nacchere”.

47. Pietro Bonaventura Savini, *Il genio alle belle arti*, cit., p. 8.

48. Con “ballo alto” si intendevano quei balli saltati, come *gagliarda* e *canario*, in cui gli uomini si distinguevano in capriole e passi virtuosistici, al limite dell'acrobazia.

49. *L'idea d'un animo ben regolato. Accademia di Lettere, e d'armi fatta da' Signori Convittori del Seminario Romano*, Zenobi, Roma 1721, p. 14.

50. La festa teatrale in musica *Ercole in Tebe* (libretto di Giovanni Andrea Moneglia, musica di Jacopo Melani) fu rappresentata a Firenze nel 1661. Sui balli dell'opera si suggerisce Barbara Sparti, *Dance, Dancers*, cit., pp. 357-399.

51. Giovann'Andrea [Giovanni Andrea] Moniglia, *Delle poesie drammatiche di Giovann'Andrea Moniglia. Parte prima*, Vincenzio Vangelisti, Firenze 1689, p. 144.

convivenza delle tecniche canoniche: italiana, spagnola e francese. Quando nelle descrizioni o nei titoli non sono specificati i tipi di danze, per i balli definiti italiani e spagnoli, emerge una preferenza per il termine “castagnette”, mentre per quelli francesi è consuetudine l’uso del termine “nacchere”. Nell’edizione del 1673 un nutrito gruppo di convittori esegue un «Balletto all’italiana, battendo nello stesso tempo le Castagnette con agilità eguale alle lodi riportate»⁵², mentre nel corso dell’accademia del 1675 il convittore Ottavio Valenti Gonzaga eseguì un ballo “alla francese” con le nacchere:

Dopo qualche cortese renitenza acconsentì egli, regolandosi nelle danze con atteggiamento francese, & insieme accompagnando con le nacchere il concerto composto con i propri strumenti da sudetti Cavagliari, quali all’impresa s’accinsero con vivezza, proseguironla con bizzari, e terminaronla con encomio.⁵³

Nel 1674, invece, il termine castagnette è adottato per un ballo «misto d’Italiano, e Francese»⁵⁴:

Accordaronsi à formare un balletto misto d’Italiano, e Francese, l’Aria del quale esprimendosi sulle prime dal coro de’ stromenti, veniva ripigliata dal suono di trè Chitare, e varie Castagnette, toccate tutte da quegl’istessi Signori, che formavano il ballo, senza punto inframetterlo, mentre trè d’essi con le Chitare, gli altri trè con le Castagnette accompagnavanlo, egli altri strumenti assordati, e come sotto voce lor servivano.⁵⁵

Al fine di mostrare «quella maestria, che dalle quotidiane instruptioni havevano riportata»⁵⁶, nell’accademia del 1675, dopo un leggiadro ballo francese danzato da due convittori:

In altra forma di ballo, poiché Italiano, dalli Signori D[on]. Annibale Visconti, Gio[vanni]: Battisia Zanchini, e Co[n]te: Giuseppe Carandini, quali tutti e trè con le castagnette al metodo del suono concordandosi praticando con aggiustatezza la funtione, furono si come accolti con lode, così ammirati con diletto.⁵⁷

Dimostrato, attraverso i documenti di collegio, che non si ricorreva alle castagnette esclusivamente nei balli spagnoli e “alla spagnola”, ma anche in quelli italiani e francesi, la questione aperta è se in essi fossero impiegate solo come richiamo a un carattere nazionale – “alla spagnola” o *à l’espagnole* – o se assolvessero anche ad altre funzioni, oltre a quelle di tipo tecnico e didattico già esposte in riferimento alla lezione di ballo. Per quanto riguarda il repertorio francese si ritiene che l’uso delle *castagnettes* fosse connesso con la necessità di imprimere un carattere *à l’espagnole*, mentre nel contesto italiano si intravvedono anche altre sfaccettature.

52. *Il Teatro dell’Honore*, cit., 1673, p. 41.

53. *Il Teatro dell’Honore*, Mario Vigna, Parma 1675, p. 39.

54. Sull’espressione «misto» o «misto dell’uno, e dell’altro» si rimanda a Gloria Giordano, *Il Teatro dell’Honore*, cit., pp. 9-77.

55. *Il Teatro dell’Honore*, Mario Vigna, Parma 1674, pp. 43-44.

56. *Il Teatro dell’Honore*, cit., 1675, pp. 44-45.

57. *Ibidem*.

Nel corso delle accademie tenute nei Collegi, talvolta gli allievi si incitavano a vicenda suonando le castagnette, segnando il tempo durante l'esecuzione di balli ed esercizi virtuosistici e militari (con armi e attrezzi di vario genere, picche, spade e spadoni, bandiere, archibugi, fiocchi, ecc.), scanditi dalla musica⁵⁸, molto probabilmente in tempo di *gagliarda*. Le fonti a disposizione mettono in luce anche quanto le castagnette fossero d'ausilio alla “varietà di invenzione” musicale, realizzata alternando frasi suonate con chitarre, chitarriglie e tiorbe e ritornelli battuti con le castagnette dai ballerini⁵⁹, nonché alla concertazione dei ballerini tra loro e con i musicisti, concordandosi «con le castagnette al metodo del suono»⁶⁰.

«Battendosi le Nacchere, risvegliaronsi gli altri stromenti»⁶¹

In questa sezione del testo si vuole analizzare il tema dal punto di vista del percussionista che oggi si pone di fronte ai rarissimi esempi di ritmi storici di castagnette eseguiti dai ballerini in balli di corte e di teatro tra Sei e Settecento. Sebbene, come si è visto, le castagnette associate alla danza rimandino per lo più al contesto spagnolo, è alla trattatistica coreutica francese che si deve fare riferimento per rintracciare alcuni esempi associati ai tempi di danza. In particolare, la *Chorégraphie* di Feuillet, pubblicata nel 1700 a Parigi, offre importanti spunti d'indagine attraverso tre esempi di *chaconne* di cui è data la linea melodica e la linea delle *castagnettes* e una pagina di *Folies d'Espagne*, comprensiva anche della partitura coreografica in notazione Beauchamp-Feuillet, di cui si tratterà nella terza parte del saggio.

