

UNIVERSITÄT DES SAARLANDES
PHILOSOPHISCHE FAKULTÄT
SPRACH-, LITERATUR- UND KULTURWISSENSCHAFTEN

**GLI ITALIANISMI DELLA DANZA NELLA LINGUA FRANCESE DAL XV AL
XVII SECOLO**

DISSERTATION
ZUR ERLANGUNG DES AKADEMISCHEN GRADES EINES DOKTORS
DER PHILOSOPHIE
DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄTEN
DER UNIVERSITÄT DES SAARLANDES

vorgelegt von
LUISA ADRIANA PERLA
aus TURIN
SAARBRÜCKEN, 2021

Dekan: Prof. Dr. Augustin Speyer

Erstgutachter: Prof. Dr. Dres. h.c. Wolfgang Schweickard

Zweitgutachterin: Prof. Dr. Claudia Polzin-Haumann

Tag der letzten Prüfungsleistung: 01.02.2021

Indice

Ringraziamenti	6
Premessa	7
Introduzione	12
1 Contesto storico	21
1.1 Obiettivi	21
1.2 Tematica	25
1.3 L'italiano fuori d'Italia nel Rinascimento	29
1.3.1 L'italiano in Francia: uno <i>scénario charmantissime</i>	38
1.3.2 Il magnetismo di Lione	45
2 Preliminari terminologici e stato dell'arte	48
2.1 Interferenza	49
2.2 Prestito	52
2.2.1 Lo status linguistico dei prestiti	55
2.2.2 Cause del prestito	56
2.2.3 Criteri per l'identificazione dei prestiti	59
2.2.4 Classificazione linguistica dei prestiti	62
2.2.5 Forme del prestito sul piano grammaticale	67
2.2.6 Reazioni al prestito	70
2.3 Profilo storico degli studi sugli italianismi in Francia	76
2.3.1 Gli italianismi della danza negli studi di carattere generale	82
2.3.2 Gli italianismi della danza negli studi specialistici	86
2.4 Il trattamento del lessico della danza nelle fonti lessicografiche	88
2.4.1 I tecnicismi coreici nei repertori lessicografici italiani	89
2.4.2 Gli italianismi coreici nei repertori lessicografici francesi	92
2.4.3 Tecnicismi e italianismi della danza nella lessicografia specialistica	95

3	Il corpus testuale	100
3.1	Il ruolo della danza nel Rinascimento italiano	101
3.2	Storiografia della danza tra Italia e Francia nei secoli XV-XVIII	105
3.2.1	Trattati e trattatisti nel secolo XV	105
3.2.2	Trattati e trattatisti nel secolo XVI	114
3.2.3	Trattati e trattatisti nel secolo XVII	122
3.2.4	L' <i>Académie royale de danse</i> e i trattati al principio del secolo XVIII	125
4	Glossario degli italianismi della danza	128
4.1	Preliminari metodologici e finalità	128
4.2	Microstruttura	141
4.3	Glossario	147
5	Forme di adattamento degli italianismi coreici	254
5.1	Vocalismo	257
5.2	Consonantismo	261
5.2.1	Singole consonanti	261
5.2.2	Gruppi consonantici	263
5.3	Fenomeni generali e cambiamento di genere	265
5.4	Morfemi derivativi e formazione delle parole	267
5.5	Semantica degli italianismi della danza	272
5.5.1	Cambiamento di significato in diacronia	272
5.5.2	Campi semantici affini	276
5.6	Gli italianismi della danza nel <i>ballet</i> contemporaneo	279
6	Conclusioni	284
7	Bibliografia	294
7.1	Testi	294
7.2	Studi	303
8	Indice delle forme	345
8.1	Forme galloromanze	345

8.2	Forme italoromanze	351
8.3	Abbreviazioni e simboli	355
8.3.1	Abbreviazioni	355
8.3.2	Simboli	356
9	Appendice	357
9.1	Trascrizione semidiplomatica del MS 9085	357
9.2	Illustrazioni	368
10	Zusammenfassung	380

Ringraziamenti

Il presente lavoro è il risultato di intensi anni di ricerca che hanno preso l'avvio a Saarbrücken, si sono protratti ad Augsburg e ora si concludono a Berna. Nelle diverse fasi che hanno segnato il primo momento dall'ultimo, ho potuto contare sull'appoggio, l'affetto e la disponibilità di alcune persone, che vorrei qui ricordare. Un primo importante ringraziamento è rivolto al Prof. Dr. Wolfgang Schweickard, che ha diretto e seguito con pazienza tutte le tappe della mia tesi dottorale e a cui devo molto non solo per i preziosi suggerimenti, ma anche per avermi scelta come sua collaboratrice. I quasi 5 anni trascorsi presso l'Istitut für Romanische Philologie dell'Università del Saarland si sono rivelati decisivi sul piano formativo-scientifico e umano-affettivo. Sono inoltre grata alla Prof. Dr. Claudia Polzin-Haumann, che ha seguito con attenzione la fase finale della presente ricerca e le cui puntuali indicazioni hanno per certo contribuito al suo miglioramento. Ritengo doveroso ricordare e ringraziare il Prof. Dr. Max Pfister per il tempo dedicatomi e per i non pochi stimoli ricevuti. Dei proficui scambi nati dall'esperienza saarlandese, ricordo con affetto: Vincenzo Faraoni, amico e compagno di venture, al quale sono debitrice per i preziosi consigli e gli incessanti scambi di vedute; Christoph Groß, per la sincera amicizia dimostratami lungo questo tratto di strada; Violetta Barracchia, per la pazienza, la presenza costante e gli incessanti incoraggiamenti; Jan Jordan, per la sua amicizia e i piacevolissimi momenti condivisi; Francesco Crifò, sodale di studi e compagno di *Büro*, che ha sopportato e supportato questa travagliata fase dottorale; Federica Germana Giordani, per le importanti segnalazioni paleografiche e il costante appoggio. Sono ancora grata a Alejandro González Villar, a Vanessa Osswald, a Chris Kolb e Tina Almanstötter, per la loro vicinanza e per aver quotidianamente allietato il soggiorno augsburghese.

Un profondo riconoscimento lo devo alla mia cara amica Chiara Cesano, che mi ha iniziata 20 anni or sono alla musica e alla danza e che è probabilmente la diretta responsabile della scelta dell'argomento. In ultimo, vorrei esprimere la mia gratitudine ai miei genitori, a mio fratello Andrea e alla mia sorellina Roberta, che hanno da sempre e mai come negli ultimi tempi sostenuto e incoraggiato questo percorso e ai quali dedico queste pagine.

Berna, 10 Aprile 2020

Premessa

Nel 2002 Tullio De Mauro, nella densa Prefazione a *Italiano 2000* - indagine a tutto tondo condotta da Massimo Vedovelli sulla salute dell'italiano degli stranieri - aveva ripercorso alcune delle tappe fondamentali della storia dei prestiti italiani, con particolare attenzione agli apporti offerti in Francia. Il discorso non poteva prescindere dall'accesa testimonianza del noto Henri Estienne, che, come osserva lo studioso (2002, 11) «pochi anni dopo aver pubblicato i cinque volumi dell'ancora prezioso *Thesaurus Graecae linguae*, gemello dell'opera che il padre Robert aveva dedicato al latino quarant'anni prima, scende in campo per difendere l'analogia del francese e del greco e, più concretamente, per combattere [...] l'italianismo snobistico di nobili e corte: *Deux dialogues du nouveau langage françois italianizé*». A dimostrazione della profondità dell'influsso italiano sul francese, De Mauro (ib.) fornisce una rassegna di lessemi assunti a modello dell'impatto, tutti raccolti entro la finestra cronologica compresa tra il Cinquecento e il primo Settecento. Quanto agli ambiti semantici segnalati si tratta di domini abbastanza ricorrenti nelle lingue romanze europee: vi figurano la vita pubblica (arti e scienze, ivi compresa l'architettura) e la vita sociale (commerci e professioni). Ambiti per i quali Bruni (2013, 10), piuttosto recentemente, aveva individuato i due cardini centrali, ovvero l'*otium* (insieme nel quale l'autore acclude anche l'artigianato di pregio) e il *negotium*¹. Tra le voci suggerite da De Mauro emergono due italianismi: a. fr. *attitude* (1637), la cui semantica pare rinviare al generico 'manière de tenir son corps, position que l'être animé lui donne, par ses propres réactions, sans contrainte extérieure'; b. fr. *air* (XVII sec.) voce esplicitamente marcata come tecnicismo della musica. Due lessemi che, nel corso della presente ricerca, si sono rivelati i principi cardini della danza, dal Rinascimento all'epoca moderna: a. fr. *attitude* (< it. *attitudine*) 'figura di danza nella quale il corpo è appoggiato su una sola gamba, mentre l'altra è ripiegata all'altezza delle anche'²; b. fr. *air*³ (< it. *aria*) 'elevazione

¹ Su questo punto e, più in generale, sulla fortuna dell'espansione dell'italiano (e dei volgari italo-romanzi) fuori d'Italia, si rinvia al più recente articolo di Baglioni (2016, 125-145).

² L'*attitudine* è una posizione della danza accademica che, come ricorda il TLFi (s.v. *attitude*), è ben distinta dalla *posture* (→ fr. *posture*): «L'*attitude* s'oppose à la *posture* qui est une manière momentanée de se tenir, plus ou moins forcée, bizarre, éloignée de la contenance habituelle et quelquefois peu convenable».

³ → fr. *air*².

del corpo verso l'alto che implica una sospensione nell'esecuzione del movimento con successivo rilascio del peso corporeo (sin. di leggerezza, gravità, grazia nel portamento)⁴.

In questo contesto è stato possibile osservare che, anche negli scritti recenti (come quello di De Mauro, ma si vedano tra gli altri Motolese [2012], Biffi [2012, 53-71] e Baglioni 2016, 125-145)⁵, la danza non appare annoverata tra le arti italiane del Rinascimento e non figura come campo su cui l'italiano è stato predominante nel quadro europeo. Al contrario, si evidenzia la tendenza ad accorpare i pochi italianismi coreici identificati dagli studi al campo musicale (un esempio lampante è il fr. *air* registrato da De Mauro 2002, 11).

Dunque se, da un lato, è possibile affermare che lo stato degli studi è caratterizzabile come maturo - a dimostrazione concorrono i numerosi volumi noti tanto di ambito settoriale quanto di carattere più generale (su questo punto si confronti l'elenco fornito da Lupis/Pfister 2001, 86-88) - dall'altro, è ancora possibile sostenere la presenza di lacune, laddove alcuni ambiti settoriali⁶ sono stati emarginati dalle ricerche e addirittura esclusi dai *corpora* dei maggiori lessici⁷. Solo per citare un esempio, vale la pena di menzionare un fecondo campo di studi strettamente connesso con il settore della danza, sia perché iscritto in medesime logiche di movimento, sia perché testimonia un sapere che si consuma a corte e la cui lezione è affidata a 'professionisti'⁸: la scherma.

⁴ Tale prescrizione è teorizzata in Italia a metà del Quattrocento e presenta strascichi moderni nella tecnica dei *tours aériens* praticati nel balletto classico. Per gli esiti attuali cfr. Bourgat (1986, 91).

⁵ Anche nella riflessione moderna sull'*italiano migrante*, la danza non è considerato come settore a marca italiana (Lubello 2017, 11-12).

⁶ Circoscrivendo il campo di interesse all'architettura militare, Ventura (2018, 165) rileva la scarsa presenza di lessemi tecnici all'interno dei maggiori *corpora* italiani e osserva: «Sia i dizionari storici sia quelli specialistici (per lo più datati, come i lavori ottocenteschi di Giuseppe Grassi e Alberto Guglielmotti) offrono, dunque, un ausilio spesso insoddisfacente, non registrando molti tecnicismi di antica diffusione, o registrandoli solo con attestazioni ben più tarde».

⁷ Lacuna che potrebbe essere colmata, almeno parzialmente, con la realizzazione di opere lessicografiche settoriali, in diacronia e sincronia.

⁸ Si tratta dei *maestri d'arme*, istruttori e teorici della disciplina. Al pari dei *mastri da ballo* essi sono attivi a corte e il loro sapere è funzionale all'educazione del *princeps*. I paralleli cronologici con la danza sono visibili non solo nella Penisola, bensì anche nel passaggio di questo sapere dall'Italia alla Francia che già a fine Seicento si rivela essere non solo l'ereditiera, ma anche la diretta custode della pratica schermistica (oggi evolutasi quale arte marziale dello scenario olimpico internazionale). Sono a dir poco imponenti i tecnicismi estrapolati dai trattati, le cui traduzioni integrali (in maggior misura dall'italiano al francese) hanno chiaramente contribuito alla loro diffusione. Eccone un modesto saggio: fr. *botte* < it. *botta*; fr. *capriolle* < it. *capriola*; fr. *cavation* < it. *cavazione*; fr. *chiamate* (*chiamatte*, *chyamate*) < it. *chiamata*; fr. *contrecavation* < it. *controcavazione*; fr. *contregardes* < it. *controguardia*; fr. *contrepatures* < it. *contropostura*; fr. *contreprinse* < it. *contropresa*; fr. *contretemps* < it. *controtempo*; fr. *coutellade* > it. *coltellata*; fr. *demie botte* < it. *mezza botta*; fr. *enquartade* < it.

Tali osservazioni mostrano in maniera evidente la «presenza diffusa della lingua [e cultura] italiana» in numerosi ambiti delle società europee (Vedovelli 2002, 12), un aspetto che rende il tema degli italianismi piuttosto ampio (sia per i bacini ‘toccati’ dall’italiano⁹, sia in ragione della lunga diacronia che accompagna il fenomeno) e palesa l’importanza di ulteriori approfondimenti. Un’esigenza che ci si propone di soddisfare per il campo coreico, la cui trattativa, pur aderendo ad alcune ristrette logiche musicali¹⁰ e teatrali, si configura come sapere autonomo, dotato di un specifico linguaggio e di una composita organizzazione testuale (descrizione verbale delle coreografie seguite da codificati sistemi di notazione simbolica e cinegrafica¹¹, intonazioni musicali¹² e finanche illustrazioni capaci di riprodurre la cinetica e la fisiognomica coreica).

Grazie alla disamina di un prezioso corpus testuale, parzialmente omogeneo e piuttosto contenuto, la cui finestra cronologica si estende dal 1445ca., data di apparizione del primo manoscritto di danza (il *De arte saltandi*), al 1725 - anno di edizione di *Le Maître à danser* - ovvero l’epoca in cui la danza assume un carattere maturo e moderno - abbiamo potuto esplorare documentazioni non ancora sfruttate dagli studi e procurare dati nuovi sull’influenza lessicale italiana in Francia, nel solo campo indagato. L’importanza del lavoro è dunque di ordine linguistico-lessicografico, anche se gli indizi che si sono potuti raccogliere informano su precisi rapporti storico-culturali che tra i due paesi si sono stabiliti e di cui vi è spia nel lessico relativo. Sul fatto che l’italiano nel Rinascimento sia la lingua della letteratura e delle arti non vi è alcun dubbio (vedi a questo proposito Motolese

inquartata; fr. *esfalser* < it. *sfalsare*; fr. *esquivation* < it. *schivata*; fr. *estocade* (*stoccade*, *estoquade*) < it. *stoccata*; fr. *stoccade longe* < it. *stoccata lunga*; fr. *estramaçon* (*destramaccon*, *destramaccon*) < it. *stramazzone*; fr. *feinte* < it. *finta*; fr. *fendant* < it. *fendente*; fr. *fleuret* < it. *fioretto*; fr. *imbronncade* < it. *imbrocata*; fr. *inganner* < it. *ingannare*; fr. *maindrette* (*maindroict*) < it. *mandritti*; fr. *offensive* < it. *offensiva* (azione); fr. *parer* (*le coup*) < it. *parare*; fr. *passade* < it. *passata*; fr. *pavade* (*parade*) < it. *parata*.

⁹ Non da ultimo, anche le lingue su cui l’italiano ha esercitato il suo influsso, con esiti maggiori o minori. Cfr. su questo punto Serianni (2008, 19).

¹⁰ Per una riflessione sistematica sugli italianismi musicali si rinvia a Bonomi (2010, 185-235).

¹¹ Si tratta di un sistema di notazione simbolica elaborato nell’ambito dell’*Académie royale de danse*, la cui prima testimonianza risiede in Feuillet (1700, 3-88).

¹² Per le prime fonti manoscritte ci si riferisce altresì ai neumi della tradizione medievale. Si rinvia al § 3.2.

2012, 8), ma fino ad oggi il valore tanto linguistico che culturale del fenomeno nell'arte coreutica¹³ non è stato ancora sviscerato¹⁴.

Tra gli obiettivi ci si propone da un lato, di rendere completo e quanto più esaustivo il campo della danza nel panorama degli apporti offerti in Francia¹⁵, dall'altro, di integrare tale settore nel quadro delle arti italiane del Rinascimento.

Circoscrivendo il campo alla sola Francia, mi limiterei a segnalare la tendenza moderna atta a conferire meriti esclusivi all'*Opéra national de Paris* (all'epoca di Luigi XIV era denominata *Académie royale de danse*, fondata nel 1661), riconosciuta come istituzione a marca francese, così come la promozione dei generi teatrali della *tragédie-lyrique* e della *comédie-ballet*¹⁶ in cui sbiadisce o resta persino opaca la matrice italiana, linguistica e culturale. La sola voce *ballet*¹⁷ - denominazione specifica oggi usata anche per definire la *danse classique* - è italianismo penetrato nel francese nel 1582.

Ecco, restituire all'Italia il pregio di fronte al prestito nel dominio del ballo è tra le altre prerogative del lavoro. Saranno portati alla luce materiali inediti, italiani e

¹³ Si potrebbe estendere l'analisi degli italianismi coreici alle altre lingue europee di cultura, entro la medesima finestra cronologica. Nel secolo XVI si manifestano più marcatamente anche gli apporti che, nella fase embrionale precedente, sono solo parzialmente evidenti.

¹⁴ Di recente pubblicazione è l'articolo curato da Chiodetti (2019, 127-168), nel quale emerge a chiare lettere l'importanza assunta dalla danza italiana (e del suo lessico) quale disciplina del primo Rinascimento. Dopo una prima introduzione concernente i trattati quattrocenteschi conservati presso la Bibliothèque Nationale de France, la studiosa rivolge la propria attenzione ai tecnicismi coreici apparsi nei codici e alla loro stretta connessione con quelli di area musicale: si tratta più precisamente secondo Chiodetti (ib., 134) di «un impasto lessicale composito e variegato». Il dialogo con campi semantici affini non è confinato al solo ambito musicale (ib., 136); su questo punto, nel corso della presente ricerca abbiamo potuto appurare che la danza si confronta con altri campi artistici (scherma, arte militare, equitazione) e si tratta di una caratteristica che abbiamo riscontrato anche negli italianismi coreici penetrati nel francese (§ 5.5.2). Lo studio condotto da Chiodetti è compendiato da un glossario che raccoglie 92 lemmi, tutti corredati dalla categoria grammaticale e dalla relativa semantica (ib., 141-165). In alcuni casi, le occorrenze sono accompagnate da apposito commento. I dati sono puntualmente estratti dai codici, un aspetto di assoluta novità per il campo semantico della danza italiana, fino ad ora privo di analisi di ordine linguistico e lessicografico. Questo studio palesa la necessità di ulteriori spogli e di una trattazione sistematica tanto del ricco serbatoio lessicale che ne deriva quanto dei testi rispettivi (l'assenza di studi filologici è richiamata dalla stessa autrice [ib., 129] e rappresenta un ostacolo per la realizzazione di una puntuale indagine terminologica; un aspetto sul quale ritorneremo nel capitolo dedicato alle conclusioni).

¹⁵ Si potrebbe chiaramente estendere l'analisi degli italianismi coreici alle altre lingue europee di cultura, entro la medesima finestra cronologica. Nel secolo XVI si manifestano più marcatamente anche gli apporti che, nella fase embrionale precedente, sono solo parzialmente evidenti. A rigore, il Cinquecento è erede delle pratiche in auge già nel secondo Quattrocento e il cui trapianto di repertori al di fuori della Penisola è percepibile solo seriormente.

¹⁶ Il settore teatrale pare aver conosciuto maggiori attenzioni della danza. La fortuna della lingua comico-teatrale e dell'opera sono ricorrenti negli studi. Per una trattazione sistematica cfr. Coletti (2005, 175).

¹⁷ Le sue molteplici risemantizzazioni e gli usi metonimici hanno garantito la stabile entrata in uso del lessema → fr. *ballet*.

francesi, preziosi benché ancora fragili repertori da vagliare linguisticamente e filologicamente, ma contributi essenziali al quadro complessivo degli studi.

Introduzione

Il tema degli italianismi è stato oggetto di ripetute analisi principiate nel secolo scorso (per una dettagliata bibliografia sullo stato degli studi nella Romania europea ed extraeuropea si rinvia a Serianni 2008, 20-22) ed è ancora altamente inflazionato negli studi linguistici contemporanei (cfr. a questo proposito le indagini recenti di: Arcangeli 2007; Tomasin 2010; Biffi 2012; Gomez 2012; Mattarucco 2012; Telve 2012; Stammerjohann 2013; Wilhelm 2013; Bonomi/Coletti 2015). La ricchezza bibliografica è dovuta alla complessità dell'argomento e alla molteplicità delle angolature¹⁸ dalle quali è possibile osservare il fenomeno (gli sviluppi recenti delle ricerche segnalano la tendenza ad indagare specifiche epoche o campi¹⁹). L'intensa messe di dati raccolti ha permesso di mappare - secondo prospettive diverse - la storia dell'italiano (e di alcuni volgari italo-romanzi)²⁰ fuori d'Italia, contribuendo di volta in volta ad ampliare il ventaglio dei campi di interesse e delle lingue (o varietà²¹) su cui l'italiano ha esercitato la sua influenza²².

Le «tracce di vario tipo» (Lubello 2017, 11) che l'italiano ha disseminato lungo il corso della sua storia si colgono con evidenza anche nel settore della danza, un campo fino ad oggi privo di indagini di ordine linguistico²³. L'assenza di studi specifici ha lasciato aperto un fertile terreno che vogliamo qui sondare portando alla luce dati nuovi e fornendo prove significative sulla diffusione dell'italiano in Francia, nell'arte minore della danza.

¹⁸ Come ricorda Serianni (2008, 19) «La complessità del tema e la varietà delle prospettive assunte non hanno bisogno di essere richiamate, perché dipendono in primo luogo da evidenze geografiche e storiche». Una breve panoramica sulle vicende dell'italiano fuori d'Italia in epoca antica e contemporanea è offerta da Lubello (2017, 11-14).

¹⁹ Su questo punto vedi Schweickard (2016, 95).

²⁰ Sul caso dell'importanza rivestita da alcuni volgari si veda l'esempio del veneziano *de là da mar* (per approfondimenti cfr. Folena 1990, 227-267).

²¹ Lucilla Pizzoli aveva evidenziato a questo proposito il caso del castigliano e delle varietà del Sudamerica (2017, 172).

²² Pare che le lingue coinvolte dal contatto con il patrimonio linguistico italiano siano oltre 80 (Serianni 2008, 19; Pizzoli 2017, 172). Pur essendo tale dato di per sé indicativo, bisogna tenere presente per una corretta valutazione del fenomeno d'imprestito e del quantitativo degli apporti nelle rispettive lingue considerate «dei differenti criteri adottati negli studi di riferimento, della qualità delle fonti utilizzate, della vitalità della forma presa in esame, delle modalità del prestito» (Coluccia 2017, 476).

²³ Come mostreremo nei capitoli a seguire, il settore della danza non è mai stato considerato come autonomo dagli studi linguistici e nei rari di casi di segnalazione dell'italianismo coreico (dai lessici e dagli studi specifici), la voce è stata accorpata al campo musicale. Vedi per ulteriori specificazioni il § 2.3 e § 2.4.

Grazie ai recenti contributi della giovane disciplina coreica - procurati da alcuni preminenti storici della danza (La Rocca/Pontremoli 1987; Pontremoli 2002, 2008, 2011; Sparti 1986, 2000, 2003) - abbiamo potuto appurare che l'arte del ballo si è codificata nelle corti lombarde a metà del Quattrocento²⁴ e si è costituita quale disciplina al pari di altri saperi artistici (come pittura, scultura, architettura²⁵ e arte militare²⁶). Dagli stessi studi è emerso che la precettistica coreica è raccolta in una ricca letteratura artistica - in origine di area italo-romanza - dal Rinascimento sino alla seconda metà del Seicento (cfr. a questo proposito l'articolo di Pontremoli [2008, 57-74] che introduce i primi documenti apparsi nella Penisola)²⁷. Si tratta dei trattati - molti dei quali disponibili in forma manoscritta e di cui vi è copia unica nelle biblioteche francesi e italiane (in alcuni casi anche tedesche) - che testimoniano la progressiva formalizzazione della tecnica della danza²⁸.

Tali documentazioni ci hanno permesso di formulare alcune domande, tutte rilevanti per gli storici della lingua, sulle quali ci siamo soffermati al principio della presente ricerca: Quali sono le tracce linguistiche del fenomeno di codificazione cui è sottoposta la danza italiana nel Rinascimento? Qual è la fortuna della letteratura e del vocabolario che essa veicola? Si diffonde fuori d'Italia? Quali sono gli scenari di contatto che si sono potuti osservare tra l'Italia e la Francia, dal Quattrocento al Seicento? Quali tipologie di influenze si sono potute stabilire tra la Penisola e l'Oltralpe, nel campo della danza? Quali sono i canali di diffusione di questo lessico specialistico? Con uno sguardo rivolto alla contemporaneità, è ancora possibile sostenere una preminenza italiana nell'attuale linguaggio del *ballet academique*?

Per rispondere a tali quesiti e colmare la lacuna degli attuali studi linguistici abbiamo deciso di procedere²⁹ come segue: dapprima costituire il nostro corpus di fonti di prima mano nelle due aree di riferimento, aspetto che è sostenuto dai recenti progressi dell'infrastruttura bibliotecaria³⁰ (vedi Schweickard 2016, 101), grazie

²⁴ Per un'analisi più approfondita sulla rigogliosa letteratura della danza italiana dal Rinascimento a fine Seicento si rinvia al capitolo 3.

²⁵ Per approfondimenti sui riflessi linguistici italiani nel campo artistico cfr. Motolese (2012).

²⁶ Sulla trattatistica di ambito militare si veda il contributo di Michel Pretalli (2018, 155-164).

²⁷ Per una breve trattazione sul tema vedi anche Perla (2018, 179-190) e Chiodetti (2019, 127-168).

²⁸ Un percorso normativo che caratterizza anche le altre arti rinascimentali italiane. Per approfondimenti sugli specifici domini e sulle peculiarità del fenomeno di codificazione linguistica nei diversi settori artistici del Rinascimento italiano vedi Miesse/Valenti (2018).

²⁹ Ulteriori ragguagli sui preliminari metodologici si ritrovano nel § 4.1.

³⁰ Sebbene le progressive digitalizzazioni di fonti primarie immettano in rete un più vasto numero di materiali, concordo con Cella (2003, XVIII) nel sostenere che «la gestione elettronica velocizza ma non

alla quale disponiamo di una più ampia documentazione primaria che ci permette di consultare più agevolmente anche i codici di area coreica. Ci tengo a precisare che, non tutti i testimoni sono ad oggi disponibili in versione digitalizzata, pertanto il lavoro prevederà anche una fase di analisi *in loco*, ovvero nelle rispettive biblioteche in cui i manoscritti sono ancora oggi custoditi. Si tratta del *De arte saltandi* di Domenico da Piacenza (MS f. ital. 972) e del *De pratica* di Guglielmo Ebreo da Pesaro (MS f. ital. 973) conservati a Parigi presso l'omonima biblioteca nazionale; ancora, del trattato il *Ballo della Gagliarda* di Lutio Compasso in copia unica alla Württembergische Landesbibliothek di Stoccarda (MS It. MC Sport.oct.230). Un grande impulso alla ricerca in atto può essere fornito dal fondo di danza "Gianni Secondo" donato alla Biblioteca nazionale di Torino, che raccoglie numerosi manoscritti e opere a stampa sul balletto - dal XVI secolo fino all'epoca contemporanea - grazie al quale potremo ampliare il numero delle fonti primarie. Essenziale in questa fase di selezione dei materiali è determinare l'arco temporale di riferimento. Vogliamo limitare il nostro campo di indagine per poter offrire una messa a fuoco più puntuale del settore considerato anche tenendo conto degli sviluppi interni alla storia della disciplina: la grande stagione della danza italiana principia a metà del secolo XV e conosce già a fine Seicento un rapido declino. Il Settecento sarà segnato dal successo francese, una circostanza che vede la Francia al timone e che, sul piano linguistico, si traduce in un trapianto di gallicismi in numerose lingue europee di cultura (una prima indagine in questa direzione è curata da Pierno [2010, 93-106] che osserva il fenomeno nell'italiano). Inoltre, dopo la fase preventiva di selezione delle fonti, intendiamo esaminare i trattati ed estrapolare gli italianismi coreici che saranno di volta in volta verificati per mezzo dell'ausilio dei dizionari storici ed etimologici, italiani e francesi, e degli studi canonici sugli italianismi³¹. Nonostante gli studi e la lessicografia storica³²

sostituisce la consultazione cartacea, non solo per le informazioni supplementari che questa offre in avvertenze, apparati e note, ma anche soprattutto perché soltanto il continuo confronto fra la serie paradigmatica fornita dalla consultazione elettronica, che tale resta nonostante la disponibilità di allargamenti meccanici dei contesti, e la elastica verifica sulle edizioni a stampa consente la piena contestualizzazione del fatto linguistico». Sui risvolti di tale massiva immisione di testi attraverso il canale elettronico vedi Schweickard (2016, 101). Nel caso della danza, la disponibilità di nuovi materiali ci ha permesso di estendere le analisi ad un corpus più ampio di fonti, consentendo di implementare il numero degli italianismi della danza, di fornire prime documentazioni, di retrodatare numerosi lessemi e di argomentare più puntualmente sulla storia della parola con ulteriori varianti grafiche e semantiche colte nella loro diacronia.

³¹ Per una dettagliata bibliografia vedi § 4.1.

non abbiano ancora indagato sistematicamente tale linguaggio specialistico (probabilmente la negligenza è imputabile alla scarsa diffusione della fonti di prima mano e alla non chiara identificazione di un campo che è a tutti gli effetti da considerarsi autonomo, anche sul piano linguistico)³³ - un aspetto che potrebbe ostacolare la corretta identificazione dei prestiti in tale area - il loro impiego sarà fondamentale per poter completare i dati forniti dai testimoni (per approfondimenti vedi § 2.4.1 e § 2.4.2). Nei casi in cui lo statuto di italianismo venga messo in discussione dagli studi o dai lessici (o addirittura non sia documentato) provvederemo a collegare gli esiti fonetici e morfologici delle voci francesi con quelle italiane³⁴ unitamente a considerare i contesti della documentazione testuale e le relative cronologie. Ancora, se il prestito è solo ipotizzabile ci si potrà anche avvalere dei dati forniti dagli studi di coreologia che informano puntualmente sulle innovazioni tecniche³⁵ elaborate dai maestri italiani, divenendo compendi complementari ai testi primari e alle inchieste più strettamente linguistiche. L'individuazione degli italianismi sarà accompagnata dalla loro progressiva classificazione: appare essenziale stabilire quali tipi di influenze linguistiche si sono potute stabilire tra le due lingue a contatto, nel solo settore coreico. Tale caratterizzazione dei prestiti terrà conto dei criteri linguistici e delle canoniche teorizzazioni degli studiosi di linguistica contattuale (per una dettagliata bibliografia cfr. § 2.2.4 e § 2.2.5). Chiaramente la tradizionale ripartizione tra prestiti di necessità e prestiti di lusso³⁶ elaborata da Tappolet (1913, 54-58) sarà scartata, perché non rispondente alla tipologia della nostra documentazione (trattandosi esclusivamente di tecnicismi³⁷, gli italianismi del ballo sono tutti qualificabili come

³² Non tutti i dizionari storici ed etimologici, italiani e francesi, sono stati ugualmente significativi. Sugli specifici contributi cfr. § 2.4.1 e § 2.4.2.

³³ Tale assunto è comprovato dagli studi storici della danza (cfr. cap. 3). Sul linguaggio e normativizzazione degli scritti di danza nel Cinquecento italiano cfr. Specchia (2018, 191-203).

³⁴ Le somiglianze di esito (fonetico e morfologico) non sono sempre di per sé indicative, soprattutto quando sono i volgari italo-romanzi settentrionali a costituire l'archetipo delle voci francesi. In tali circostanze, utili criteri di identificazione dei prestiti saranno i relativi contesti stabiliti dalla documentazione testuale, italiana e francese.

³⁵ Come nel caso delle *mascherate* (> fr. *mascarade*), dei *banchetti* (> fr. *banquet*) o, ancora, delle complesse disposizioni rinascimentali che caratterizzano l'esecuzione della bassadanza, come la *misura* (> fr. *mesure*) e la *maniera* (> fr. *manière*). Inoltre, gli studi di area coreica, presentando glossari selettivi capaci di segnalare i tecnicismi di area italiana al loro stato nascente, potrebbero fornire un ausilio significativo anche nell'identificazione degli italianismi accolti nel francese.

³⁶ Per ulteriori dettagli cfr. Holtus (1989, 287).

