

## Dissacrazioni e nuove figurazioni nei *ballets-pantomimes* della prima metà del Settecento

Paola Martinuzzi

La ricerca prende in esame la produzione di pantomime e *ballets-pantomimes* a Parigi fra il 1729 e il 1745. Le date delimitano una prima stagione di elaborazione sperimentale di questi generi, destinati a un considerevole sviluppo e fortuna a partire dalla seconda metà del secolo. Il lavoro comporta l'edizione critica, l'analisi e la contestualizzazione di quattordici scenari manoscritti inediti di *ballets-pantomimes* e di pantomime, e di tredici scenari che furono stampati all'epoca della rappresentazione, integralmente o parzialmente,<sup>1</sup> e non più pubblicati.

Terreno della sperimentazione sono i teatri della Foire, per loro natura spazi svincolati dal controllo centrale politico-culturale, e allo stesso tempo in conflitto con la scena «ufficiale». Assimilatori e demolitori critici dei modelli artistici e letterari «canonici» o consacrati dal pubblico della corte, i *forains*, nella loro posizione marginale rispetto ai centri di potere dello spettacolo (l'Académie Royale de Musique e il Théâtre Français), sono particolarmente ricettivi nei confronti dei mutamenti sociali, del gusto e delle esigenze del pubblico, delle tensioni culturali; se ne lasciano permeare, mutando le proprie forme, in vista di una pregnante maturazione del proprio genere, che prelude a dimensioni moderne. Questa attitudine viene dall'interno rinforzata dagli scambi e dalle amicizie fra artisti francesi e stranieri; un movimento reale fra paesi europei mette in contatto saperi, forme, temi, testi.

Il teatro *forain* trova la sua identità nella dimensione dello scambio, nell'innovazione, che pur conserva elementi arcaici, nella contaminazione delle forme, nella parodizzazione dei modelli teatrali esistenti. Si propone costitutivamente<sup>2</sup> come insieme di strutture essenzialmente mobili, sempre ai margini e in contrapposizione rispetto alla stabilità dei generi praticati al Théâtre Français e all'Académie Royale de Musique.

<sup>1</sup> La pubblicazione parziale, per estratto o sinossi, è avvenuta nel *Mercure de France*, nei volumi del *Dictionnaire des Théâtres de Paris* dei fratelli Parfaict (Rozet, Paris 1757, 5 voll.), i primi storiografi del teatro francese.

<sup>2</sup> Una sintetica e interessante formulazione di una estetica della Foire nell'età barocca, in stretta connessione con la funzione specifica dei luoghi in cui gli spettacoli nascevano, la troviamo nel saggio di Katrin Kröll, "Spectacles de foire à Strasbourg de 1539 à 1618", in *Théâtre et spectacles hier et aujourd'hui. Moyen Âge et Renaissance*, Actes du 115e Congrès National des Sociétés Savantes (Avignon, 1990), Éditions du CTHS, Paris 1991, pp. 245-257. Per la Kröll lo spazio *forain* si caratterizza innanzitutto come punto d'incontro di gente straniera, portatrice di esperienze autentiche e "altre"; è vetrina delle innovazioni tecniche (come aspetto della cultura materiale) che trovano lì il loro vero e proprio primo "mercato". Le fiere sono di conseguenza, il palcoscenico della fusione fra tradizione e novità: le forme di intrattenimento non mirano affatto a cancellare l'eredità di una cultura arcaica e popolare, perdurante, ma al tempo stesso fungono da spazio d'accoglienza del moderno e dello straniero, accanto all'antico.

Negli anni oggetto della mia ricerca, prende corpo il gusto<sup>3</sup> borghese che cerca nelle espressioni artistiche lo specchio della sua realtà e dei suoi valori.<sup>4</sup> Questo si accompagna allo sviluppo, in Francia, di una prima «industria dello spettacolo» nelle imprese private *foraines*, processo già iniziato nei decenni precedenti e che porta alle alterne vicende dell'Opéra Comique, sempre invisio ai teatri ufficiali per il successo del suo repertorio in costante rinnovamento, capace di suscitare interesse,<sup>5</sup> e ripetutamente colpito da decreti che ne limitano i mezzi espressivi, considerati come un proprio «privilegio» dalle scene tutelate e amministrare dal potere centrale.