Nella descrizione di Giulio Facchin dal suo libro *Le Percussioni*, le castagnette:

Sono formate da due gusci di legno duro (ebano, palissandro, granadiglia) a forma di conchiglia, collegati da una cordicella che passa attraverso appositi fori praticati nelle appendici superiori. Le parti interne, incavate, sono rivolte una verso l'altra. La loro grandezza media va da 5 x 8 cm a 7 x 10 cm. Emettono il caratteristico suono crepitante quando i due gusci vengono battuti uno contro l'altro.⁶²

Una preziosa testimonianza, risalente all'epoca di nostro interesse, invece, ci viene da Mersenne che nel *Livre septiesme des instrumens de percussion* del suo *Harmonie Universelle* le descrive come uno strumento di legno di prugno, di faggio o di qualsiasi altro legno risonante, la cui impugnatura avviene attraverso il lacchetto che si lega ai pollici di entrambe le mani in modo tale che le due facce

58. *Il Teatro dell'Onore*, Mario Vigna, Parma 1677, p. 11.

59. *Il Teatro dell'Onore*, Mario Vigna, Parma 1678, p. 13.

60. *Il Teatro dell'Onore*, cit., 1675, p. 44.

61. *Il Teatro dell'Onore*, cit., 1674, p. 44.

62. Guido Facchin, *Le Percussioni*, EDT, Torino 1989, p. 133.

concave si ritrovino una di fronte all'altra. Mersenne scrive anche del loro utilizzo in Spagna, dove si danzano le *sarabandes* al suono delle castagnette insieme con ogni sorta di strumento, la chitarra in maniera particolare. Egli precisa che «anche se producono diverse dissonanze, non si percepiscono, a causa della grande differenza che c'è tra la qualità del loro suono e quella del suono degli strumenti a corda»⁶³: infatti le nacchere agiscono in un range di frequenze attorno ai 4000 Hz⁶⁴, che in termini di suono non crea conflitti con altri strumenti (si consideri che la maggior parte degli strumenti non supera i 2.000 Hz)⁶⁵.

Prima di addentrarci nell'analisi dei ritmi di *chaconne* descritti da Feuillet, vale la pena evidenziare che, più in generale, l'interesse per le percussioni nell'accompagnamento alla danza è testimoniato nell'*Orchésographie*⁶⁶ di Thoinot Arbeau già dalla fine del Cinquecento. Egli dedica una sezione alla *Tabulature contenant toutes les diversités des battements du tambour*, con oltre settanta variazioni su un ritmo di marcia e più avanti riporta una *Pavane à quatre parties* sulla *chanson Belle qui tiens ma vie*⁶⁷ e la *Basse-dance appellee: Iouyssance vous donneray*⁶⁸ entrambe «con i ritmi e i colpi del tamburo»⁶⁹. Da questi esempi emerge che la funzione del tamburo nell'accompagnamento dei balli, così come nella musica non a uso per la danza, consiste nello scandire il ritmo e la velocità in maniera regolare, secondo le necessità dei ballerini: «Il tamburo, con il suo ritmo regolare, è di grande aiuto nel portare i piedi nella posizione corretta richiesta dai movimenti della danza»⁷⁰. Le ricerche effettuate al momento non hanno evidenziato altre partiture di questo tipo nelle quali sia riportata anche la parte delle percussioni. Per trovare testimonianza di cosa suonasse il percussionista in brani afferenti a tempi di danza, anche se non necessariamente legati a una coreografia di corte o di teatro, bisogna attendere la fine del XVII secolo, con la diffusione di danze di origine ispanica, come la *zarabanda* e la *chacona*⁷¹. Ai fini del presente lavoro ci si soffermerà su quest'ultima, i cui primi esempi si trovano in una raccolta

63. «Encore qu'elles fassent plusieurs dissonances, on ne les apperçoit pas, à raison de la grande difference qui est entre la qualité de leur son, et celle du son des instruments à cordes» (Marin Mersenne, *Harmonie Universelle*, Sébastien Cramoisy et Pierre Ballard, Paris 1636-1637, livre VII, p. 48).

64. Kenji Ishikawa – Kohei Yatabe – Yasuhiro Oikawa, *Seeing the sound of castanets: Acoustic resonances between shells captured by high-speed optical visualization with 1-mm resolution*, in «The Journal of the Acoustic Society of America», vol. CXLVIII, n. 5, 2020, pp. 3171-3180.

65. John R. Pierce, *La scienza del suono*, Zanichelli, Bologna 1987, p. 33.

66. Thoinot Arbeau, *Orchésographie*, cit.

67. *Ivi*, pp. 30r-32v.

68. *Ivi*, pp. 33v-37v. Di questa danza sono dati anche i passi.

69. «Avec les mesures & battemens du tambour» (*ibidem*).

70. «Le tabourin ayde merveilleusement par ses mesures uniformes à faire les assiettes des pieds selon la disposition requise pour les mouvements» (*ivi*, p. 33v).

71. Danze di origine ispanica come il *canario* e la *Pavana di Spagna o Pavaniglia*, ad esempio, sono descritte già dalla fine del Cinquecento nei trattati dei maestri di ballo italiani e francesi, Fabritio Caroso e Cesare Negri, oltre che dallo stesso Arbeau, che ne rielaborarono i passi e le coreografie secondo le diverse tecniche, senza mai alcun riferimento alle castagnette o ad altre percussioni. Cfr. Thoinot Arbeau, *Orchésographie*, cit., pp. 95v-96r, 96v-97r; Fabritio Caroso, *Il ballarino*, cit., Parte Seconda, pp. 37r-39v, 181r [sic, ma 179r]-180v; Cesare Negri, *Le gratie d'amore*, cit., pp. 132-135, 157-159, 198-202.

per chitarra spagnola del cantante e compositore pugliese Girolamo Montesardo⁷². La *chacona* nel corso del Seicento sarà fonte di ispirazione anche per molti compositori attivi alla corte di Luigi XIV, come Lully, Rebel e Philidor, ai quali in particolare si farà riferimento, che ne elaboreranno il ritmo e le armonie adattandole “alla francese” con la tipica nota puntata.