³⁷ L'avvio di una nuova tecnica è accompagnata dall'introduzione di neologismi indicanti concetti o oggetti nuovi. La rivoluzione tecnologica cui è sottoposta la danza nel corso del Quattrocento spiega l'imminente formazione di un bacino lessicale sconosciuto in epoca anteriore e giustifica la sua

prestiti di necessità³⁸). Allo stesso modo, tenendo ben presente quanto osservato da Cella (2003, XII-XIV), è probabile che la maggioranza delle sofisticate classificazioni teoriche proposte in epoca recente dai linguisti (si vedano ad esempio le riflessioni di Holtus [1989, 279-304] e di Winter-Froemel 2009, 2012, 2015) rimangano prive di esempi nei contesti esaminati. Limiteremo dunque la nostra attenzione alle sole tipologie registrate nei testi primari. Dopo aver evidenziato la natura dei prestiti, esamineremo i modi di adattamento fonetici e morfologici dei lessemi italo-romanzi nel francese, sottolineando nei singoli casi le peculiarità linguistiche (formali e semantiche) che emergono al momento del loro trasferimento, diffusione e consolidamento³⁹ (ripercorreremo in linea diacronica le innovazioni di forma o significato a cui sono soggetti i prestiti fino al primo Settecento). L'incidenza e la verifica dei tratti linguistici sarà argomentata facendo ricorso alle tradizionali grammatiche storiche, italiane e francesi unitamente agli studi che si rivolgono alle pratiche di interferenza (una trattazione più dettagliata si ritrova nel § 4.1). I dati qualitativi saranno bilanciati anche alla luce di quelli quantitativi: intendiamo non solo lasciar emergere la vitalità di tale lessico in epoca antica (la cui speculazione sarà resa possibile grazie all'interrogazione ragionata delle banche dati, degli studi linguistici e coreologici), ma anche valutare la quota di lessico che l'italiano 'ha lasciato' all'attuale linguaggio del *ballet académique* (un dato che sarà soppesato mediante gli scritti moderni sul balletto classico, primo fra tutti il testo di Bourgat 1986). Per comprendere la complessità storico-culturale del fenomeno di prestito, analizzeremo gli scenari (le circostanze) di contatto che hanno caratterizzato la realtà italiana e francese nei secoli considerati. In questa fase sarà necessario indagare le motivazioni che hanno sotteso il prestito, la circolazione

trasmissione ad altri patrimoni linguistici. Ambedue gli aspetti sono rimarcati precocemente da Machiavelli, nel passo che segue: «qualunque volta viene o nuove dottrine in una città o nuove arti, è necessario che vi vengano nuovi vocaboli, e nati in quella lingua donde quelle dottrine o quelle arti son venute» (Erasmio 1983, 235 cit. in Holtus 1989, 279).

³⁸ Il trapianto di tali tecnicismi in Francia, risponde alla necessità di rendere significati ancora privi di corrispondenti francesi. Sulla suddivisione teorizzata da Tappolet ritorneremo nel cap. 2. Per uno sguardo critico vedi Zolli (1991, 2-3) e Winter-Froemel (2011, 295-319).

³⁹ Abbiamo a disposizione una preziosa documentazione che ci consente di osservare e seguire la diffusione del prestito nelle sue diverse fasi, anche nei casi in cui l'italianismo sussiste per un periodo limitato, siamo in grado di argomentare sulla base di dati oggettivi e verificabili. Vogliamo poter descrivere i mutamenti che sono intervenuti sul piano del significante e del significato, ma anche lasciar emergere le modalità e i motivi dell'interferenza per «recuperare anche solo parzialmente quella dimensione storica che è necessaria per poter cogliere la concreta natura dei fenomeni» (Gusmani 1973, 99).

e diffusione della trattatistica coreutica e la relativa influenza di tale letteratura nel contesto francese.

In questo modo, nel capitolo 1, dopo aver illustrato gli obiettivi del presente lavoro (§ 1.1) e introdotto brevemente il campo della coreologia (§ 1.2), ripercorreremo le fortune dell'italiano fuori d'Italia nel corso del Rinascimento (§ 1.3) per poi concludere con la descrizione del contesto storico-culturale francese, con uno spazio dedicato sia alle tendenze linguistiche sorte in Francia tra il Cinquecento e il Seicento (§ 1.3.1), sia al ruolo di Lione come città ponte tra la Penisola e l'Oltralpe (§ 1.3.2).

Delineato il panorama storico-culturale, italiano e francese, inquadreremo nel capitolo 2 il fenomeno del prestito con alcune riflessioni linguistiche e lo stato dell'arte. Dapprima, argomenteremo sui concetti di *interferenza* e *prestito*, che saranno vagliati alla luce delle moderne riflessioni degli studiosi (§ 2.1 e § 2.2); in seguito, ci soffermeremo sulla tradizionale distinzione - risalente ai linguisti neogrammatici tedeschi - tra *Fremdwort* e *Lehnwort* (§ 2.2.1) per comprendere se il prestito può essere qualificato come un corpo estraneo nella lingua che lo adotta. Successivamente, la discussione verterà sull'analisi delle cause che presiedono al fenomeno di imprestito (§ 2.2.2), sui criteri linguistici atti ad identificare i forestierismi (§ 2.2.3) e sulle relative classificazioni che hanno segnato la storia della disciplina (§ 2.2.4). Suddivideremo poi le forme prestito sul piano grammaticale (§ 2.2.5), corredate da appositi esempi estratti dal glossario, con lo scopo di lasciar emergere la natura delle innovazioni risultanti dal contatto nel settore coreico. Conclude la prima sezione del capitolo, il discorso puristico-nazionalistico in cui è iscritto il prestito (§ 2.2.6). La seconda parte del capitolo è invece rivolta alla descrizione dello stato dell'arte (§ 2.3). Esporremo in un primo tempo i dati registrati dagli studi di linguistica contattuale tanto di carattere generale (§ 2.3.1) quanto di ambito settoriale (§ 2.3.2), per poi presentare le posizioni dei repertori (§ 2.4) italiani (§ 2.4.1), francesi (§ 2.4.2) e specialistici (§ 2.4.3).

Il capitolo 3 sarà dedicato alla descrizione del corpus testuale. Una particolare attenzione sarà rivolta alla storia della danza nel Rinascimento italiano, funzionale a contestualizzare i relativi documenti e il lessico che essi veicolano (§ 3.1). Per evidenziare lo statuto dei trattati, suddivideremo per altezza cronologica i materiali indagati, dalla nascita dell'arte coreica fino alla sua istituzionalizzazione moderna.

Intendiamo lasciar emergere quanto di innovativo ci sia nella tipologia testuale esaminata e ponderare - in un'ottica contrastiva - tanto le rispettive divergenze (contenutistiche e strutturali) quanto le loro convergenze. Analogie che verranno qui soppesate anche tenendo conto di alcuni tradizionali rilevatori di prestigio sociolinguistico (poi decisivi nel valutare l'incidenza del prestito) quali: la circolazione della trattatistica di settore e i soggiorni ripetuti dei ballerini italiani al di là delle Alpi (§ 3.2). Così, nel § 3.2.1, si esporranno i trattati ed i trattatisti nel secolo XV; in modo speculare, nel § 3.2.2, saranno presentati gli autori ed i testi nel secolo XVI; nel § 3.2.3, i manuali e i teorizzatori nel secolo XVII e, nel § 3.2.3, si descriverà la seicentesca *Académie royale de danse*, istituzione che marca un'inversione di rotta, linguistica e culturale, e che sarà decisiva nel legittimare il futuro tutto francese del campo coreico, come si evince dagli ultimi testimoni esaminati e descritti alla fine del paragrafo 3.2.4.

Il capitolo 4 sarà riservato al glossario storico-etimologico degli italianismi nel francese, dal XV al XVII secolo. Il primo paragrafo (4.1) avrà lo scopo di descrivere i preliminari metodologici, con una dettagliata trattazione delle tappe che hanno portato alla costituzione del nostro corpus testuale oltreché presentare gli studi linguistici e i repertori che sono stati sistematicamente sfruttati per la stesura delle voci. Entro il medesimo paragrafo si argomenterà sulla natura tecnica del vocabolario coreico alla luce di contributi significativi riguardanti i linguaggi settoriali, tenendo conto delle diverse posizioni e delle divergenze che si sviluppano attorno alla definizione di lingua speciale tra epoca antica e scenari contemporanei. Dopo aver presentato l'impalcatura metodologica, si procederà con la descrizione della microstruttura dei singoli lemmi compendiata dai criteri di trascrizione a cui ci si è attenuti per riprodurre i contesti delle fonti manoscritte (§ 4.2). Concluderà il paragrafo la sezione dedicata al glossario (§ 4.3).

I dati raccolti nel glossario saranno estratti nel capitolo a seguire (5) per descrivere in modo sistematico i fenomeni formali e semantici che hanno supportato la trafila italo-romanza delle voci francesi. I tratti fonetici che giustificano i prestiti saranno presentati in una prima sezione rivolta al vocalismo tonico e atono (§ 5.1), subito seguita dal consonantismo (§ 5.2); quest'ultimo paragrafo sarà ripartito in fenomeni riguardanti le singole consonanti (§ 5.2.1) e i nessi consonantici (§ 5.2.2). Caratterizzano il piano latamente formale l'aspetto del mutamento di genere (§ 5.3)

e della formazione delle parole (§ 5.4): in quest'ultima sezione esporremo i morfemi derivativi a marca italianizzante che hanno concesso di identificare formalmente i prestiti e che si sono diffusi nel francese diventando automaticamente produttivi. Compendiano il capitolo, i paragrafi dedicati alla disamina degli aspetti semantici che hanno caratterizzato gli italianismi (§ 5.5) e, in particolare, le evoluzioni/innovazioni semantiche che si sono verificate in epoca posteriore al contatto diretto e che hanno garantito una certa longevità ai tecnicismi coreici di trafilata italo-romanza (§ 5.5.1). Ancora, intendiamo motivare semanticamente gli italianismi sulla base del loro confronto con altri ambiti tematici affini (§ 5.5.2). Con uno sguardo rivolto all'attuale linguaggio del *ballet classique*, estrarremo dai repertori specialistici gli italianismi coreici facenti parte del lessico fondamentale, con alcune osservazioni preliminari (§ 5.6).

Le conclusioni occuperanno il capitolo 6 e saranno dedicate alle osservazioni finali. Tirando le somme su quanto esaminato e, in particolar modo, sui dati linguistici presentati nel glossario, riconsidereremo alcune questioni nevralgiche che hanno accompagnato la disamina degli italianismi. Presenteremo inoltre un quadro riassuntivo dell'elenco degli apporti, suddivisi per altezza cronologica, che verranno ridiscussi alla luce della significatività storico-culturale dell'italiano. Un discreto spazio sarà riservato ai *desiderata*, anche tenendo conto del fatto che l'arte coreica si configura come un campo di indagine nuovo per linguisti e lessicografi.

Il capitolo 7 accoglierà l'intera bibliografia, distinta in due sezioni principali: la prima, fornisce un elenco dei testi primari spogliati (§ 7.1); la seconda, invece, raccoglie gli studi ed i repertori lessicografici (§ 7.2).

Nel capitolo 8 saranno rubricate le forme delle voci ricavate dal glossario, sistematicamente elencate in ordine alfabetico e ripartite in due unità: la prima sarà dedicata alle voci francesi (§ 8.1); la seconda riguarderà quelle italiane (§ 8.2). Il paragrafo 8.3 raggrupperà l'insieme delle abbreviazioni (§ 8.3.1) e dei simboli (§ 8.3.2).

Nel capitolo 9 forniremo la trascrizione semidiplomatica del primo trattato⁴⁰ artistico di area francese dedicato al ballo: si tratta del *Manuscrit dit des basses danses de la Bibliothèque de Bourgogne* che data approssimativamente il 1480 (§ 9.1). La trascrizione si atterrà a criteri rigidamente conservativi e farà riferimento

⁴⁰ Ovviamente si intende il primo scritto di area francese stando all'attuale stato degli studi.

alla tradizionale impostazione elaborata da Castellani (1952, 12-16). Nel paragrafo a seguire (9.2) confluiranno alcuni esempi di illustrazioni estratte dalle fonti primarie che hanno lo scopo di evidenziare l'originalità della tipologia testuale indagata.

Il capitolo 10 presenterà il riassunto in lingua tedesca della presente ricerca.

1 Contesto storico

1.1 Obiettivi

Le ricerche fino ad ora inaugurate dalla giovane disciplina coreica hanno solo di rado portato alla luce sufficienti dati linguistici e filologici. Una lacuna che evidenzia l'importanza di nuove indagini che saranno realizzate per mezzo di analisi sistematiche e rigorose.

Pur sviluppandosi nel corso del Rinascimento fino al Seicento un lessico orchestico condiviso, di cui il centro propulsore della tecnica è l'Italia, non ci si propone quale prerogativa del presente lavoro di indagare la totalità di questo vocabolario.

Ci si riferisce, per il seguente studio, limitatamente agli italianismi coreici penetrati nella lingua francese, in un periodo compreso tra il secondo Quattrocento e la fine del Seicento. Si assume come base testuale della presente inchiesta la totalità delle produzioni manoscritte (ad oggi note) e dei trattati a stampa riguardanti la danza, che hanno visto la luce tra il 1445ca. - data in cui si situa il primo trattato di danza italiano (secondo quanto lasciano emergere i dati recenti degli studi) - e il 1725 - anno di edizione della prima opera moderna del *ballet classique* - nei due territori attigui, l'Italia e la Francia.

L'etichetta 'riguardanti la danza' è stata intenzionalmente adottata poiché, tale analisi, accoglie anche quelle opere concepite contro la danza, ovvero trattati che sottendono una critica contro l'esecuzione della stessa, che riferiscono preziosi dati linguistici circa le danze e i loro movimenti relativi, offrendo ulteriori attestazioni, talvolta retrodatazioni, così come varianti grafiche utili a completare la storia della parola nella sua diacronia. All'interno del corpus sono inoltre integrati i testi che descrivono l'apparato cerimoniale e festivo a corte, come alcuni scritti sul teatro, nei quali si inseriscono i tornei, i caroselli, le acrobazie, i palii, le danze, i balletti e gli intermedi⁴¹. Questi esemplari inducono ad una trattazione più ampia del settore

⁴¹ Si tratta di una «efflorescenza di forme» (La Rocca/Pontremoli 1993, XIV) che raffigura il fenomeno festivo quale insieme articolato e complesso. L'apparato cerimoniale curtense assorbe una molteplicità di forme artistiche all'interno del quale, la danza, appare costantemente acclusa, fungendo da elemento di sintesi tra le diverse arti spettacolari. Un assunto che pare trovare immediata traccia linguistica nel lessico tecnico relativo, laddove il ballo esibisce un evidente dialogo con campi semantici affini. Su questo punto si veda il glossario, § 4.3.

coreico, poiché annoverano anche le danze armate e quelle equestri, ambiti che si rivelano già di per sé fervidi ‘generatori’ di italianismi, se si pensa ai soli tecnicismi militari quattro-cinquecenteschi che esibiscono evidenti fenomeni di interferenza semantica con la danza. Su questo punto sarà interessante stabilire, in seconda analisi, se tale campo semantico sia stato bacino da cui attingui ambiti tematici si sono riforniti per coniare altri tecnicismi, o se, al contrario, la danza abbia accolto lessemi dalla provenienza tecnica per la costituzione del proprio lessico di base. Tale aspetto è ancora da vagliare per la scherma, disciplina che presenta, già nel primo Cinquecento e, ancora, lungo il corso del Seicento, numerosi casi di contiguità con la danza.

Dai primi scritti italiani, che risalgono al ventennio compreso tra il 1445ca. e il 1465, tutti stilati da esperti di coreografia, i *mastri da ballo*⁴², sono visibili i fondamenti teorici della nascente disciplina, testimonianze preziose di cui si rende conto sistematicamente nel glossario per stabilire il punto di partenza di coniazione del tecnicismo di area italo-romanza unitamente alla specifica semantica. Tali documenti, oltre ad inaugurare un nuovo genere testuale (composito al suo interno e ben distinto da altri scritti teorici e artistici coevi⁴³), presentano una peculiare caratteristica: *in primis*, sono per la maggior parte codici, disponibili in forma manoscritta, ancora privi di indagine filologica (solo recentemente è apparsa la prima edizione critica del più antico testimone coreico italiano, di cui si riferisce nel paragrafo a seguire); in secondo luogo, gli autori appartengono ad una fascia sociale intermedia, che giustifica la scarsa conoscenza del latino e l’uso del volgare (Pontremoli 2008, 61). Tale fattore fornisce un dato linguistico significativo: sono le varietà italo-romanze a base non toscana ad essere assunte a modello dalla Francia nel primo Rinascimento. Inoltre, l’assenza di un’eredità linguistica di prestigio rende palese l’importanza rivestita dalla variabilità diatopica, un altro fenomeno che andrebbe esaminato con cura attraverso ulteriori spogli organici dei testi. Su questo punto, dall’unica edizione critica ad oggi nota è emerso che il primo documento

⁴² Si fa qui riferimento ai neoprofessionisti del ballo, i maestri di danza, custodi della tecnica esatta di un’arte che si vuole elevare a scienza. Il primo rappresentante è Domenico da Piacenza (1390-1470) subito seguito dai due suoi discepoli più fedeli: Guglielmo Ebreo da Pesaro (1420ca.-?) e Antonio Cornazzano (1430ca.-1483ca.). Sul profilo degli autori e la circolazione della trattatistica di settore si riferirà dettagliatamente nel capitolo 3.

⁴³ Si veda su questo punto il § 3.2.1.

noto di ambito orchestrale è scritto nella *koiné* di area padana⁴⁴ (Procopio 2014, 43), un aspetto che andrebbe anche soppesato per i restanti codici manoscritti (dalla provenienza dei singoli autori si presume si tratti di *koinai* settentrionali lombarde, veneziane o pavane⁴⁵).

Lungi dal presentare medesima complessità argomentativa e didattica, i primi testi d'oltralpe fissano concisamente le coreografie della *bassadanza* corredate dalle relative intavolature musicali. È possibile rimarcare - anche ad un esame superficiale - l'esile impalcatura contenutistica dei trattati di area galloromanza, ma il loro valore è essenziale, perché in essi sono raccolti i primi italianismi coreici che datano il secolo XV. Riferiscono preziosi dati di linguistica interna il *Manuscrit dit des basses danses de la bibliothèque de Bourgogne*⁴⁶ - trattato anonimo la cui cronologia pare datare il 1480 (circa) - e il seriore codice dal titolo *Lart et Instruction de bien dancier* redatto probabilmente tra il 1488 e il 1496⁴⁷. I due prontuari quattrocenteschi hanno consentito di delineare, seppure con un grado di sicurezza variabile, alcune linee guida circa le circostanze che hanno favorito l'ingresso di materiale allogeno di provenienza dalla Penisola. La frequenza di termini comuni, che si è tradotta in un'esplicita ridondanza lessicale, è da un lato attribuibile alla capillare circolazione della trattatistica italiana di settore, dall'altro è promossa dai soggiorni prolungati dei *mastri da ballo* nelle corti al di là delle Alpi. Un discreto numero di calchi semantici identifica questa prima fase di rapporti ripetuti e prolungati tra le due aree attigue geograficamente e linguisticamente⁴⁸: si tratta, in alcuni casi, di voci appartenenti alla lingua comune che, congiuntamente alle semantiche più frequenti, sviluppano significati tecnici ad uso della letteratura coreica, e che, peraltro, hanno trovato scarsa accoglienza nei lessici.

⁴⁴ Una varietà che pare essere scortata dalla fitta presenza di voci a base toscana, unitamente ad altre dotte. Una particolarità che la studiosa definisce come ridondante e affatto isolata: «[una] forma eterogena che caratterizza la produzione poetica e in prosa, letteraria e non del Quattrocento» (Procopio 2014, 43). Per una trattazione più dettagliata si veda il capitolo 3.

⁴⁵ Un esempio eclatante è fornito dal libretto *Le lalde e sbampuorie della unica e virtuliosa Ziralda* integralmente redatto in lingua pavana, la cui attenzione è stata fino ad ora unicamente di ordine coreologico. Per approfondimenti cfr. La Rocca/Pontremoli (1993, 63-80).

⁴⁶ Il manoscritto, composto da venticinque ff. è stato rinvenuto, per la prima volta, nel 1523. Nella prefazione all'edizione del 1912, introdotta e trascritta da Ernest Closson, una antedatatione era stata suggerita: il testo si colloca probabilmente nella seconda metà del XV secolo. Dettagli più precisi saranno forniti nel § 3.2.1.

⁴⁷ L'unico esemplare ad oggi noto è conservato al *Royal College of Physicians* di Londra. È consultabile modernamente nella ristampa anastatica edita da Minkoff nel 1985.

⁴⁸ Aspetti sui quali ci si soffermerà sistematicamente nel capitolo 5.

Sarà però il Cinquecento il secolo d'oro degli italianismi del ballo, epoca segnata da contatti più intensi con la Penisola sia a seguito di spedizioni militari (come l'apertura della stagione delle guerre d'Italia che data il 1494) sia in ragione di una più stabile presenza italiana nelle corti francesi (come segnala Banfi [2014, 159] la città di Firenze «aveva dato alla Francia due regine: Caterina de' Medici (1519-1579) e Maria de' Medici (1575-1642)»⁴⁹). Più in generale, l'affermazione di mode italianizzanti è in grande misura amplificata dal prestigio letterario e culturale di cui ha goduto l'Italia nel Rinascimento, aspetto che ha di certo influito sulla rapida diffusione della trattatistica di settore e sulla fortuna del lessico relativo⁵⁰. A 120 anni dalla stesura dei primi trattati, la prassi coreica pare aver consolidato le proprie basi teoriche, costituito un ampio serbatoio lessicale (in larga misura di matrice italo-romanza), essersi diffusa quale disciplina nelle maggiori lingue europee di cultura.

Un successo destinato a declinare ben presto del tutto all'interno della Penisola, in ragione del mutato contesto storico e delle nuove tendenze culturali che resero rapidamente obsolete pratiche appartenenti ai secoli precedenti. A rigore, nel corso del Seicento l'Italia perse gradualmente la preminenza nel campo artistico e letterario che aveva conquistato nel secolo precedente. Diversamente da altri settori, la pratica coreutica seppe rinnovarsi ed acquisire un nuovo contesto d'uso al di là delle Alpi, istituzionalizzandosi come disciplina moderna, ordinata e conclusa all'interno delle dinamiche del teatro. La data di nascita del *ballet académique* è generalmente ricondotta al 1661, quando Luigi XIV (1638-1715), amante e praticante della danza, istituì l'*Académie royale de danse*, prima organizzazione che conferì alla danza il ruolo di disciplina autonoma e da cui discende per linea diretta la contemporanea *danza classica* (per ulteriori approfondimenti cfr. Isherwood 1988, 180-185).

Linguisticamente tale circostanza si traduce nella straordinaria capacità della Francia di innovare e veicolare (anche al di fuori del proprio territorio)⁵¹ significati

⁴⁹ Sulle condizioni che rinvigorirono la circolazione di materiale coreico nella Penisola torneremo nei capitoli a seguire, con specificazione dei fattori storici e culturali che hanno sotteso l'espansione dell'italiano nell'arte del ballo.

⁵⁰ Su questo punto si riferirà nel dettaglio nel § 1.3.

⁵¹ È stato possibile verificare come in numerose lingue europee di cultura, non solo di ambito romanzo, le voci appartenenti alla danza siano state trasmesse come italianismi indiretti dal francese. L'urgenza di ulteriori e approfonditi studi potrebbero consentire di valutare più puntualmente i casi singoli. Si segnala, limitatamente per la Romania, l'ingente numero di italianismi del ballo penetrati nello spagnolo

di precedente mediazione italo-romanza, garantendo in questo modo una discreta longevità a lessemi che sarebbero altrimenti stati obliterati, permettendo inoltre al presente studio di fornire un primo bilancio del ‘prestato’ e del ‘fissato’ così come del ‘perso’, marcando come effimeri quei prestiti di scarsa fortuna.

Alla luce di quanto esposto, la composizione del lessico ambisce ad una ricostruzione diacronica delle singole voci, subordinata al commento storico e sistematico dei lessemi, finalizzato a fornire: a) prime attestazioni e retrodatazioni in ambedue i sistemi linguistici ricavate dall’interrogazione delle fonti di prima mano unitamente ai maggiori lessici italiani e francesi; b) il grado di adattamento fonomorfológico dei prestiti con la segnalazione puntuale delle varianti grafiche in diacronia; c) la differenziazione tipologica degli italianismi; d) la prima semantica assunta dalla voce italiana congiuntamente ai significati sviluppatasi nel francese con un’attenzione rivolta al dialogo con campi semantici affini; e) le forme derivate attivate nel francese al fine di valutare a maglie più larghe l’impatto degli italianismi del ballo; f) i prestiti di ritorno nell’italiano; g) gli italianismi di ambito coreico penetrati nello spagnolo, con precisazione della trafila.

In ultimo, per rintracciare la parabola evolutiva di questo lessico specialistico si intende fornire un dato quantitativo circa gli italianismi coreici penetrati nell’uso del francese e che oggi sussistono nella lingua lingua del balletto.

1.2 Tematica

Prima di procedere con la descrizione delle fortune dell’italiano fuori d’Italia nel Rinascimento europeo, risulta necessario fornire alcune rapide immagini su quello che viene definito il campo della coreologia.

Nel 1956, Ingrid Brainard, musicologa e storica della danza, inaugura con la sua tesi di dottorato dal titolo *The Art of Courtly Dancing in the Early Renaissance*⁵² la prima ricerca sistematica di ambito coreico, studio pionieristico che aprì la strada ad un nuovo campo di studi. L’interesse verso un nuovo ambito da esplorare era stato suscitato: lungo il corso degli anni ‘80, la coreologia (qui intesa

in larga misura mediati dal francese, alcuni dei quali sono stati cursoriamente registrati da Terlingen (1943).

⁵² Cfr. Brainard (1981).

lo studio sistematico e metodologico della danza) si istituzionalizza⁵³ e diventa disciplina accademica. I precetti tecnici, la stilistica e l'organizzazione del sapere testimoniano la presenza di un sistema altamente codificato di regole del tutto indipendente, seppure non totalmente slegato da altri saperi artistici: nel corso del Rinascimento la lingua della danza sviluppa una propria identità e si codifica come sapere artistico. Il passaggio da una pratica accidentale, che contraddistingueva il movimento del corpo danzante nel Medioevo, ad un insieme coerente ed ordinato (tanto sul piano spaziale e quanto su quello temporale) è visibile sin dal primo Rinascimento e trova diretta testimonianza nelle sintesi manoscritte dei *mastri da ballo*. Le istruzioni contenute nei codici (in maggior misura quelli di area italo-romanza) sono state a più riprese manipolate da storiografi e storici della danza, circostanza che ha permesso di osservare e descrivere storicamente la progressiva strutturazione di un modello: il trattato. Tali analisi sono state spesso corredate da una puntuale argomentazione circa le specifiche coreografiche e la diffusione di repertori.

Pur facendo menzione di alcune delle carte più antiche di area italo-romanza, gli studiosi di coreologia prescindono da qualunque *focus* filologico-linguistico. Lacuna che è già di per sé indicativa e che rende il canale della documentazione coreica un fertile settore nel quale indagare per estrarre nuovi dati di linguistica interna. Un cambio di paradigma ha rappresentato lo studio recente di Patrizia Procopio (2014) che ha inaugurato la prima ricerca filologica⁵⁴ del manoscritto coreico (stando allo stato attuale degli studi pare si tratti del più antico)⁵⁵ *De arte saltandi et choreas ducendi/De la arte di ballare et danzare* di Domenico da Piacenza (MS BnF f. ital. 972)⁵⁶. La storia della danza, nella breve analisi linguistica, riconduce il testo alla varietà settentrionale padana documentata dagli «esiti metafonetici come *moviminti, piaciri, quilli*», dalla «conservazione del monottongo in *bono, -i, homo, in seme, pede*», dal «ditongo ipercorrettivo in *muodo, puoco, priegoti*», così come dalla

⁵³ Si veda a titolo esemplificativo il ruolo dell'AEHD (*Association Européenne des Historiens de la Danse*) fondata nel 1989, e la speculare istituzione a marca italiana AIR Danza (Associazione Italiana per la Ricerca in Danza) nata nel 2001.

⁵⁴ La trattazione si conclude con un succinto glossario selettivo nel quale ricorrono arcaismi, voci marcatamente settentrionali e parole dotte Procopio (2014, 163-168).

⁵⁵ Ulteriori inchieste potrebbero ribaltare tale dato.

⁵⁶ Un esemplare che ho potuto spogliare nella sua versione originale presso la Bibliothèque nationale di Francia.

«sonorizzazione delle sorde intervocaliche *adoptado, danzadore, posada, scolpido, secondo*» (2014, 44).

Questo scritto, seppur isolato nel suo genere, rende palese l'interesse verso un dominio che possiamo definire ancora originale: i trattati teorico-pratici acquistano prima di tutto un valore storico-filologico, che andrebbe soppesato sulla base di rigorose indagini di critica testuale finalizzate a ricostruire l'integrità del testo. Resta da vagliare anche il numero di lessemi registrati dal primo Rinascimento ad oggi, in Italia e in Francia (con l'estensione ad altre lingue europee di cultura), aspetto che evidenzia anche la portata linguistico-lessicografica del lavoro (una prima pionieristica sistemazione linguistico-lessicografica è offerta da Chiodetti [2019, 127-168] a cui si rinvia)⁵⁷.

Peraltro, anche gli studi storici sugli italianismi⁵⁸, che si dispiegano nel corso del secolo scorso, trascurano questo campo relegando (nei rari casi di lessemi raccolti) gli italianismi del ballo a surrogati della musica, ambito sistematicamente indagato dai lessici e dagli studi particolari⁵⁹. Parimenti, la tradizione lessicografica, italiana e francese, storica o specialistica, spesso oblitera la sfera orchestrale. Per fare solo un esempio, solo di rado gli scritti di danza quattro-cinquecenteschi sono stati integrati nel corpus del GDLI⁶⁰, una lacuna che si traduce nella scarsa messa a fuoco della lingua della danza e, più in generale, anche della storia della parola, che rimane priva di ulteriori varianti grafiche e di accezioni particolari. Un fenomeno che è parzialmente connesso, se non addirittura imputabile al carattere stesso della documentazione testuale: una parte cospicua di testimoni è disponibile unicamente

⁵⁷ L'analisi di Chiodetti è circoscritta ai primi tre codici noti di area italo-romanza e raccoglie un glossario del lessico fondamentale della danza nel Rinascimento. Sono complessivamente stati individuati 92 lemmi, tutti ricavati dai testimoni con interrogazione integrativa dei lessici GDLI, TLIO, *corpus OVI* e *LESMU* (cfr. *ib.*, 140-165).

⁵⁸ Per un'analisi più dettagliata si rinvia al capitolo 2.

⁵⁹ Si tratta di un settore che nel corso del Settecento ha sviluppato anche una lessicografia settoriale: il *Dictionnaire de musique* di Brossard (1703) e il *Dictionnaire de musique* di Rousseau (1768). Per una trattazione sistematica del campo musica e degli apporti forniti nel quadro europeo si rinvia a Bonomi (2010, 185-235).

⁶⁰ Pur offrendo una ampia documentazione, l'imponente vocabolario riflette la tendenza - in auge nei secoli precedenti - rivolta a conferire ampia trattazione alla lingua colta. A questo proposito solo recentemente, Schweickard (2016, 101-102), sulla scia di Lupis (2000, 516) ha osservato: «Va comunque detto che mancate schedature di autori ritenuti letterariamente "secondari", o la non schedatura in opere antologiche di documenti non "letterari", o di testi editi solo parzialmente a scopo lessicografico, ha generato una serie troppo grande di rinunce e di non lemmatizzazioni, a tutto svantaggio della continuità documentaria o della raccolta in un arco di tempo ben precisabile delle attestazioni di una forma».

in forma manoscritta, altri frammenti sono dispersi in trattati conservati in archivi italiani o stranieri e talvolta anche in resoconti di viaggio⁶¹.

Nell'ottica di ovviare a una tale negligenza, un intervento rigoroso e una disamina puntuale dei testi potrebbe, non solo concedere una prima sistemazione linguistica dei materiali evocati, ma anche aprire nuovi canali di ricerca:

- a) una prima inchiesta, di ordine lessicologico, tesa a valutare più estesamente la strutturazione interna di tale linguaggio, concedendo un'ampia argomentazione tanto a livello morfologico quanto a livello semantico. Un'analisi che dovrebbe aprirsi alla lunga diacronia, con principio nel Cinquecento, secolo in cui la danza accresce il proprio lessico: i testi italiani e francesi (l'estensione ad altri patrimoni linguistici potrebbe condurre ad esiti simili) testimoniano una precisione terminologica e una spiccata ridondanza lessicale, indice sicuro di una prima codificazione del campo.
- b) la seconda, concernente *tout court* la filologia testuale, rivolta ad una ricostruzione rigorosa della documentazione coreica che possa consentire una corretta collocazione geografica (capace di documentare, di volta in volta, le varietà diatopicamente caratterizzate) e cronologica dei relativi materiali e, di riflesso, anche un'argomentazione più precisa dei lessemi tecnici.
- c) la terza, ha come obiettivo la stesura di glossari, capaci di raccogliere - nei diversi patrimoni linguistici e in un'estesa latitudine cronologica (che parte dal secondo Quattrocento e giunga fino ai tempi recenti) - i lessemi coreici.
- d) l'ultima, si propone invece di valutare la fortuna dell'italiano della danza fuori d'Italia, un aspetto che abbiamo osservato soltanto nel francese e che andrebbe soppesato anche nelle altre lingue europee di cultura.

Sul piano letterario, i trattati di danza inaugurano una nuova nonché originale tipologia testuale che andrebbe certamente indagata. L'organizzazione del sapere

⁶¹ Si veda a tal proposito lo studio condotto da Patrizia La Rocca (1993) sulla danza a Venezia attraverso i *Diarii* di Marin Sanudo (1496-1533). In particolare, come segnala la studiosa «per quanto riguarda la vita teatrale di Venezia fra la fine del XV e i primi trent'anni del XVI secolo, i *Diarii* costituiscono una preziosa e pressoché unica fonte, tanto che uno spoglio sistematico delle notizie riguardanti il teatro e lo spettacolo è stato più volte auspicato dagli studiosi».

coreico è scandito da una regolare declinazione di elementi che potremmo definire canonici: ritroviamo le intonazioni musicali, i disegni coreografici (questi atti a filmare l'evoluzione spaziale e ritmica del corpo danzante), l'apparato teorico rigorosamente in struttura dialogica (fenomeno che si riproduce fino a metà Seicento) e un innovativo sistema di notazione simbolica capace di codificare la cinetica e le relative sequenze coreiche (si tratta di un'eredità teorica francese). A questo proposito, si consiglierebbe di procedere con un'indagine ripartita per secoli e che, in chiave comparativa, sappia rispondere dei relativi sviluppi/innovazioni nazionali in seno alle architetture coreografiche, alla stenografia musicale, al repertorio coreutico e alla distribuzione dell'impianto teorico.