La storia dei generi pantomimici si intreccia a più riprese con l'imposizione di divieti, dal 1699 al 1752. Sono in effetti, in parte proprio le ricorrenti restrizioni dei codici artistici concessi a stimolare la creatività degli attori e a favorire il ricorso sistematico alla gestualità come veicolo del senso, in una scena tanto spesso privata del testo verbale.

Nel loro incessante rinnovamento di forme, gli spettacoli pantomimici *forains* degli anni Trenta e Quaranta del Settecento uniscono:

- a) saperi, tecniche, figure di tradizione secolare, che vengono letti e utilizzati come elementi universali e poetici, e allo stesso tempo come bagaglio di metafore storizzabili. (La Commedia dell'Arte, per sua vocazione forma europea, viene assimilata da parte degli intellettuali pre-illuministi e illuministi in chiave ideologica; le discipline funamboliche e acrobatiche, illustrate in Francia a fine Cinquecento nel trattato di un italiano, Arcangelo Tuccaro, giocano un ruolo non secondario nella rappresentazione dell'arcaico e del meraviglioso, forze vive e in conflitto con le spinte razionali, nella prima metà del secolo);
- b) strutture spettacolari, forme, saperi e tecniche assimilate dai modelli «maggiori» messi in auge dai teatri istituzionali nel tempo, utilizzati qui con intento critico o parodico, non solo per la citazione dei temi proposti, ma sul piano delle strutture

<sup>3</sup> In realtà, proprio il termine e il concetto di *gusto* si definiscono alla metà del secolo; David Hume pubblica *Standard of Taste* nel 1757. Ma già nel 1733 Voltaire aveva scritto il poema critico *Le Temple du goût*, ben presto parodiato all'Opéra Comique in *Polichinelle dieu du goût*, e da Romagnesi alla Comédie Italienne con una commedia omonima; l'anno precedente alla Foire, Carolet aveva dato *L'Allure*, in difesa del gusto contro l'effimera moda.

<sup>4</sup> Ecco come uno dei più intraprendenti direttori dell'Opéra Comique parla del teatro della Foire negli anni Trenta-Quaranta del secolo: «avec sa préoccupation ou son besoin d'entrer dans le détail des moeurs, de rechercher le pittoresque au lieu de le fuir, d'évoquer des décors et des types parisiens, de prendre comme héros non pas un consul romain, un roi d'Argos ou un guerrier de Troie, mais un bon bourgeois du Marais, un commis aux barrières, une harengère, un clerc de procureur, un raccolleur, un soldat du guet, avec sa haine de l'emphase, avec son ironie malicieuse, qui ne se laisse duper ni par les hommes ni par les choses, avec ce goût de terroir qui le parfume comme un vieux vin de France, ce théâtre de la foire, c'est notre vrai théâtre national» (*Mémoires de Jean Monnet, directeur du Théâtre de la Foire*, éd. par Henri D'Alméras, Louis-Michaud, Paris [1908 secondo Auguste Rondel], p. 31).

<sup>5</sup> Vd. la "Préface" di Carolet al volume IX, seconda parte, della raccolta curata da Alain-René Lesage, *Théâtre de la Foire* (Gandouin, Paris 1737): la qualità delle opere, nel tempo, ha suscitato l'ostilità degli altri teatri, ma anche fatto della produzione *foraine* un «théâtre des honnêtes gens». Questa impresa ha potuto sopravvivere grazie all'impegno anche economico a cui si è sobbarcata. Le osservazioni di Carolet confermano il mutamento a cui abbiamo accennato.

drammatiche e della composizione. (L'*opéra-ballet* composto da *entrées* indipendenti, la pastorale drammatica i cui temi e linguaggio confluiscono a inizio del secolo nelle «feste galanti», il *ballet de cour* con fondamento allegorico, il balletto burlesco francese, la danza teatrale italiana degli intermezzi d'opera, la *comédie-ballet* di Molière);

c) il repertorio musicale e i procedimenti compositivi dell'*opéra-comique*, il maggiore fra i generi *forains*, sviluppatosi a partire dal 1715;

d) forme, strutture, figure e temi sviluppati nel teatro inglese contemporaneo (*harlequinade*, balletto-pantomima drammatico), a loro volta rielaborazioni di modelli continentali preesistenti.