I *Pieces de trompettes et timballes*⁷³ di Philidor contengono tre *chaconnes* – *Chaconne du Palais Royal*⁷⁴, *Chaconne de Polichinel*⁷⁵ e *Chaconne Dauphine*⁷⁶ (figg. 9, 10, 11) – nelle quali i timpani sono utilizzati in una maniera che rimanda al modo di usare il tamburo descritto da Arbeau nell’*Orchésographie*. I timpani di Philidor sottolineano (seppur con alcune variazioni) la struttura ritmica del tempo in 3/4 con un inizio in doppio levare, tipico di questa danza, scandendo principalmente il pattern ritmico composto da semiminima puntata, due semicrome e semiminima, quasi sempre in omoritmia con la tromba bassa.

Nella *Fantaisie* di Jean-Féry Rebel del 1729, nel cui frontespizio si legge «il contrabbasso, le trombe e i timpani impreziosiscono notevolmente questo brano»⁷⁷, la parte dei timpani non è data; tuttavia, la scrittura non lascia adito a dubbi, i timpani possono essere aggiunti, contribuendo alla buona riuscita della composizione, soprattutto nella *Chaconne* e nel *Tambourin*. Il continuo alternarsi di accordi di tonica e dominante all’interno dei due brani, in un contesto estremamente ritmico, ben si presta all’aggiunta di fiati e percussioni. Nella *Chaconne*, in particolare, è presente una fortissima componente percussiva, quasi parossistica, dove per molte battute l’accordo viene ripetuto con una suddivisione ritmica incalzante che rimanda a quella sfrenata sensualità caratteristica di questo tipo di danza, che tanto scalpore destò negli spettatori sin dai tempi della sua prima apparizione in Spagna alla fine del XVI secolo⁷⁸.

72. Girolamo Montesardo, *Nuova inventione d’intavolatura, per sonare li balletti sopra la chitarra spagnuola, senza numeri, e note. Per mezzo della quale da se stesso ogn’uno senza maestro potrà imparare*, appresso Christofano Marescotti, Firenze 1606.

73. André Danican Philidor, *Pieces de Trompettes et Timballes à 2, 3 & 4 Parties. Premiere livre*, Par Christophe Ballard, seul imprimeur du Roy pour la Musique, Paris 1685.

74. *Ivi*, pp. 24-27.

75. *Ivi*, pp. 130-135.

76. *Ivi*, pp. 170-177.

77. «La contrebasse, Trompettes et Timballes embellissent fort cette piece» (Jean-Féry Rebel, *Fantaisie*, L’Auteur, Ruë St. Vincent vis-avis St. Roch, et à la Porte de l’Opera. Le Sr. Le Clerc, Md. Ruë a la Croix D’or, Paris 1729).

78. «Que dire del halconear cō los ojos: del reboluer las ceruizes, y andar coleando los cabellos, y dar bueltas a la redōda, y hazer visages: como acaece en la çarabāda, poluillo, chacona, y otras danças: sino que todos estos son verdaderos testimonios de locura, y que no estan en su seso los dançates?» («Che cosa dirò del fendere con gli occhi, del roteare le caviglie e far muovere i capelli da una parte all’altra, girare in tondo e fare smorfie: come accade nella *zarabanda*, *poluillo*, *chacona* e altre danze: se non che tutte queste sono vere testimonianze di follia e che i danzatori non sono nel pieno possesso delle loro facoltà mentali?»). Fray Juan de la Cerda, *Vida política de todos los estados de mujeres*, Iuan Gracian, Alcalá de Henares 1599, p. 468r-v, online: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000049195> (u.v. 13/5/2025).



Figura 9. André Danican Philidor, *Chaconne de Polichinel, Premiere dessus* (*Pieces de Trompettes*, cit., pp. 130-131). Fonte: Bibliothèque nationale de France, Département Musique, RES-920, online: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b108627343/f67.item> (u.v. 7/8/2025).



Figura 10. André Danican Philidor, *Chaconne de Polichinel, Second dessus* (*Pieces de Trompettes*, cit., pp. 132-133). Fonte: Bibliothèque nationale de France, Département Musique, RES-920, online: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b108627343/f68.item> (u.v. 7/8/2025).

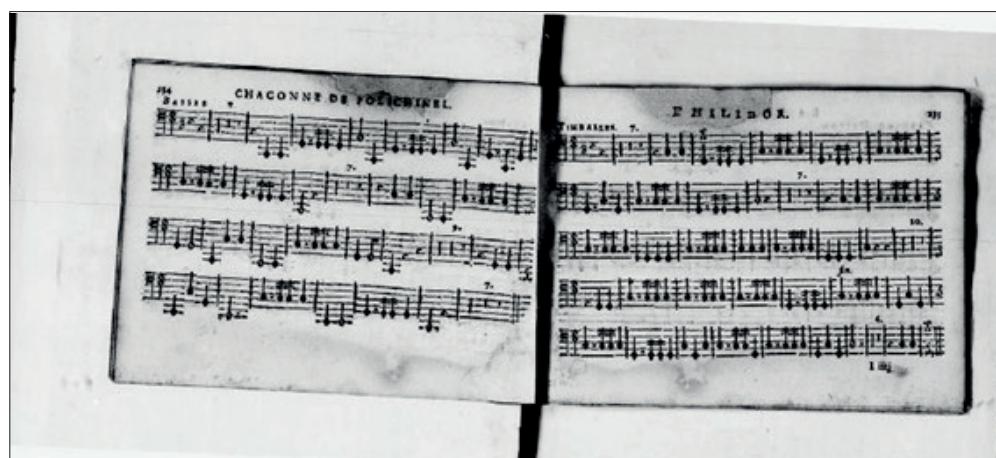


Figura 11. André Danican Philidor, *Chaconne de Polichinel, Basses e Timballes* (*Pieces de Trompettes*, cit., pp. 134-135). Fonte: Bibliothèque nationale de France, Département Musique, RES-920, online: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b108627343/f69.item> (u.v. 7/8/2025).