1.3 L'italiano fuori d'Italia nel Rinascimento

Ripercorrendo le vicende dell'italiano fuori d'Italia, Baglioni (2016, 125-145) riporta alla luce una citazione che risale a Fernand Braudel (1974, 2098): «elemento persistente di ogni cultura europea». Partendo da questa definizione della lingua italiana, Baglioni sottolinea altresì la lungimiranza che lo storico aveva avuto nel suggerire a studiosi a lui coevi di inaugurare ricerche dedicate alla diffusione dell'italiano fuori d'Italia «al fine di ricomporre una storia» (ib.). Un invito pionieristico che pare ancora oggi essere sostenuto da una consistente bibliografia, se si pensa alle attuali ricerche di Bruni (2013), Banfi (2014) e al recente saggio di Baglioni (2016).

Le testimonianze offerte dagli studiosi forniscono preziosi dati di linguistica interna, non solo limitatamente al numero ragguardevole di lessemi di provenienza italaromanza registrati nelle altre lingue europee, bensì anche in misura dei settori specifici in cui tale espansione si verifica. Su questo punto abbiamo già altrove specificato gli assi di maggiore incidenza dell'italiano, ovvero l'*otium* (settore nel quale Bruni [2013,10] acclude le diverse espressioni artistiche) e il *negotium*⁶² (qui inteso come ambito dei commerci e delle professioni). Campi che non sono stati tutti ugualmente significativi. Il primo, come ci conferma Baglioni (2016, 126), si è

⁶² Si tratta di due denominazioni coniate dal Bruni (ib.) e riportate seriormente in Baglioni (2016, 125-126).

rivelato rilevante nel quadro europeo, mentre, il secondo, ha avuto un impatto decisivo nel Mediterraneo (occidentale e orientale)⁶³.

Ripercorrendo a ritroso la storia del Mediterraneo medievale, già a partire dal Duecento i testi di carattere pratico, irradiati dalle repubbliche marinare⁶⁴, conobbero una larga diffusione raggiungendo non solo le coste dell'attuale Medio Oriente, ma anche dell'Africa settentrionale (Banfi 2014, 10). Un successo che pare trovare ragione nella supremazia economica indotta dall'espansione politica delle repubbliche stesse (le più longeve furono Venezia e Genova)⁶⁵ e che comportò sul piano linguistico il fluire costante e prolungato nel tempo di alcune varietà italo-romanze settentrionali, così come lo sviluppo di varietà nuove nelle relative colonie. Gli studi più recenti preferiscono parlare di «varietà coloniali» o meglio dei «volgari d'oltremare» (Baglioni 2016, 133) o ancora limitatamente per il caso della Serenissima di «veneziano *de là da mar*» (denominazione che pare risalire a Folena 1968-1970)⁶⁶.

Nell'Europa continentale, l'espansione di alcuni volgari italo-romanzi si deve alla crescente fortuna delle «comunità mercantili lombarde»⁶⁷ (Baglioni 2016, 127) e delle «compagnie toscane» (ib., 126). La loro presenza diffusa nei mercati europei è testimoniata non solo da evidenze storiche⁶⁸ (si veda a questo proposito l'elenco delle reti commerciali sviluppate nell'Europa occidentale fornito da Bruni 2014, 108), ma anche da sicuri dati linguistici, che trovano riprova negli studi di: Cella

⁶³ Lo studioso ricorda che gli effetti dell'espansione dell'italiano hanno coinvolto anche una parte dell'Europa continentale e, in special modo, l'Inghilterra (ib.).

⁶⁴ Come specifica Banfi (2014, 10-11) le città maggiormente interessate furono Venezia e Genova.

⁶⁵ Per ulteriori approfondimenti cfr. Stammerjohann (2013, 16-21), Banfi (2014, 9-12).

⁶⁶ Sulla scorta di Folena, Toso (2008) ha coniato la denominazione di *genovese d'oltremare*, riferendosi alle *scriptae* diffuse nelle fondaci in cui fu preminente il commercio con la città di Genova (Baglioni 2016, 134).

⁶⁷ Come ci ricorda Stammerjohann (2013, 22-23) furono etichettati come *lombardi* «tutti i prestatori di denaro italiani, dapprima in Francia e nelle Fiandre, poi in tutta l'Europa del nord». Vedi su questo punto anche Banfi (2014, 106 e 109) che conferma tale dato. Pare inoltre che le prime comunità fossero di provenienza astigiana e chierese (Stammerjohann 2013, 23).

⁶⁸ Conferma tale assunto il celebre editto della *Bolla d'oro* (documento che si avvale quale fondamento costituzionale dell'impero) emanato nel 1356 da Carlo IV (1316-1378), nel quale i principi elettori venivano esortati all'apprendimento di due lingue straniere: la cosiddetta «italica lingua» utile ai fini del commercio e la «sclawica lingua» (Banfi 2014, 133). La riflessione dello studioso sull'etichetta imposta alla *lingua italica* pare non essere di secondo ordine. Lungi dal riferirsi all'italiano colto, Banfi (2014, 134) spiega più precisamente che potrebbe trattarsi di «una koinè cancelleresca settentrionale assai influenzata per un verso dal dialetto, per l'altro verso dal latino» (la citazione risale a Zaggia 2000, 507, 511).

(2007), de Bruijn-van der Helm (1992), Licatese (1989), Mosti (2011) e Stussi (2002)⁶⁹ (ib., 127; Banfi 2014, 109-110).

Differente scenario caratterizza invece l'espansione dell'italiano nel quadro europeo. Seppure anche le attività finanziarie e commerciali abbiano in alcuni casi favorito la diffusione della letteratura italiana (un esempio lampante è fornito dall'intensa attività tipografica che ha interessato la città di Lione nel corso del Rinascimento e su questo si veda il § 1.3.2), nel contesto europeo, i motori che catalizzarono il fenomeno dell'italianismo linguistico e delle mode culturali italianizzanti, sono da ricondurre alla pressione (e al pregio) culturale esercitata dalla Penisola dal primo Rinascimento fino al Seicento (Baglioni 2016, 126). Una evenienza che lascia definire l'italiano (o le sue varietà) una «lingua senza impero»⁷⁰, così come la denomina Bruni (2013, 9-21) e che, parallelamente, la separa dalla fortuna di altre lingue di europee di cultura, la cui espansione è imputabile a ragioni di ordine politico e militare (Baglioni 2016, 126). Un successo che affonda le sue radici più indietro nel tempo, se si pensa che la penna dei tre autori fiorentini (le tre corone toscane) fu non solo molto stimata al di fuori della Penisola, ma addirittura letta e diffusa attraverso il latino, lingua imprescindibile per l'accesso alla cultura letteraria antica e umanistica⁷¹. La *grande vogue* principia però nel Quattrocento, quando la varietà toscana e la relativa produzione letteraria è assunta quale archetipo dalle altre nazioni europee di cultura, dando l'avvio alla lunga storia degli italianismi. Baglioni (2016, 128) segnala tra le nazioni maggiormente interessate dal fenomeno la Francia (di cui possiamo dare conferma per l'arte minore della danza), seguita dalla vicina Spagna, dal Portogallo e ancora dall'Inghilterra⁷².

Fu indiscutibile il successo segnato dalla letteratura italiana rinascimentale, un canone che prese rapidamente piede e che inaugurò la fortunata stagione delle traduzioni: un esempio eclatante è fornito dal *Decameron*, la cui prima versione

⁶⁹ Utili precisazioni si ritrovano in Banfi (2014, 106-111).

⁷⁰ Si tratta del titolo di apertura con cui Bruni inaugura il volume dedicato alla storia dell'italiano fuori d'Italia, un concetto che viene ribadito a più riprese quando spiega «una lingua non imperiale» o ancora «una lingua leggera» (2013, 9).

⁷¹ Stammerjohann (2013, 27) ci informa che, la prima versione francese del *Decameron*, fu mediata dalla lingua latina che pare datare il 1485.

⁷² In territorio britannico, a partire da metà del XVI secolo l'italiano fu preminente e considerato alla stregua del latino. Una conferma in termini quantitativi è offerta da Stammerjohann (2013, 54) che rileva «più di 400 opere italiane, di 225 autori, furono tradotte in inglese».

spagnola data il 1534, quella speculare francese il 1537, quella inglese risale al 1561 e 4 anni dopo appare l'edizione tedesca (i dati sono raccolti da Stammerjohann 2013, 27-33). Alla stregua della massiva attività traduttiva si pone la stabile presenza delle letterature italiana in lingua originale. Dati sicuri sono diffusi da Stammerjohann (2013, 31) che spiega la ragione soggiacente al fenomeno: «si trattava di opere proibite dalla Chiesa che non potevano uscire in Italia, sia perché c'era un mercato italofono abbastanza ampio». Una manifestazione che seppe riversare nelle piazze europee le opere di Gucciardini, Bruno, Campanella, Galilei e ancora Goldoni e Leopardi, per citare solo alcuni esempi (ib.). Emblematico fu inoltre il caso di testi dapprima diffusi in traduzione e in un secondo tempo rieditati in italiano: un fenomeno che interessò in special modo i classici della letteratura italiana (per approfondimenti si rinvia a Stammerjohann 2013, 32-33; Ferroni 2003).

Ancora, il prestigio culturale a marca italiana fu rivolto anche alla grammaticografia e alla produzione 'lessicografica'. Il riconoscimento del ruolo internazionale accordato all'italiano (quale veicolo della cultura) impose la necessità dello studio sistematico della grammatica. Un'esigenza che trova accoglimento nello strumento dei manuali, la cui divulgazione è stata coadiuvata dalla parallela espansione della stampa.

Il primo metodo ad essere diffuso è la *Grammaire italienne*⁷³ redatta da Jean-Pierre de Mesmes⁷⁴, pubblicata nel 1549 (epoca segnata dalla successione al trono francese di Enrico II di Valois e che marca il principio delle mode italianizzanti in Francia⁷⁵). Si tratta del primo esemplare in assoluto rivolto ad un pubblico straniero, edito fuori dal territorio della Penisola e che fu ben presto imitato altrove: con un lieve scarto cronologico appare il *Principal rules of the italian grammar* di William Thomas compendiato da un glossario (inglese/italiano) inteso quale sussidio alla lettura delle gloriose opere colte del Trecento italiano. Specularmente, in Germania

⁷³ Mormile (1989, 31) la definisce «la prima opera completa e sistematica per l'insegnamento dell'italiano in Francia, [...] ma soprattutto rivolta agli "amatori della lingua Toscana" data "l'amicizia tra francesi e fiorentini"».

⁷⁴ Sulla sua biografia così si esprime Mormile (1989, 30): «Si è poco informati su questo Autore. Egli appartenerebbe ad un'illustre famiglia [...]. Nato probabilmente intorno al 1516, coltivò insieme la poesia francese e la poesia italiana, affiancando ai suoi gusti letterari, lo studio della matematica e dell'astronomia».

⁷⁵ Si parla frequentemente del fenomeno di *italianisation de la cour*, su cui ritorneremo a breve, nel § 1.3.1.

fece ingresso l'*Italicae grammatices praecepta ac ratio*, che come si evince dal titolo, è opera integralmente redatta in latino e stilata da Scipione Lentulo nel 1567. Per completare il panorama colto europeo citiamo l'ancora cinquecentesca edizione dell'*Arte muy curiosa* di Francisco Trenado de Ayllón, la cui diffusione pare prendere vigore solo a fine Settecento. Non da meno, sono le copiose raccolte lessicali che uscirono diffusamente in Europa tra la fine del Cinquecento e la prima metà del secolo successivo. Per citare un esempio significativo si ricorda il *World of Wordes* di John Florio (1598), compendio bilingue anglo-italiano, che fu decisivo nella promozione della lingua italiana in Inghilterra (i dati citati sono raccolti negli studi recenti di Baglioni [2016, 129-130] e Stammerjohann [2013, 33-36]).

Sul fronte artistico, l'Italia fu egemone nelle cosiddette arti maggiori: furono ricorrenti nelle lingue europee i tecnicismi propri all'architettura e al campo figurativo come *arabesco*, *cariatide*, *cartoccio*, *facciata*, *festone*, *fregio*, *grottesca* (che ritroveremo risemantizzato nel dominio della danza), *maiolica*, *modiglione*, *pedistallo*, *pilastrò*, *stucco*, *volta*⁷⁶. La loro fortuna è imputabile a diversi fattori: la presenza prolungata all'estero di artisti stranieri ingaggiati nelle corti europee al fine di fare scuola e promuovere l'innovativa tecnica (pittorica-scultorea o ancora architettonica) a marca italiana (un esempio eclatante è fornito da Leonardo, che nel 1517 fu accolto in Francia al servizio di Francesco I); la straordinaria circolazione della trattatistica di settore in lingua originale o in traduzione, favorita anche dalla fiorente attività delle tipografie lionesi (canale in cui si snodava la letteratura italiana per essere poi smistata nelle varie piazze europee); le visite ripetute di artisti europei nella Penisola, territorio in cui alcuni scelsero di formarsi (fu il caso del pittore tedesco Albrecht Dürer che approdò a Venezia e seppe insinuarsi nell'ambiente artistico autoctono a lui coevo, entrando in contatto con alcuni dei maestri italiani dell'epoca: Bellini e Carpaccio)⁷⁷.

È accluso nel settore delle arti anche l'ambito militare, un bacino fecondo e piuttosto ampio di lessemi che si sono rapidamente impiantati nelle maggiori lingue europee dal Cinquecento in poi e la cui mediazione si deve per trafila diretta ai volgari italo-romanzi. Non stupisce a questo proposito l'affermazione di Farinelli

⁷⁶ I dati sono ricavati dallo studio di Sarauw (1920, 19-22), di Wind (1928, 120-122) e da quello più recente di Baglioni (2016, 130).

⁷⁷ Si tratta di viaggi di formazione ai quali si iniziarono numerosi letterati, umanisti e artisti stranieri attratti dall'ambiente culturale rinascimentale italiano e dalle vestigia risalenti all'antica Roma. Su questo punto si veda Stammerjohann (2013, 45-47).

(1929, 141) che spiega: «in generale possiamo dire che ai vincitori noi abbiamo sempre imposta la nostra bella e ricca coltura e, per più secoli, la nostra lingua stessa». Bisogna tenere presente che tale risvolto linguistico è motivato dalla fitta presenza di mercenari italiani al servizio di potenze straniere. Inoltre, dalle testimonianze pervenuteci per via scritta, pare che gli italiani fossero anche teorici dell'arte della guerra. Conferma tale circostanza il precoce codice dal titolo *Opera bellissima de l'arte militar* scritto in versi da Antonio Cornazzano, nel secolo XV (1493)⁷⁸ e l'unico ad anticipare il più composito *Dell'arte della guerra* di Machiavelli che data il 1521 (Ventura 2018, 167). Tra i termini ricorrenti della tecnica e dell'architettura bellica ricordiamo *archibugio, baluardo, battagliaione, buffa, camiciata, imboscata, muraglia parapetto*⁷⁹.

Rimangono isolate dagli studi complessivi altre arti di spicco del Rinascimento italiano nelle quali resta indubbia l'eccellenza della Penisola: la danza, la scherma⁸⁰ e l'equitazione.

Al pari delle arti maggiori, i meccanismi di trasmissione del lessico schermistico sono dovuti in prim'ordine alla capillare diffusione della trattatistica di settore in lingua originale o tramite le traduzioni (in maggior misura tedesche e francesi). Sotto questo aspetto, si veda l'esempio fornito da due manuali di scherma il *Traité ou Instruction pour tirer des armes de l'excellent Scrimieur Hieronyme Cavalcabo, Bolognois* (1609)⁸¹ integralmente tradotto in francese e il seriore trattato d'arme di del Giganti dal titolo *Escrime nouvelle ou theatre, auquel sont representees diverses manieres de parer et de fraper d'espee seule, et d'espee et poignard ensemble* (1619), opera nella quale a complemento del francese concorre il tedesco (si tratta probabilmente di un compendio destinato ad un pubblico francofono e

⁷⁸ L'autore è peraltro un noto teorico della danza quattrocentesca che richiameremo più precisamente nel cap. 3 e il cui codice si è rivelato significativo nel documentare la storia della parola coreica alle sue origini. Una ripresa sistematica di alcune porzioni di testo è visibile nella sezione del glossario § 4.3.

⁷⁹ I dati sono estratti da Wind (1928, 124-133) e da Ventura (2018, 165-177).

⁸⁰ Anche per la scherma il Rinascimento italiano è il periodo di maggiore vigore. Nel corso del Cinquecento alcuni schermidori, tra cui si annoverano il pisano Filippo Vadi (?- ?), i bolognesi Achille Marozzo (1484-1553) e Antonio Manciolino (?- ?), gettano le basi teoriche a fondamento della neodisciplina. Gli scritti relativi, oltre a presentare caratteristiche strutturali proprie (che inaugurano di fatto una nuova tipologia testuale), definiscono un metodo e codificano un linguaggio che viene presto diffuso al di fuori della Penisola. Una cursoria presenza di italianismi schermistici è offerta da Wind (1928, 163) che già precocemente aveva individuato e adibito in apposita sezione sotto l'etichetta di *escrime* due lessemi: fr. *botte* (< it. *botta*); fr. *parer* (< it. *parare*).

⁸¹ Non ci è pervenuta alcuna testimonianza della versione italiana del *Trattato o istruzione per tirare d'arme dell'eccellente schermidore Geronimo Cavalcabò*. Fu invece stampata a Jena - nel 1612 - una versione tedesca dell'opera.

tedescofono). Appaiono rilevanti e frequenti i seguenti italianismi schermistici: *coltellata*, *controcauzione*, *imbroccata*, *schivata*, *stoccata*, *stramazzone*⁸². Le dinamiche che favorirono l'irradiazione dell'arte della scherma nel contesto europeo riproducono parzialmente quelle già esposte per la letteratura: il fiorire della trattatistica d'arte, l'emigrazione dei *maestri d'arme*⁸³ fuori d'Italia (lo stesso Cavalcabo si insediò a Parigi dove fu attivo alla corte di Enrico IV come istruttore di scherma del futuro Luigi XIII), i soggiorni ripetuti nella Penisola di alcuni schermidori stranieri che riconoscevano nelle scuole italiane un luogo di eccellenza in cui formarsi (in particolare quella bolognese fondata dal maestro Achille Marozzo di cui fu allievo lo schermidore svizzero Joachim Meyer e il tedesco Giacomo Crafter).

Esiti simili conobbe la danza, i cui effetti del costante scambio culturale e linguistico con l'Italia ha favorito la capillare diffusione per via scritta e orale (tramite la circolazione della trattatistica d'arte in lingua originale congiuntamente all'emigrazione di professionisti del ballo fuori d'Italia, in maggior misura in Francia)⁸⁴ di un ingente numero di prestiti di cui, nello specifico, si renderà conto nei capitoli a seguire e, sistematicamente, nel glossario (in alcuni casi i trattati sono stati redatti in lingua francese da italiani francesizzati⁸⁵ oppure la lingua è stata imposta dalla committenza: è il caso di Tuccaro che fu insegnante di ginnastica della casa reale di Francia).

Quanto all'arte equestre (qui intesa come la disciplina rivolta all'addestramento e all'impiego del cavallo per fini ludici e sportivi, in particolare, nello spettacolo festivo del Rinascimento) prima del Cinquecento resta priva di una vera e propria

⁸² I dati sono stati estratti dalla disamina diretta delle fonti. La lista potrebbe essere estesa a numerosi altri lessemi.

⁸³ In alcuni casi la denominazione più frequente è quella di *mastro* (*magistro*) *di scrima*.

⁸⁴ Si veda il caso di Cesare Negri (1535ca.-1605ca.) danzatore e coreografo milanese che prestò stabile servizio presso i reali di Francia, in qualità di *violon ordinaire*, *violon du roi*, *violon de chambre*. La documentazione archivistica segnala la sua presenza nella capitale francese in un arco temporale compreso tra il 1560 e il 1587 (DBI vol. 78, 2013: <<http://www.treccani.it/biografie/>>).

⁸⁵ È il caso di Baldassarre da Belgioioso (inizio sec. XVI-1587ca.) naturalizzatosi francese in Balthazar de Beaujoyeux e assoldato dal 1560 alla corte di Caterina de' Medici come violinista provetto e allestitore di balli (fu ufficialmente investito del titolo di *valet de chambre* dei reali di Francia). Per una dettagliata trattazione sulla sua biografia cfr. Dellaborra (1999). Anche Picot (1995, 251-252) annovera nel copioso elenco di artisti italiani in Francia la presenza di Baldassarre che dipinge come segue: «le violiniste piémontais Baldassarre, ou Baldassarino, da Belgioioso, parvient en France à une réputation extraordinaire, moins peut être par le talent que par le savoir-faire. Amené en France par le maréchal de Brissac dans les dernières années du règne de Henri II, il ne tarde pas à conquérir les faveurs de la cour».

tradizione⁸⁶. Fu così che la tecnica del cavalcare conobbe una prima codificazione in Italia e si costituì, nel corso del XVI secolo, quale nuova branca del sapere, una circostanza resa inoltre visibile dal vocabolario tecnico che si ricava dagli scritti di settore. Le prime accademie equestri sorsero nella città di Napoli, divenuta il centro della cavallerizza europea⁸⁷ grazie alla scuola⁸⁸ inaugurata da Giovambattista Pignatelli (1525ca-1600). Monteilhet (ib., 232) specifica che Pignatelli «appartient à la nouvelle vague d'écuyers italiens formés à l'école des Grisoni⁸⁹ ou des Fiaschi⁹⁰» e che abbia contribuito dopo questi ultimi a «l'aboutissement du “tronc commun” napolitain d'où s'envolèrent, après la classe, les fondateurs des écoles française, allemande, anglaise, scandinave et – par un juste retour – des écoles andalouse et portugaise». Nel medesimo volume, l'autore ci informa che, limitatamente alla Francia, il primo ad esportare il sapere equestre (e con esso il relativo vocabolario tecnico) fu Antoine de Pluvinel (1555-1620)⁹¹, allievo dello stesso Pignatelli dal 1571ca. (ib., 236). Interessante notare come Monteilhet lo definisce al principio della sua biografia: «Antoine Pluvinel⁹² est venu au monde

⁸⁶ Pubblicazioni recenti ripercorrono la storia pionieristica della scuola equestre napoletana. Si veda a questo proposito il volume stilato da Cinquegrana (2017).

⁸⁷ Esaminando il caso degli scudieri italiani presenti in Francia, Picot (1995, 157) afferma che: «Depuis des siècles la réputation des Italiens dans l'art de dresser, de monter et soigner les chevaux était sans rivale. Elle était répandue par toute l'Europe [...]. Non seulement depuis le milieu du XIV^e siècle la *Maréchalerie* du Napolitain Lorenzo Rusio était un ouvrage classique, mais il existait bien d'autres traités sur la matière». Nel paragrafo a seguire lo studioso cita i canonici maestri del Cinquecento italiani ovvero Federico Grisoni, Cesare Fiaschi, Claudio Corte e Marco Pavari (peraltro il suo trattato fu stampato nella tipografia di Jean de Tournes nel 1581). Interessante notare che la presenza capillare degli staffieri di provenienza dalla Penisola è ramificata a più livelli della società francese: sulla scorta della casa reale dei Valois anche i principi e altri aristocratici affidano i loro cavalli a mani italiane (ib., 159). Per una trattazione dettagliata sugli scudieri italiani attivi alla corte francese vedi Picot (1995, 157-159).

⁸⁸ Qui intesa come *alta scuola* che preannuncia l'equitazione classica.

⁸⁹ Federico Grisoni (fine del XV secolo-seconda metà del XVI secolo) è considerato il primo maestro moderno di teoria equestre. Monteilhet (2009, 146) dichiara sul suo conto che «c'est avec lui que l'école de Naples, héritière des Byzantins du XII^e siècle, prit l'essor qui fit d'elle le foyer où les écuyers et les cavaliers de l'Europe entière vinrent chercher la connaissance et la pratique de l'équitation de manège et d'extérieur, en même temps que de l'hippiatrique». Pare inoltre che il celebre trattato, *Ordini di cavalcare* (1551), apparve in traduzione francese dal 1559 e conobbe numerose riedizioni (di cui una sola lionese). Dati più precisi si rinvengono in Monteilhet (ib.).

⁹⁰ Fiaschi (1523-dopo 1568) apparteneva al circolo equestre ferrarese, città nella quale istituì una propria accademia. Ebbe il pregio di essere il maestro di Pignatelli e i suoi scritti oltre ad essere pionieristici per una innovativa «notation de cadences à utiliser au manège» costituirono un punto di riferimento assoluto nella letteratura fino a fine Ottocento (Monteilhet 2009, 129).

⁹¹ Fu primo scudiero del re Enrico III e perpetuò la sua influenza a corte anche sotto la reggenza di Enrico IV (ib.). I suoi scritti conobbero una ampia diffusione anche al di fuori del territorio francese. Si tratta più esplicitamente di: *Le Maneige royal* (1623) e *L'instruction du Roy en l'exercice de monter à cheval* (1625) (ambidue i testi sono citati in Monteilhet 2009, 237).

⁹² Parlando del suo maestro napoletano spiega che fu «Le plus excellent homme de cheval qui ait jamais esté de nostre siècle, ny auparavant» (la citazione è esposta in Monteilhet 2009, 232).

[...] la même année que Malherbe, et tandis que celui-ci passait au crible une langue parfois enrichie à l'excès par les italianisants de la Pléiade et de l'école lyonnaise, celui-ci rendait un service analogue à l'art équestre, qu'il orienta vers un classicisme où devait prendre toute leur valeur les grands principes sauvegardés, perfectionnés et transmis par les maîtres de Naples et de Ferrare» (ib.). Non appare casuale che, in qualità di custode di una tale eredità di pregio, egli decise di istituire l'*Académie d'équitation*, controparte francese della più antica scuola napoletana. Tra i neologismi che l'Italia diffuse nel corso del sec. XVI e XVII si menzionano: *ballottata*, *cadenza*, *corvetta*, *groppata*, *mezza-volta*, *passaggio*, *passata*, *volta*, *volteggio*⁹³.

Fortemente indagato è invece il settore della commedia e del melodramma, unitamente al campo adiacente della musica (lingua e metalinguaggio) e del canto. È del tutto acclarato dagli studi che lo spettacolo melodrammatico italiano giunse nei teatri europei già allo scadere del secolo XVI, un successo che è dovuto in larga misura all'attività itinerante delle compagnie comiche italiane, tra cui si annoverano i *Gelosi*, i *Fedeli* e i *Cortesi*. L'innovativa presenza delle maschere (come l'Arlecchino o Pantalone) e la canonica assenza del copione (era nota unicamente una trama alla quale dovevano riallacciarsi improvvisando i diversi attori) furono tra gli elementi fondanti del nuovo recitare che prese rapidamente piede e si replicò nel resto d'Europa (Banfi 2014, 167; Stammerjohann 2013, 91). I primi ad essere ingaggiati fuori d'Italia furono i *Gelosi* i quali prestarono servizio in Francia (presso la casa reale di Carlo IX di Valois) a partire dal 1571⁹⁴. Nei diversi *tour* realizzati fuori dalla Penisola, i commedianti si facevano divulgatori di diverse varietà italo-romanze (Baglioni ci rammenta che le lingue comiche erano segnate dall'«avvicinarsi di varietà diverse secondo i personaggi» [2016,131]), unitamente alla propagazione di un cliché «che vedeva nell'italiano la “lingua dei buffoni”, che si diffuse in particolare in Francia [...] e sarebbe divenuto una costante nelle

⁹³ Tutte le voci citate trovano corrispondenza nel francese: *ballottade* (1611, TLFi s.v. *ballottade*), *cadence* (1680, FEW 2,29a), *courbette* (1558-59, TLFi s.v. *courbette*), *demi volte* (Ménéstrier 1682,236), *crouppade* (1642, TLFi s.v. *crouppade*), *groupade* (Ménéstrier 1682, 239), *passade* (1480, TLFi s.v. *passade*), *passage* (1611, TLFi s.v. *passage*²), *voltiger* (1534, TLFi s.v. *voltiger*). Di particolare interesse è il trattato di Ménéstrier nel quale sono registrate numerose forme sintagmatiche non reperibili altrove. Mi limito a segnalare alcuni casi significativi che combinano italianismi tecnici dell'arte equestre. Si tratta di: *voltes à courbette* (Ménéstrier 1682, 233), *tour à courbettes* (ib., 233), *demy voltes à courbette* (ib., 232) *voltes terre à terre* (ib., 233).

⁹⁴ Sul ruolo della commedia in Francia cfr. Banfi (2014, 174-175).

discussioni settecentesche sul “genio della lingua”⁹⁵» (ib.). Tra i lessemi più prolifici ritroviamo *Arlecchino*, *Brighella*, *Pantalone*, *Pulcinella* e, accanto ai tipi fissi della commedia italiana, anche *saltimbanco* (sulla straordinaria varietà di forme italiane e francesi si veda il glossario s.v. *saltimbanque*).

Appare doveroso segnalare anche la fortunata stagione degli italianismi musicali, fenomeno strettamente connesso con la propagazione dell’opera lirica italiana nella nuova declinazione del «dramma in musica» (Stammerjohann 2013, 92) o ancora del cosiddetto «recitar cantando» (coniazione che risale a Banfi [2014, 164]) che fu in espansione fino al tardo Settecento. Un settore che è stato sistematicamente indagato dagli studi, in particolar modo da Bonomi (2010, 185-235), laddove accando alla documentazione degli esiti nelle relative lingue indagate (francese, spagnolo, tedesco e inglese), la studiosa propone una rigorosa sistemazione linguistica di tale lessico specialistico, ripartito in apposite categorie semantiche. Tra queste si ricordano le coniazioni proprie dei registri vocali come *alto*, *baritono*, *basso*, *soprano*; il linguaggio dell’agogica negli esempi di *allegro*, *andante*, *brioso*, *moderato*, *vivo* e, ancora, le denominazioni che identificano gli strumenti musicali, ovvero: *arcileuto*, *clarino*, *fagotto*, *mandolino*, *tromba*, *viola* e *violoncello* (Bonomi 2010, 199-201).

1.3.1 L’italiano in Francia: uno *scénario charmantissime*⁹⁶

«L’histoire de la langue d’un peuple est inséparable de son histoire sociale, car le nombre des emprunts faits à une époque donnée est en raison directe de ses contacts avec l’étranger» (Wind 1928, 26). Di maniera generale è possibile affermare che la traccia linguistica è tra le prime manifestazioni a palesare i rapporti di reciprocità tra due o più comunità a contatto. Rappresentano un caso emblematico l’Italia e la Francia, due realtà attigue non solo geograficamente che, a seconda dello specifico contesto, si sono contese il primato fornendo a fasi alterne l’una il modello all’altra.

⁹⁵ Lo studioso allude alle accese controversie che sorsero in Francia al principio del Settecento in ragione delle pretese di superiorità (linguistica e culturale) che ambedue i territori (Italia e Francia) solevano rivendicare. Il principio pare essere segnato dallo scritto di Ragueneau, il *Parallèle des Italiens et des François en ce qui regarde la musique et les opéras* (1702) e raggiunse il culmine con la seriore *querelle des bouffons* del 1752. Per approfondimenti sul caso cfr. Baglioni (2016, 132-133).

⁹⁶ Il presente sguardo d’insieme è rivolto ad indagare gli aspetti che maggiormente influenzarono la vita culturale e politica francese durante il secolo XVI e che sono strettamente connessi con il fenomeno degli italianismi (anche intesi come mode italianizzanti).

Esemplare è il caso della civiltà rinascimentale italiana, così dipinta da Ferdinand Brunot (1906, 198): «Au XVI^e siècle l'Italie domine intellectuellement le monde; elle le charme, l'attire, l'instruit, elle est l'éducatrice». Peraltro, nello stesso tomo, il linguista ricorda come tutte le ricerche volte ad indagare la storia della cultura francese all'epoca del Rinascimento facciano massivo riferimento al debito contratto dalla Francia nei confronti della Penisola⁹⁷. Un aspetto che pare essere amplificato dal ruolo di mediatrice assolto dall'Italia nei riguardi del glorioso passato romano e che pare persino riuscire a superare: «“les trois Couronnes de la Toscane” [...] affirment ainsi la réalité de la *renovatio*. Modèle d'une libération à l'égard de l'Antiquité qu'elle assume et dépasse, l'Italie est aussi une concurrente qui, par ses réussites et son ancienneté, semble rendre incertaines les prétentions tardives d'une supériorité française» (Balsamo 1992, 34). Uno sguardo a doppio taglio che anticipa le due tendenze che caratterizzarono l'italiano in Francia nel secolo XVI: il filo-italianismo da un lato e il miso-italianismo dall'altro. Prima di sollevare entrambe le manifestazioni linguistiche, risulta indispensabile chiarire e comprendere i fenomeni storici che le sottendono.

La ripartizione territoriale e politica che disegnava l'Italia del tardo Quattrocento contribuì senza ombra di dubbio alle dinamiche di contesa che si susseguirono allo scadere del secolo e che perdurarono ancora nei primi decenni del Cinquecento. Come osserva Banfi (2014, 155) «nella penisola si contavano sette (poi sei) grandi stati: il pontificio, il regno delle Due Sicilie (riunente Napoli e la Sicilia, dal 1442), Firenze, Milano (feudo imperiale), Venezia, Genova; cui sono da aggiungere tre piccoli principati (Mantova, Ferrara, Urbino) e due repubbliche (Siena e Lucca)». Tale assetto rese l'Italia un luogo appetibile su cui esercitare la propria egemonia e sul quale puntarono diverse monarchie europee, in special modo la Francia.