Occorrerebbero molte pagine per poter illustrare le diverse componenti, che vanno considerate come *precedenti*, con la problematicità di questo concetto.<sup>6</sup>

Se nei primi decenni del secolo le punte ipercritiche verso i difetti della società costituivano uno dei motivi di interesse dello spettacolo forain, gustato anche dagli aristocratici che disertavano volentieri le sale reali per andare a ridere accanto al popolo in periferia. Con il passare del tempo, le scelte drammaturgiche di Lesage, Carolet, Pontau, Favart, dagli anni Venti del secolo, vanno incontro alle attese di un pubblico prevalentemente borghese. La comicità prende in una certa misura le distanze dal basso corporeo, da una dimensione carnevalesca. Non dimentichiamo che le politiche di gestione di Jean Monnet impongono un mutamento proprio nella composizione del pubblico dell'Opéra Comique, con il divieto, dal 1743, dell'ingresso a teatro per lacché e servi. Un punto di non ritorno, per lungo tempo.

Nel frattempo, le fabbriche di ceramiche e di arazzi ripropongono le *silhouettes* dei personaggi danzanti della Foire, che giungono da paesaggi arcadici diventati rustici, o dalle stesse fiere, dai balconi ricolmi di flaconi dei ciarlatani, alle funi tese nell'aria.<sup>7</sup> Un approdo domestico e privato contribuisce ad allungare la vita di piccole opere certo destinate all'oblio, mentre l'operazione critica di ricezione favorevole varca i confini della nazione francese. La dimensione europea del genere pantomimico comico emerge infatti da più fattori, come lo sguardo rivolto al fenomeno da critici e drammaturghi del calibro di Lessing e da suoi epigoni come Strodtmann; o l'intertestualità (a livello narrativo, tematico, iconico), evidente per esempio nello scambio anglo-francese; anche rari documenti iconografici aiutano a trovare fili comuni.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Cfr. le riflessioni di Marco De Marinis in *Mimo e teatro nel Novecento*, La Casa Usher, Firenze 1993, p. 15 segg.

<sup>7</sup> François Boucher disegna soggetti presenti nei *ballets-pantomimes* della Foire per gli arazzi di Beauvais, per le porcellane di Sèvres: pastorelli corrispondenti a quelli de *Les Vendanges de Tempé* di Favart (1745), lanternisti, *opérateurs* e venditori di canzoni come quelli che animano *La Foire de Bezons* di Favart e Pannard (1735). Ma anche fuori di Francia le case si ornano con le immagini degli acrobati *forains*, e nascono le serie di «Magito tiles», piastrelle con le figure dei funamboli olandesi della famiglia Magito, interpreti di pantomime di Mainbray alla Foire Saint-Germain negli anni Quaranta.

<sup>8</sup> In particolare la stampa tedesca con le sue incisioni di soggetti legati alla Commedia dell'Arte permette di seguire alcuni itinerari degli spettacoli pantomimici. Si può leggere il recente volume a cura di Alberto Martino e Fausto De Michele, *La ricezione della Commedia dell'Arte nell'Europa centrale 1568-1769. Storia, testi, iconografia*, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2010.

Va considerato, in questa ottica, che il genere pantomimico *forain* prelude allo sviluppo del balletto d'azione, del ballo pantomimo, eventi che sono accompagnati, nel clima di riforme settecentesche, da scambi di opinioni, anche polemici, fra i teorici francesi (Noverre), italiani (Angiolini, Arteaga), austriaci (Hilverding), negli anni Settanta e Ottanta del secolo.

Si tratta di opere brevi, raramente composte da più di un atto, analoghe a quelle che in inglese vengono chiamate *afterpieces*, ultimo e atteso anello di spettacoli composti da più commedie.

Frutto della collaborazione fra artisti, la produzione *foraine* conserva e coltiva a lungo un'etica positivamente «artigianale» del lavoro artistico, antiaccademica (che vede due o tre firme per una singola pièce, ma anche la pubblicazione di libretti e scenari nella forma anonima, non certo solo a causa della censura, e il silenzio, troppo frequente, sul nome dei compositori di musica, danza, scene).<sup>9</sup>

L'attuale mio studio (come avevo annotato nel libro che lo precede)<sup>10</sup> è la logica prosecuzione di quello condotto sulle *pièces par écrits*, espressioni di una teatralità che presentava già le prime forme di pantomima *foraine*. Mi trovo, ora, ad affrontare, in un panorama rinnovato, da un lato forme nuove, dall'altro, soprattutto, a considerare un contesto culturale e storico-sociale modificato, rispetto ai primi decenni del secolo, e con finalità diverse da parte degli autori e degli interpreti.