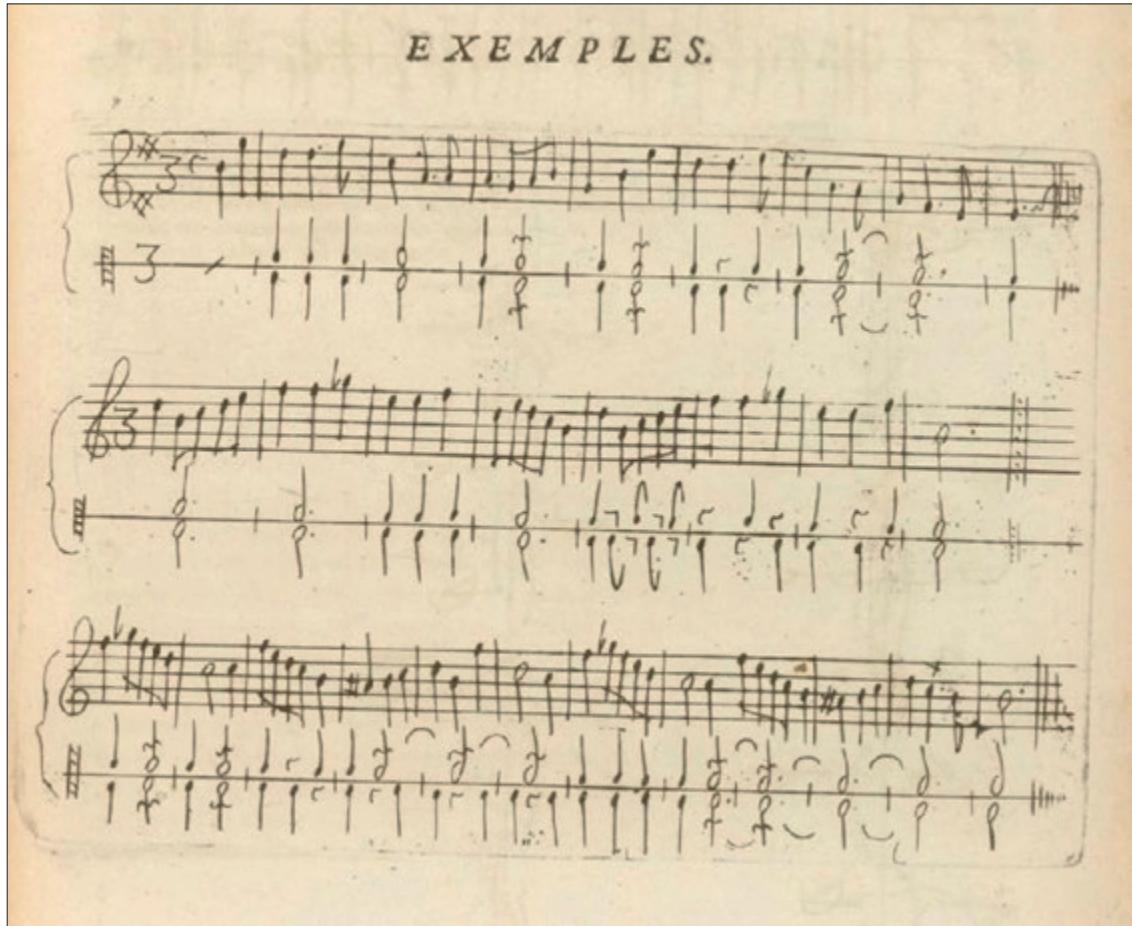


Figura 12. Raoul-Auger Feuillet, *Chorégraphie*, cit., p. 101. Fonte: Bibliothèque nationale de France, Département Arsenal, 4-S-4592 (1), online: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1048479h?rk=107296;4> (u.v. 23/6/2025).

Se le partiture di Philidor permettono dei paragoni con gli esempi di Arbeau, seppure con le dovute precauzioni, evidenziando che i timpani erano suonati da uno strumentista, che evidentemente seguiva la partitura come avviene per un qualsiasi altro strumento, non disponiamo, invece, di partiture con la linea delle castagnette da mettere a confronto con gli esempi riportati da Feuillet nella *Chorégraphie*. Tale prassi confermerebbe che le castagnette, come attestato anche da Mersenne, erano appannaggio dei ballerini: i musicisti eseguono le quattro o cinque parti della musica, mentre per la composizione dei ritmi delle castagnette «il che sarebbe molto piacevole nei balli [...] lascio l'invenzione ai maestri di ballo, che conoscono la proporzione che devono mantenere tra questi strumenti per suonare insieme»⁷⁹.

Si ritiene, quindi, che gli esempi presenti nella *Chorégraphie* di Feuillet vadano considerati

79. «Ce qui seroit fort agreable dans des danses [...] ie laisse l'invention aux Maistres des Balets, qui sçavent la proportion qu'ils doivent garder entre ces instruments pour en faire des concerts» (Marin Mersenne, *Harmonie Universelle*, cit., Livre VII, pp. 47-48).

come dei suggerimenti utili ai ballerini capaci di suonarle, i quali, in una relazione che potremmo definire di “concordanza” e di “contrastò” con i *pas*, applicavano quello stesso principio di “improvvisazione”, tipico dei balli in forma di *mutanza*, paragonabile all’ornamentazione nella musica, che all’epoca implicava l’utilizzazione di sequenze note. D’altronde anche le fonti iconografiche sembrano avvalorare questo aspetto, giacché non sono state rinvenute immagini in cui sia ritratto un suonatore (o una suonatrice) di castagnette all’interno di un gruppo di strumenti intenti ad accompagnare la danza.