I contatti tra la Penisola e l'Oltralpe divennero più stretti nei primi anni del Cinquecento, quando le rivendicazioni di Carlo VIII (1470-1498) sul regno di Napoli - incoraggiate dalle aspirazioni di potere di Ludovico il Moro⁹⁸ - segnarono l'avvio delle cruente guerre d'Italia⁹⁹. Ci ricorda Picot (1995, 5) che, al tempo della

⁹⁷ Pare giustificato a questo proposito il titolo che Stammerjohann (2013, 47) attribuisce al capitolo dedicato ai contatti intercorsi tra Italia e Francia, nei secoli XV e XVII: «La France, cible majeure de ce bombardement culturel».

⁹⁸ Si tratta di Ludovico Sforza (1452-1508) che ricoprì la carica di duca di Milano dal 1494-1499.

⁹⁹ Il 1494 è la data che viene assunta per caratterizzare la fine della politica dell'equilibrio e il principio di un prolungato periodo di conflitti noti alla storiografia come guerre d'Italia. Le lotte sanguinose che si

calata di Carlo VIII (1494)¹⁰⁰, i legami intercorrenti tra i due territori erano basati su rapporti individuali, anziché sorretti da solide *liaisons* nazionali. Un aspetto che trova ragione nel frammentario assetto politico italiano sancito dalla pace di Lodi (1454; furono firmatari i diversi stati regionali) e garantito dall'autorità di Lorenzo il Magnifico (e dalla sua lungimirante attività politica) (Banfi 2014, 155-156).

Per sintetizzare l'intreccio allora esistente tra Italia e Francia, Picot (1995, 6) cifra un avvenimento preparatorio alla spedizione, datato al marzo del 1494, quando il sovrano francese si rese a Lione per ultimare la progettazione dei suoi disegni bellici. Occasione che lo vide seguito da un coacervo di italiani: «Les uns accouraient pour offrir au roi leur épée, d'autres fournissaient au trésor épuisé des subsides dont ils espéraient bien obtenir grand profit; d'autres, enfin, devaient prendre une part active aux fêtes dans lesquelles se gaspillaient les dernières ressources de l'épargne royale» (ib.). Molti principi italiani fecero propria la causa francese per potersi garantire o spartire favori, protezioni o ancora mandati speciali. Tra questi, si distinse Ludovico il Moro, che per sdebitarsi dei favoritismi procurati dal re, si incaricò di accogliere Carlo VIII, in occasione del suo arrivo in Italia e, con lui, anche altre personalità di spicco del panorama politico italiano (fu il caso dei duchi di Savoia e di Giuliano della Rovere)¹⁰¹. Un clientelismo pronunciato al principio del secolo e che si estese fino alla fine del regno di Enrico IV (1553-1610) e che di certo favorì l'incursione di usi, costumi, mode, beni materiali e per sua naturale conseguenza anche della lingua italiana. Bisogna ricordare a questo proposito che, nonostante gli esiti sanguinosi procurati dai conflitti, le conseguenze del contatto prolungato tra le due nazioni attigue furono piuttosto proficue per la Francia, sia sul piano latamente culturale che linguistico (Banfi 2014, 155). Vediamone alcuni aspetti.

Il primo¹⁰² cultore delle lettere e mecenate delle arti fu Francesco I (1515-1547). Grazie all'istituzione della scuola di Fontainebleau¹⁰³ e all'invito a corte di

susseguirono per più di sessant'anni sul suolo italiano si conclusero con la pace sancita dal trattato di Cateau-Cambrésis, siglato nel 1559, il quale decretò l'inizio del «dominio spagnolo su gran parte del territorio italiano e preparò dunque le condizioni storiche per l'influsso spagnolo sull'Italia nei centocinquanta anni successivi» (Lorenzetti 1998, 41).

¹⁰⁰ Fu durante le guerre d'Italia che molti capitani italiani furono assoldati per la causa francese. Picot (1995, 8) ricorda: «les San Saverini, les deux Trivulzi, Giovanni Caraccioli, prince de Melfi, les Strozzi, tous suivis d'une foule de parents». Per approfondimenti cfr. Picot (1995, 7-50).

¹⁰¹ Giuliano della Rovere (1443-1513) ricoprì la carica di pontefice dal 1503 al 1513.

¹⁰² La storia degli scambi tra Italia e Francia è ben anteriore a Francesco I. Picot (1995, 145) ci ricorda che già sotto la reggenza di Carlo VIII (1483-1498) umanisti e artigiani italiani fecero il loro ingresso a

numerosi esponenti di spicco (architetti, teorici delle arti, letterati) di provenienza dalla Penisola si ricreò a corte un ambiente umanistico di stampo rinascimentale forgiato “alla maniera italiana”. Per fare alcuni nomi ricordiamo Leonardo da Vinci (fino al 1519), Benvenuto Cellini (sino al 1545), Rosso Fiorentino (fino al 1540), Francesco Primaticcio (fino al 1570) e Sebastiano Serlio (sino al 1554ca.)¹⁰⁴ (per approfondimenti cfr. Motolese 2012, 77-109). L’iniziazione al culto delle lettere voluta da Francesco primo si ritrova ancora nei contatti ripetuti e protratti nel tempo con alcuni tra i più celebri letterati dell’epoca: degno di nota è l’incontro con Baldassarre di Castiglione (1515), la cui opera, il *Cortegiano*, non ancora ultimata¹⁰⁵, ebbe una vasta eco nel mondo rinascimentale europeo. Inoltre, furono frequenti gli scambi con Pietro Aretino¹⁰⁶ e Pietro Bembo (Picot 1995, 50).

La *grande vogue* coincise però con la reggenza di Enrico II (1547-1559)¹⁰⁷ e di Caterina de’ Medici (1560-1580): dalla metà del XVI secolo si attua un processo di *italianisation de la cour* estesa a diversi livelli della società francese¹⁰⁸. Letterati, artisti, pittori, scultori, architetti, *maîtres à danser*, maestri d’arme, musicisti e intellettuali, diplomatici, capitani di ventura, scudieri¹⁰⁹ soggiornarono alla corte medicea francese portando con sé usi, costumi e beni materiali, un dato che ebbe evidenti riflessi linguistici. Uno stato delle dispense della casa reale di Francia, emerso in Picot (1995, 164) e che data il 1549, ci informa sugli incarichi allora affidati agli italiani, lasciando in questo modo quantificare l’estensione della

corte: «nous possédons un état de gages payés par le roi aux ouvriers, gens de mestier et autres personnages, qu’il avait ramenés en France à sa suite» (Picot 1995, 145). Una circostanza che si prolungò nel tempo anche durante la reggenza di Luigi XII (1498-1515) e tra i tributari del re si distinsero Jacopo Sannazzaro, Pietro Perugino, Bernardino Dardano e Girolamo Aleandro (ib., 147).

¹⁰³ La scuola di Fontainebleau rinvia ad una corrente culturale e artistica che si propagò nell’omonimo castello grazie alla feconda promozione delle arti del Rinascimento ad opera dello stesso re.

¹⁰⁴ Tra questi Leonardo, Rosso Fiorentino, il Primaticcio e il Serlio, rimasero stabilmente in Francia fino alla loro morte.

¹⁰⁵ Su questo punto Picot (1995, 150) osserva: «François I^{er} l’engagea vivement à terminer et publier cet ouvrage; ainsi François I^{er} peut être considéré comme ayant eu une part dans l’achèvement et publication d’une des œuvres plus célèbres de l’Italie du XVI^e siècle».

¹⁰⁶ Per approfondimenti sul caso cfr. Gauthiez (1895, 53).

¹⁰⁷ Peraltro, il re era stato educato da precettori italiani. Picot (1995, 164) lo definisce il «protecteur naturel pour les auteurs de la Péninsule».

¹⁰⁸ «Catherine de Médicis arriva en France accompagnée d’une petite cour. En outre, les italiens devaient être nombreux dans la domesticité de la reine» (Picot 1995, 175). Non si trattò unicamente di cuochi, ma anche di scudieri, di marescialli, di capitani dell’esercito, di diplomatici e ancora di artigiani e operai (ib.).

¹⁰⁹ In merito agli stallieri così si esprime Picot (1995, 159): «À l’exemple du roi, tous les princes font surveiller leurs chevaux par des Italiens».

presenza italiana a corte (che pare invadere tutte le branche del sapere e della società francese)¹¹⁰.

L'iniziazione alla cultura italiana non è però soltanto promossa dagli scambi curtensi in Francia e sostenuta da evidenti rapporti politici; al contrario, questa può essere veicolata per mezzo della lettura e della scrittura. A questo proposito, le grammatiche¹¹¹ si rivelano un compendio essenziale per la conoscenza della lingua di Firenze. Inaugura la stagione della grammaticografia italiana Jean Pierre de Mesmes con *La Grammaire Italienne composée en Français* (1549) che pare essere non solo «la prima grammatica italiana destinata ai lettori francesi», ma anche «la prima grammatica di una lingua straniera pubblicata in assoluto in Francia e, infine, [...] il primo testo grammaticale italiano pubblicato all'estero» (Banfi 2014, 157). Un risvolto sicuro della loro efficacia è il loro diretto impiego per la stesura di epistole, diari o altre elaborazioni di tipo letterario. Così Montaigne offre una significativa riprova pratica sull'uso del fiorentino e sulla corretta conoscenza delle istruzioni teoriche contenute nelle grammatiche: sappiamo dagli studi che scelse l'italiano per redigere una parte del suo diario (Banfi 2014, 161) e pare addirittura che possedesse delle competenze scritte notevoli (Baglioni 2016, 129)¹¹².

L'ammirazione diffusa e crescente nei confronti della lingua, cultura e arti italiane non poteva rimanere priva di conseguenze. L'eccesso di prestigio finì per configurarsi come negativo e addirittura rivelarsi come nocivo per gli sviluppi interni della lingua francese.

Con la pubblicazione del *Traité de la concorde de deux langages* (1513), Lemaire de Belges (1473-1524) sancisce la pari dignità di entrambi i patrimoni linguistici: «il francese, apprezzato per la sua nobiltà, la sua esattezza, la sua gentilezza; il toscano, per la sua magnificenza e il suo potere evocativo» (Banfi 2014, 156). Di taglio provocatorio è la seriore *Deffence et illustration de la langue françoise* (1549)¹¹³ stilata da uno dei rappresentanti del gruppo della *Pléiade*¹¹⁴, Joachim du Bellay (1525-1560), il quale si propone di svincolare il francese dalla

¹¹⁰ Sotto questo aspetto Wind (1928, 30) annota: «l'influence italienne s'est fait sentir dans des milieux différents; parmi les artistes, guerriers, techniciens, littérateurs, étudiants, qui tous appartiennent aux classes cultivées. L'italianisme a atteint la bourgeoisie, la province et le peuple».

¹¹¹ Per una valutazione più attenta delle opere grammaticali italiane in Francia cfr. Mormile (1989).

¹¹² Osservazioni utili sulla qualità stilistica dell'italiano di Montaigne cfr. Cavallini (2009).

¹¹³ Il testo è spesso considerato manifesto del movimento letterario della *Pléiade*.

¹¹⁴ Fu designata con tale appellativo la scuola letteraria che si diffuse in Francia intorno alla metà del Cinquecento, con lo scopo di rinnovare in senso classicistico l'arte poetica francese.

subalternità alla quale era stato relegato attraverso un compito programma di nobilitazione linguistica e poetica che avrebbe reso possibile un confronto alla pari tanto con il mondo classico quanto con quello italiano (Banfi 2014, 157). Una consapevolezza che, a metà del secolo, era divenuta necessaria anche in ragione della sempre più pressante «italomania» che aveva intaccato la corte (ib., 158). L'esotismo del toscano e, più in generale, delle mode che riguardavano la Penisola, iniziarono ben presto ad esacerbare la Francia. Fu a partire dalla reggenza di Francesco II (1559-1560) e di Carlo IX (1560-1574) che il filo-italianismo prese una piega diversa: sul piano storico-politico le vicende che caratterizzarono la notte di San Bartolomeo nel 1572 (peraltro attribuite alla corte medicea¹¹⁵) pesarono notevolmente sulla considerazione degli italiani e della cultura di cui si facevano portatori. Nel nuovo clima irruppe il *Discours merveilleux de la vie, actions et deportement de Catherine de Médicis, Royne-mère* (1574) attribuito a Henri Estienne (Stammerjohann 2013, 49). L'anti-italianismo pronunciato in ambito politico pare essere scortato da quello linguistico.

Le *débordement* esasperato verso l'Italia si traduce in un atteggiamento di manifesta ripugnanza che è palesato dalle imminenti pubblicazioni atte a arginare l'ingerenza straniera (percepita di fatto come barriera all'emancipazione linguistica del francese) e a porre fine allo spirito di emulazione. La *vis polemica* si rinviene negli scritti di Henri Estienne (1528-1598) assunto quale maggiore esponente del miso-italianismo. Ad inaugurare tale tendenza furono i celebri *Deux dialogues du nouveau françois italianizé et autrement desguizé*¹¹⁶ editi per la prima volta nel 1578¹¹⁷, opera nella quale emergono a chiare lettere le critiche rivolte alle cosiddette *nouveautés* (identificate quali *courtisianismes*) ovvero italianizzazioni di forme frequenti e diffuse non tanto dagli scritti coevi, bensì promossi dalla stessa corte (il titolo evoca esplicitamente l'espressione *singularitez courtisanesques*)¹¹⁸.

¹¹⁵ Caterina de' Medici continuò a monitorare la vita politica francese in qualità di regina madre (Stammerjohann 2013, 49).

¹¹⁶ Anteriore è il *Traicté de la Conformité du langage françois avec le grec* (1565) nel quale l'autore difende lo statuto nobile della lingua francese, ora assunta alla stregua del greco.

¹¹⁷ Si leggono ora nell'edizione critica procurata da Pauline Mary Smith (1980). Per una moderna critica linguistica dell'opera si veda Scharinger (2018).

¹¹⁸ È inequivocabile il giudizio espresso da Wind (1928, 33-35) in merito alla questione Henri Estienne: «Son point de départ, malheureusement, est faux: il a voulu faire œuvre de patriote autant que de philologue, et malgré tous les éloges que cela lui a valus, il est indéniable que son manque d'impartialité a nui à son argumentation philologique. Sa grande erreur aussi a été de ne pas se rendre compte de l'impuissance des érudits devant les faits du langage; en vrai savant de son siècle il a voulu légiférer sur

A rigore, Estienne si schiera contro l'apparenza di preminenza (anche esoticità) che l'italianismo evoca, un giudizio che spetta in ultima istanza al solo Philalèthe, ritenuto «l'ami de la vérité» e l'unico in grado di speculare sulla «excellence de notre langage [...], que non seulement il ne se doit estre postposé l'italien, mais luy doit estre preferé» (Estienne 1578, 622; cit. in Swiggers 1997, 83)¹¹⁹. Indagini recenti (vedi Scharinger 2018, 187-325) dimostrano che la visione amplificata esposta nel *nouveau langage françois italianizé* non era propriamente aderente ai fatti: tra gli italianismi registrati da Estienne solo un numero esiguo trova riscontro nelle moderne raccolte degli studi. Un dato che conferisce al suo scritto una «indubbia inventività lessicale» o tutt'al più dimostra come egli fosse «davvero scarsamente informato sulla situazione reale del francese in uso alla corte di Caterina» (Colombo Timelli 2008, 61).

La diatriba accesa tra le due lingue vicine finì allo scadere del secolo con la proclamazione della *Précellence du langage français* (1579) che sancisce di fatto il primato della sola lingua francese. Anche sul versante politico la battuta d'arresto dell'impennata italianizzante era ormai evidente: sotto la reggenza di Enrico III (1574-1589) la percentuale degli italiani a corte diminuì drasticamente. Stammerjohann (2013, 49) ci informa che «dei ben 6000 italiani che circondavano Enrico III fuggì; quelli rimasti persero la protezione della corte». Il 1589 si concluse con l'assassinio del re e il parallelo decesso di Caterina de' Medici.

Nonostante il cambio di paradigma politico, culturale e linguistico, l'italiano continuò a vivere in Francia nel corso del Seicento. Una certa longevità gli fu accordata da Giulio Mazzarino (poi francesizzato in Jules Mazarin) che fu dal 1642 primo ministro del re Luigi XIV (1638-1715). Sappiamo da sicuri dati che lo stesso Re Sole apprese l'italiano (vedi su questo punto Migliorini 1988, 417), anche in ragione della pronunciata passione per il teatro, il canto e la danza¹²⁰ (tutti settori nei quali l'italiano è stato preminente). Ancora, lo stesso Vaugelas (1585-1650) -

la langue dont la pureté et l'unité menaçaient d'être atteintes par l'intrusion de termes étrangers». Quanto alla tendenza di "purezza" pronunciata da Estienne è possibile scorgere il germe della politica linguistica promossa nel secolo a seguire dall'*Académie française*: ordinare la lingua e legiferare su essa ripulendola di tutti gli apporti forniti dalle lingue straniere (per approfondimenti sul processo di standardizzazione linguistica del francese dal secolo XVI ai giorni nostri cfr. Schmitt 2015, 39-71).

¹¹⁹ La citazione è ricavata da Banfi (2014, 160).

¹²⁰ La danza a metà del secolo è segnata da una transizione: se nei primi decenni del Seicento sono ancora visibili innovazioni coreografiche di derivazione italiana, dalla fondazione dell'*Académie Royale de Danse* (1661) le nuove forme sono di esclusivo gusto francese.

noto per le sue *Remarques sur la langues françoise* pubblicate nel 1647 (che avranno una vasta eco nella ripulitura linguistica di cui si fece promotrice l'*Académie française*) - e il letterato Gilles Ménage¹²¹ (1613-1692) diedero prova di una salda conoscenza dell'italiano. Non si tratta però di casi isolati, poiché nell'alta società francese pare sopravvivere un sentimento di forte ammirazione per la cultura italiana: fu il caso di Madame de Sévigné (1626-1696), avida lettrice di opere letterarie (talvolta non solo appartenenti alla realtà della Penisola, bensì anche al mondo classico e in ambedue i casi si tratta di letture mediate dell'italiano), del poeta satirico Régnier (1573-1613), il quale impiegò la lingua appresa dalle letture anche nei diversi soggiorni romani e della duchessa di Vitry che, secondo quanto testimonia Banfi (2014, 158), fu assai versata nell'italiano scritto e orale. Perpetuarono la propagazione dell'italiano in Francia anche i soggiorni frequenti di artisti e letterati del calibro di Marino (1569-1625), Campanella (1568-1639) e Bernini (1598-1680), una circostanza che trovò riscontri ancora lungo tutto il corso del Settecento (ulteriori approfondimenti si ritrovano in Stammerjohann 2013, 51-53).

Per quanto sia possibile asserire che la storia fortunata dell'italiano in Francia (e d'altro canto anche nel resto d'Europa) non si esaurì mai del tutto, appare evidente un cambio netto di tendenza tra l'epoca di Francesco I di Valois e la reggenza di Luigi XIV: «la France, cible majeure de ce bombardement culturel, a finalement réagi plus vite et plus que les autres, a fait son bien propre d'emprunts complètement assimilés: à partir de l'opéra italien s'est fabriqué l'opéra français; à partir de la Renaissance et du baroque, ce que nous appelons le *classicisme*» (Braudel 1994, 140, cit. in Stammerjohann 2013, 52)¹²².

1.3.2 Il magnetismo di Lione

Un caso indubbiamente singolare argomenta la città di Lione, la cui storia pare essersi a più riprese intrecciata con l'Italia e gli italiani.

¹²¹ Padroneggiava oltre all'italiano anche le lingue classiche, due evenienze che giustificano il ruolo di redattore del dizionario etimologico de *Le Origini della lingua italiana* che ricoprì dal 1669 (Stammerjohann 2013, 51).

¹²² Un assunto che può essere esteso anche al settore della danza. Su questo punto si veda il § 3.2.4.

Gli studi dimostrano che le ondate ‘migratorie’ si dispiegavano tra l’arco alpino e la zona meridionale della Francia, quest’ultimo canale diretto con l’allora «Avignone pontificia» (Banfi 2014, 162). In particolare, furono alcune manovre politiche a legittimare l’incalzante incontro con la Penisola, uno scambio che offrì un tributo significativo tanto alla cultura italiana quanto a quella francese. Si tratta dell’editto regio emanato da Luigi XI (1423-1483) nel 1467 dal carattere latamente economico: le misure protezionistiche procurate dal re avrebbero concesso importanti esenzioni fiscali a tutti i forestieri interessati ad intraprendere attività di tipo commerciale (ib.). Un contesto certamente vantaggioso sul piano finanziario al quale non seppero rinunciare numerosi banchieri fiorentini e altri mercanti lombardi. Inoltre, la massiva attività del *negotium*, inaugurata dagli italiani, finì con l’intensificare il già secolare scambio fieristico che faceva della città di Lione il ponte tra Venezia e la Francia. Tutti aspetti significativi e affatto slegati dai successivi risvolti culturali: la capillare presenza italiana si fece sentire anche nei centri umanistici sorti nella città nel corso del Cinquecento, come fu il caso della scuola fondata da Catherine de Pierre-Vive (?-1570) - in origine nobile famiglia patrizia piemontese - divenuta un polo di attrazione letterario tanto per gli *italianisants* lionesi quanto per gli umanisti residenti nella Penisola (ne fu assiduo sodale Ortensio Lando 1510-1558) (Banfi 2014, 163). Ancora, fu nuovamente l’Italia a fare scuola ai francesi nel campo della tipografia: l’eccellente stamperia veneziana formò il libraio Guillaume Rouillé (1518ca.-1589) che una volta rimpatriato cominciò la sua prolifica attività di tipografo (oltreché quella di traduttore e scrittore) assieme ad altre figure lionesi come Jean de Tournes¹²³ (1504-1564) e Sébastien Gryphe¹²⁴ (1492-1556), tutti editori impegnati nella diffusione (sia tramite le traduzioni che in lingua originale) di opere letterarie italiane di prim’ordine (da quelle delle tre corone toscane al più moderno Ariosto)¹²⁵. A questo

¹²³ Sul suo conto così si esprime Picot (1968, 162-163): «Jean de Tournes peut être considéré comme le plus habile imprimeur que Lyon ait produit à l’époque de sa splendeur artistique. Ses productions feront toujours l’admiration des gens de goût et mériteront toujours d’être recherchées par les amateurs, tant pour l’élégance des caractères que pour l’heureuse disposition du texte, la beauté des figures qui l’accompagnent, la netteté du tirage et le choix du papier». Ancora, l’autore aggiunge che, sotto l’egida di Gryphius, pare essere stato iniziato alla cultura italiana, un «amour de l’idiome toscan» che sembra accompagnarlo per il resto dei suoi giorni (ib.). Sulle relative opere italiane curate dalla stamperia di Jean de Tournes vedi Picot (1968, 166-182).

¹²⁴ Dettagli sulla sua biografia si rinvengono in Picot (1968, 167).

¹²⁵ A questo proposito Wind (1928, 29) annota: «C’est des presses de Jean de Tournes que sont sorties les éditions nouvelles de Dante, Pétrarque, Boccace, Sannazar, l’Arioste. Plusieurs traductions aussi

proposito Sberlati (2002, 199) ricorda: «la pubblicazione a Lione, nel 1532-33, delle *Opere toscane* dell'Alamanni è un dato bibliografico nel quale pare riassumersi il significato del primato italiano del Cinquecento, poiché schiudeva ai lettori francesi l'importanza europea della tradizione letteraria genuinamente italiana»¹²⁶. I fruitori primi di tale divulgazione furono i numerosi discendenti italiani residenti a Lione, così come gli umanisti autoctoni imbevuti di mode italianizzanti. Pare inoltre che, da Lione, tali opere fossero destinate a numerose piazze europee laddove fu preminente la presenza dei mercanti toscani o, ancora, dove l'italiano fu considerata la lingua della cultura internazionale, un particolare che viene richiamato alla memoria da Stammerjohann (2013, 32) quando parla dell'Olanda: «Secondo uno spoglio dei cataloghi di aste olandesi, il primo del 1599, i libri italiani erano i più numerosi dopo quelli in latino (che per tutto il Seicento dominarono ancora il mercato), in francese e in olandese, più numerosi dunque di quelli in tedesco, in inglese, in spagnolo».

Se, nel Cinquecento, il crocevia generato dalla prolifica attività del *negotium* dei mercanti fiorentini ebbe notevoli e favorevoli ripercussioni in Francia (sul piano latamente culturale la Penisola seppe orientare il Rinascimento francese), alcuni riflessi si ebbero anche varcando l'arco alpino: ricordiamo che delle numerose edizioni poetiche uscite in lingua originale dalle stamperie lionesi, talune furono concepite per un mercato squisitamente italofono (il motivo risiede nella censura ecclesiastica che implicitamente impediva l'edizione *in loco* di alcune opere etichettate come 'pericolose' unita all'impossibilità di soddisfare un bacino piuttosto ampio di utenti italiani)¹²⁷.

La fine della secolare unione coordinata da Lione pare essere registrata allo scadere del Cinquecento quando il dissolversi delle dinamiche politiche promosse dalla regina madre congiuntamente ad alcuni «duri dissesti di ordine finanziario» (Banfi 2014, 164), costrinsero numerosi commercianti fiorentini ad abbandonare la città e ad insediarsi nella capitale (ib.)

furent imprimées chez cet éditeur éclairé, qui était encouragé aux études italiennes par son ami Alamanni; il n'est pas douteux que nombre de typographes italiens ont travaillé dans ses ateliers».

¹²⁶ La citazione appare in Stammerjohann (2013, 32).

¹²⁷ Il dato è ricavato da Stammerjohann (ib.).

2 Preliminari terminologici e stato dell'arte¹²⁸

Si è ricordato più volte, nel corso del precedente capitolo, come il patrimonio italiano sia stato incisivo per l'emancipazione della lingua francese (così come per l'edificazione della relativa letteratura), un fenomeno peraltro confermato dalle «urlate lamentazioni puristiche» (così come le definisce De Mauro 2002, 11)¹²⁹ sorte in Francia, allo scadere del secolo XVI, per osteggiare l'incursione di materiale linguistico di provenienza dalla Penisola. Parlare di italianismo, così come del suo omonimo contrario, presuppone uno scenario di contatto e di reciproco influsso tra sistemi. In un contesto di contiguità e di scambio tra due o più lingue è possibile che fenomeni di interferenza o prestito abbiano luogo. Diversi fattori (anche di tipo extralinguistico) possono entrare in gioco e determinare l'innescò di influenze di primo tipo (*interference*, secondo la terminologia adottata da Weinrich 1968, 1) o favorire la diffusione di quelle di seconda tipologia (*lexical borrowings*, *loanwords*; *ib.*, 47-53). I termini *interferenza* e *prestito* meritano un'approfondita discussione, motivo per cui cercheremo di ripercorrere - nei paragrafi a seguire - le teorizzazioni proposte dagli studiosi, identificando i criteri che essi hanno utilizzato per distinguere il primo dal secondo (anche evidenziando le criticità che tali possibili delimitazioni hanno suscitato), le cause che presiedono al fenomeno del prestito (non solo di natura linguistica), i parametri che regolano la loro identificazione e le loro differenti tipologie. Su quest'ultimo punto, intendiamo esaminare criticamente alcune delle tradizionali classificazioni terminologiche elaborate dagli studiosi e giustificare - previa apposita argomentazione - le categorie linguistiche selezionate nel presente studio per identificare le innovazioni registrate nel campo della danza. Per concludere, affronteremo il discorso del prestito su un piano nazionalistico-puristico, valutando anche le reazioni che possono attivarsi nella *langue cible*.

Ripercorrere le intere vicende del fenomeno del prestito così come le diverse prospettive adottate dagli studi è progetto fuori dalla portata di questo capitolo¹³⁰. In

¹²⁸ Sulla discussione delle lingue di specialità in epoca antica e contemporanea si rinvia al cap. 4.

¹²⁹ Si tratta della prefazione curata da Tullio De Mauro al già menzionato testo di Vedovelli (2002).

¹³⁰ Una prima motivazione risiede nella vastità delle elaborazioni ad oggi disponibili; la seconda, riguarda il carattere stesso della nostra ricerca. Trattandosi di un'indagine empirica, le imponenti impalcature teorico-metodologiche elaborate anche solo recentemente dagli studiosi sarebbero non solo non funzionali al lavoro, ma risulterebbero anche inadeguate a mettere a fuoco la tipologia e le

questa sede, ci limiteremo a dare conto - come ha già altrove esplicitato Pinnavaia - «to a few of the key contemporary figures whose works have left a mark in this field» (2001, 49).

2.1 Interferenza

Winford (2010, 170) parlando del concetto di interferenza spiega che il termine «is usually associated with situations of second language acquisition and language shift, and is described as the influence of an L1 or other primary language on a L2». Si può dunque parlare di interferenza in situazioni di contatto linguistico. In questo contesto, Weinrich (1968, 1) precisa che «more languages will be said to be in contact if they are used alternarily by the same persons». Nelle circostanze di commutazione di codice (*code switching*), ovvero di passaggio da un sistema ad un altro nel discorso di uno stesso locutore che è bilingue «a sudden transition to the other language opens the door to interference» (ib., 81). Appare lecito chiedersi se l'interferenza si esaurisce nella fase di *language shift* oppure se l'atto del locutore individuale può incidere (a vari livelli) sul sistema della lingua seconda¹³¹.

A questo proposito, Weinrich (1968, 11) - ricordando la minuziosa divisione dialettica di *langue* e *parole* (operata da De Saussure nel noto *Cours de linguistique générale* datato al 1916) - procede identificando una netta differenza tra l'impatto dell'*interferenza* nella parte individuale della lingua (ovvero la *parole*) e quella nel linguaggio sovraindividuale (vale a dire la *langue*). La metafora che lo studioso elabora è la seguente: nell'atto singolo della *parole*, l'interferenza è equiparata alla sabbia trasportata dalla corrente; nel sistema sociale della *langue*, questa si configura come sedimento nel fondale di un lago. Per questo motivo, stando a quanto sostiene Weinrich, le due fasi dell'interferenza dovrebbero essere distinte. Egli aggiunge che «In speech, it occurs anew in the utterances of the bilingual speaker as a result of his personal knowledge of the other tongue. In language, we find interference phenomena which, having frequently occurred in the speech of bilinguals, have become habitualized and established. Their use is no longer

peculiarità dei prestiti nel campo esaminato. L'inadeguatezza delle elaborate classificazioni tipologiche sorte modernamente per caratterizzare prestiti e calchi era già stata evidenziata da Cella (2003, XII-XIV), nell'analisi dei gallicismi nell'italiano antico.

¹³¹ Si intende la *recipient language*.

dependent on bilingualism. When a speaker of language X uses a form of foreign origin not as on-the-spot borrowing from language Y, but because he has heard it used by others in X-utterances, then this borrowed element can be considered, from the descriptive viewpoint, to have become a part of language X»¹³². Da quanto appena esposto si evince che l'interferenza a livello della *parole* si verifica in una situazione di bilinguismo individuale e rappresenta un aspetto superficiale che non sempre raggiunge il sistema *langue*. Può configurarsi come elemento transitorio oppure prefigurare il prestito, ma non costituisce di per sé il prestito. Sul piano della *langue*, i fenomeni di interferenza sono caratterizzati da: a) frequenza; b) estensione ad un numero più ampio di idioletti; c) assenza di dipendenza da una situazione di bilinguismo; d) istituzionalizzazione¹³³. In presenza di questi fattori, anche Wilhelm (2013, 8) aveva potuto rimarcare che le 'Interferenzerscheinungen' che si estendono ad una comunità linguistica sempre più ampia che le accoglie «sind die Grundlage der Entwicklung möglicher Lehnwörter».

Per circoscrivere ulteriormente il concetto di interferenza, Weinrich (1968, 1)¹³⁴ spiega che questa costituisce una violazione della norma, richiamata dall'influsso di altre unità linguistiche (appartenenti ad un sistema allogeno), che egli suddivide in due tipologie principali: «one in direction of excessively rigid adherence to a language, the other in the direction of insufficient adherence to one language in a constant speech situation» (ib., 74). Va tenuto presente che, secondo la teorizzazione di Weinrich, deviazioni di questo tipo possono realizzarsi a diversi livelli linguistici e interessare: la fonetica¹³⁵ (1968, 14-20), la morfologia (ib., 31-37), la sintassi (ib., 37-42)¹³⁶ e il lessico (47-72). Sotto la designazione di *lexical*

¹³² Secondo Weinrich (1968, 12), anche le domande che il linguista si pone sono diverse a seconda che si tratti della *speech phase* dell'interferenza o quella speculare riguardante la *langue*. Nella prima, i fattori di percezione della lingua seconda e le motivazioni del prestito sono primari. Nella seconda, l'interesse riguarda invece l'integrazione fonica, grammaticale, semantica e stilistica degli elementi allogeni.

¹³³ Tutte caratteristiche che paiono qualificare i prestiti. Come aveva esplicitato Wilhelm (2013, 8) la «Gewohnheit/Institutionalisierung ist einer der wichtigsten Bestandteile des etablierten Lehnwortes».

¹³⁴ «Those instances of deviation from the norms of either language which occur in the speech of bilinguals as a result of their familiarity with more than one language, i.e. as a result of language contact, will be referred to as interference phenomena» (ib.). Ulteriori riflessioni si ritrovano in Wilhelm (2013, 8-12).

¹³⁵ In questo contesto lo studioso utilizza il termine di *disturbance* per evidenziare l'effetto che la sovrapposizione di codici altrui può provocare al sistema *langue* sul piano fonico.

¹³⁶ «The replica of the relation of another language violates an existing relation pattern, producing nonsense or statement» (ib., 37-38).

interference lo studioso acclude i ‘singoli’ lessemi¹³⁷ e le parole composte o locuzioni. Nel primo caso, il più frequente tipo di interferenza «is the outright transfer of the phonemic sequence from one language to another» (ib., 47), laddove il vocabolo ‘trasferito’ è occasionalmente in una forma che assomiglia fonemicamente ad un potenziale o fattuale lessema della lingua ricevente (ib., 48). Nel secondo, gli elementi delle *multiple lexical units* possono essere: a) tutti trasferiti e adattati secondo i modelli sintattici della lingua ricevente; b) tutti riprodotti con equivalenti indigeni; c) alcuni elementi trasferiti e altri riprodotti¹³⁸ (ib., 50).