La fucina delle Foires Saint-Germain e Saint-Laurent ritorna, dopo la stagione 1710-15, a sperimentare forme spettacolari in cui la gestualità assume un ruolo portante. A differenza però delle *pièces par écrits*, le opere realizzate nei decenni successivi si riappropriano del canto e della parola sulla scena, e contemporaneamente cercano di sviluppare l'elemento gestuale in direzioni meno eterogenee, all'interno delle singole pièce.

Si assiste così alla produzione di nuovi «agglomerati» espressivi come il *ballet-pantomime* e il *ballet coupé de scènes*, che sono spesso sezioni autonome, composte da danza e scene recitate, all'interno di spettacoli modulari, e a quella delle prime *pantomimes*, il cui modello è più omogeneo e strutturato.

<sup>9</sup> Le pièce pantomimiche e coreografiche che sto studiando sono composte, per la parte drammaturgica, dai commediografi: Charles-Simon Favart, Charles-François Pannard, Boisard de Pontau, Denis Carolet, Colin fils, Grandvoinet de Verrière. Tra i coreografi, compaiono personalità che hanno lasciato un segno nella storia della danza, come Marie Sallé o il meno noto Jean-Barthélemy Lany, ma ve ne sono altri rimasti nell'ombra, come Mainbray, Roger, Boudet, Raymond-Balthasar Dourdé, Pierre-Louis Lachaussée, Mlle Violente. Per tradizione, l'attore *forain* era anche danzatore, mimo, acrobata, ma nelle troupes attive in quegli anni spiccano, accanto ai fratelli Sallé, i nomi dei danzatori Mlle Prévost, Jean-Georges Noverre. Le musiche erano per la maggior parte composte da *vaudevilles*, su melodie già note e con testi comici adatti al nuovo obiettivo, ma comportavano anche parti strumentali originali; autori: Gilliers, Corrette, Mouret. Ancora meno le fonti dicono sugli scenografi: il celebre pittore François Boucher è ingaggiato all'Opéra Comique dal 1743 per disegnare i dipinti del soffitto del teatro, le scene e per creare i costumi; si parla anche di un pittore chiamato Charmoton.

<sup>10</sup> Paola Martinuzzi, *Le pièces par écrits nel teatro della Foire (1710-1715). Modi di una teatralità*, Libreria Editrice Cafoscarina, «Le Bricole», Collana del Dipartimento di Studi Europei e Postcoloniali dell'Università Ca' Foscari, Venezia 2007.

Sulla pantomima *foraine* mancano ancora studi specifici. Alcune linee fondamentali, per una mappatura e ricognizione dei generi pantomimici nel XVIII secolo, vengono segnate da tre articoli: di Henri Lagrave,<sup>11</sup> e di Nathalie Rizzoni,<sup>12</sup> autrice di una monografia sull'autore poligrafo Pannard.<sup>13</sup>

Credo nella necessità di affrontare con taglio filologico una materia antica e minore come è questa, innanzitutto per ridarle dignità, dopo l'oblio. Ciò non vuol dire restituire i testi alla loro morte silenziosa. Il loro esame, da un lato porta a toccare con mano la realtà sociale di un'epoca e con essa le spinte estetiche e «ideologiche» di un tipo di spettacolo ancora in gran parte popolare e polemico, in continua mutazione formale; dall'altro, fornire a un pubblico di lettori, dei materiali teatrali inediti, insieme alla loro contestualizzazione, può essere anche un incoraggiamento a produrre, per chi volesse tentare di far rivivere forme antiche di teatro gestuale. (Mi riferisco, per esempio, alle iniziative di ricerca filologica sullo spettacolo del Seicento e del Settecento, con applicazione didattico-scenica dei risultati, condotte in questi anni dalla Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle aux XVIIe et XVIIIe siècles).<sup>14</sup>

Penso inoltre che sia necessario unire gli strumenti della ricerca storica con quelli della semiotica, per poter indagare gli oggetti di cui disponiamo. I libretti e gli scenari, le descrizioni di azioni mimiche che essi contengono, le incisioni, i disegni, e le arie popolari conservate trovano una leggibilità e un senso quando sono considerati ognuno come un *testo*, e messi in relazione reciproca come strati di un testo più grande a noi in gran parte ignoto (lo spettacolo), a sua volta connesso con la realtà sociale e culturale che ha generato queste forme.