A oggi, le linee di *castagnettes* di Feuillet, a quanto è dato sapere, rappresentano l’unico esempio di ritmi storici legati alla danza. Se, da un lato, le partiture ritmiche del trattato di Arbeau lasciano supporre un ruolo di “motore” per il tamburo, il cui compito è quello di scandire con precisione e continuità il ritmo su cui si basano determinate danze, dall’altro, le *castagnettes* di Feuillet sorprendono per la varietà delle combinazioni in relazione alla musica e ai *pas*, e rappresentano un punto fermo dal quale partire per chi voglia dedicarsi ad un’esecuzione storicamente informata.

«Accompagnò così il metro del suono come il tempo del ballo col tocco delle castagnette»⁸⁰

Come si è visto nel corso del testo, affinché la trattatistica coreutica rivolga una qualche attenzione alle castagnette riportando esempi ritmici collegati a linee melodiche specifiche, bisogna aspettare il XVIII secolo. A prescindere dall’opera pubblicata da Juan Fernández de Rojas con lo pseudonimo di Francisco Agustín Florencio che, nonostante le intenzioni espresse nel titolo *Instrucción científica del modo de tocar las castañuelas*⁸¹, si presenta come una satira sui costumi dell’epoca e una parodia dei trattati scientifici e filosofici dell’Illuminismo, è alla *Chorégraphie*⁸² di Raoul-Augé Feuillet che

80. *Il Teatro dell’Honore*, cit., 1674, p. 18.

81. Francisco Agustín Florencio, *Crotalogia o Ciencia de las castañuelas. Instrucción científica del modo de tocar las castañuelas para baylar el Bolero, y poder facilmente, y sin necesidad de Maestro, acompañarse en todas las mudanzas, de que está adornado este gracioso Bayle Español*, Imprenta Real, Madrid 1792. Cfr. Monroe Z. Hafer, *Toward a History of Spanish Imaginary Voyages*, in «Eighteenth-Century Studies», vol. VIII, n. 3, 1975, pp. 265-282 e la voce *crotalogía* in *Diccionario técnico de la música*, a cura di Felipe Pedrell, Isidro Torres Oriol, Barcelona 1897, p. 123 (ristampa *facsimile*: Maxtor, Valladolid 2009).

82. Raoul-Augé Feuillet, *Chorégraphie*, cit., pp. 100-102. Molto interessante l’osservazione di Marie Glon riguardo alle traduzioni in inglese della *Chorégraphie*, che se a prima vista sembrano molto simili alla fonte francese (del 1700 e del 1701), rivelano precise scelte editoriali, come ad esempio l’esclusione del capitolo sulle *Castagnettes*. Nelle traduzioni di Weaver e Siris tale scelta può essere spiegata con il preciso intento dei maestri d’oltremanica di dedicarsi esclusivamente ai passi della danza di società e di teatro di genere *noble*, epurando il testo da quelle sezioni riconducibili a pratiche più esotiche o *grotesques*. Cfr. Marie Glon, *Les lumières chorégraphiques. Les maîtres de danse européens au cœur d’un phénomène éditorial (1700-1760)*, thèse pour obtenir le grade de docteur de l’EHESS en histoire et civilisations, 2 voll., École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris 2014, vol. I, p. 341.

abbiamo più accurate informazioni sul rapporto tra le *castagnettes*, la musica e la danza.

Nel breve paragrafo *De la batterie des Castagnettes*, presente fin dalla prima edizione del 1700, Feuillet utilizza figure e valori musicali posti su una linea al di sotto del pentagramma, per indicare i ritmi delle *castagnettes*. I simboli musicali riferiti alla mano sinistra sono posti al di sopra e quelli della mano destra al di sotto della linea, delimitata dal segno di battuta, in corrispondenza delle battute della linea melodica regolarmente scritta sul pentagramma con la chiave di Sol sul primo rigo, come di prassi nella musica francese. Sulla linea delle *castagnettes* è posta un «tipo di chiave»⁸³ che servirà, come specifica Feuillet, solo per indicare l'inizio e porre poi i segni di misura dell'*aria* e il tempo. A titolo di esempio mette in relazione tre linee melodiche in tempo di *chaconne* con i relativi ritmi per le *castagnettes*, di esse è stata identificata solo la prima quale *incipit* della *Chaconne de Phaeton* di Lully⁸⁴ (fig. 12).

Il ritmo di base della melodia di *chaconne* riportato da Feuillet presenta il tipico schema di un metro in 3/4 suddiviso in semiminima, semiminima col punto, croma (fig. 13).

Si osserva immediatamente che le *castagnettes* non aderiscono mai a questa scansione ritmica, elemento di grande interesse che denota quanto la loro funzione non sia riconducibile a quella tipica degli strumenti a percussione, ovvero marcare la figurazione ritmica sulla quale si sviluppa la composizione. La loro funzione è piuttosto quella di accompagnare i *pas* in “concordanza” o in “contrasto”, come si deduce dall'esempio di *Folie d'Espagne*⁸⁵ presente nella medesima pubblicazione e analizzata qui di seguito nella scheda dedicata.

In entrambe le composizioni c'è un pattern ritmico di tre battute che si ripete in determinati momenti della composizione, dove persino l'alternanza tra la mano destra e sinistra è identica (fig. 14).

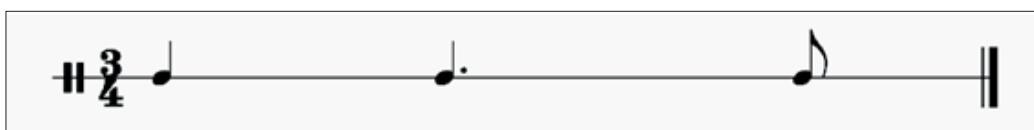


Figura 13. Ritmo del primo esempio di *chaconne* di Feuillet (Raoul-Augier Feuillet, *Chorégraphie*, cit., p. 101).

83. «Espece de Clef» (Raoul-Augier Feuillet, *Chorégraphie*, cit., p. 100).