Le precedenti elaborazioni esplicitano chiaramente che non tutte le interferenze hanno come risultato il prestito¹³⁹, al contrario queste rappresentano un «Vorstufe, die zu Entlehnung führen kann» (Wilhelm 2013, 12). Sulla scorta della studiosa (ib., 9), ci domandiamo se esiste un metodo per isolare l’interferenza linguistica da altri fenomeni risultanti dalla convergenza di codici allotrii. Weinrich (1968, 63) sostiene che «the only possible procedure is to describe the various forms of interferences and to tabulate their frequency». In questo modo, l’autore, servendosi di una dettagliata tabella, elenca i fattori strutturali e non strutturali al linguaggio che intervengono per stimolare o inibire lo sviluppo delle interferenze, di cui fornisce esempi specifici (ib., 64-65). Le due forze oppostive che entrano in gioco in questo contesto sono gli stimoli e la resistenza all’interferenza, aspetti entrambi determinati anche da fattori esterni alla lingua come ad esempio «[the] individual traits of bilingual speakers, circumstances in the speech situation (the biliguability of the interlocutors, emotional involvement of the speaker, etc.), and the socio-cultural context of the language contact» e che risultano determinanti anche per l’avvio di potenziali prestiti linguistici¹⁴⁰.

A questo punto pare legittimo domandarsi quando è corretto parlare di prestito e se è possibile circoscrivere la sua definizione.

¹³⁷ I termini utilizzati da Weinrich sono *simple words* e *simple lexical elements* (ib., 47).

¹³⁸ Ritorniamo su questo punto nel paragrafo dedicato alla tipologia dei prestiti (2.2.4).

¹³⁹ «Not all potential forms of interference actually materialize» (Weinrich 1968, 3).

¹⁴⁰ Tale assunto era già stato evidenziato da Wilhelm (2013, 9-10) che puntualizza: «Die deskriptive Sprachwissenschaft versucht, mittels distinktiver Merkmale im Inventar die Grenze zwischen Interferenz, einer temporären Verwendung (vereinfacht gesagt) und dem durativen Lehnwort zu ziehen. Diese Trennung in Vorgang und Ergebnis ist methodisch nicht immer gegeben» (ib., 11).

2.2. Prestito

Sulla natura del prestito si sono espressi non sempre in modo univoco numerosi studiosi di linguistica contattuale, un aspetto che emerge molto chiaramente anche solo osservando le diverse denominazioni sorte per caratterizzarlo¹⁴¹ (*Fremdwort/Lehnwort*, cfr. Paul 1920, 393; *borrowing/importation/reproduction*, cfr. Haugen 1950, 212; *interference/transfer/imitation/reproduction*, cfr. Weinrich 1968, 47-51; *Beutewort*, cfr. Seebold 1981, 198).

Partendo dal presupposto che ogni parlante, per far fronte a nuove situazioni linguistiche, si trova a riprodurre i modelli linguistici appresi, Haugen (1950, 212) spiega che tra questi, alcuni possono appartenere ad un altro sistema. Se questi modelli (*linguistic patterns*) vengono utilizzati in un contesto diverso da quello di provenienza si può dire che il parlante «have ‘borrowed’ them from one language into another». Dunque l’atto del prestito consiste nella «attempted reproduction¹⁴² in one language of patterns previously found in another». Ancora, lo studioso precisa che tale riproduzione non è un’imitazione meccanica o supina dell’archetipo e aggiunge che il ventaglio delle sue realizzazioni può variare (ib.). Sulle tipologie di prestito evidenziate dall’autore specificheremo meglio nel § 2.2.5.

Weinrich (1968) preferisce adottare designazioni diverse per spiegare il prestito linguistico. Sul piano fonico, l’interferenza tra due sistemi diversi (rispettivamente *primary sistem* e *secondary sistem*) ha come conseguenza la riproduzione¹⁴³ di alcuni segmenti fonici (14). In questo caso il prestito pare essere una *reproduction*, trovando accordo con le formulazioni di Haugen. Spiegando la replica di modelli grammaticali (in particolare di morfemi) tra un codice allogeno ed uno indigeno Weinrich (ib., 41) parla di *imitation*. Ancora, sul piano lessicale, nel caso di singoli

¹⁴¹In francese, il termine *emprunt* è usato indistintamente per indicare sia il processo ‘action d’emprunter’, sia il risultato ‘chose emprunté’ e ancora in italiano, le designazioni di *prestito* e *imprestito* sembrano dare luogo ad ambiguità semantiche (vedi per approfondimenti Deroy 1980, 18).

¹⁴²Nella spiegazione proposta da Haugen pare sfumare il processo complesso di ricreazione di una unità nuova nella lingua d’arrivo. Non trattandosi di una pura imitazione di materiale allogeno in un altro patrimonio linguistico, il fenomeno del prestito rinvia invece ad una azione di adeguamento alle strutture linguistiche (fonetiche, morfologiche etc.) della *langue cible*. Il materiale nuovo, nel suo atto di passaggio e di penetrazione nella lingua altra, non appartiene più all’archetipo, bensì si inserisce a tutti gli effetti (secondo livelli diversi di integrazione e di acclimatamento) nel sistema che l’ha acquisito. L’idea di «corpo estraneo» (la coniazione risale a Gusmani 1973, 15) è nella maggior parte dei casi solo una aspettualità transitoria del processo.

¹⁴³Altri studiosi preferiscono parlare in casi simili di *sound substitution* (Paul 1920, 397).

lessemi, il prestito si palesa con il ‘passaggio di materiale linguistico’ (in questo caso definito «the outright transfer of phonemic sequence») tra due sistemi diversi; nel caso di unità lessicali più complesse, oltre al *transfer* si può parlare di *reproduction*, laddove l’archetipo viene reso nella lingua ricevente con elementi indigeni. Tutte queste designazioni identificano quelle che Pinnavaia chiama «the various facets comprising a borrowing» (2001, 50) e sono spia della diversità dei modi in cui il prestito si realizza (cfr. § 2.2.5 dove si discutono gli aspetti dell’integrazione del materiale lessicale allogeno).

Deroy (1980, 2), introducendo il concetto di prestito secondo una prospettiva saussuriana, spiega che è una nozione relativa stabilita in funzione di un preciso sistema di segni linguistici e si caratterizza per essere un elemento estraneo¹⁴⁴ al sistema, poiché introdotto in epoca successiva rispetto ad altri elementi preesistenti. Il suo fondamento è dunque nella diacronia. Ancora, l’autore aggiunge che si tratta di una «innovation qu’un locuteur introduit à un certain moment dans l’usage et qui vient modifier l’équilibre momentané du système» (ib., 3). Tali innovazioni, che principiano nella *parole*, possono estendersi a diversi livelli della *langue* e riguardare: la fonetica, la morfologia, la sintassi e il lessico¹⁴⁵. Non è dunque possibile restringere il prestito ad una univoca tipologia¹⁴⁶. La diversità delle forme (del prestito) pare trovare ragione nella sua natura sociale, un aspetto che è confermato dalla seguente definizione: «l’emprunt est une forme d’expression qu’une communauté linguistique reçoit d’une autre communauté» (ib., 18)¹⁴⁷.

Conferisce ampia trattazione al prestito anche Gusmani (1973; 1981; 1983). Le sue riflessioni hanno concesso di riservare tale nozione ad alcuni casi specifici. Per prima cosa, tale designazione «spetta solo a quegli elementi che una lingua [...] ha effettivamente modellato su un’altra» (1973, 8). Appare indispensabile, in questo contesto, rintracciare «o almeno rendere plausibile il rapporto storico di dipendenza tra l’elemento in questione e il modello straniero». Se questo non è verificabile,

¹⁴⁴ Nella sezione dedicata ai livelli di penetrazione del prestito Deroy (1980, 215) parla più esplicitamente di intruso.

¹⁴⁵ «On entend souvent par «emprunt» le seul emprunt de mot [...]. Il est, en effet, le plus fréquent, le plus apparent, le plus largement connu. On ne doit cependant pas oublier que les langues s’approprient aussi des sons, des façons d’accentuer, des traits morphologiques, des sens, des tours syntaxiques» (Deroy 1980, 21).

¹⁴⁶ Sugli aspetti dell’integrazione del prestito cfr. Deroy (1980, 215-272).

¹⁴⁷ Deroy (ib.) conferma che tale elaborazione si deve a Pisani (1967, 55).

allora è irragionevole parlare di prestito¹⁴⁸, poiché in assenza di una tale riprova «è facile fare di tutte le erbe un fascio, mescolando - sulla base di somiglianze solo apparenti - forestierismi autentici e termini cui è del tutto improprio attribuire tale etichetta» (ib.)¹⁴⁹. In aggiunta, il prestito è una reazione¹⁵⁰ (rielaborazione) creativa alle sollecitazioni messe in atto dalla *langue source*¹⁵¹ e, pertanto, più che una riproduzione servile, esso rappresenta una «nuova creazione»¹⁵² (ib., 12). Ecco perché il locutore individuale che compie il prestito non ‘trasporta’ materia linguistica da un sistema ad un altro, ma «ricompone attraverso un processo di identificazione più o meno approssimativa nel proprio sistema l’immagine del modello straniero» (ib., 17)¹⁵³. Ancora, la natura imitativa del prestito è in grado di spiegare la diversità di forme di realizzazione che ne derivano. Non è pertanto possibile, secondo lo studioso, basare la sua ricognizione su criteri puramente formali, al contrario è decisivo «non tanto ciò che è stato impiegato nella creazione della nuova parola, quanto come questa è avvenuta» (ib., 18), un processo che soltanto l’etimologo potrà indagare, scomponendo nelle sue varie fasi la storia della parola.

Sulla base delle diverse elaborazioni degli studiosi è possibile asserire che il prestito: a) è il prodotto di imitazione di materiali dalla provenienza allogena; b) presuppone un legame di dipendenza tra tradizione indigena e il relativo archetipo alloglotto; c) incide a livelli diversi sul sistema della lingua che lo accoglie; d) si inserisce (secondo gradi differenti di integrazione e di acclimatamento) nel sistema che l’ha acquisito divenendo parte integrante del suo patrimonio; e) è un processo storico la cui ricostruzione spetta all’etimologo.

¹⁴⁸ Lo studioso parla altrove di «momento mimetico», un aspetto vitale circa la natura stessa del fenomeno che si esplica nello sforzo creativo di «adeguamento ad un modello straniero» (ib., 10). Il riconoscimento di tale fase del processo legittima l’impiego del termine di *prestito*.

¹⁴⁹ Sui criteri utili per identificare il prestito cfr. § 2.2.3.

¹⁵⁰ L’autore stesso impiega, a questo proposito, il termine ‘risposta’ per spiegare più concretamente il fenomeno del prestito (ib., 19).

¹⁵¹ Si intende qui la lingua d’origine ovvero il sistema che ha fornito l’archetipo.

¹⁵² Su questo punto, Gusmani (1973, 12) distingue acutamente le due espressioni latine *ex nihil* e *ex novo*: il prestito si qualificherebbe come «creazione “ex-novo” [...] poiché il parlante che innova si rifà sempre, consciamente o inconsciamente, direttamente o non, ad un modello, per cui ogni innovazione è in una qualche misura motivata». Il termine creazione in riferimento ai prestiti era stato impiegato anche da Vidos (1965, 371): «On emprunte des choses et on n’emprunte pas de mots; on crée des mots».

¹⁵³ In questo contesto, le precedenti designazioni realizzate in ambito anglofono paiono non trovare fondamento e risultare inadeguate ad illustrare la natura stessa del fenomeno (ib.).

2.2.1 Lo status linguistico dei prestiti

Nel processo di identificazione dei prestiti è emerso che i termini ‘estraneo’, ‘straniero’ o ancora ‘intruso’ appaiono di frequente. È corretto allora parlare di *Fremdwort*, secondo la terminologia proposta dai neogrammatici tedeschi?

La designazione di *Fremdwort* ‘parola straniera’ è stata coniata dai linguisti germanofoni nel corso dell’Ottocento e concepita in opposizione al *Lehnwort* propriamente ‘parola di prestito’. Se nel primo caso il lessema adottato è sul piano formale ancora conforme all’archetipo, nel secondo esso appare integrato al patrimonio linguistico che lo accoglie (Michel 1996, 88).

Nonostante la fortuna registrata dalle due designazioni, il loro impiego è stato fortemente criticato dagli studi, poiché una netta separazione tra prestiti integrati e non integrati non è sempre possibile e non può avere valore assoluto (Gusmani 1973, 22). Lo conferma von Polenz (1967, 72) quando osserva: «Die herkömmliche Definition des Unterschiedes zwischen “Fremdwort” und “Lehnwort” nach dem formalgrammatischen Prinzip der graphischen, phonetischen und flexivischen Angleichung ist unbefriedigend: Danach wären z.B. allgemein gebräuchliche Wörter wie *Lexikon* und *Atlas* wegen ihrer besonderen Pluralbildung “Fremdwörter” und seltene Fachwörter wie *Enzyklopädie* oder *Foliant* wegen ihrer normalen deutschen Pluralbildung “Lehnwörter”». Per questo motivo, lo studioso conclude affermando che tale questione non può essere risolta se basata su criteri puramente formali (ib.). È piuttosto chiaro che una rigida elaborazione teorica dal carattere binario non possa rispondere ai vari livelli di integrazione dei prestiti¹⁵⁴. Gusmani (1973, 22) a sua volta mette in dubbio i parametri che sono stati di volta in volta formulati per differenziare i due termini: che si tratti di aspetti latamente formali (l’aderenza più o meno fedele all’archetipo su un piano grafico e fonetico) o flessionali (citando Funke¹⁵⁵, Gusmani spiega che egli «attribuiva importanza decisiva alla flessione modellata su paradigmi indigeni nel caso dei “Lehnwörter”, più legata a quella straniera nei “Fremdwörter”») non cambia la sostanza. Tali criteri non solo non hanno portato a riscontri chiari e univoci, ma risultano anche poco convenienti. Sembra pertanto più «vantaggioso distinguere tra la vera e

¹⁵⁴ A questo proposito Haugen (1950, 230) scrive: «None of the languages of modern civilization are so simple in their structure that a single set of categories will exhaustively describe them».

¹⁵⁵ Cfr. Funke (1914, 42).

propria integrazione [...], e il semplice acclimatemento» (ib., 23). In quest'ultimo caso, l'attenzione è rivolta al piano lessicale e alla percezione che i parlanti hanno del termine. La graduale diffusione dell'innovazione, da un gruppo ristretto di locutori ad una sfera sempre più ampia, segnerebbe il passaggio da *Fremdwort* a *Lehnwort*. Come sostiene Gusmani, «prima di diventare “Lehnwort” di impiego generalizzato, il neologismo sarebbe ancora “Fremdwort” per quei parlanti che non l'abbiano ancora accolto nel proprio patrimonio linguistico¹⁵⁶» (ib., 15). D'altro canto, una volta che il prestito è acclimatato esso non sarà più facilmente distinguibile da altri elementi dello stesso sistema. Un aspetto che pare mettere in dubbio la stessa etichetta di prestito e sul quale aveva riflettuto anche Pisani (1967, 67) il quale sostiene che un elemento linguistico allogeno può essere ritenuto come tale «solo quando esso viene generalmente utilizzato negli atti linguistici dei singoli alla stregua degli elementi tradizionali ed è divenuto quindi una delle isoglosse nel sistema che costituisce una determinata lingua». Quando questo però si è verificato, il giudicare quell'elemento come ‘estraneo’ al sistema che lo ha accolto, è assunto giustificabile solo dall'etimologo. Sulla scorta di Pisani si esprime anche Haugen (1956, 762): «once the loan has been accepted by other speakers, it is no longer an innovation, and ceases to be a loan, except in a purely historical sense»¹⁵⁷.

2.2.2 Cause del prestito¹⁵⁸

«Les causes qui amènent une profonde influence linguistique d'un pays sur un autre sont d'ordre divers» (Wind 1928, 7). La diversità delle cause è dovuta alla complessità del fenomeno del prestito che non può essere inteso come aspetto puramente linguistico. Al contrario, esso riveste una portata culturale, storica, politica e sociale. Per questo motivo, nell'espone succintamente le motivazioni

¹⁵⁶ Secondo lo studioso tale processo coinvolge le innovazioni di qualsivoglia tipologia anche di matrice indigena (ib.).

¹⁵⁷ Anche Wind (1928, 8) in riferimento ai prestiti osserva: «[les emprunts] qui ont fini par faire partie intégrante de la langue s'y sont assimilés au point que seuls les étymologistes les reconnaîtront».

¹⁵⁸ La strutturazione interna del capitolo 2, a partire dal seguente paragrafo, farà in larga misura riferimento al modello elaborato da Wind (1928, 6-25). Per argomentare sulla teoria del prestito, la studiosa pone i seguenti quesiti: «1. Quelles sont les causes de l'emprunt? 2. Comment s'effectue-t-il? 3. A quoi reconnaît-on un mot d'emprunt? 4. Quelle est sa fortune dans la langue nouvelle et quand peut-on dire qu'il en fait véritablement partie? 5. Les mots d'emprunt ont-ils une influence sur la langue qui les adopte?» (ib., 6). Tale procedimento pare essere parzialmente ripreso da Wilhelm (2013, 6).

soggiacenti al prestito elaborate dagli studiosi, faremo riferimento a quelle rilevanti per il campo della danza, debitamente collegate anche ai fattori extralinguistici.

Weinrich (1968, 56) indagando le cause del prestito lessicale spiega che «it may therefore be well to inquire first as to the reasons which motivate any speaker - unilinguals included - to accept new loanwords in his vocabulary, i.e. to be an agent in their diffusion; and then to consider bilinguals as but a special type of speaker». A fronte di ciò, fino a quando i prestiti non sono riconoscibili come tali dai locutori indigeni allora bisognerebbe indagare - preliminarmente e più in generale - quelle che sono le motivazioni che sottendono le innovazioni lessicali. Tra le prime motivazioni elencate da Weinrich appare il bisogno di designare nuovi oggetti, persone, luoghi e concetti, dunque egli parla di causa universale per giustificare una qualsivoglia innovazione (ib.). Per discernere i prestiti dalle altre tipologie di *lexical innovations* egli aggiunge: «the linguist may help to show what one language community has learned from another» (ib.). Questo assunto evidenzia il risvolto sociale e culturale¹⁵⁹ del processo di importazione di ‘materiale’ allogeno. Nel caso specifico dell’Italia e della Francia, nel periodo del Rinascimento, oltre alla supremazia culturale della Penisola sono da prendere in considerazione anche i fattori storico-politici (come le guerre d’Italia) e sociali (relazioni economico-commerciali, immigrazioni), ovvero ciò che Wind denomina più precisamente la «cause historique»¹⁶⁰ (1928, 7). Una circostanza che pone il locutore bilingue in una condizione di familiarità con la cultura straniera e con le relative innovazioni/rivoluzioni tecnologiche¹⁶¹. Nel campo della danza, lo spazio lasciato ‘vuoto’¹⁶² da termini di recente coniazione italiana e sconosciuti in Francia ha favorito il prestito. In questi casi, si parla generalmente di prestiti di necessità¹⁶³

¹⁵⁹ Bloomfield denomina tali innovazioni *cultural borrowing* (1933, 444).

¹⁶⁰ Lupis/Pfister (2001, 85) a questo proposito annotano: «Entro il vocabolario di una lingua, i prestiti sono le pietra di paragone per la valutazione di tutte quelle manifestazioni legate al cambiamento della struttura sociale ed allo sviluppo economico e culturale, dal momento che possono fornirci indicazioni circostanziate su trascorsi contatti e rapporti culturali di un popolo con altri popoli. Proprio i rapporti culturali tra comunità linguistiche e la possibilità di intensificarli in particolari momenti della storia politica ed economica [...] sono la premessa al prestito linguistico».

¹⁶¹ Weinrich (1968, 59) sostiene che «a bilingual is perhaps even more apt than the unilingual to accept loanwords designations of new things because, through his familiarity with another culture, he is more strongly aware of their novel nature».

¹⁶² Anche Deroy (1980, 137) in riferimento al prestito, aveva parlato di necessità pratica: «On n’emprunte raisonnablement que ce dont on manque».

¹⁶³ Sulla necessità del prestito alcuni studiosi si sono espressi con riserva. Tra questi Deroy (1980, 138) osserva: «Mais qui peut dire qu’il y ait jamais nécessité absolue d’emprunter un mot? Une langue offre

(secondo la terminologia proposta da Tappolet 1913, 54-55)¹⁶⁴. Per quanto la lingua ricevente abbia sempre la possibilità di ricreare il modello con elementi indigeni, tale evenienza è piuttosto rara¹⁶⁵. Weinrich (1968, 57) su questo punto osserva che «using ready-made designations is more economical than describing things afresh».

Oltre all'insufficienza lessicale Weinrich (ib.) imputa al prestito fattori di linguistica interna. La prima, è la bassa frequenza di alcuni termini nella lingua d'arrivo, caratterizzati da instabilità e quindi di facile sostituzione. La seconda, concerne invece l'omonimia. Come osserva lo studioso «sometimes a word seems to have been borrowed from another language in order to resolve the clash of homonyms» (ib.). In un contesto bilingue, tale assunto va preso con le dovute riserve poiché l'omonimia può rappresentare una resistenza al trasferimento e dunque non comporta necessariamente il prestito (ib., 58). Un terzo motivo, riguarda la tendenza di alcuni termini affettivi (*affective words*) a consumare la propria valenza espressiva. Una circostanza che pone la lingua in una condizione di costante bisogno di sinonimi (*need for synonyms*) e che può essere colmato dal prestito: «Where synonyms are available from another language, they are gladly accepted» (ib.). Per tutti e tre i fattori elencati dal linguista polacco non abbiamo riscontrato esempi nel settore della danza.

Alla base dell'innesco di termini indicanti forme nuove di matrice straniera vi è inoltre il riconoscimento, da parte della comunità linguistica che li adotta, della superiorità del modello¹⁶⁶. Un fattore che Wind (1928, 7) denomina «motifs psychologiques» e che rinvia alla percezione che i locutori bilingui hanno della *langue source*. Secondo la ricercatrice neerlandese, per poter desiderare i beni di una comunità straniera è necessario che questa goda di un certo pregio¹⁶⁷, poiché

toujours, en principe, la possibilité de s'en dispenser en créant un néologisme. Toutefois, dans la pratique, ce n'est pas facile ni commode». Su questo punto, specificheremo meglio nel § 2.2.4.

¹⁶⁴ Su tale aspetto ritorneremo nel § 2.2.4.

¹⁶⁵ In riferimento ai termini tecnici Wind (1928, 10) annota: «Pour cette catégorie, où le mot est le satellite de l'objet introduit, l'explication est en général toute simple: l'objet répondant à un besoin, l'appellation entre avec lui. En effet, la création spontanée d'un mot qui désigne un objet nouveau est rare et demande un effort trop grand».

¹⁶⁶ Sotto questo aspetto Holtus (1989, 282) osserva: «Particolarmente frequente come fattore determinante per i passaggi lessicali va considerato il prestigio socio-culturale della lingua di partenza i cui segni sono considerati o possono essere considerati più precisi, pregnanti ed attuali dai parlanti della lingua d'arrivo, al cui uso dunque si accompagnano non solamente funzioni di rappresentazione ma anche funzioni di appello e di sintomo».

¹⁶⁷ Lo sostiene anche Deroy (1980, 152): «On emprunte souvent aussi des noms parce qu'ils sont attachés à des objets fabriqués et à des techniques que l'on doit à des nations plus civilisées ou plus avancées dans certains domaines».

«un peuple n'est pas accueillant envers les mots d'une langue considérée comme hostile ou inférieure» (ib., 9). Anche Weinrich (1968, 59-60) si sofferma su questo punto e aggiunge: «If one language is endowed with prestige, the bilingual is likely to use what are identifiable loanwords from it as a means of displaying the social status which its knowledge symbolizes». Nella danza, la preminenza italiana è sentita non solo sul piano lessicale: ritroveremo nei testi francesi anche la ripartizione interna della materia coreica, come le figure che accompagnano il discorso verbale, la natura dialogica del trattato, lo stile descrittivo e la binaria opposizione tra sezione teorica e pratica delle sequenze orchestriche, in modo speculare ai modelli italiani (per approfondimenti vedi cap. 3 e 5).

A giudicare dalle riflessioni di Weinrich (ib., 59) vi è ancora un fattore che spinge il parlante bilingue ad adottare un termine straniero: alcuni campi semantici nella lingua d'arrivo risultano solo scarsamente differenziati. In questo modo, l'assunzione del prestito colmerebbe l'inadeguatezza semantica di alcuni termini. Nel settore della danza, non abbiamo registrato casi specifici rispondenti a tale fattore.

2.2.3 Criteri per l'identificazione dei prestiti

Secondo Deroy (1980, 49) il criterio fonetico è senza dubbio il più significativo per individuare il prestito. Come egli spiega «Dans bien des cas, il permet de rectifier le témoignage d'un auteur ou de préciser l'histoire embrouillé d'un mot». Sulla scorta di Deroy si esprime anche Pisani (1967, 71) precisando che tale parametro permette di «vedere se la parola può, sotto il punto di vista fonetico [...], esser considerata ereditaria nel senso di risalire per tradizione diretta a un certo stadio anteriore della lingua». Per poter fare questo, bisogna conoscere tale stadio così come le relative innovazioni fonetiche innescatesi nella lingua considerata (ib.). Riportando alcuni esempi di ambito romanzo, Pisani (ib., 73) rileva la sicura trafila italiana della voce francese *cantate* poiché «*ca-* latino è in francese riprodotto con *cha-* (quindi sarà di diretta tradizione francese la forma *chantée*, che pure si trova come continuazione di un latino volgare CANTATA, part. pass. di CANTŌ)».

Il secondo parametro utile elencato dagli studiosi riguarda la morfologia. Su questo punto Deroy (ib., 56) osserva: «La structure d'un mot, la présence d'un

préfixe ou d'un suffixe sont, pour le linguiste, des indices particulièrement clairs». Alcuni esempi eloquenti di suffissi che il francese 'deve' all'italiano sono segnalati da Wind (1928, 18). Si tratta di: a) *-issime*, particolarmente produttivo nel francese nel secolo XVI; b) *-on* accrescitivo, frequente anche in alcuni tecnicismi del ballo. Non bisogna dimenticare che «des suffixes étrangers peuvent devenir vivants dans la langue nouvelle et s'ajouter à des mots héréditaires» (ib.). Su questo punto ritorneremo nel § 5.4 in cui analizzeremo, nei casi singoli, i suffissi divenuti produttivi nel settore considerato.

Il terzo principio probante è rappresentato dalla semantica. Se un termine preso in prestito si trova in diverse lingue che, foneticamente, possono aver fornito il modello, l'origine deve essere assegnata al sistema che possiede un senso primitivo, dal quale potrebbero essere derivati gli altri valori secondari (Deroy 1980, 58). Circa l'importanza rivestita dal significato quale valido criterio per identificare il prestito, Wind (1928, 19) aggiunge che si ha a che fare con un «facteur avec lequel il faut toujours compter». A suo parere, per poter assicurare la validità di tale parametro, bisognerebbe essere in grado di ricostruire - in linea diacronica - le varie tappe dell'evoluzione semantica del lessema in questione. Tale indicatore è stato decisivo per l'individuazione degli italianismi del ballo, che in quanto *Fachtermini*, sono sempre marcati da un valore ben identificabile¹⁶⁸ (almeno nella fase iniziale del loro 'trasferimento' nel sistema allogeno).

Il quarto criterio si riferisce alla datazione delle forme. Si tratta di un principio sul quale gli storici della lingua hanno espresso alcune riserve¹⁶⁹. Deroy (1980, 59) annota: «On ne saurait pas trop insister sur la chronologie des documents pour établir la direction de l'emprunt». Lo studioso spiega che la difficoltà nel tracciare con esattezza la datazione di un prestito risente dei limiti stessi delle impostazioni metodologiche di alcune ricerche: «Les anglistes [...], n'ont pas reconnu l'origine française de beaucoup de mots anglais parce qu'ils se sont référés seulement aux

¹⁶⁸ Si tratta di un ambito di circolazione della parola piuttosto ristretto che ha di certo agevolato il reperimento degli italianismi di area coreica. Sul concetto di *Fachsprache* ritorneremo nel § 4.1, a cui si rinvia.

¹⁶⁹ Vidos (1965, 366) in merito ai prestiti tecnici osserva: «La chronologie des attestations peut nous indiquer la voie de l'emprunt et par conséquent résoudre l'étymologie des mots. [...] Il y a des cas où le terme technique emprunté est antérieur aux attestations du mot dans la langue des prêteurs». Per Wind (1928, 19) l'epoca di entrata in uso di un lessema va collegata con le testimonianze offerte dalle grammatiche storiche e consente di raccogliere prove utili «mais à condition d'être employé[e]s avec la plus grande circonspection».

dictionnaires de la langue académique, alors qu'il faut puiser aussi dans les glossaires des parler régionaux [...], et tenir compte des formes anciennes qui ne sont pas relevées dans les dictionnaires» (ib., 60). Allo stesso tempo, egli evidenzia le lacune della lessicografia storica (ed etimologica): solo di rado le banche dati documentano lessemi di antica diffusione. Alcuni campi semantici sono ancora scarsamente indagati, così come specifiche aree o epoche. Occorre tuttavia evidenziare che negli ultimi decenni progressi notevoli sono stati registrati nel campo della lessicografia sia sul piano metodologico¹⁷⁰ che tecnologico. Ne consegue che i lessici sono in grado di fornire dati sempre più precisi e aggiornati (cfr. Schweickard 2016, 95; Zolli 1989, 30). Per questo motivo, in riferimento al problema della datazione delle voci è oggi plausibile «proporre una data di nascita, quasi sempre migliorabile, ma nel complesso abbastanza precisa» (Zolli 1989, 30). Si tratta di un dato che però non può avere valore assoluto¹⁷¹; come spiega ancora Zolli (ib., 29), citando Bruno Migliorini, «Una volta fissata una data provvisoria - ricavata dalla documentazione raccolta nei grandi dizionari storici - ci si sarebbe rivolti al grande pubblico degli studiosi [...], i quali avrebbero segnalato datazioni sempre più precise rispetto a quelle proposte. E per datazioni precise s'intendeva soprattutto datazioni anteriori, retrodatazioni rispetto ai dati da cui si partiva». Se, da un lato, i dati ricavati dai lessici possono essere facilmente antedatibili¹⁷², dall'altro questo può valere in modo speculare anche per le documentazioni raccolte nei testi primari. L'imminente scoperta di nuovi materiali d'archivio e nuovi spogli testuali (grazie anche alla massiva immissione in rete di fonti di prima mano procurata dall'infrastruttura bibliotecaria) possono ribaltare il dato cronologico e consentire una ricostruzione ancora più puntuale. Nel campo indagato, la

¹⁷⁰ Schweickard (2016, 95) elenca le innovazioni come segue: «Lo stadio più recente dello sviluppo dei dizionari etimologici si contraddistingue per la concentrazione su singole aree, su singole epoche o su singoli settori del lessico [...]. Anche in ambito tecnologico si osserva, in questi ultimi tempi, un cambio di paradigma. I dizionari cartacei stanno progressivamente passando in secondo piano a favore dei formati elettronici.[...] È evidente che le funzionalità offerte dalle versioni elettroniche rendono molto più flessibile l'uso e garantiscono una maggiore attualità dei dati».

¹⁷¹ Nell'analisi degli ispanismi in Sicilia, Michel (1996, 119) argomenta sulla datazione dei prestiti come segue: «Nel sic. non è difficile indicare la prima documentazione lessicografica, mentre la datazione assoluta si sottrae spesso a una piena verifica».

¹⁷² Zolli (1989, 30) ricorda che le datazioni registrate nei lessici possono essere ugualmente postdatibili. Le cause sono imputabili talvolta ai frequenti errori di stampa nelle fonti lessicografiche, ad erronee interpretazioni di quanto si legge nei dizionari, alla confusione fra i diversi significati di uno stesso lessema, alla corretta individuazione dell'autore, alle errate trascrizioni nelle edizioni o ancora ai falsi (ib., 31-53).

disponibilità di una nutrita letteratura artistica ha concesso quasi sempre di retrodatare le documentazioni registrate dalle banche dati, italiane e francesi, storico ed etimologiche.

Ancora un criterio è stato identificato da Wind (1928, 19). Si tratta del campo semantico di cui il prestito fa parte. A suo parere, «Une influence étrangère s'est toujours portée sur certains points spéciaux. Si nous répartissons les mots d'emprunt en groupes de signification, nous arriverons à fixer les domaines où cette influence a été particulièrement sensible». L'ambito di riferimento del prestito potrebbe dunque supportare la trafila del forestierismo (ib.). Questo aspetto ha avuto un risvolto significativo nel settore della danza, in particolar modo nei casi in cui gli altri parametri non hanno saputo fornire indizi sicuri e soddisfacenti. Un esempio del tipo argomenta la voce *gambade*¹⁷³, la cui analisi sul piano latamente formale potrebbe segnalare un'origine provenzale. Sul piano della cronologia gli esiti delle forme non garantiscono una riprova sicura. La tipologia testuale della documentazione e il campo in cui il termine è inserito lasciano invece propendere per una trafila italo-romanza della voce.

Per concludere, siamo d'accordo con Wind (ib., 19-20) nel sostenere che «il est toujours téméraire de conclure à une origine donnée d'après l'un des signes distinctifs énumérés; ils sont de valeur fort inégale et ne sont vraiment probants qu'à condition de se compléter les uns les autres».

2.2.4 Classificazione linguistica dei prestiti

Al principio del secolo scorso, Tappolet (1913, 54-58) ha elaborato una distinzione in seno al prestito - divenuta poi tradizionale negli studi - basata su parametri extralinguistici. Egli suddivide rispettivamente i prestiti lessicali in due categorie: i «prestiti di necessità» (ted. *Bedürfnislehnwörter*) e i «prestiti di lusso»¹⁷⁴ (ted. *Luxuslehnwörter*). Zolli (1991, 2-3), in riferimento ai primi, spiega che «sono quelli che riguardano nuovi oggetti o concetti; la conoscenza di paesi nuovi porta inevitabilmente alla conoscenza di oggetti, prodotti, animali precedentemente sconosciuti; in questo caso è molto facile importare insieme

¹⁷³ Per approfondimenti sul caso si rinvia alla voce del glossario → fr. *gambade*.