Per poter fare ciò, il problema della ricezione delle opere non è secondario. Pur se lacunose, le fonti di cui disponiamo, ci permettono di avvicinare una realtà storica e di coglierne le tendenze, le spinte verso una innovazione, le opposizioni e il rapporto con le teorie drammatiche del passato e con la politica contemporanea.

Ciò che attira maggiormente la mia curiosità sono quei segnali, se pur spesso minuti, che ci parlano dei modi di fare danza in quel contesto, del ruolo che essa

<sup>11</sup> *La pantomime à la Foire, au Théâtre Italien et aux boulevards (1700-1789)*, «Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte», 3-4, 1979, pp. 408-430.

<sup>12</sup> «Le Geste éloquent: la pantomime en France au XVIIIe siècle», in *Musique et geste de Lully à la Révolution*, Actes du Colloque international (Genève, 2003), textes réunis par Jacqueline Waeber, Peter Lang, Bern 2009, pp. 129-147; «Le Nouveau Spectacle Pantomime à Paris, une réplique transparente à la censure (1746-1749)», in *Pantomime et théâtre du corps. Transparence et opacité du hors-texte*, Actes du Colloque international (Toulouse, 2006), textes réunis par Arnaud Rykner, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2009, pp. 33-48.

<sup>13</sup> *Charles-François Pannard et l'esthétique du "petit"*, Voltaire Foundation, Oxford, «Studies on Voltaire and the Eighteenth Century», 1, 2000.

<sup>14</sup> La pantomima non è ancora stata oggetto di ricostruzioni da parte dell'Associazione. Paola Martinuzzi, «Problèmes concernant la restitution des pantomimes créées aux foires Saint-Germain et Saint-Laurent, dans la première moitié du XVIIIe siècle», in *Restitution et création dans la remise en spectacle des oeuvres des XVIIe et XVIIIe siècles*, Actes du colloque international (Versailles-Nantes, 29-31 mai 2008), éd. par Jean-Noël Laurenti, «Annales de l'Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle aux XVIIe et XVIIIe siècles», 4, juin 2010, pp. 249-258.

aveva nello spettacolo, del messaggio di cui è portatrice. Certo è che la coreografia e l'esecuzione coreutica partecipavano all'intento critico che abbiamo evidenziato. Con una piccola incursione nei testi dei *ballets-pantomimes*, possiamo cogliere alcuni elementi significativi a questo riguardo. Innanzitutto, i termini che vengono scelti, dagli autori e dai critici di allora, per definire la coreografia delle pièce. A proposito di *Dom Quichotte chez la Duchesse* di Pannard<sup>15</sup>, i fratelli Parfaict dicono: «C'étoit des Acteurs habillez, comme sont peints les Rois, les Dames, et les Valets des quatre couleurs d'un jeu de cartes, qui dansoient autour de Dom Quichotte. On vouloit représenter par des danses figurées, les différentes folies de ce Chevalier Errant chez la Duchesse, pendant le séjour qu'il y fit. Ce Ballet étoit fort ingénieux, et fut très-bien exécuté».<sup>16</sup>

Colpisce l'uso dell'espressione «danse figurée» che non indicava, nell'epoca, una danza geometrica astratta, come si potrebbe immaginare in questo caso, se consideriamo l'assenza apparente di referenzialità del gioco delle carte. (Esso può richiamare le *danses horizontales* e allegoriche create fra Cinque e Seicento).<sup>17</sup> La «danse figurée», nel Settecento, era una danza *rappresentativa*, teatrale, come leggiamo alla voce «Ballet», curata da Cahusac per l'*Encyclopédie*; Cahusac introduce l'argomento usando questi termini: «danse figurée exécutée par plusieurs personnes qui représentent par leurs pas et leurs gestes une action naturelle ou merveilleuse, au son des instrumens ou de la voix».<sup>18</sup> E la parola «folies» dei Parfaict, riferendosi essenzialmente agli episodi del romanzo, fa comprendere il carattere rappresentativo e narrativo delle danze, connesse con il romanzo che le ha

<sup>15</sup> Foire Saint-Laurent, 10 luglio 1737. BnF, Ms. f. fr. 9323, ff. 211r-214r.