84. Le coreografie si trovano in Raoul-Augier Feuillet, *Recueil de dances contenant un tres grand nombres, des meilleures Entrées de Ballet de Mr. Pécour*, Chez le Sieur Feuillet, Paris 1704, pp. 10-19 e pp. 185-194. Sulla versione femminile di questa coreografia si veda Régine Astier, “*Chaconne pour une femme*”: “*Chaconne de Phaéton*”. A performance study, in «Dance Research», vol. XV, n. 2, Winter 1997, pp. 150-169, in particolare p. 151.

85. Raoul-Augier Feuillet, *Chorégraphie*, cit., p. 102. In questa sezione si fa riferimento esclusivamente a questa versione di *Folie d'Espagne* e non alle pagine di *Folie d'Espagne pour femme* di Raoul-Augier Feuillet o di *Folie d'Espagne pour un homme* di Guillaume Louis Pécour, in Raoul-Augier Feuillet, *Recueil de dances composées par Mr. Feuillet. Recueil de dances composées par Mr. Pécour*, Chez l'autore e chez Michel Brunet, Paris 1700, pp. 33-38 e pp. 221-224 (ristampa *facsimile*: Broude Brothers, New York 1968).

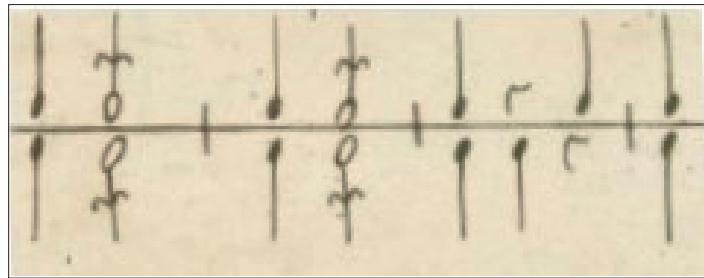


Figura 14. Raoul-Augustin Feuillet, *Chorégraphie*, cit., p. 101, dettaglio pattern ritmico.

Nella *chaconne* lo troviamo alle battute 4, 5, 6 della prima riga e poi ancora alle battute 1, 2, 3 della terza riga. Nella *Folie d'Espagne* alle battute 5, 6, 7. Questo pattern di tre battute risolve sempre allo stesso modo, con un colpo di entrambe le *castagnettes* (*tian*) sul primo tempo della battuta successiva (fig. 14) e inoltre il ritmo non coincide, come abbiamo visto, con quello di base della *chaconne*. Questa figurazione non solo è l'unica che si ripete all'interno della stessa danza, ma la ritroviamo identica, seppur una volta soltanto, nella *Folie d'Espagne*. Va peraltro evidenziato che le battute coreografiche corrispondenti a questo pattern nella *Chaconne pour femme* (fig. 15a) e *pour homme* (fig. 15b) e nella *Folie d'Espagne* (fig. 16), non presentano gli stessi passi: nella prima si ha una sequenza di *coupé battu*, *coupé à deux mouvements* e *coupé battu*, nella seconda un *pas de bourrée emboîté* e due *pas grave*, mentre nella *Folie* si ha un *pas de bourrée en présence*, un *coupé-glissé* e un *contretemps*.

C'è un passaggio nella partitura ritmica della *chaconne*, alle battute 4, 5 e 6 della terza riga, dal quale possiamo capire che per suonare le *castagnettes* in queste danze era necessaria una certa destrezza e una tecnica avanzata. Infatti, la mano destra scandisce il primo e il terzo tempo della battuta, mentre la mano sinistra è impegnata in un *rian* che, come spiega Feuillet, deve essere continuo «sans frapper» ovvero senza sottolineare una scansione ritmica.

Agli esempi di *chaconne*, segue una pagina riassuntiva dei simboli della notazione e comprensiva di melodia e ritmi per le *castagnettes*, significativamente intitolata: *Couplet de Folie d'Espagne avec les bras et la batterie des Castagnettes, pour faire connoistre comme on doit pratiquer les règles précédentes* (fig. 16), analizzata nella scheda comparativa.

Non può sfuggire che entrambi i tempi di danza scelti per le esemplificazioni siano balli di origine ispanica, *chacona* e *folía*, peraltro gli stessi documentati anche in Italia.