¹⁷⁴ Tagliavini (1969, 262) per quest'ultima categoria preferisce parlare di «prestiti di moda».

all'oggetto la sua denominazione: è il caso di *boomerang, patata, tomahawk*». Nel secondo caso, invece, si ha a che fare con «quelle parole straniere per le quali la lingua ricevente possiede già un termine corrispondente o quasi: quando l'italiano *manicare/manducare* viene sostituito dal francesismo *mangiare*, o quando il francese sostituisce all'antico *châsse* 'cassa' il provenzalismo *caisse* abbiamo dei prestiti di lusso» (ib.).

Una tale suddivisione è a parere di molti linguisti poco appropriata e riduttiva. Secondo Deroy (1980, 138) non si può parlare di necessità assoluta del prestito, poiché la lingua ricevente può sempre rispondere diversamente all'influsso allogeno, creando un neologismo o avvalendosi di una perifrasi. Tale assunto è confermato anche da Zolli (1991, 3) che rileva il medesimo esempio citato da Deroy: mentre il francese integra la forma di prestito *tomate* (di provenienza azteca), l'italiano opta per la forma perifrastica *pomodoro*. Nel caso degli «emprunts de luxe», Deroy (ib., 172) sostiene che è eccessivo affermare che il prestito non risponde ad alcun bisogno e aggiunge: «La vérité est qu'il n'y a pas de besoin matériel, mais un autre besoin qui, pour être affectif, n'en est pas moins réel». Similmente Zolli (1991, 3) non ritiene pertinente qualificare tali prestiti come inutili, poiché «spesso la voce straniera può contenere delle sfumature diverse da quelle della parola indigena». Una tesi diversa sul caso è sostenuta da Cella (2003, XV), che ritiene pertinente alla sua indagine il modello elaborato da Tappolet, proprio perché funzionale a «misurare l'atteggiamento dei parlanti nei confronti di altre realtà sociali e culturali». L'approccio di carattere extralinguistico di una tale suddivisione ha consentito alla studiosa di collegare i gallicismi sia «con i dispositivi più strettamente linguistici» sia «con le varietà diatritiche e diafasiche» e, ancora, con le relative documentazioni testuali nei quali i forestierismi sono stati accolti (ib.)

Procedendo con le classificazioni proposte dagli studi, Tesch (1978, 62-67) articola i *Lehrphänomene* secondo il criterio della variabilità diatopica (ted. *diatopische Klassifikation*) e individua due tipologie di forestierismi: i «prestiti indiretti» (ted. *indirekte Entlehnungen*) e i «prestiti diretti» (ted. *direkte Entlehnungen*). Per i primi, egli osserva: «Eine Interferenzerscheinung gelang von einem Areal A in ein Areal B. Beide Areale sind durch eine Sprachgrenze getrennt, Wohnnachbarschaft liegt nicht vor» (ib., 62). Le cause che soprassedono tali

categorie di prestiti sono di ordine bellico, commerciale, turistico e rispondono ai contatti occasionali o ripetuti nel tempo tra gruppi appartenenti a sistemi linguistici divergenti in virtù delle loro reciproche relazioni politiche, culturali ed economiche. Una circostanza che può dare luogo a implicazioni più istituzionalizzate come si osserva negli attuali scenari delle lingue a contatto (ib.). Nel nostro studio, rientrano in tale categoria gli italianismi del ballo penetrati nello spagnolo per trafila francese, situati in coda al commento storico-sistematico delle voci.

Nel caso di prestiti diretti, tre possibili modelli sono individuati dal linguista tedesco (ib., 64-66): quelli riconducibili alle influenze di sostrato (ted. *substratives Lehngut*), di superstrato (ted. *superstratives Lehngut*) e di adstrato (ted. *adstratives Lehngut*).

Come spiega Winter-Froemel (2015, 403), il primo termine è stato introdotto dal romanista Graziadio Isaia Ascoli per designare le lingue dei popoli conquistati che, per un certo periodo di tempo, hanno coesistito con quella dei conquistatori, ma che poi sono state in linea definitiva abbandonate. Tesch (1978, 65) per il medesimo concetto fornisce la seguente definizione: «Menschen eines Volkes B dringen in den Siedlungsraum eines Volkes A ein und lassen sich dort nieder. Die Sprache des ursprünglich ansässigen Volkes (A) durchdringt gewissermaßen von unten - als Substrat - die Sprache des sich auflagernden Volkes B. Verklingt die Substratsprache, und lebt sie nicht in unmittelbarer Nachbarschaft fort, hinterläßt sie als 'Relikte' bezeichnete sprachliche Spuren»¹⁷⁵. I fenomeni di interferenza riconducibili al sostrato¹⁷⁶ comportano l'introduzione di elementi linguistici nuovi da parte di locutori non nativi che adottano (interamente, ma imperfettamente) la nuova lingua a scapito di quella originaria (Winter-Froemel 2015, 405).

La nozione di superstrato è stata coniata da Walther von Wartburg, nel 1939 (Tesch 1978, 66; Winter-Froemel 2015, 404). Per chiarire tale designazione Tesch (ib.) si serve di una precedente formulazione che risale a Scheler (1961, 27): «Das Nebeneinander von Völkern oder Volksteilen mit verschiedenen Sprachen bewirkt aber auch, daß die Sprache des sich auflagernden Volkes B auf die ältere gewissermaßen von oben - als Superstrat - einwirkt». Anche in questo caso, due patrimoni linguistici tendono a sovrapporsi per un certo periodo di tempo, in una

¹⁷⁵ La seguente citazione è ricavata da Scheler (1961, 26).

¹⁷⁶ Si tratta di una nozione introdotta nel secolo scorso dalla linguistica anglofona (*substratum interference*) che pare opporsi al prestito. Per approfondimenti cfr. Winter-Froemel (2015, 404).

situazione di bilinguismo parziale o totale dei locutori, con il conseguente influsso tra sistemi (ib.). Winter-Froemel (2015, 404) aggiunge che nei due casi citati «c'est la langue du stratum qui survit».

L'ultima designazione riguarda l'adstrato. Il termine è stato introdotto da Marius Valkhoff, nel 1932. Secondo Tesch (1978, 64) «Man spricht beim arealen Nebeneinander zweier mehr oder weniger gleichwertiger Sprachen von 'Adstrat'». Si può trattare di un influsso reciproco tra sistemi o di un influsso unidirezionale tra un sistema ed un altro. Dietrich e Geckeler (1993, 140) puntualizzano affermando: «Dieser Begriff ist kein historischer, er setzt auch nicht voraus, daß eine Sprache siegreich bleibt und die andere untergeht, wie es bei Substrat und Superstrat der Fall ist». Conformemente al loro pensiero, sarebbe opportuno parlare di adstrato quando un contatto (o un influsso) tra sistemi altrui non conduce a rapporti di dominanza e alla graduale sparizione di un codice a scapito di un altro. I fenomeni di influenza ascrivibili all'adstrato sono caratterizzati dal prestito (Winter-Froemel 2015, 405 parla di «scénarios d'emprunt») e comportano l'immissione di elementi linguistici nuovi da parte di locutori nativi nel proprio patrimonio, senza che questo venga soppiantato o che vi sia una fusione delle due società a contatto (ib., 404). Stammerjohann (1975, 11) osserva che gli esiti provocati da influssi di adstrato possono essere più intensi di quelli del sostrato, poiché la durata dei primi non è limitata nel tempo. Esempi di questo tipo nella storia del francese sono segnalati da Winter-Froemel (2015, 406-409): è il caso delle lingue germaniche prima del secolo X, dello spagnolo a partire dal Duecento, del latino classico nel secolo XVI¹⁷⁷ (si tratta di un influsso mediato dai testi antichi), dell'italiano (o di alcune sue varietà) nel corso del Rinascimento e ancora dell'inglese, la cui preminenza si fa sentire dall'Ottocento fino ai giorni nostri. Gli *adstrative Lehngute* sono la categoria più rilevante nella nostra indagine e riguardano tutti gli italianismi della danza penetrati per trafila diretta nel francese, raccolti nel glossario.

Tesch (1978, 67) ordina ulteriormente i prestiti secondo il parametro della diastratia¹⁷⁸ (ted. *diastratische Klassifikation*). Sono qui individuati due tipologie di prestiti: quelli «diastratici verticali» (ted. *vertikal-diastratische Entlehnung*) e quelli

¹⁷⁷ Schweickard (1991, 115) parla in questo contesto di adstrato culturale (ted. *Kulturadstrat*): «Aus dieser Sicht kommt dem Lateinischen die Rolle eines 'Kulturadstrats' zu, es dient als Fundus vor allem für lexikalische und phraseologische Entlehnungen».

¹⁷⁸ Tale variabile è definita dallo studioso (ib., 67) quale «Bezeichnung für gesellschaftliche Gruppen, die durch unterschiedliche soziale Stellungen (Sozialstatus) gekennzeichnet sind».

«diastratici orizzontali» (ted. *horizontal-diastratische Entlehnung*) (ib., 71-73). Per il primo tipo, egli spiega che «Das Volk greift fremde Ausdrücke auf, verbreitet sie und gibt sie weiter hinauf zu den mittleren und oberen Schichten» (ib., 71). Il passaggio dell'elemento allogeno avviene secondo un movimento che parte dal basso (ceti meno colti) per giungere verso l'alto (ceti colti). Nella seconda categoria, Tesch (ib., 72) raggruppa le interferenze «zwischen funktionalen Schichten sowie zwischen diesen und der Standard-Varietät ein». In questo caso, gli elementi provenienti da una tradizione allogena sono acquisiti in ambiente colto e poi progressivamente diffusi in ambito popolare.

Secondo Gusmani (1973, 60-65) la variabilità diastratica incide sul piano dell'integrazione del prestito. Se il forestierismo è accolto in ambiente popolare (caratterizzato da una scarsa conoscenza o da una limitata interazione con il modello allogeno), allora sarà più forte la pressione esercitata dalle strutture indigene (ib., 60). La sua trasmissione ad uno strato medio-colto porterebbe ad una integrazione di tipo regressivo, laddove il prestito si accosterebbe alle strutture dell'archetipo (ib., 62). Argomenta un caso di questo tipo il fr. *grotesque*, dapprima accolto nella forma *crotesque* (1532) allineata foneticamente alle strutture autoctone del francese. L'entrata in uso del tecnicismo è marcata da un'integrazione regressiva e dal conseguente adeguamento del prestito alle strutture fonemache dell'italiano: fr. *grotesque* (1641). All'opposto, l'acquisizione del prestito da parte di locutori colti (bilingui o aventi adeguate competenze nella lingua straniera) e la sua trasmissione ad una cerchia più ampia di parlanti sarebbe marcata da una sempre minore aderenza all'archetipo. Si parlerà in questo caso di integrazione progressiva (ib., 61). In questo modo, l'it. *capriola* è documentato più anticamente nel fr. *capriole* (1589), che riflette nel suo stadio iniziale le strutture fonemache dell'italiano. La sua diffusione entro una comunità più vasta di parlanti ha coinciso con la progressiva integrazione del forestierismo, solo parzialmente adattato al sistema fonomorfológico del francese, con esito moderno nel fr. *cabriole* (1700).

L'ultima caratterizzazione segnalata da Tesch (1978, 73) riguarda i «prestiti traslativi» (ted. *translatives Lehngut*). Si tratta di forestierismi penetrati nella lingua che li accoglie per mezzo del canale della scrittura. Rispetto a tale caratterizzazione, egli scrive: «Translatives Lehngut gelangt auf den Wegen persönlicher, amtlicher oder geschäftlicher Korrespondenz, durch das Lesen wissenschaftlicher Werke,

durch die Beschäftigung mit (Unterhaltungs-) Literatur, sowie Zeitungen und Zeitschriften, kurz durch Begegnung mit Texten jedweder Art in die Replikasprache» (ib.). Un siffatto contatto, mediato dai testi, è contrassegnato dalla stabilità e può essere descritto attraverso l'analisi comparativa delle documentazioni (ib., 74). Abbiamo registrato alcuni esempi di prestiti traslativi nel campo coreico. Il primo, è il composto fr. *gambes-rottes* (< it. *gamba rotta*), che conosce due sole occorrenze testuali. Probabilmente il modello è estratto dai trattati italiani che circolavano nell'Oltralpe in lingua originale. Il secondo, riguarda il fr. *saltarine* (< it. *saltarina*), che non presenta ulteriori documentazioni al di fuori del testo citato. In questo caso sappiamo che la voce ricorre nel trattato *Trois dialogues de l'exercice de sauter et voltiger en l'air* (1599), stilato in francese da autore notoriamente italiano: Angelo Tuccaro. Una evenienza che solleva un aspetto importante del prestito e che Vidos (1960, 4) aveva individuato esaminando gli italianismi marineschi penetrati nel francese: «Très souvent ce ne sont pas les Français qui empruntent des termes de marine à l'italien, mais au contraire ce sont les Italiens, marins, commandants bilingues, parlant habituellement et couramment le français ou les constructeurs, armateurs, charpentiers, etc. italiens, au moins techniquement bilingues, qui francisent leurs propres termes italiens et les mettent en circulation sous cette forme»¹⁷⁹. Nel contesto coreico, la preminenza di tale fenomeno è riservata allo scritto.

2.2.5 Forme del prestito sul piano grammaticale

La prima distinzione operata da Haugen (1950, 212) sulle forme del prestito è la seguente: «If the loan is similar enough to the model so that a native speaker would accept it as his own, the borrowing speaker may be said to have imported the model into his language». In questo caso, si ha a che fare con l'assunzione (integrale) di un lessema allogeno. Si parlerà dunque di *importation*. Proseguendo sul piano delle caratterizzazioni interne al prestito, egli individua un secondo insieme: «But insofar as he has reproduced the model inadequately, he has normally substituted a similar pattern from his own language» (ib.). Qui, invece, la parola straniera è riprodotta con gli strumenti della propria lingua. Si tratta dunque di un processo che Haugen

¹⁷⁹ La citazione è estratta da Michel (1996, 85).

denomina *substitution*. Per il primo gruppo, parleremo di prestiti¹⁸⁰; per il secondo, di calchi. Secondo lo studioso, tale suddivisione riguarda non solo il lessema nella sua interezza, ma anche la struttura interna dei suoi costituenti, poiché «different parts of the pattern may be treated differently». Anche nel caso dell'importazione, talvolta «some kind of adjustment of habits occurs»: il locutore si trova a scegliere (inconsiamente) e ad integrare elementi appartenenti alle proprie strutture linguistiche che presentano affinità con l'archetipo (ib., 213). In questo modo, all'interno della più vasta categoria dei *loanwords*, alcune forme di sostituzione possono avere luogo. Haugen a questo proposito aggiunge (ib., 214): «Loanwords show morphemic importation without substitution. Any morphemic importation can be further classified according to the degree of its phonemic substitution: none, partial, or complete». Oltre ai prestiti in senso stretto, lo studioso individua due ulteriori gruppi, ripartiti sulla base della binaria opposizione tra importazione e sostituzione: il primo, riguarda i *loanblends*, ovvero una tipologia intermedia che coinvolge tanto il piano della sostituzione morfemica quanto quello dell'importazione; il secondo, comprende i *loanshifts*, una categoria marcata dalla sostituzione morfemica e dall'assenza di importazione. Si tratta tanto dei calchi morfologici (*loan translations*), quanto di quelli semantici (*semantic loans*) (ib., 215).

Zolli (1991, 4) articola le forme del prestito come segue: a) ripresa integrale del lessema; b) adattamento sul piano grafico, fonetico e morfologico; c) sostituzione tramite calco.

Il primo gruppo riguarda i prestiti non adattati o *casuals*. A giudicare da Zolli (ib., 5), si tratta di lessemi che sono maggiormente soggetti al rifiuto da parte del sistema che li accoglie, sia in virtù di fattori linguistici che extralinguistici. Holtus (1989, 283) a questo proposito osserva che i prestiti integrali rappresentano «fasi preparatorie dell'adattamento» oppure essi sono riservati ad un uso momentaneo. In riferimento ai *casuals*, Zolli (1991, 5) precisa che il loro impiego non solo è recente, ma «lo si può datare a partire dalla seconda metà del Seicento [...], continua poi nel Sette e nell'Ottocento, per diffondersi in modo rilevante verso la fine di questo

¹⁸⁰ In merito al prestito Holtus (1989, 298) osserva: «(il termine *Lehnwort* è stato usato per la prima volta da Ebel nel 1856). Con questo termine l'autore intende un lessema passato integralmente da una lingua straniera ad un'altra che presenta talvolta certe modificazioni di carattere morfologico, fonetico (fonologico), grafico e semantico».

secolo e poi nel Novecento». L'utilizzo di forestierismi non adattati fonomorfologicamente al sistema che li 'riceve' non è però perfetto, poiché «nella loro grafia non è raro trovare imprecisioni; per quanto riguarda la loro pronunzia, i suoni che non esistono nella lingua del parlante vengono resi di norma in modo approssimativo» (ib., 5). Non abbiamo registrato casi di questo tipo nel settore indagato, anche in virtù di quanto appena esposto.

Appartengono al secondo gruppo i prestiti adattati. Come ricorda Zolli (ib.) «Più comune e più antico [è] il fenomeno dell'adattamento della parola straniera al sistema fonomorfologico della lingua che la riceve». Una evenienza che trova conferma anche nel campo coreico, laddove i locutori francesi integrano sempre (o quasi) gli italianismi alle proprie strutture linguistiche. Spiega Gusmani (1973, 21) su questo punto che «l'apporto della tradizione che accoglie il nuovo elemento ne determina quello che potremmo chiamare il grado di integrazione, cioè di conformità e di adeguamento alle strutture indigene». L'integrazione può conoscere vari gradi di intensità e può essere analizzata sul piano grammaticale sotto diverse angolature. Dal punto di vista formale Michel (1996, 90-96) individua i seguenti piani: a) grafico; b) fonetico; c) fonologico; d) morfologico; e) lessicale. Ancora, al di là di visibili alterazioni di forma, si possono riconoscere dei mutamenti sul piano del significato. Un esempio tipico è rappresentato dalla «paraetimologia» (Zolli 1991, 5; Michel 1996, 96). Come spiega Michel (ib.), «si tratta di un processo d'interpretazione semantica di un dato segno linguistico che ha perso per qualche motivo il suo significato primitivo».

Accanto ai prestiti 'autentici' si situano i calchi (Zolli 1991, 6). Si tratta di una tipologia per la quale il processo di imitazione dell'archetipo è più sottile e meno evidente. Il termine viene accuratamente definito da Gusmani (1983, 5) come segue: «il calco [...] abbraccia quei casi di interferenza in cui l'imitazione del modello alloglotto è limitata alla "innere Sprachform" e non ha di mira l'aspetto esteriore: si tratta rispetto al prestito, di una copia meno fedele, di un processo mimetico in un certo senso più raffinato, senza che per questo si possa parlare di una differenza di natura tra i due processi». Non volendo in questa sede ripercorrere le diverse sistemazioni teoriche proposte dagli esperti del campo, ci limiteremo a richiamare due tipologie rilevanti per la presente ricerca: il calco semantico e il calco strutturale (terminologia scortata dalla teorizzazione di Gusmani). Appare

importante segnalare che, in ambedue i casi, è essenziale che il modello straniero abbia una «signification» riconoscibile dal locutore straniero e che si possa definire «motivata e articolata nella sua struttura» (Unbegaun 1969, 27; cit. in Gusmani 1983, 8).

Per il primo tipo, l'interferenza riguarda unicamente il piano del significato, questo riprodotto sul piano formale per mezzo di elementi preesistenti della *langue source*. Nel panorama del lessico coreico, un ridotto numero di voci appartiene a tale categoria. Si tratta soprattutto di tecnicismi documentati tra la fine del Quattrocento e il principio del secolo successivo, una finestra nella quale sono stati identificati i primi italianismi del ballo. Dalla disamina dei testi, è emerso che i testimoni francesi ricalcano *in toto* (seppur con una sostanziale semplificazione) le formulazioni teoriche elaborate dai maestri italiani, un aspetto che pare identificare nel canale della scrittura lo strumento di mediazione tra i due sistemi linguistici. Tale circostanza presuppone, peraltro, che la circolazione dei contenuti coreici sia stata confinata entro le *élites* dei dotti a cui tali pratiche erano destinate¹⁸¹. In alcuni casi, le voci presentano trafila dotta. Si tratta del fr. *cadence* (< it. *cadenza*); fr. *contenance* (< it. *continenza*); fr. *révérence* (< it. *riverenza*).

Ancora, la seconda tipologia di calchi presuppone che la replica dell'archetipo coinvolga tanto il piano semantico quanto quello formale. Non si tratta di una categoria particolarmente significativa per gli italianismi coreici. Un sicuro esempio di questo tipo lo si ha con il fr. *virevolte* che ripropone, oltre alla semantica, la struttura degli elementi del modello italiano *giravolta*.

2.2.6 Reazioni al prestito

Come illustra Deroy (1980, 303) «Le comportement à l'égard de l'emprunt, le degré de réceptivité ou de résistance, varie de façon considérable selon les langues et selon les peuples, selon les époques et selon les conditions sociales et politiques,

¹⁸¹ Nel secolo successivo le dinamiche osservate presuppongono anche l'oralità, aspetto confermato dai soggiorni ripetuti o dallo stanziamento in Francia di numerosi ballerini italiani. Sul piano linguistico, la circolazione delle voci coreiche avrebbe portato ad un'estensione del bacino d'utenza con ripercussioni sul piano diastratico. Un contesto, che ha permesso di fare sentire più intensamente la forza assimilatrice delle strutture linguistiche indigene, rinforzando non solo quantitativamente la tipologia dei prestiti rispetto ai calchi del secolo precedente, bensì anche determinando la loro tipologia: si tratta infatti di prestiti integrati.

selon les mots et selon les individus». Secondo Weinrich (1968, 66), l'accoglimento del prestito o il suo rifiuto da parte di una comunità linguistica è il risultato di un processo che coinvolge due forze tra loro opposte denominate rispettivamente *stimuli of interference* e *resistance to interference*. Questi due elementi sono governati tanto da aspetti strutturali e interni al sistema della lingua ricevente, quanto da aspetti non strutturali ed esterni al patrimonio della *langue cible*¹⁸². Sul piano interno, le differenze vanno calibrate in base caratteristiche linguistiche dei sistemi coinvolti. Sotto questo aspetto, Weinrich (ib.) spiega che «certain forms of interference are called forth, facilitated¹⁸³, or inhibited¹⁸⁴ by the concrete structural differences of the languages». Tenendo conto del fatto che l'impatto totale dei rapporti tra sistemi «can hardly be accounted for by strictly linguistic data» (ib.), bisogna anche considerare gli aspetti extralinguistici che sono determinanti per l'accoglimento o il rifiuto del prestito. Tra questi, lo studioso menziona: i tratti dei locutori bilingui, le circostanze della situazione comunicativa (ovvero il bilinguismo o le implicazioni emotive del parlante) e il contesto socio-culturale del contatto, nel quale assumono rilevanza anche i valori sociali e l'atteggiamento puristico dei parlanti (ib., 67). Con particolare riferimento al francese, nei secoli esaminati, abbiamo provveduto a tracciare un quadro dei rapporti politici, sociali e culturali con l'Italia¹⁸⁵. Non abbiamo però preso in considerazione il piano della politica linguistica interna al francese e il discorso puristico-nazionalistico in cui è iscritto il prestito.

Deroy (1980, 299-300) definisce il purismo linguistico «l'attitude défensive des gens, généralement cultivés, qui considèrent leur langue maternelle ou du moins leur langue familière comme un patrimoine à conserver avec une pieuse fidélité. C'est un nationalisme culturel». Tale atteggiamento si palesa in situazioni di forte pressione culturale ed è segnato dalla massiva penetrazione di forestierismi. Una circostanza che può minacciare la struttura stessa della lingua ricevente (ib., 300). Alla base di tale presa di posizione linguistica e culturale si possono individuare due

¹⁸² «For practically every form of interference, there is an interplay of factors external to the structures of languages which favor or inhibit the development of interference» (ib.).

¹⁸³ Secondo Deroy (1980, 303) la prossimità linguistica tra la *langue donneuse* e quella *preneuse* stimola il prestito.

¹⁸⁴ Sugli aspetti strutturali di resistenza al prestito si è espresso anche Haugen. Per approfondimenti sul caso cfr. (1950, 223-225).

¹⁸⁵ Sulle specifiche della documentazione testuale riferiremo puntualmente nel cap. 3.

tipologie di reazioni che sono rilevanti per la lingua ricevente e per la comunicazione interna a tale sistema: a) reazioni di tipo individuale; b) reazioni di tipo istituzionale (Winter-Froemel 2015, 421-425). Entrambe le caratterizzazioni possono comportare anche dei risvolti positivi.

In merito alla lingua francese, possiamo osservare che la prima metà del secolo XVI è caratterizzata da una particolare ricettività nei confronti del prestito: si attinge al latino, ai dialetti, alle *langues particulières*, all'italiano e allo spagnolo¹⁸⁶. Wind (1928, 3) annota a questo proposito che tale epoca è contrassegnata dall'espansione delle conoscenze e per far fronte al crescente bisogno di nuovi mezzi espressivi «la langue s'est trouvée tout à coup dans un état d'insuffisance, d'où elle devait se tirer à tout prix et par tous les moyens dont elle disposait». Un atteggiamento piuttosto liberale che trova conferma nelle parole di Ronsard (cit. in Deroy 1980, 305): «Plus nous aurons de mots dans notre langue, plus elle sera parfaite». Winter-Froemel (2015, 423) porta l'esempio di Rabelais che ha saputo accogliere in modo positivo¹⁸⁷ gli elementi dalla provenienza straniera, lasciando intravedere una «joyeuse coexistence de différents styles, registres, manières d'expressions». Il prestito è dunque percepito come elemento di arricchimento della propria tradizione linguistica (ib.).

L'eccesso di ingerenza straniera, come è il caso della lingua e cultura italiana in Francia nel corso del Rinascimento, può portare a reazioni puristiche di tipo individuale. La prima a farsi strada in Francia è quella di Henri Estienne¹⁸⁸, la cui *vis polemica* si rilegge in diversi scritti: nel *Traicté de la conformité du langage françois avec le grec* (1565), nei *Deux dialogues du nouveau langage françois italianizé* (1578) e nella *Precellence du langage françois* (1579). Parlando del fenomeno del prestito nel primo testo citato, egli annota (1565, ii^{l-v} - iii^l, cit. in Colombo Timelli 2008, 54): «Que si tels *emprunts* continuent, que pouvons-nous

¹⁸⁶ Burdy (2015, 35) annota in proposito: «Au XVI^e siècle, on assiste au plus important afflux de mots savants de toute l'histoire du français [...]. Le contact intensif avec l'Italie apporte au français un grand nombre d'italianismes».

¹⁸⁷ Deroy (1980, 301) parla in questo contesto di «adoption admirative de l'emprunt».

¹⁸⁸ L'opposizione di tipo linguistico è preceduta e scortata da quella politica. Un quadro è tracciato da Wind (1928, 32) che spiega: «Il arrive un moment où l'opposition faite à l'influence italienne surgit de toutes parts; le mouvement est devenu alors si général qu'une réaction est inévitable. Au point de vue social elle s'en prend surtout à Catherine de Médicis et son entourage: des pamphlets paraissent, des anectodes scandaleuses font le tour des villes, et la voix de la bourgeoisie et des réformés vient renforcer les protestations indignées des courtisans mécontents [...]. Toutes ces protestations ne pouvaient rester sans effet et elles finirent par former un mouvement national, qui de Paris atteignit les provinces».

attendre autre chose avec le temps sinon que nostre language, qui a eu si grande vogue et si grand credit par le passé, en la fin à faulte de pouvoir payer ses crediteurs, soit contrainct de faire un tour de banqueroutier. [...] la plus part de ceux qui se meslent pour le jourdhui d'*emprunter* s'y portent tresmal, car ils font leur monstre de ce qu'ils devroyent cacher, pensant que leurs *emprunts* leur tournent à gloire, au lieu qu'il leur tournent à deshonneur». I toni si fanno più accesi nei *Deux dialogues*¹⁸⁹, laddove l'assunzione del prestito è caratterizzata da snobismo e pedantismo al limite del ridicolo (Deroy 1980, 294; Wind 1928, 34). La parodia della moda italianizzante del suo tempo è scortata dalla preoccupazione (esagerata ed esasperata) dell'intrusione italiana, sentita come una minaccia all'integrità e al prestigio stesso del francese¹⁹⁰. Da un lato, la presa di posizione di Estienne è sintomo di un purismo nazionalistico, dall'altro evidenzia lo sviluppo di una coscienza linguistica e nazionale molto pronunciata (Winter-Froemel 2015, 423 parla di «conscience de l'identité de la langue»). In quest'ultimo caso, la reazione non è da considerarsi propriamente come negativa. Al contrario, è la riprova di una riflessione che verte sullo statuto stesso della lingua e anticipa un discorso che si trova «au centre d'intérêt de la discussion sur la standardisation linguistique»¹⁹¹ (Schmitt 2015, 39).

In questo contesto, entrano in gioco le politiche istituzionali che hanno il compito di guidare il processo di pianificazione linguistica (ted. *Sprachplanung*)¹⁹² che può essere orientato, da un lato a promuovere l'uso di una certa lingua rispetto ad altre (ted. *Statusplanung*), dall'altro a regolamentare l'uso di certe norme all'interno della lingua (ted. *Korpusplanung*) (Polzin-Haumann 2006, 1473). Questi

¹⁸⁹ L'opera è definita da Wind (1928, 34) «le principal acte d'accusation dans ce procès qu'il fit aux italianismes».

¹⁹⁰ Una evenienza che è priva di una riprova concreta: «Aujourd'hui, toutefois, quelques 400 ans plus tard, on peut constater que le contact relativement intensif avec l'italien n'a nullement nui à la perpetuation de la langue française, et la présence de mots italiens dans le lexique du français actuel ne met pas en danger le fonctionnement de la langue française» (Winter-Froemel 2015, 422).

¹⁹¹ Si tratta di un dibattito sull'uso linguistico che è inaugurato in Francia nel Cinquecento da alcuni eminenti umanisti: è il caso di Meigret, di Robert Estienne, di Mathieu, di Pierre de la Ramée e di Henri Estienne (Schmitt 2015, 39). Essi hanno avuto il merito di individuare la «nécessité de s'opposer à la tradition de la grammaire latine» (ib.) e di anticipare riflessioni sui problemi normativi del francese che caratterizzeranno il discorso linguistico nel secolo successivo, in particolare quello sull'«usage» (per Henri Estienne si tratta del *bon usage de la cour*), sull'«autorité» e sulla «raison» (ib., 40). Per approfondimenti cfr. Burdy (2015, 33-35).

¹⁹² Polzin-Haumann (2006, 1473) procura una definizione del termine estratta da Cooper (1989, 45): «Language planning refers to deliberate efforts to influence the behaviour of others with respect to the acquisition, structure, or functional allocation of their languages codes».

due elementi, debitamente distinti da Polzin-Haumann (ib.) in «action sur les langues» (lo statuto) e «action sur la langue» (il corpus), separano il discorso linguistico in Francia tra Cinquecento e Seicento. Schmitt (2015, 42) osserva a proposito che «Le XVI^e siècle était préoccupé par l'élaboration quantitative du français langue nationale», mentre «la discussion du XVII^e siècle est déterminée, avant tout, par la définition de règles fixes et la réglementation d'un usage linguistique peu solidement établi».

Ripercorrendo le tappe del discorso normativo in Francia, è possibile individuare nell'*Ordonnance de Villers-Cotterêts*, emanata nel 1539 da Francesco I, il principio del processo di istituzionalizzazione. Il provvedimento impose che le disposizioni in materia giudiziaria fossero d'ora in poi regolate «en langaige maternel françois et non autrement» (Polzin-Haumann 2006, 1476), un'istanza che scardinò¹⁹³ ufficialmente il latino e tutti gli altri dialetti volgari (Burdy 2015, 34). Polzin-Haumann (2006, 1477) su questo punto annota: «Villers-Cotterêts bedeutet damit innerhalb von relativ kurzer Zeit das Ende des Okzitanischen in der Administration und markiert zugleich den Beginn der für Frankreich typischen Verbindung von Sprachpflege¹⁹⁴ mit politisch-zentralstaatlichen Erwägungen». La politica linguistica nazionale si consolida nel secolo XVII, con la fondazione dell'*Académie française* (1635). Il compito principale dell'Accademia è quello di coordinare la diffusione (ora centralizzata) della lingua francese e, al contempo, definire le linee guida della sua standardizzazione (ib.): l'elaborazione di norme sicure avrebbe non solo 'ripulito' il francese dalle acquisizioni (di provenienza regionale e allogena) del secolo precedente, ma anche nobilitato il suo statuto¹⁹⁵. Le misure previste dal regolamento dell'*Académie*, volte a promuovere il corretto uso linguistico della

¹⁹³ A giudicare dalle riflessioni di Polzin-Haumann (2006, 1476), pare essere controversa l'interpretazione sulla funzione dell'ordinanza tanto verso il latino, quanto verso le varietà locali del francese. Ciò che è invece evidente è che tale provvedimento giuridico ebbe quale effetto la progressiva diffusione del francese quale veicolo ufficiale della comunicazione scritta a scapito di altri dialetti volgari.

¹⁹⁴ In riferimento alla nozione di *Sprachplanung*, Polzin Haumann (2006, 1473) spiega che «Innerhalb dieses Gesamtbereichs ist eine weitere Strukturierung nach verschiedenen Gesichtspunkten möglich. Steht, wie auch im gegebenen Zusammenhang, ausdrücklich die Kultivierung eines bereits bestehenden Kommunikationssystems mit dem Ziel der Modifikation und des Ausbaus im Mittelpunkt [...], soll dies als 'Sprachpflege' bezeichnet werden».