<sup>16</sup> Claude et François Parfaict, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire par un acteur forain*, Briasson, Paris 1743, t. II, p. 94.

<sup>17</sup> Nella *Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna (1499, tr. fr. 1546), il racconto del sogno, che raffigura un regno immaginario, comprende la descrizione di un ballo, dato dopo un banchetto a corte, in cui i movimenti coreografici compongono una partita a scacchi. «Ce fut un bal ou une danse à la manière qui s'ensuit. Par la porte des courtines entrèrent trente deux damoysselles vestues de drap d'or, asavoir huit d'une parure, l'une en l'habit de roy, l'autre de royne, deux capitaines de places fortes, deux chevaliers et deux folz et le reste en femmes de guerre. Puis en entra autres seize, vestues de fin drap d'argent, toutesfois acoustrées de la mesme façon des premieres. Lesquelles séparées en deux bandes, se mirent selon leurs qualitez sur les quarreaux de la court, faitz en forme d'eschiquier: les seize d'or d'une part en deux rangz, et celles d'argent à l'opposite en pareil ordre. Ce fait, trois damoysselles musiciennes commencèrent à sonner de trois instrumens d'estrange façon, accordez en douce harmonie, aux mesures et cadences desquelz les damoysselles du bal se mouvoient ainsi que leur roy commandoit et en luy faisant révérence et à la royne pareillement, marchoient sur un aultre quarreau en braveté inestimable. [...] Les huit pareilles vestues d'une sorte, mettoient autant à se transporter d'un quarreau à l'autre et ne leur estoit permis de reculer, si elles n'avoient passage ouvert pour saulter sur la partie où estoit leur roy, ny prendre de front, mais seulement en travers, par les lignes diagonales. [...] La royne pouvoit aller sur tous les quarreaux de la couleur de celuy sur lequel premièrement elle avoit pris place; mais il estoit bon que tousjours suyvist son mary». (*Hypnerotomachie, ou Discours du songe de Poliphile, déduisant comme amour le combat à l'occasion de Polia*, publié par Bertrand Guégan, d'après l'édition Kerver, Payot, Paris 1926, Livre premier, pp. 68-69).

<sup>18</sup> Denis Diderot e D'Alembert, *Encyclopédie*, Briasson, David, Le Breton, Durand, Paris 1751-1765, t. II, p. 43.

generate. In questo caso, non siamo di fronte a una azione «naturale», vicina alla realtà, verosimile, ma di carattere fantastico.

Il nucleo dell'azione mimica in *Don Quichotte chez la Duchesse* di Pannard può essere letto quindi in chiave metateatrale, non priva di significato: Don Chisciotte, con una cerimonia burlesca, diventa sultano di un mondo di pantomimi (abitanti dell'Isle des Muets); lo spettacolo celebra, in danza, il mezzo espressivo della pantomima. E la Follia, dal lungo passato nella storia dello spettacolo, fin dai tempi medievali, è sovrana di questo territorio.

In un balletto di poco successivo, Favart darà alla Folie il ruolo di demiurgo e di creatrice dello spettacolo. Con il ricorso alla casualità si formerà un *Ambigu de la Folie*, il cui sottotitolo è *le Ballet des Dindons*,<sup>19</sup> parodia delle *Indes Galantes* di Rameau-Fuzelier. Se il riferimento al ballo dei tacchini sulla brace in occasione della sagra di San Martino<sup>20</sup> è una feroce satira contro l'Opéra e i suoi ballerini che hanno inscenato vicende ambientate nel Perù, il termine e la pratica dell'*ambigu* parodizzano a loro volta la composizione frammentata dell'*opéra-ballet*. Cantando sull'aria *Du pouvoir*, la Folie, che vuol prendere il posto di Talia, esclama:

Le Hazard conduira la scene,  
Tout viendra  
Comme il pourà.  
De nos jeux bannissons la gêne;  
La Raison  
Est un poison.  
Je pretens hurler, barlu,  
De deux opera faire un ambigu.<sup>21</sup>

E il suo seguace Calotin aggiunge:<sup>22</sup>

Du bon sens plus on s'écartera,  
Plus à l'Opera, l'on ressemblera.