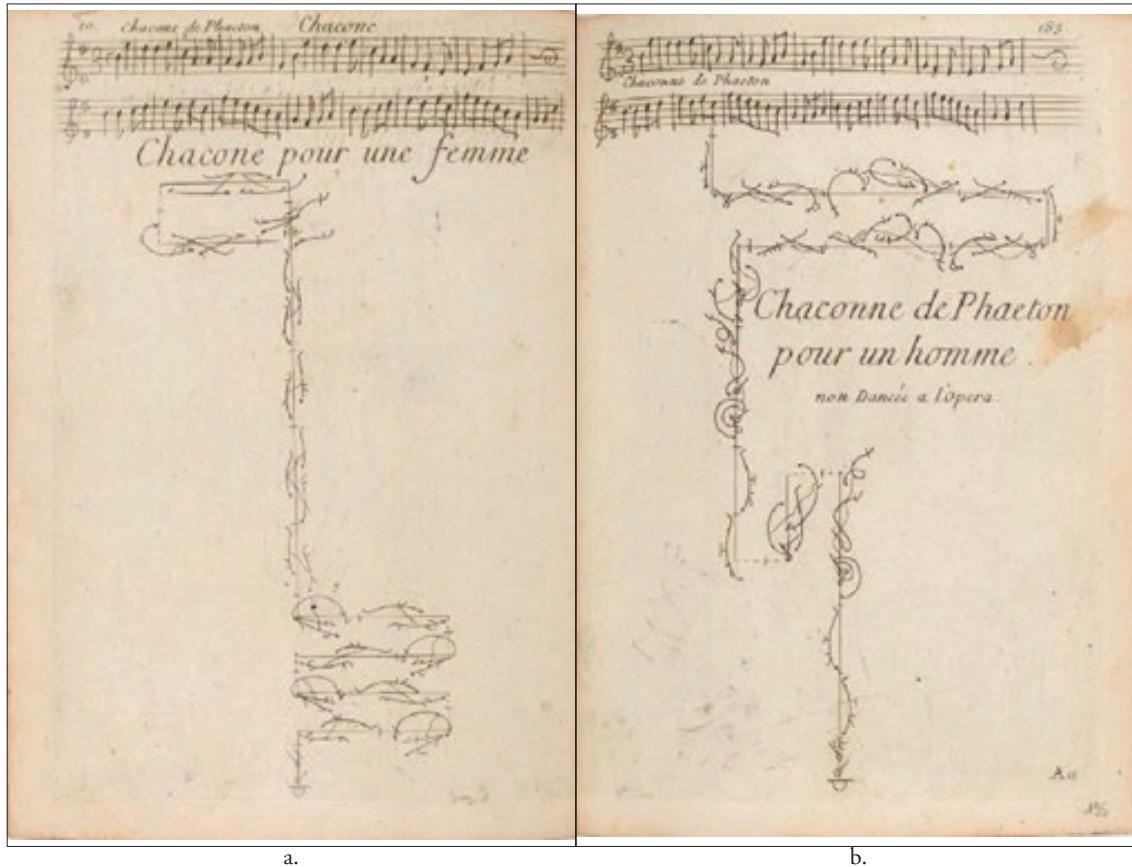


Figura 15. Raoul-Auger Feuillet, *Recueil de dances*, cit.: a) *Chaconne pour femme*, p. 10; b) *Chaconne de Phaeton pour un homme*, p. 185. Fonte: Bibliothèque nationale de France, Département Bibliothèque-musée de l'Opéra, RES-661, online: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b85914682?rk=600861;2> (u.v. 23/6/2025).

Analisi del “Couplet de Folie d’Espagne”

Si nota che le *castagnettes* vengono suonate sempre con entrambe le mani, eccetto che nelle misure 7, 13 e 15, in cui si alternano.

Per la nomenclatura dei suoni delle castagnette sono state adottate abbreviazioni convenzionali⁸⁶:

tan = suono singolo della mano sinistra;

pi = suono singolo della mano destra;

tian = suono singolo di entrambe le mani;

rian o *ca-rre-ti-lla* = sequenza di quattro suoni prodotti dalle dita della mano destra (dal mignolo all’indice).

86. Cfr. la nota 36 del presente saggio.

Nella tecnica delle *castañuelas* (e presumibilmente anche delle *castagnettes* storiche), il *rian* si ottiene grazie ad una rapida successione delle dita mignolo, anulare, medio e indice. Il pollice è il dito al quale è legata la fettuccia con cui sono incernierate le due parti concave delle castagnette e non partecipa all'esecuzione dei ritmi. Se al dito mignolo abbiniamo il numero 1, all'anulare il numero 2 ecc., il *rian* si ottiene eseguendo senza soluzione di continuità la successione 1234-1234, ecc., in un movimento del tutto simile a quando si tamburella con le dita su un tavolo. Questa tecnica specifica e il fatto di tenere le nacchere legate al pollice è la grande differenza che distingue le *castañuelas* dalle castagnette italiane. Queste ultime vengono di solito legate attorno al dito medio e tutte le dita (a eccezione del pollice) contemporaneamente si muovono in modo da far battere insieme le due metà. Il ritmo prodotto è continuo, ipnotico, scandisce la pulsazione del brano come un battito cardiaco e non si utilizza (almeno nella stragrande maggioranza dei casi) la tecnica del *rian*.

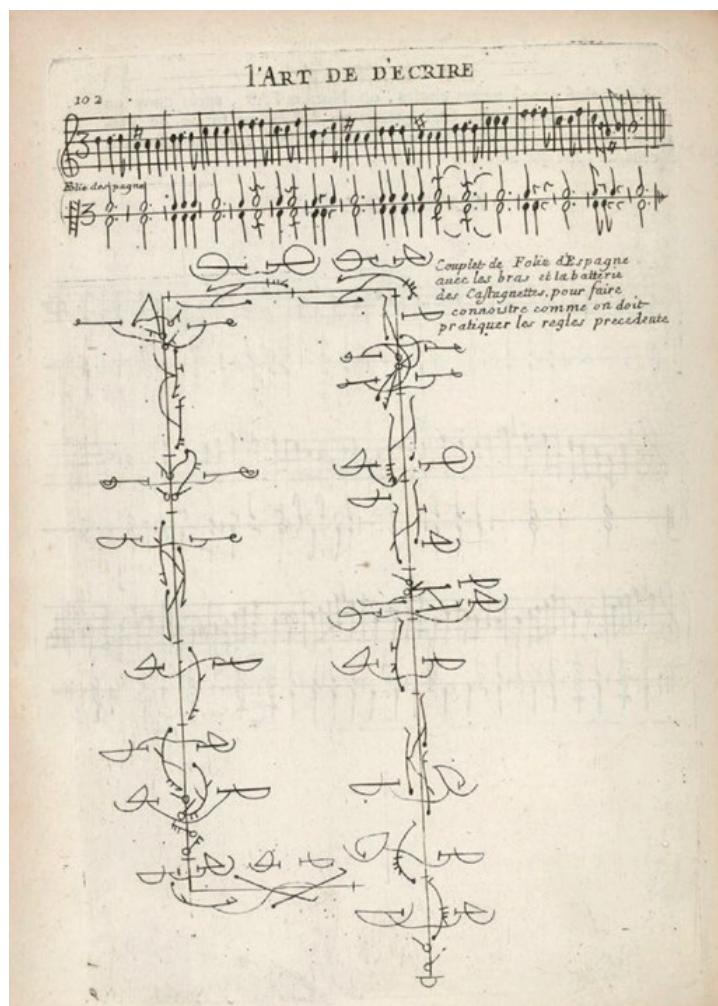


Figura 16. Raoul-Auger Feuillet, *Chorégraphie*, cit., p. 102. Fonte: Bibliothèque nationale de France, Département Arsenal, 4-S-4592 (1), online: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1048479h?rk=107296;4> (u.v. 23/6/2025).