¹⁹⁵ Tale principio è contenuto nell'articolo 24 dello statuto dell'Accademia francese: «La principale fonction de l'Académie sera de travailler avec tout le soin et toute la diligence possible à donner des règles certaines à notre langue, et à la rendre pure, éloquente et capable de traiter les arts et les sciences» (Brunot 1909, 35).

neolingua nazionale, sono stabilite dall'art. 26: «Il sera composé un Dictionnaire, une Grammaire, une Rhétorique et une Poétique sur les observations de l'Académie» (Brunot 1909, 35). È dunque nel Seicento che si attua sul piano della *Sprachpflege* «die fortschreitende Normierung und Standardisierung der [französischen] Sprache dar» (Polzin-Haumann 2006, 1477).

Il grado di normalizzazione linguistica di un dato sistema può secondo Weinrich (1968, 99) opporre resistenza al prestito. Per spiegare tale assunto, lo studioso si serve della nozione di *language loyalty* che definisce come segue: «language loyalty, like nationalism would designate the state of mind in which the language (like the nationality), as an intact entity, and in contrast to other languages, assumes a high position in a scale of values, a position in need of being “defended”». Questa idea di forza, in situazioni di commutazione di codice, si attiva per preservare la lingua oggetto della ‘minaccia’ e come reazione all’interferenza «it makes the standardized version of the language a symbol and a cause» (ib.)¹⁹⁶.

Il processo di standardizzazione è come abbiamo visto coordinato dalla politica istituzionale e può orientare gli esiti degli apporti di prestito, così come catalizzare un certo grado di purismo linguistico. Si attivano in questo contesto delle reazioni di tipo istituzionale, che trovano esempio in Francia nell’attività promossa dall’*Académie française*¹⁹⁷, dal Seicento ad oggi.

Particolarmente rilevante per il campo coreico è l’*Académie royale de danse*¹⁹⁸, fondata nel 1661 (oggi *Opéra national de Paris*). È stata fino al 1780, l’unica istituzione autorizzata a legiferare in materia di danza, operante secondo un preciso regolamento strutturato al suo interno in specifiche ordinanze note come *Lettres parentes* (sulla stregua di quelle istituite dall’*Académie française*). Tale aspetto ha avuto un influsso decisivo tanto sulle sorti della disciplina, quanto su quelle del suo linguaggio.

¹⁹⁶ In virtù di tale principio, i parlanti di una comunità linguistica sarebbero consciamente portati a resistere ai cambiamenti e a preservare così il sistema della *langue cible* (Weinrich 1968, 99).

¹⁹⁷ Winter-Froemel (2015, 424) ci informa che, nello scenario attuale, numerose istituzioni si occupano della tutela linguistica del francese, con delle norme atte a disquisire in materia di prestiti: si tratta del *Commissariat Général*, del *Conseil Supérieur de la Langue Française* e della *Délégation Générale à la Langue Française et aux Langues de France*.

¹⁹⁸ Per ulteriori indicazioni cfr. § 3.2.4.

2.3 Profilo storico degli studi sugli italianismi in Francia

Procedendo per ordine cronologico, la prima indagine rivolta allo studio dei prestiti in Francia appare a Kiel nel 1901, con il seguente titolo: *Die italienische Lehnworte in der neufranzösischen Schriftsprache*. L'opera, stilata da Georg Kohlmann, presenta uno sguardo retrospettivo che principia nel XVI secolo. Di taglio diverso appare quella curata da Giovanni Tracconaglia, ovvero il *Contributo allo studio dell'italianismo in Francia. Henri II Estienne e gli italianismi* (1907). L'analisi è orientata ad esaminare i prestiti - rigorosamente estratti dai *Deux Dialogues* - corredati di un breve commento¹⁹⁹. È dedicato al Rinascimento anche l'articolo curato da Viktor Klemperer (1914) che offre un quadro sommario dei prestiti lessicali di trafilatura italo-romanza produttivi in Francia nell'epoca considerata. Con un lieve scarto cronologico appare a Lipsia la tesi poco nota della studiosa tedesca Christine Sarauw (1920): *Die Italianismen in der französischen Sprache des 16. Jahrhunderts*. A rigore, lo studio, seppur datato, presenta una solida impalcatura, visibile non solo dalla breve introduzione che concede spazio anche ai fattori extralinguistici che sottendono il fenomeno del prestito (ovvero il contesto storico, politico e culturale italiano e francese, nel secolo considerato), ma anche dal nutrito gruppo di forestierismi che la studiosa glossa: sono circa 450 le voci documentate, tutte ordinate per ambiti tematici e corredate di un breve commento. Notevole è anche la rigorosa documentazione testuale dei lemmi e il sistematico rimando agli strumenti lessicografici. Peraltro, l'opera pare contraddistinguersi da pubblicazioni più recenti per la precisione delle datazioni.

Diversa fortuna conosce invece lo studio realizzato dalla neerlandese Bartina Harmina Wind, che gli valse il titolo di dottore di ricerca presso l'università di Amsterdam, edito a Deventer, nel 1928. Di nuovo, la finestra considerata coincide con il secolo XVI. L'indagine è contrassegnata da una più elaborata valutazione

¹⁹⁹ Pare nuovamente interessante il caso Estienne l'articolo curato da Huguet sui *Mots disparus ou vieillis depuis le XVIIe siècle* dato alle stampe a Parigi, nel 1935. Non è isolato se si pensa che, quarant'anni fa, Trescases (1978) ha ripercorso dettagliatamente tali italianismi, valutando la loro vitalità nel francese moderno. Nonostante le riserve che si possono fare, l'opera di Estienne costituisce una preziosa testimonianza sullo stato del francese *italianisé* del Cinquecento. Brunot (1906, 203) sul suo conto osserva: ««son livre – quoiqu'il faille se défier de l'imagination créatrice de l'auteur – demeure aujourd'hui encore le relevé le meilleur des farcissures dont la mode de ce temps avait bigarré le langage». Una dettagliata discussione dal taglio moderno su Estienne e i *Deux Dialogues* è procurata da Scharinger (2018).

linguistica dei fenomeni di contatto che hanno presieduto il prestito (capitolo 1: *L'emprunt considéré comme phénomène linguistique*; ampio spazio è qui riservato alle cause e ai criteri linguistici che sul piano formale e semantico consentono di identificare i prestiti), da una contestualizzazione storica e culturale del fenomeno del prestito (capitolo 2: *L'italianisme, son influence sur les mœurs et la langue d'après les contemporains*) e da una breve riflessione grammaticale che verte sull'integrazione fonetica e morfologica degli italianismi (capitolo 3: *Délimitation de l'emprunt italien*). Sul piano lessicale, il glossario elaborato da Wind - nonostante la lunga rassegna di prestiti di trafila incerta (assunti quali probabili italianismi)²⁰⁰ - è tra i più esaustivi in termini di documentazione testuale e dizionaria: le voci esaminate sono sempre provviste di commento e suddivise in dettagliati ambiti tematici (si distinguono macro e micro aree semantiche)²⁰¹.

Ad inaugurare la prima indagine di area settoriale è un ricercatore olandese, Benedek Elemer Vidos, con la pubblicazione dell'imponente *Storia delle parole marinesche italiane passate in francese* (1939). Il suo valore risiede non tanto nel nutrito gruppo di tecnicismi registrati, ma piuttosto nell'aver evidenziato per primo che «la storia dei prestiti è in gran parte storia della cultura» (1939, 255). Tale pregio era già stato riconosciuto da Colombo Timelli (2008, 43) quando osserva: «il metodo adottato da Vidos segnò una tappa essenziale nella storia degli studi, dal momento che il ricercatore, situandosi nella mutata temperie culturale di stampo storicistico e così superando l'approccio rigorosamente etimologico di studiosi quali Meyer-Lübke, Wartburg, Gamillscheg, o quello più puramente lessicografico di Godefroy». Vidos si propone di valutare il fenomeno del prestito a maglie più larghe: ampio spazio è concesso alle premesse storico-culturali, alle cause che presiedono il prestito, alle modalità dell'interferenza, ai parametri di riconoscimento dei forestierismi, ai tipi di influenze che si sono potute stabilire, e, ancora, alle

²⁰⁰ Accanto a lemmi di sicura trafila italo-romanza, figura una lista estesa di voci di origine «douteuse» (Wind 1928, 48). Nella maggior parte dei casi, si tratta di voci che Wind attribuisce allo spagnolo (48-110).

²⁰¹ Si tratta di: A. *Vie publique* (ripartita in: *Art et sciences, Littérature, Musique, Architecture, Théâtre, Médecine et art vétérinaire, Mots de guerre, Marine, Vie de cour, Église, Jurisdiction et galères, Administration, Monnaies*); B. *Vie sociale* (a sua volta articolata in: *Commerce, Industrie, Noms d'étoffes, Vie des villes, Vie des champs, Vie sociale en général*); C. *Vie privée* (ovvero: *Maison et mobilier, Déplacements, Vêtements et toilette, Extérieur des personnes (ou des animaux), Jeux, Escrime, Chasse, Chevaux, Amusements et danse, Nourriture, Particularité de la vie privée, Rapports personnels, Rapports verbaux, Qualités physiques, Qualités d'esprit, de cœur et de caractère, Mots affectifs, Mots difficiles à classer*). Per ulteriori approfondimenti cfr. Wind (1928, 117-193).

relazioni tra l'italiano a base toscana e i relativi dialetti. Una discussione è riservata anche alla presenza degli italianismi marinareschi in altri patrimoni linguistici.

Una doppia prospettiva è offerta dallo studio di Thomas E. Hope (1971), la cui riflessione è rivolta tanto agli italianismi penetrati nel francese quanto ai gallicismi nell'italiano. In ambedue le direzioni, l'approccio adottato dal ricercatore è sia linguistico che lessicografico. La macrostruttura dei relativi articoli risponde a criteri di ordine cronologico: diversamente da Wind - che rende immediatamente osservabile i campi di interesse in cui l'italiano è stato predominante - Hope abbraccia una più ampia diacronia (anche criticamente ripercorsa)²⁰² che principia con il Medioevo e giunge sino a fine Ottocento. Sul piano della microstruttura, i lemmi sono tutti provvisti di: marca grammaticale, definizione (nel caso di tecnicismi si riferisce del campo tematico in questione), contesto d'uso (con puntuale rinvio ai testi e alle fonti lessicografiche) e commento (piuttosto breve). A giustificare l'esile impalcatura degli articoli concorre la minuziosa analisi, che completa sia sul piano formale che semantico il meccanismo del prestito (si tratta delle sezioni: *The Formal Aspect* (555-634); *The Semantic Aspect* (635-677)).

Le ricerche apparse in epoca posteriore presentano un taglio eminentemente settoriale. Il primo studio è inaugurato da Di Giuseppe (1994), che si propone di esaminare il lessico musicale italiano diffusosi nel francese del Settecento. La studiosa ricava gli italianismi tecnici dai lessici specialistici di Rousseau (1768) e Brossard (1703)²⁰³. Una finestra cronologica che è già di per sé indicativa, se si pensa che la stagione operistica italiana, nel XVIII secolo, conosce il suo massimo splendore. In Brossard, la studiosa conta 1044 voci e, di queste, 640 sono di sicura trafila italo-romanza. Nel secondo repertorio, i lemmi subiscono un ribasso (prodromico del declino che il settore registra a metà del secolo): sono 832 le voci tecniche glossate e circa 553 gli italianismi della musica (Di Giuseppe 1994, 76).

²⁰² Per entrambi i sistemi è offerta una dettagliata parabola evolutiva che lascia quotare l'impatto dell'una e dell'altra lingua, nei secoli considerati. Si tratta più esplicitamente dell'analisi posta in coda ai lemmi, allo scadere del centennio esaminato.

²⁰³ La selezione delle opere esaminate non è affatto casuale: sin dal principio Di Giuseppe (1994, 71) osserva la tendenza registrata dalla banca dati del Brossard ad accogliere materiale allogeno di provenienza italo-romanza. Un aspetto che verrà a più riprese ribadito e che è già evidente nella sezione interna dedicata agli *Avertissement* dello stesso dizionario, dove sono collocati - in veste esemplare - alcuni campioni significativi di prestiti (ib., 72).

Ancora, con un lieve scarto temporale appare l'articolo curato da Margarito (1996)²⁰⁴ che presenta il seguente titolo: *La musique de ces italiens (italianismes de la langue française: notes sur le lexique musical. Première ébauche)*. La ricercatrice dell'Università di Torino abbraccia il tema degli italianismi musicali interrogando i lessici monolingue del francese contemporaneo. Sono stati compulsati: il *Lexis* (1975), il *Dictionnaire étymologique du français* (1979), il dizionario *Petit Robert* (1984) unitamente al *Grand Robert* (1985), il più recente *Dictionnaire des mots d'origines étrangères* (1991) e il *Robert Historique* (1992). Dai repertori sono stati estratti circa 1330 lemmi di sicura mediazione italiana, di cui 150 sono tecnicismi di ambito musicale (il dato approssimativo è ineludibile, dal momento in cui, come afferma la studiosa, da un dizionario all'altro i lemmi non sono sempre gli stessi, congiuntamente al fatto che la trafila italo-romanza non è sempre riconosciuta come sicura dagli etimologici)²⁰⁵. L'esito registrato nel campo musicale permette di asserire che, tale settore «connaît donc cet extraordinaire foisonnement d'italianismes: plus de 10% du total des emprunts italiens est redevable à cet univers sonore» (Margarito 1996, 927). L'afflusso di tecnicismi musicali di trafila italo-romanza conosce una certa consistenza a partire dal Seicento; alcuni lessemi sono tuttavia documentati prima²⁰⁶: isolato è il caso di *bécarre* (< it. *bequadro*) la cui prima evenienza risale al 1425 (ib., 928)²⁰⁷. Ancora, la studiosa dichiara senza ambagi che, tra le numerose voci estratte dai lessici, alcune provengono da altri linguaggi settoriali: è il caso di *intermezzo* «dont la première attestation daterait de 1868, était d'abord employé à propos d'une œuvre littéraire» (ib., 929), del fr. *sourdine*, in origine tecnicismo di ambito militare con valore di 'trompette dont le son est assourdi grâce à la pose d'un morceau de bois' e di *strette* usato per indicare un 'attaque par surprise, douleur vive, détresse, difficulté'.

²⁰⁴ Nel 1994, Margarito pubblica un saggio dedicato agli *Italianismes de la langue française au XVII^e siècle*, nel quale sono ripresi a grandi linee i contenuti esposti nell'articolo apparso più recentemente. Quest'ultimo, oltre ad essere più recente, concede una maggiore trattazione al commento dei lessemi e offre datazioni più precise delle voci.

²⁰⁵ Su questo punto, Margarito si sofferma esplicitando: «Encore au sujet de l'histoire des mots, l'accord au niveau des premières datations, de l'entrée des italianismes dans la langue française est loin d'être fait, compte tenu bien sûr des différences dans les dates de publication (et de leurs mises à jour) des dictionnaires à partir desquels nous avons établi notre corpus de 1330 emprunts à la langue italienne. Pour justifier notre flou comptable nous rappelons en outre les diverses présentations des locutions, des dérivés et des composés dans nos dictionnaires-témoins» (Margarito 1996, 926-27).

²⁰⁶ Altri esempi sono il fr. *sourdine* (1568) e il fr. *strette* (1548).

²⁰⁷ Il dato procurato da Margarito è ricavato da Hope (1971, 30).

Costituisce uno studio a sé stante il repertorio curato da Harro Stammerjohann, il DIFIT, ovvero il *Dizionario di italianismi in francese, inglese, tedesco* (2008). A rigore, la ricerca ambisce ad una valutazione più precisa degli ambiti tematici in cui le varietà italo-romanze sono state incisive, cercando di evidenziare «l'apporto delle singole lingue alle vicende delle altre» (Stammerjohann 2008, XI). Un approccio comparativo che però si limita a sommare dati già elaborati dai lessici (siano essi repertori di carattere generale o storico), poiché gli italianismi lemmatizzati nel DIFIT sono già stati riconosciuti come tali sia dagli studi particolari che dalle stesse banche dati delle lingue indagate. Il dizionario ha però il pregio di differenziare gli «influssi diretti [da quelli] indiretti, cioè passati attraverso un'altra lingua, formali o semantici, totali o parziali, anche dubbi o solo immaginati ("pseudoitalianismi")» (ib.). In questo quadro, gli italianismi diretti sono evidenziati dal grassetto, corredati di marca grammaticale, delle specifiche cronologiche e semantiche; quelli di trafilata indiretta sono invece contrassegnati dal semigrassetto e privi di ulteriore caratterizzazione (ib., XII-XIII). Per quanto concerne la lingua francese, sono stati interrogati i seguenti repertori: dal taglio etimologico, il *Dictionnaire étymologique de la langue française* di Bloch e Wartburg (1996), il *Dictionnaire étymologique et historique du français* curato da Dubois, Mitterand e Dauzat (1992) e l'*Etymologisches Wörterbuch der französischen Sprache* diretto da Gamillscheg (1997); dal profilo storico, il *Dictionnaire d'Ancien français* curato da d'Hauterive (1947), il *Dictionnaire du Moyen Français* di Greimas (1992), il *Dictionnaire de la Langue Française* di Littré (1971) e i ponderosi volumi del *Trésor de la langue française* (1971-1994). Completano invece il quadro sincronico della contemporaneità: il *Grand Larousse* (1971-78), il *Grand Robert* (2001), così come il *Dictionnaire de l'Académie française* nella sua nona edizione (1992). Tra le fonti sunnominate solo una è di recente pubblicazione, mentre i restanti repertori risultano perlopiù datati. Complessivamente, l'inchiesta non apporta nulla di nuovo, né in merito al numero di italianismi registrati (poiché tutti i dati sono stati oggetto di precedenti valutazioni), né in riferimento alle datazioni dei prestiti. Per contro, il DIFIT ha il merito di specificare puntualmente i settori in cui si situa il prestito (questi sistematicamente marcati dal grassetto e dall'uso delle abbreviazioni cfr. ad es. *banc.* per bancario, *stor.mus.* per storico musicale, *cor.* per coreico) così come i valori specifici dell'italianismo. All'interno della microstruttura dei lemmi sono

inoltre registrati i significati secondari sviluppatisi dopo la fase di trasferimento iniziale e che sono del tutto indipendenti dall'etimo italo-romanzo. Grazie a questi rilevamenti è stato possibile stabilire i rapporti semantici tra l'italiano da un lato e il francese, il tedesco e l'inglese, dall'altro e, più in generale, valutare l'incidenza della lingua della Penisola sugli altri tre idiomi europei di cultura²⁰⁸.

Rientra a pieno titolo nella tendenza recente di elaborare studi dal taglio settoriale l'articolo curato da Bonomi, apparso nel 2010²⁰⁹. Il campo di riferimento è quello musicale, che viene qui esaminato in base alla provenienza italo-romanza delle voci in quattro aree linguistiche principali: due romanze (il francese e lo spagnolo) e due germaniche (l'inglese e il tedesco). Lamentando l'assenza di una trattazione sistematica dedicata agli italianismi musicali, la ricercatrice si propone di offrire uno strumento capace di «documentare la consistenza, la tipologia, e le linee storiche di questo bagaglio lessicale in alcune delle principali lingue europee» (ib., 185). Dopo un breve elenco dei contributi più significativi che hanno soppesato, secondo prospettive diverse, la preminenza italiana nell'universo sonoro²¹⁰, Bonomi quistiona su problemi di ordine teorico: evocando l'«ipertrofia sinonimica» e la marcata polisemia dei tecnicismi musicali, la studiosa elabora una coerente suddivisione del campo in microaree semantiche. Tra queste, il linguaggio della partitura include tutte le indicazioni riguardanti i movimenti e la loro dinamica (si tratta perlopiù di avverbi e aggettivi cristallizzatisi anche in usi locutivi²¹¹). Sul piano metodologico, l'elenco degli apporti italiani nelle lingue esaminate è ricavato quasi integralmente²¹² dal DIFIT, strumento che supporta peraltro anche lo statuto

²⁰⁸ A seguito di una manovra di revisione, il DIFIT è ora agevolmente interrogabile nella sua versione digitale. Il dizionario comparativo prende il nome di *Osservatorio astronomico degli italianismi nel mondo* (OIM). La banca dati ha il pregio di: a) offrire datazioni più aggiornate e sicure; b) integrare progressivamente nuovi prestiti (stando allo stato attuale delle ricerche si contano circa 5.000 lessemi); c) considerare uno spettro sempre più ampio di ambiti tematici ad oggi ancora trascurati dai lessici generali (<http://www.italianismi.org>).

²⁰⁹ Più recente è il volume dedicato all'espansione dell'*Italiano nel mondo* (2015) curato da Bonomi e Coletti. Uno studio che concede maggiore trattazione alla diffusione degli italianismi musicali anche tenendo presente l'attuale scenario della musica leggera.

²¹⁰ Rivolte allo studio dei prestiti musicali italo-romanzi nelle lingue europee sono ancora le ricerche condotte da Folena (1997) e da Colas (2002).

²¹¹ Esempi di tipici sono: *alla breve, con forza, non troppo* (ib., 199). Si tratta quasi sempre di prestiti integrali o solo di rado parzialmente integrati fonomorfologicamente.

²¹² La documentazione è altresì estratta da altre banche dati con l'inclusione anche degli studi tradizionali dedicati agli italianismi. Ne consegue che il lemmario di base del DIFIT è arricchito di nuovi apporti. Per l'area francese sono stati compulsati i seguenti lessici e studi: Brossard (1703), Rousseau (1768), Hope (1971), Giacomelli Deslex (1989), Di Giuseppe (1994), Zanola (1995), Margarito (1996), Folena (1997) e Colas (2002) (ib., 194).

di italianismo delle forme e che Bonomi estende pure a «voci la cui origine non è con sicurezza individuabile nell'italiano, o che è sicuramente non italiana (soprattutto latina) ma che nell'italiano hanno avuto un tramite di diffusione» (ib., 189). Si deve alla ricercatrice l'innovativa sottocategorizzazione semantica²¹³ del settore, che consente, in un'ottica lessicologica, di ordinare il vasto insieme eterogeneo della musica e, sul piano comparativo, di valutare puntualmente i micro-settori in cui l'italiano è stato più incisivo. Quanto ai dati raccolti nel francese è possibile tracciare un primo quadro: in epoca anteriore al XVII secolo, gli italianismi musicali sono ristretti a poche unità (diversamente da quanto accade in altri campi come quello coreico); a partire dalla seconda metà del secolo, il numero tende ad infittirsi con un aumento che si protrae vertiginosamente fino al Settecento, con una battuta d'arresto che coincide con la disputa dei *bouffons* (una *querelle* che voleva ribadire il primato tutto italiano della fortunata stagione lirica francese)²¹⁴.

Presenta carattere settoriale anche lo studio di Wilhelm Eva-Maria dedicato agli *Italianismen des Handels im Deutschen und Französischen* (2013). Il bacino lessicale di riferimento è rappresentato dal commercio, qui indagato attraverso lo spoglio diretto delle fonti di prima mano (circa 150) in un arco temporale compreso tra il XV e XVIII secolo. I dati estratti - si contano all'incirca 4000 italianismi - sono peraltro rappresentati per mezzo di apposite carte di distribuzione (120), che hanno il pregio di poter sintetizzare - anche solo visivamente - la diffusione degli italianismi nei due territori indagati. Per giunta, la disamina linguistica di tali carte rende conto della regolarità del trasferimento, così come della penetrazione dei prestiti dall'italiano nella corrispettiva *Zielsprache*.

2.3.1 Gli italianismi della danza negli studi di carattere generale

Dallo stato dell'arte appena delineato risulta evidente che il campo della danza sia tuttora privo di indagini specifiche, un dato che si riflette negli studi storici dedicati agli italianismi, tanto di carattere generale, quanto afferenti ad ambiti specializzati. Per poter stabilire quali e quanti italianismi della danza sono presenti

²¹³ Il campo risulta così suddiviso: a) teoria e voci generali; b) linguaggio della partitura e didascalie; c) denominazioni di movimenti e dinamica; d) nomi di composizioni e forme musicali; e) strumenti; f) tecnica esecutiva; g) opera; h) canto.

²¹⁴ Per approfondimenti sul caso cfr. Baglioni (2016, 130-133) e Bonomi (1998).

negli studi generali, estrarremo da tali repertori i lessemi già noti e segnaleremo sommariamente la loro trattazione. Più in generale, possiamo affermare con certezza che il campo coreico non è identificato come settore a sé stante, ma la presenza - seppure ridotta - di voci coreiche documentate dalle ricerche è indice di una loro categorizzazione. Il più delle volte queste sono confinate all'interno del settore 'musica'; in altri limitati casi, la danza figura accanto ad altre sfere dello spettacolo (si tratta del teatro, delle festività, dei giochi) o ancora essa è acclusa alla categoria degli *amusements* (Wind 1928, 167).

In ordine di cronologia, l'imponente *Histoire de la langue française* (1906) diretta da Brunot è la prima a fornire un modesto saggio di voci italiane penetrate nel francese. Si contano all'interno del secondo volume tre voci di danza: fr. *cabriole* (< it. *capriola*); fr. *matacin* (< it. *mattaccino*); fr. *volte* (< it. *volta*).

Un anno dopo si situa l'inchiesta condotta da Traconaglia corredata di un piccolo dizionario. All'interno della prima sezione, sono catalogate le parole passate dall'italiano al francese integralmente, con forma e significato, senza alcuna determinazione cronologica o semantica. Tra queste appartengono al settore coreico il fr. *baladin* (che però è un falso italianismo) e il fr. *volte*.

Pur costituendo uno studio datato, il corpus di Sarauw (1920) offre un'esauriva trattazione degli italianismi cinquecenteschi trasmessi al francese. Tra i diversi campi semantici individuati dalla linguista, appare una macrosezione dedicata alla *Geselligkeit und Unterhaltung*. Fanno parte di questa compagine le seguenti microaree semantiche: *Theater*, *Festlichkeiten*, *Tanz* e *Kartenspiel*. Nella sezione della danza, figura un nutrito gruppo di italianismi. Essi sono: fr. *ballet* (< it. *balletto*); fr. *bouffonnerie* (< it. *buffoneria*); fr. *cabriole* (< it. *capriola*); fr. *cabrioler* (< it. *capriolare*); fr. *mascarade* (< it. *mascherata*); fr. *matacin* (< it. *mattaccino*); fr. *villanelle* (< it. *villanella*); fr. *virevolte* (< it. *giravolta*); *volte* (< it. *volta*).

Presenta ugualmente taglio cronologico il volume della studiosa neerlandese Bartina H. Wind (1928). Il regesto delle forme italiane trasmesse al francese è qui corredato di un'ampia argomentazione storica e di una precisa ripartizione dei bacini di interesse in cui l'italiano è stato predominante. Una singola sezione è dedicata alla danza, sottogruppo della più ampia categoria della *Vie sociale* (Wind 1928, 142-68). Sono riconosciuti come italianismi del ballo: fr. *bal* (< it. *ballo*); fr.

baller (< lat. BALLARE)²¹⁵; fr. *ballet* (< it. *balletto*); fr. *bouffon* (< it. *buffone*); fr. *cabriole* (< it. *capriola*); fr. *cabrioler* (< it. *capriolare*); fr. *mascarade* (< it. *mascherata*); fr. *matachin* (< it. *mattaccino*); fr. *villanelle* (< it. *villanella*); fr. *virevolte* (< it. *giravolta*); fr. *volte* (< it. *volta*).

Suggerirebbe un più ricco saggio di voci coreiche il recente contributo di Hope (1971) che si apre ad una lunga diacronia (dal Medioevo sino al Novecento). Le forme repertorate sono piuttosto esigue: fr. *attitude* (< it. *attitudine*); fr. *ballerine* (< it. *ballerina*); fr. *ballet* (< it. *balletto*); fr. *bouffon* (< it. *buffone*); fr. *cabriole* (< it. *capriola*); fr. *entrechat* (< it. (*capriola*) *intrecciata*); fr. *mascarade* (< it. *mascherata*); fr. *posture* (< it. *postura*); fr. *saltarelle* (< it. *saltarello*); fr. *tarentelle* (< it. *tarantella*); fr. *villanelle* (< it. *villanella*); fr. *volte* (< it. *volte*).

Diversa la prospettiva adottata da Zanola (1995) che valuta puntualmente la presenza lessicale dell'italiano nel francese contemporaneo. L'elenco è a dir poco imponente: la studiosa evoca più di milleduecento voci, alcune inserite come prestiti integrali, altre adattate foneticamente, altre ancora di cui si scopre solo per via etimologica la traccia di provenienza. All'interno di questo corpus, ritroviamo catalogati alcuni italianismi coreici di sicura trafila italo-romanza: fr. *ballerine* (< it. *ballerina*); fr. *ballet* (< it. *balletto*)²¹⁶; fr. *capriole* (< it. *capriola*); fr. *saltarelle* (< it. *saltarello*); fr. *volte* (< it. *volta*).

A differenza degli studi citati, l'archivio digitale OIM, che integra i materiali del DIFIT revisionati, oltre ad essere di più agevole consultazione, ha la capacità di aggiornarsi continuamente e dunque di estendere il ventaglio degli italianismi noti. Tale banca dati concede maggiore peso al campo della danza, sezione denominata *ballo / coreografia*. In un asse temporale compreso tra il XV e il XX secolo, sono stati estratti complessivamente 30 italianismi del ballo, alcuni dei quali segnalati come prestiti, altri invece come calchi semantici o formali. Precede il lemma il simbolo che segnala la caduta in disuso del lessema, evenienza che permette rapidamente di quantificare il numero degli italianismi della danza attualmente in uso. Quanto alla cronologia e alla semantica delle voci, trattandosi perlopiù di dati

²¹⁵ Il tecnicismo è inserito all'interno del repertorio degli italianismi dubbi. Sulla trafila del termine così si esprime Wind (1928, 56): «Le mot vient-il du latin *ballare*, ainsi que le disent Brachet et Scheler, ou de l'italien, comme le veut H. Estienne?».

²¹⁶ Lo statuto di italianismo della voce è indubitabile. La studiosa lo considera però una chiara voce di area musicale.

ricavati da altri lessici, si può asserire che queste siano spesso marcate da imprecisioni. Segnalazione che rivendica l'urgenza di ulteriori inchieste condotte su materiali di prima mano al fine di poter fornire - al pari di altri lessici speciali - informazioni più precise e affidabili. Sono sicuri tecnicismi del ballo le seguenti voci: fr. *adage* (< it. *adagio*); fr. *allemanda* (< it. *allemanda*); fr. *arabesque* (< it. *arabesco*); fr. *ballabile* (< it. *ballabile*); fr. *ballerin* (< it. *ballerino*); fr. *ballerine* (< it. *ballerine*); fr. *ballet* (< it. *balletto*); fr. *bergamasque* (< it. *bergamasca*); fr. *cabriole* (< it. *capriola*); fr. *cadence* (< it. *cadenza*); fr. *cavalier* (< it. *cavaliere*); fr. *coda* (< it. *coda*); fr. *entrechat* (< it. *capriola intrecciata*); fr. *fleuret* (< it. *fioretto*); fr. *forlane* (< it. *forlana*); fr. *gagliarda* (< it. *gagliarda*); fr. *padovana* (< it. *padovana*); fr. *pantalon* (< it. *pantalone*); fr. *passamezzo* (< it. *passamezzo*); fr. *pavane* (< it. *pavana*); fr. *piva* (< it. *piva*); fr. *polacca* (< it. *polacca*); fr. *romanesque* (< it. *romanesca*); fr. *saltarelle* (< it. *saltarello*). I dati registrati dall'OIM, sebbene implementino il quantitativo di italianismi coreici noti penetrati nel francese, sono da prendere con cautela. Il ricalco acritico di forme segnalate come italianismi da altre fonti lessicografiche e da studi non recenti, lascia riprodurre frequentemente casi di prestiti erronei, la cui mediazione non è imputabile all'italiano. Un esempio emblematico è la voce fr. *gagliarda*, la cui prima testimonianza francese è segnalata dall'OIM nel 1703 (Di Giuseppe 1994, 108). Ribalta questo dato la precoce attestazione del sostantivo francese *gaillarde* 'esp. de danse d'un mouvement vif' che risale al secolo XV (FEW 4, 30b). Un'evenienza che è peraltro confermata dalla seriore documentazione italiana (ricavata dal nostro corpus) nella specifica forma *gaiarda* (Rotta 1546, 7) di indubitabile trafila galloromanza.

I dati ottenuti dal quadro appena esposto evidenziano che la danza è adombrata negli studi linguistici dedicati agli italianismi. La cursoria menzione quale campo indipendente e il ridotto numero di voci individuate dagli studi generali non deve però far pensare che gli italianismi in tale settore ammontino a appena poche unità. Il campione di voci ricavato dai nostri testi e raccolto nel glossario dimostrerà per converso la consistenza e il peso di questo vocabolario nella lingua che storicamente ha risentito più di tutte dell'influsso italo-romanzo, anche con uno sguardo rivolto all'attuale linguaggio del *ballet académique*.

2.3.2 Gli italianismi della danza negli studi specialistici

Completano il profilo storico degli studi sugli italianismi le inchieste di tipo settoriale, il cui ambito di indagine è confinato ad una sfera specifica. Nella maggioranza dei casi, abbiamo a che fare con ricerche dedicate alla musica, nelle quali si ritrovano sicuri italianismi del ballo. Alle volte, i forestierismi presentano semantiche comuni alle due sfere: così la voce fr. *pavane* (< it. *pavana*) indica sia la ‘danza di corte, lenta e processionale, in tempo binario’ sia la relativa ‘forma strumentale che accompagna la pavana, nei secc. XVI-XVII’²¹⁷.

Nell’appendice dell’inchiesta diretta da Di Giuseppe (1994, 107-116) sono stati estratti 7 italianismi di dominio coreico di indubitabile trafila italoromanza. Si tratta di: fr. *air* (< it. *aria*); fr. *ballet* (< it. *balletto*); fr. *forlane* (< it. *forlana*); fr. *gavotte*²¹⁸ (< it. *gavotta*); fr. *gaillarde*²¹⁹ (< it. *gagliarda*); fr. *gigue*²²⁰ (< it. *giga*); fr. *intermède* (< it. *intermedio*); *pastorelle* (< it. *pastorella*); fr. *saltarello* (< it. *saltarello*); fr. *villanelle* (< it. *villanella*).