La Foire si prende ampiamente gioco della mancanza di verosimiglianza propria del teatro in musica rappresentato all'Académie Royale, e nelle *entrées* successive

<sup>19</sup> Charles-Simon Favart, *L'Ambigu de la Folie ou Le Ballet des Dindons*, Foire Saint-Laurent, 31 agosto 1743. BnF, Ms. f. fr. 9325, ff. 413r-435r.

<sup>20</sup> Caylus, Montesquieu, Crebillon, Maurepas, Moncrif, *Les Étrennes de la Saint-Jean*, Seconde édition, revûë, corrigée et augmentée par les auteurs de plusieurs morceaux d'esprit, V.ve Oudot, Troyes 1742, pp. 84-88.

<sup>21</sup> Charles-Simon Favart, *L'Ambigu de la Folie*, cit., f. 415r.

<sup>22</sup> Nel 1721 appaiono, nell'opéra-comique di Lesage-Fuzelier-D'Orneval, i Calotins, membri di un «Régiment métaphysique, inventé par quelques esprits badins, qui s'en font eux-mêmes les principaux Officiers. Ils y enrôlent tous les particuliers nobles et roturiers qui se distinguent par quelque folie marquée, ou quelque trait ridicule. Cet enrôlement se fait par des brevets en prose ou en vers, qu'on a soin de distribuer dans le monde». (Lesage-Fuzelier-D'Orneval, "Préface" a *Le Régiment de la Calotte*, testo riportato da Chamfort nel suo *Dictionnaire dramatique*, Lacombe, Paris 1776, t. III, p. 21).

non verrà risparmiato nulla di ciò che appare ridicolo nell'opera di Rameau-Fuzelier, né delle presunzioni del mondo occidentale, fino a che, nella terza *entrée* non comparirà il buon selvaggio Adario in persona (come se fosse uscito dai dialoghi di Lahontan), a farsi beffe degli Europei, senza peli sulla lingua.

La stessa carica umoristica, che dalla parodia del teatro ufficiale contemporaneo passa al ritratto del mondo, anima i *ballets-pantomimes* di soggetto allegorico, rappresentati negli anni Trenta. Così, il più singolare fra essi, *L'Industrie* di Pannard e Carolet (1737) mette in scena una galleria di personaggi delle commedie di Boissy, Marivaux, Meville, La Chaussée, creando per essi e per altri soggetti più comuni, desunti dalla vita quotidiana, delle danze di carattere. E queste danze espressive di nuovo conio si uniscono ad altre già praticate nelle regioni francesi, come la Cabaretière, les Rats, les Sept sauts.<sup>23</sup> Il filo narrativo coreografico de *L'Industrie* non si spezza mai, pur nella struttura a *parade*, sempre sostenuto dal rinnovarsi della composizione coreografica, che si combina con la pantomima per permettere di «marcher en caractères»<sup>24</sup> e rendere visibile il mondo moderno, fatto di artigiani, di soldati, di operai che vengono alleggeriti nel loro lavoro da nuovi modi di produzione, grazie alle macchine. Marie Sallé compone, su questo tema, per la *pièce* di Pannard e Carolet, una contraddanza dal titolo *La découpure*.<sup>25</sup> Il *vaudeville* che viene inventato per accompagnarla ci riporta al principio vitale e moderno del teatro *forain*: «[...] On part sur le champ, faire un tableau changeant».

<sup>23</sup> Sulle danze di carattere si leggano gli studi etnologici di Yves Guillard: *Les danses de caractère en Sarthe*, La Fricassée, Le Mans 1987-1991, 3 vol.; *Danse et sociabilité. Les danses de caractère*, L'Harmattan, Paris 1997.

<sup>24</sup> Charles-François Pannard, Denis Carolet, *L'Industrie, Ballet mêlé de scènes*, Foire Saint-Germain, 13 aprile 1737, BnF, Ms. f. fr. 9323, f. 426r.

<sup>25</sup> Ivi, f. 426v.