Tabella 1. *Couplet de Folie d'Espagne* – Tavola comparativa.

Misura	Castagnettes	Passi	Commento
1	<i>tian</i> minima con il punto	<i>demi-contretemps</i>	il <i>tian</i> sottolinea il battere, che corrisponde alla discesa dal <i>relevé en sautant</i> del <i>demi-contretemps</i>
2	<i>tian</i> minima con il punto	<i>demi-contretemps</i>	il <i>tian</i> sottolinea il battere, che corrisponde alla discesa dal <i>relevé en sautant</i> del <i>demi-contretemps</i>
3	tre <i>tian</i> semiminime	<i>pas de bourrée</i>	i tre <i>tian</i> sottolineano il <i>demi coupé</i> e i <i>pas marchés</i> che compongono il <i>pas de bourrée</i>
4	<i>tian</i> minima con il punto	<i>pas grave</i>	il <i>tian</i> con il punto sottolinea l' <i>élévé</i> del <i>pas grave</i>
5	<i>tian</i> semiminima <i>rian</i> minima, con entrambe le nacchere	<i>pas de bourrée en présence</i>	le <i>castagnettes</i> eseguono la stessa figura ritmica della musica. Il <i>tian</i> corrisponde al <i>demi-coupé</i> e il <i>rian</i> ai due <i>pas marché</i> del <i>pas de bourrée</i>
6	<i>tian</i> semiminima <i>rian</i> minima, con entrambe le nacchere	<i>pas coupé</i> con <i>glissé</i>	il <i>tian</i> corrisponde al <i>demi-coupé</i> e il <i>rian</i> al <i>glissé</i> del <i>coupé</i>
7	<i>tian-pi-tan</i> tre semiminime	<i>contretemps</i>	il <i>tan</i> (con la nacchera di sinistra) corrispondente al braccio <i>à l'opposition</i>
8	<i>tian</i> minima con il punto	<i>pas de bourrée emboîté</i>	il <i>tian</i> sottolinea la cadenza aperta sulla dominante della musica. Il <i>tian</i> corrisponde al <i>demi-coupé</i> del <i>pas de bourrée</i>
9	tre <i>tian</i> semiminime	<i>contretemps</i>	i tre <i>tian</i> sottolineano i tre appoggi del <i>contretemps</i>
10	<i>tian</i> semiminima <i>rian</i> minima con entrambe le nacchere	<i>contretemps</i>	il <i>rian</i> continuo va a unire il <i>contretemps</i> con il passo composito successivo
11	prosecuzione del <i>rian</i> con entrambe le nacchere	<i>assemblé, glissé in IV posizione, sauté finito pied en l'air</i>	
12	<i>tian</i> minima con il punto	<i>assemblé</i>	il <i>tian</i> corrisponde all' <i>assemblé</i> , sottolineando la cadenza coreografica
13	<i>tian-pi</i> due semiminime pausa di semiminima	<i>pas de bourrée</i>	Il <i>tian</i> corrisponde al <i>demi-coupé</i> , il <i>pi</i> al primo <i>pas marché</i> e la pausa di semiminima al secondo <i>pas marché</i> del <i>pas de bourrée</i> , con un effetto di sospensione
14	<i>tian</i> minima con il punto	<i>demi-coupé</i>	<i>tian</i> con il punto sottolinea la sospensione di movimento data dal <i>demi coupé</i>
15	<i>tian croma</i> <i>pi croma</i> <i>tan</i> semiminima pausa di semiminima	<i>jeté-sissonne</i>	le <i>castagnettes</i> sottolineano l'andamento ritmico della musica. Il <i>tian-pi</i> corrisponde allo <i>jeté</i> e il <i>tan</i> all' <i>assemblé</i> della <i>sissonne</i>
16	<i>tian</i> minima con il punto	<i>pas de bourrée</i>	Il <i>tian</i> corrisponde al <i>demi-coupé</i> del <i>pas de bourrée</i>

Conclusioni

La ricerca fin qui condotta in ambito coreutico e musicale sull'impiego delle castagnette nel ballo di corte e di teatro tra Sei e Settecento ha evidenziato, ancora una volta, il contributo delle fonti indirette alla storia della tecnica della danza. Il valore di tale contributo emerge, tanto più, quando sono messe in luce pratiche che i trattati tralasciano e di cui, in mancanza di documentazione tecnica, non si avrebbe testimonianza.

Documenti d'archivio, libretti teatrali e soprattutto i libretti delle accademie di collegio hanno permesso di delineare un quadro delle prassi esecutive coreutico-musicali diffuse nel territorio italico, aggiungendo elementi riferiti alla didattica coreutica e all'attività performativa di nobili ballerini e ballerini professionisti, in un arco di tempo (1630-1728), in cui nella penisola non furono pubblicati trattati di danza.

In questo particolare contesto, in cui si registra la compresenza di diversi modi di ballare – italiano, spagnolo e francese – ciascuno con proprie peculiarità tecnico-stilistiche, le castagnette sono impiegate in maniera trasversale, mostrando varie sfaccettature legate essenzialmente alle diverse tecniche e al relativo repertorio. Se in quello spagnolo le castagnette sono previste in specifiche tipologie di *bayles*, in quello francese caratterizzano per lo più balli *à l'espagnole*, ancorché dai bozzetti dei costumi emerga che vengono altresì associate a personaggi teatrali che non presentano relazioni con la tradizione culturale ispanica. Per quanto riguarda il repertorio italiano, se ne registra l'uso in balli di origine ispanica danzati secondo le regole della tradizione cinque e seicentesca. Tuttavia, l'elemento più innovativo, emerso dalle impronte coreografiche di questo elaborato *movementscape* storico, è l'uso, oltre che nella lezione di ballo, anche in tipi di balli, come la *gagliarda*, in cui agilità, leggiadria e virtuosismo al limite dell'acrobazia erano accompagnate e misurate dal naccherare dei ballerini.