Su un corpus complessivo di circa 1330 italianismi, Margarito (1996, 932) seleziona 150 lessemi di area musicale. All’interno di tale terminologia settoriale (tutte le voci presentano un comune denominatore: la matrice italoromanza) la ricercatrice identifica come sottogruppo della musica le seguenti composizioni per danza: fr. *carmagnole* (< it. *carmagnola*²²¹); fr. *pavane* (< it. *pavana*); fr. *saltarelle* (< it. *saltarello*)²²².

La panoramica storica offerta da Bonomi (2010, 197-199), atta a valutare la rappresentatività del settore musicale in ben quattro lingue europee di cultura, ha certamente il pregio di una chiara declinazione del campo musicale nelle sue diverse categorie. In questo quadro, appare per noi significativo il sottogruppo *nomi di composizioni e forme musicali* capace di raccogliere (ma anche di scartare²²³)

²¹⁷ → fr. *pavane*.

²¹⁸ Il tecnicismo è qui marcato come italianismo. Sappiamo però da dati sicuri che la voce è un chiaro provenzalismo (cfr. TLFi s.v. *gavotte*).

²¹⁹ La voce è documentata erroneamente come italianismo (cfr. TLFi s.v. *gavotte*²).

²²⁰ Anche in questo caso la voce è un falso italianismo. Per approfondimenti sul caso si rinvia al TLFi s.v. *gigue*³.

²²¹ La voce è un derivato del toponimo piemontese corrispondente: it. *Carmagnola*.

²²² Cfr. Margarito (1996, 932).

²²³ Su questo punto Bonomi (2010, 199) prende le distanze dal lemmario DIFIT e puntualizza: «Escluderei in quanto non di origine italiana sicura voci come *ciaccona*, *gagliarda*, *giga*, *passacaglia*».

alcuni tecnicismi coreici: fr. *minuetto* (< it. *minuetto*)²²⁴; fr. *pavane* (< it. *pavana*); fr. *tarentelle* (< it. *tarantella*).

I dati ricavati dagli studi particolari, prescindendo da analisi empiriche basate sullo spoglio sistematico di testi, sono marcati da inesattezze cronologiche e semantiche. In alcuni casi lo statuto stesso di italianismo è messo in discussione. Tuttavia, sono rappresentativi nella misura in cui segnalano l'esistenza, seppur marginale, di un campo, la danza, che è invece dotato di complessità e autonomia. La settorialità esibita dal ballo sarà palesata nel glossario.

Ancora, pur non rappresentando uno studio diretto sugli italianismi, l'indagine condotta da Franco Pierno (2010), Università di Toronto, si qualifica per essere l'unica integralmente dedicata alla danza: scopo del lavoro è il rilevamento dei gallicismi coreici penetrati nell'italiano del Settecento. L'autore è del parere che «aucune attention n'a été portée à la danse, qui pourtant représentait une composante fondamentale dans la vie sociale italienne de ces années» (Pierno 2010, 94). Sulla base di un corpus di tre fonti primarie, lo studioso è in grado di quotare l'influsso del francese in Italia, in un'epoca in cui è la Francia a dettare le linee direttive del nascente linguaggio accademico. Si tratta più precisamente del *Trattato del Ballo Nobile* di Dufort pubblicato nel 1728, della *Nuova e curiosa scuola de' balli theatrali* di Lambranzi (uscita in versione bilingue italo-tedesca nel 1716) e del trattato *Coregraphie, ò vero l'arte di scrivere i balli* (1717)²²⁵, riproduzione italiana dell'originale francese *Choregraphie, ou l'art de décrire la danse* (1700) scritta dal coreografo Feuillet Auger-Raoul²²⁶. Nel breve articolo, i gallicismi estratti dai testi appaiono ripartiti in quattro tipologie: dapprima, sono menzionati i prestiti legati ad una incomprensione fonetica o semantica (si tratta di voci che non sono state accolte in epoca successiva e che l'autore definisce poco rilevanti da un punto di vista lessicografico) come ad esempio l'it. *passo cassato* (< fr. *pas chassé*) o, ancora, la voce it. *scappare con li due piedi* (< fr. *échapper les deux pieds*) (Pierno 2010, 100); seguono le riprese grafiche integrali, come è il caso

²²⁴ La studiosa fornisce la seguente precisazione: «Ricordiamo che la voce è di origine francese riferita alla danza (dalla metà del secolo XVII), italiana riferita al tempo (*tempo di minuetto*, dall'inizio del XVIII sec.)» (Bonomi 2010, 196).

²²⁵ Il trattato non è stato mai editato ed è solo parzialmente noto agli storici della danza. Secondo quanto trasmesso da Pierno, la versione italiana è procurata da Carlo Cesare Scaletta e pare essere custodito alla Newberry Library de Chicago con la seguente segnatura: Côte: Vault Case MS 5310 (cfr. Pierno 2010, 93-94).

²²⁶ Sul suo scritto riferiremo più dettagliatamente nel § 3.2.4.

dell'it. *chasse* (< fr. *chasse*) e del tecnicismo it. *contretemps* (< fr. *contretemps*) (ib., 101); poi, sono individuati i calchi strutturali e semantici (riuniti in unico gruppo) tra cui si ricorda l'aggettivo it. *attortigliato* usato per indicare particolari posizioni nel ballo, riproduzione del fr. *tortillé* (ib.); infine, i più numerosi sono certamente i prestiti adattati al sistema fonomorfologico italiano, come lo dimostra la voce it. *giaccona* (< fr. *chaconne*) corredata di una minuziosa documentazione che funge da commento (i dati esibiti sono tutti ricavati dal DELIN e dal TB)²²⁷. Pare rappresentare un caso a sé il rifiuto del gallicismo, laddove le voci, non quotate come prestiti in senso stretto, potrebbero dare luogo ad una nuova tradizione lessicale. Emblematico è il caso dell'it. *passagallo* il cui archetipo allogeno è rappresentato dal fr. *passacaille* (ib., 105).

2.4 Il trattamento del lessico della danza nelle fonti lessicografiche

È stato possibile osservare che gli studi dedicati agli italianismi fanno sistematicamente ricorso ai repertori lessicografici, italiani e francesi, storici ed etimologici o afferenti ai linguaggi settoriali. A rigore, le ricerche sunnominate solo sporadicamente sono state realizzate su materiali di prima mano (un'eccezione è rappresentata dalla rigorosa indagine sul lessico marinaresco procurata da Vidos (1939) e dallo studio sugli italianismi di ambito mercantile curato da Wilhelm (2013)), circostanza che rende l'impiego dei lessici quale ausilio essenziale per l'estrapolazione di dati²²⁸.

Per la presente inchiesta la prospettiva adottata è diversa da quella tradizionale degli studi: la ricerca si avvale di una ricca documentazione testuale composta unicamente da fonti primarie - manoscritte e opere a stampa - che assicura, grazie alla tipologia del campione selezionato, una puntuale messa a fuoco del campo coreico. In questo quadro, l'interrogazione delle banche dati si è dimostrata necessaria e complementare ai testi. Ai fini di una puntuale indagine terminologica, la ricerca non ha potuto escludere le preziose banche dati degli antichi volgari

²²⁷ Non è chiara la scelta del TB, ma tale fonte è esplicitamente menzionata dall'autore. Per ulteriori ragguagli cfr. Pierno (2010, 93-106).

²²⁸ Anche i dati procurati dai lessici andrebbero maneggiati con cautela. *In primis*, per ciò che concerne l'effettiva vitalità di una parola o di un'espressione in una lingua e, in secondo luogo, per l'attendibilità cronologica dei lessemi.

italoromanzi (il TLIO e il Corpus OVI) capaci di segnalare le semantiche che hanno preceduto i seriori sviluppi di ambito coreico. Solo dopo aver motivato semanticamente il tecnicismo e aver appurato il suo statuto si è provveduto a contestualizzare la voce estratta dai testimoni italiani e anche su questo punto il confronto con i lessici è apparso imprescindibile: valutare le precedenti o seriori attestazioni, così come la mancata documentazione della voce ha consentito di speculare sulla storia della parola e ponderare in quale misura il nostro contributo si è rivelato significativo²²⁹. In maniera simmetrica, tale prospettiva è stata adottata anche per la lingua ricevente i prestiti. I lessici di area francese sono stati sistematicamente compulsati per identificare gli italianismi, il cui statuto appare il più delle volte discusso (sui casi singoli si specificherà meglio nel paragrafo § 2.4.2) e, laddove validato, si è proceduto a contestualizzare il tecnicismo per mezzo della documentazione offerta dai codici e dai rispettivi repertori. Sebbene le datazioni estratte dai lessici siano spesso poco attendibili, l'uso delle banche dati (maggiori e minori di area galloromanza) si è dimostrato proficuo nella misura in cui si sono potute ricavare: a) ulteriori evenienze degli italianismi in contesti del tutto slegati dalla letteratura di settore; b) forme derivazionali che rispondono indirettamente della fortuna e della vitalità dei prestiti ad altri livelli della lingua francese; c) significati secondari; d) italianismi appartenenti ad altri ambiti tematici con cui la danza si raffronta, concedendo anche una certa argomentazione sulla genesi stessa della lingua coreica (il cui impasto lessicale si rivela eterogeneo). A rigore, non tutti i lessici sono stati ugualmente utili e precisi. Per questo motivo, il presente capitolo intende evidenziare gli apporti forniti da alcune selezionate banche dati etimologiche, storiche, contemporanee e settoriali, appartenenti ad ambedue le aree geografiche e linguistiche.

2.4.1 I tecnicismi coreici nei repertori lessicografici italiani

Con lo scopo di lasciar emergere, di volta in volta, le scelte adottate dai lessici italiani nei confronti del linguaggio settoriale della danza, elencheremo - seguendo

²²⁹ Tale *démarche* è apparsa fondamentale nella misura in cui non esistono ancora indagini dedicate alla lingua della danza (rappresenta un caso isolato il più recente contributo di Chiodetti [2019, 127-168] che offre un primo sintetico quadro). La totale assenza di studi propriamente linguistico-lessicografici ha reso spesso arduo il riconoscimento dei tecnicismi nella *langue source*, un'indagine di fatto preliminare a quella degli italianismi nel francese.

la cronologia di apparizione dei singoli repertori - quali tra questi hanno fornito un contributo decisivo, tanto al riconoscimento dei prestiti, quando all'individuazione delle loro peculiarità fonomorfologiche e semantiche. Come già altrove anticipato, non tutti hanno avuto ugual peso: in alcuni casi, i lessemi coreici sono stati ignorati dalla dizionaristica (un aspetto dovuto in larga misura alla scarsa conoscenza del campo così come della relativa documentazione)²³⁰, in altri, i corpora lessicografici sono stati in grado di documentare il valore esatto di lessemi caratterizzati da una certa polisemia e hanno concesso di ampliare il contesto d'uso della parola, completando in questo modo i dati forniti dai testimoni. In linea generale, solo di rado i dizionari di ambito italo-romanzo hanno potuto retrodatare voci del ballo o ancora fornire prime attestazioni.

Il primo a rivestire un ruolo centrale è il *Dictionnaire italien et françois* diretto da Veneroni (1681) primo tomo (del secondo si riferirà nella sezione lessicografica galloromanza), all'interno del quale sono confluiti numerosi tecnicismi coreici. Quale che fosse il corpus di Veneroni non ci è dato saperlo, ma il contributo delle forme messe a lemma è significativo nella misura in cui sono registrate prime attestazioni, come è il caso della voce it. *saltarino* per la semantica di 'ballerino' – tecnicismo rimasto perlopiù ignoto ai lessici (e sfuggito persino al LEI²³¹) - o di termini piuttosto rari non documentati altrove: il sint. it. *danzetta per balletto* 'ballet' fornisce ulteriore accezione al sostantivo fr. *ballet* e riproduce una forma sintagmatica nuova nell'italiano. Inoltre, il Veneroni è l'unico a glossare il sint. it. *capriola intrecciata* corredato di relativa traduzione francese *entrechat*, voce vitale nel linguaggio contemporaneo del *ballet académique*. In altri casi, il dizionario ha fornito nuove varianti grafiche di tecnicismi di antica diffusione garantendo una ricostruzione più puntuale delle voci coreiche, in un'epoca in cui la danza italiana è segnata dal tramonto e, parallelamente, dal suo fiorire in Francia.

Un repertorio significativo per il presente studio è rappresentato dal ponderoso GDLI, che contempla nel suo corpus due testimoni coreici: si tratta del trattato

²³⁰ Si tratta di una lacuna che riguarda diversi linguaggi settoriali, sebbene ci siano sostanziose differenze in merito ai campi stessi. Le arti maggiori, come la musica e le arti figurative, sono state più intensamente indagate e hanno conosciuto una più ampia trattazione linguistica e filologica. Di contro, le arti minori, come la danza e l'architettura militare risentono di questa negligenza.

²³¹ Schedine inedite incluse. Si rammenta che il presente lavoro tiene conto anche delle testimonianze raccolte nei materiali grezzi del LEI ancora inediti, capaci però di fornire preziosi dati linguistici anche per il settore coreico.

cinquecentesco di Caroso, *Il ballarino* (1581), e quello del primo Seicento del Negri, *Nuove inventioni di balli* (1604). Ambedue i testi sono presi a riferimento per ciò che concerne la teoria coreica italiana al culmine del suo splendore e costituiscono pertanto i sussidi pratici più consistenti del Cinquecento²³². L'imponente banca dati diretta dal Battaglia, integrando i seguenti materiali, ha potuto documentare un più ampio numero di tecnicismi e, inoltre, - offrendo simultanee testimonianze su altri linguaggi settoriali - ha permesso di confrontare gli esiti semantici dei bacini affini alla danza. Tale circostanza si è rivelata utile per stabilire se la danza è stata il serbatoio lessicale di riferimento da cui altri campi tematici si sono riforniti per la creazione di neologismi o se, viceversa, è stata la danza ad accogliere i lessemi dalla provenienza tecnica per costituire il proprio lessico di base. È il caso della voce it. *aria*, la cui polisemia interessa diversi linguaggi settoriali e per la quale il GDLI è in grado di fornire un vasto spettro di significati: a. 'melodia che accompagna le parole di un componimento in versi'; b. 'melodia che può essere cantata'; c. 'melodia al suono della quale si balla' (GDLI 1,654b). Talvolta gli esiti grafici registrati nel Battaglia²³³, seppur seriori alle nostre documentazioni, hanno concesso una più precisa ricostruzione diacronica delle voci (si veda a tal proposito il lemma it. *bassadanza* che ricorre in grafia separata solo nel GDLI e nel LEI). Quanto alla semantica, non sempre il Grande Dizionario ha offerto dati sicuri e affidabili, trascurando molto spesso il preciso valore dei tecnicismi del ballo.

Si è rivelato un prezioso ausilio il LEI, sia in virtù della ricca documentazione testuale - che tiene conto di numerosi ambiti settoriali - sia per la latitudine cronologica e l'estensione geografica. Anche l'interrogazione delle preziose 'schede' (tutto l'apparato sarà presto disponibile elettronicamente) ha saputo fornire una messe di dati positivi (un valido strumento persino per il settoriale dominio coreico). Di frequente, la banca dati ha consentito di situare precoci attestazioni di danza in un preciso volgare italo-romanzo, rendendo note, sempre puntualmente, le grafie e le relative semantiche. Tale procedimento ha permesso di verificare la vitalità dei lessemi del ballo al di fuori della trattatistica di settore e di

²³² Benché l'opera del Negri dati il primo Seicento, il manuale riferisce pratiche coreiche in auge nel secolo precedente.

²³³ Il nome si riferisce al suo fondatore, Salvatore Battaglia. Dopo il 1971 la direzione è passata al suo successore Giorgio Barberi Squarotti.

rendere conto dell'evoluzione grafico-fonetica dei tecnicismi di area italoromanza, prima ancora di essere accolti nel francese. Una circostanza che di riflesso permette di contestualizzare il prestito, specialmente nei casi in cui sono state precise area dell'Italoromania ad essere assunte quale modello per la coniazione dell'italianismo (un esempio eloquente è la forma del fr. *mascarade* che non si deve per certo al fiorentino *mascherata*). Peraltro, le accezioni segnalate dal LEI permettono di datare l'innescò dei significati coreici, questi poi facilmente collegabili con ulteriori significazioni della parola in altri domini artistici, dal Rinascimento sino ai tempi più recenti.

2.4.2 Gli italianismi coreici nei repertori lessicografici francesi

Nel francese, le voci coreiche (non solo di trafila italoromanza)²³⁴ sono state documentate con maggiore frequenza dai lessici. Non sempre però lo statuto di italianismo è stato criticamente discusso o validato. Il più delle volte, il tecnicismo messo a lemma è attribuito allo spagnolo (probabilmente per vicinanza linguistica e affinità formale di esiti) anche in virtù della simultanea apparizione delle forme (gli studi particolari sarebbero in grado di fornire cronologie più precise e attendibili) o a seguito di performativi estrapolati da prestiti italo- e iberoromanzi (poi diventati autonomamente produttivi nel francese): ne è un esempio il suffisso allogeno con consonante sonorizzata *-ade*²³⁵ capace di rendere sia l'it. *-ata*²³⁶ sia lo sp. *-ada* (lo ritroviamo nel fr. *escouade*, fr. *estocade*, fr. *retirade* a cui si rinvia). Il sistematico ricorso alle grammatiche storiche così come gli indizi estratti dai testimoni hanno potuto offrire un ausilio soddisfacente e dirimere in non limitati casi la questione etimologica dei prestiti.

²³⁴ Nel corso della seguente ricerca, è emerso che a partire dal Cinquecento (ma con maggiore frequenza nel secolo a seguire) anche la Spagna conierà numerosi neologismi del ballo, poi trasmessi alle maggiori lingue europee di cultura. Ne è un esempio la voce sp. *passacalle* (dal sec. XVI, DCECH 4,420a) > fr. *pasecalle* (dal 1632, TLFi s.v. *passacaille*) > it. *passacallo* (dal 1620, DELI 1143c). Il tecnicismo è altresì noto all'ingl. *passacaglia* e al ted. *Passacaglia*.

²³⁵ Pare che la produttività del suffisso nel francese sia dovuta al prov. *-ado*, come sostiene Wartburg (DMFi s.v. *-ade*¹; TLFi s.v. *-ade*¹). Le opinioni dei lessicografi sono tuttavia discordanti (Hope 1971, 601-09). Per una trattazione sistematica cfr. § 5.4.

²³⁶ Come puntualizza Hope (1971, 617): «A case in the point is the popularisation of the F. suffix *-ade* [...], which in the sixteenth century was applied as a substitute for several foreign suffixes of varied origin, among them both northern Italian *-ada* and Tuscan *-ata*». Sulla vitalità del suffisso *-ade* nel francese si rinvia a Meyer-Lübke (1966 § 90) e al TLFi s.v. *-ade*¹.

Malgrado non si tratti di un dizionario bilingue italiano-francese, il Cotgrave (1611) ha glossato un modesto campione di tecnicismi coreici (non di rado di sicura mediazione italoromanza) senza segnalare nei casi singoli la loro provenienza. Il prezioso lemmario, *A Dictionarie of the French en English Tongues*, si è però distinto da altri repertori per aver documentato gli italianismi del ballo al momento della loro diffusione o in un'epoca in cui godevano di una certa vitalità nel francese. Tale evenienza ha avuto un risvolto positivo per la nostra ricerca perché ha consentito di reperire voci rare, anche di quei prestiti o calchi, la cui presenza fu effimera nel francese (allo scadere delle mode coreiche alcuni tecnicismi perdono il loro valore d'uso e diventano desueti tanto nella *langue source* quanto nella *langue cible*). È il caso del calco semantico fr. *simple (pas)* modellato sull'it. *scempio (passo)*, la cui diffusione al di fuori dei testimoni si limita alla documentazione offerta da Cotgrave (1611) che registra tra le diverse accezioni della voce 'also a single in dauncing'²³⁷. Per i prestiti più longevi, la banca dati ha anche fornito varianti grafiche del tutto rare, non documentabili a partire dai testimoni.

Sulla scorta del Cotgrave, anche il *Dictionnaire françois et italien* (secondo tomo) di Veneroni (1681) è in grado di documentare numerosi tecnicismi coreici (tutti sprovvisti delle specifiche riguardanti la loro trafila etimologica). Su questo punto, avendo appurato altrove lo statuto di italianismo, la banca dati si è rivelata utile poiché ha segnalato piuttosto precisamente i valori tecnici degli italianismi. Così il fr. *villanelle*²³⁸ appare glossato nella semantica 'chanson ou dance de village' e la rara loc. verb. *danser les Boufons* nel primario 'balare i matabini'²³⁹ (quest'ultima documentata altrove solo in Cotgrave), dando prova del riguardo accordato alla danza. Sotto questo aspetto, anche evenienze rare nei testi primari trovano qui documentazione: ne è un esempio la loc. avv. fr. *hors de cadence* 'fuor di tempo, fuor di cadenza, contro tempo' (2,62b). All'infuori degli usi sintagmatici e locutivi, di cui il lemmario è sino ad ora il più puntuale informatore, ritroviamo documentate varianti grafico-fonetiche non reperibili altrove che ci informano sulle tappe che hanno preceduto l'adattamento e la stabilizzazione degli italianismi.

²³⁷ Lungi dall'essere un caso isolato, l'evenienza si riproduce. Su questo punto si rinvia alle voci del glossario → fr. *gentillesse*, fr. *double*, fr. *reprise*.

²³⁸ Si rinvia al glossario → fr. *villanelle*.

²³⁹ Si tratta di una danza armata, non fittamente ricorrente nei lessici francesi e di cui Veneroni accanto al sostantivo fr. *matassin* è in grado di segnalare anche la locuzione verbale corrispondente. Per ulteriori specificazioni cfr. → fr. *matassin*.

Il *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle* diretto da Huguet (1925-1967) ha procurato una messe di dati positivi. Per certo, la finestra cronologica del lemmario ha favorito il reperimento di numerosi italianismi coreici (alcuni di essi sono di rara documentazione e non appaiono altrove). Ai dati puramente quantitativi se ne sommano altri di carattere qualitativo: Huguet informa piuttosto precisamente sulla trafila dei lemmi ed individua semantiche con i relativi contesti d'uso, supportando le informazioni dei testimoni. In un caso specifico, il dizionario ha documentato un hapax di problematica interpretazione: si tratta del prestito fr. *gambes-rottes* - privo di un reale corrispettivo italo-romanzo che lo giustifichi - e di scarsa fortuna all'interno dei testi francesi (la voce è di ridotta consistenza storica). Grazie alle precisazioni procurate da Huguet, abbiamo potuto argomentare (seppur cursoriamente) sul contesto d'uso del termine: disponiamo di due sole evenienze, entrambe corredate di rimandi testuali e cronologie. All'interno dei casi particolari si situa anche la voce fr. *saltarin* 'sauteur' la cui unica documentazione al di fuori dei testi risiede in Huguet (6,681a).

Nonostante l'altezza cronologica, il FEW è in assoluto la banca dati più rilevante per la nostra ricerca. Il primo pregio è da attribuire alla chiara valutazione degli italianismi del ballo. Grazie alla sezione di commento è stato possibile stabilire e assicurare la provenienza italo-romanza delle voci del nostro glossario, così come speculare ulteriormente sull'integrazione fonomorfologica dei prestiti (questi anche collegabili ad altri esiti romanzi, rendendo visibile l'apporto fornito dalla Penisola ad altri sistemi contigui). Inoltre, i tecnicismi repertoriati sono sempre corredate di cronologie (piuttosto affidabili anche se solo di rado anteriori ai nostri testi) e semantiche. Un altro merito riguarda la documentazione di concorrenti indigeni che se non altro motivano l'entrata in uso o l'obsolescenza delle voci allogene (tale manovra è apparsa significativa nel giustificare gli esiti moderni del linguaggio del *ballet académique*, laddove numerosi italianismi sono stati sostituiti a favore di forme marcatamente indigene). In virtù della messe di fonti convogliate nel FEW, è emerso che la banca dati è in grado di documentare una vasta gamma di significati (anche tecnici): così il valore coreico è stato connesso a quello di altri settori limitrofi, lasciando addebitare all'uno o all'altro campo il primato dell'italianismo. In ultimo, dal dizionario abbiamo estratto le forme derivate dei prestiti

coreici (nel nostro glossario situati in coda al commento), che informano sulla vitalità delle forme anche al di fuori dei contesti e della letteratura specialistica.

Ancora prezioso è il contributo del monumentale *Trésor de la langue française* (1971-1994) i cui sedici volumi (uniti al supplemento) sono oggi consultabili in rete a partire dalla versione digitale realizzata dall'ATILF. La banca dati - in origine concepita per svecchiare i dati del Littré (1863-1872)²⁴⁰ - prende a riferimento un corpus di fonti compreso tra il XIX e il XX secolo e si propone di descrivere la lingua francese dal 1789 al 1960. Sebbene la finestra cronologica non coincida con quella della nostra inchiesta, nella sezione etimologica posta in appendice al lemma abbiamo ritrovato informazioni utili sulla storia delle parole coreiche. Le cronologie dei tecnicismi appaiono simultaneamente alla loro semantica, dati questi correlati ai testi che li documentano. Abbiamo appurato che numerosi italianismi del ballo ricorrono al di fuori della letteratura specialistica, una circostanza che informa sulla vitalità (e frequenza) delle forme in altri contesti ed altri livelli della lingua francese. Sul piano della trafila etimologica, l'argomentazione in seno ai prestiti (e, in maggior misura, ai calchi) appare trascurata e conduce ad esiti provvisori: le lacune che ne derivano sono imputabili sia alla natura stessa del lemmario sia al rinvio a fonti perlopiù datate²⁴¹. Il pregio è però di aver individuato utili cronologie e ampliato lo spettro semantico dei tecnicismi coreici. In aggiunta, nel quadro degli italianismi della danza soggetti a risemantizzazione, il lemmario ha concesso di sondare zone testuali escluse dal nostro corpus, sia per tipologia che per altezza cronologica, segnalando una messe di dati decisamente più 'larga' che ha permesso di stimare l'apporto dell'italiano al moderno linguaggio del *ballet*.

2.4.3 Tecnicismi e italianismi della danza nella lessicografia specialistica

Non è stato debitamente soppesato il ruolo esercitato dai lessici specializzati, il cui numero ristretto non ha di certo concesso un'esaustiva trattazione della materia coreica e una puntuale individuazione dei tecnicismi. In questo paragrafo esporremo

²⁴⁰ La seconda edizione (rivista e aggiornata) amplia lievemente la finestra cronologica di riferimento: dal 1873 e al 1877.

²⁴¹ Si intendono per fonti sia i repertori lessicografici, sia gli studi linguistici assunti a riferimento per il commento storico-sistematico dei lemmi. Un ostacolo questo che la versione *informatisé* intende superare con revisioni e aggiornamenti atti a garantire riprove positive unite all'implemento di nuove acquisizioni.

i caratteri rappresentativi di ciascun esemplare e, stimeremo gli apporti complessivi dei singoli repertori. Non di meno, spazio sarà concesso alle lacune evidenziate dalle banche dati, la cui inefficienza è solo in parte dovuta alla loro altezza cronologica, e che, in un'ottica più generale, ha costituito notoriamente una barriera per la ricostruzione della storia della parola coreica.

Il primo repertorio è il *Dictionnaire de danse* di Charles Compan (1787) il cui taglio storico appare già in coda al titolo: *Contenant l'histoire, les règles & les principes de cet art, avec des réflexions critiques, & des anectodes curieuses concernant la danse ancienne & moderne*. Con lo scopo di concludere i lessemi più rappresentativi corredati della loro storia, Compan incorpora la trattatistica di settore a lui nota quale base per la stesura del lemmario. Occupano un posto di secondo piano i testimoni italiani, la cui consistenza è irrisoria se confrontata con quella speculare francese. Tale aspetto pare essere legittimato dalla cronologia del dizionario: a fine Settecento, il lessico di base del nuovo dominio del *ballet* è costituito e assunto come francese. Tenendo conto che non è la cognizione storica dell'etimologo contemporaneo a segnalare il prestito ma la coscienza linguistica dei locutori francesi²⁴², è comprensibile che i lasciti linguistici italo-romanzi non siano evidenziati come tali nel dizionario. All'interno della *Table des articles* sono identificati 232 tecnicismi coreici (talvolta i lemmi comprendono anche i nomi dei trattatisti, circostanza diffusa anche recentemente e che, talvolta, conferisce un taglio per lo più enciclopedico piuttosto che storico-lessicografico ai lessici della danza) e, tra questi, 28 sono italianismi certi. La microstruttura contiene limitate informazioni: il lemma è sempre seguito da un'ampia trattazione riguardante il contesto d'uso, argomentata con esempi estratti dalle fonti primarie. Purtroppo, i contenuti, non essendo stati vagliati criticamente²⁴³, sono spesso imprecisi, aspetto che si riversa anche nei dati più prettamente linguistici: false etimologie o errate grafie dell'italiano e del francese, lasciando debitamente addurre lo scarso peso del dizionario alla realizzazione del presente lavoro.

Secondo per cronologia è il *Dictionnaire de la danse, historique, théorique, pratique et bibliographique* di Desrat aperto alla lunga diacronia: «depuis l'origine de la danse jusqu'à nos jours» (1895, 1). Pur avendo identificato il valore della

²⁴² Si tratta di una formulazione che risale a Cella (2003, XXII) e che spiega l'atteggiamento linguistico degli scrittori italiani nell'atto di adozione di forme allogene gallicizzanti.

²⁴³ Le inesattezze sono in parte giustificate dall'altezza cronologica del dizionario.

danza²⁴⁴ nel campo degli studi «Tous les arts sont soumis à la mode, et pas plus que la peinture ou la musique, la danse ne peut échapper à son influence» (ib., III), il dizionario presenta affinità di microstruttura con l'opera precedente, configurandosi quale repertorio enciclopedico con sommarie indicazioni cronologiche. Per contro, le semantiche documentate sono di frequente corredate di ampie trattazioni (specie per quelle danze più recenti maturate in area francese) con riferimenti bibliografici ricavati dai lessici generali del francese. È il caso del *Dictionnaire universel* di Trévoux (1771), assunto a modello per la stesura di numerosi lessemi, di cui Desrat riproduce fedelmente i contesti e le relative cronologie²⁴⁵. Inoltre, la ricca bibliografia, suddivisa in tre sezioni, suggerisce una vasta gamma di testi tecnici, comprendente: i trattati teorici (anche *ouvrages théoriques*, tra questi solo due sono di area italiana), i testi storici (ovvero i *livres historiques* tutti di area francese) e, in ultimo, i testimoni indiretti, antichi e moderni che concernono la danza (il cui ventaglio spazia dalla letteratura classica greca e latina a quella moderna francese). Un panorama che consente di mappare la ricca produzione coreica di area francese e parallelamente l'esiguità del patrimonio italiano: un dato che si riflette anche linguisticamente se si pensa che delle 523 voci messe a lemma, 45 sono italianismi del ballo.

Ancora francese è il terzo esemplare apparso alla fine del secolo scorso diretto da Philippe Le Moal (1999). Si tratta del *Dictionnaire de la danse* che si propone, sin dalle prime pagine, di rendere conto il più fedelmente possibile di una «discipline fluctuante, d'un art en perpétuel renouvellement» che l'autore ritiene essere «particulièrement avare de traces concrètes» (Le Moal 1999, XIII). L'esigua conoscenza della produzione coreica in epoca antica si traduce in uno sguardo lessicografico parziale e in una scarsa messa a fuoco di lessemi vitali alla storia della disciplina (siano essi di mediazione italiana, spagnola, provenzale o di provenienza extraromanza). In aggiunta, l'impalcatura del dizionario ricalca massivamente quella delle precedenti banche dati (di cui sopra): integrazioni di

²⁴⁴ Ci si rivolge oramai ad un'epoca in cui appare indiscusso il primato della danza accademica francese, disciplina costituitasi a fine del Seicento, ma la cui normalizzazione pare affermarsi solo in tempi recenti e forse mai del tutto: «Ce flottement du langage est encore plus grand dans le domaine esthétique, en particulier pour ce qui touche à la désignation des styles et des courants» (Le Moal 1999, XIII).

²⁴⁵ Desrat acclude al proprio corpus lessicografico il *Dictionnaire de l'ancien langage français* (1881) e il *Dictionnaire de l'Académie des Beaux-Arts* di soli tre anni più giovane.

nomi propri (ballerini provetti, maestri di danza o coreografi; accademie significative nella storia degli studi; compagnie del ballo accademico), sguardo enciclopedico con poche significative informazioni sulla storia della parola (raramente si segnala lo statuto di prestito), così come di cronologie di incerta attendibilità (anche per quelle voci primarie come è il caso del fr. *ballet* il cui discorso principia nel XX secolo). Panorama che pare bene accordarsi con una ricerca rivolta ad indagare la coreologia nel quadro contemporaneo, piuttosto che un lavoro linguistico-lessicografico segnato dalla diacronia. L'importanza accordata alla banca dati è esigua e solo di rado vagliata.

L'ultimo esemplare che si intende qui segnalare è il *Dizionario della danza e del balletto* realizzato da Kogler (2011)²⁴⁶, che si pone l'obiettivo di rappresentare l'intero mondo del balletto, sia passato che presente, con le sue personalità, creazioni e compagnie e la relativa terminologia tecnica. Nonostante all'interno del corpus si contino alcune fonti primarie di nostro interesse, la banca dati non propone una trattazione sistematica dei lessemi o, perlomeno, l'impostazione adottata non è capace di rispondere ad un'inchiesta di tipo storico-etimologico. Replicando, per molti aspetti, l'impalcatura metodologica di altri dizionari sopra esposti, la banca dati si rivela superflua e poco significativa.

Dal quadro appena delineato si evince che i dispositivi ad oggi disponibili siano marcati da lacune e da impostazioni metodologiche che mettono in secondo piano il dato linguistico. Tuttora, non disponiamo di alcun dizionario storico o etimologico capace di mettere a fuoco il campo coreico. Una tale opera dovrebbe concedere ampio spazio alla storia della parola, lasciando individuare sistematicamente gli ambiti di diffusione, la consistenza quantitativa delle occorrenze, nonché informare sulla latitudine geografica²⁴⁷ (in special modo per le fonti in volgare), cronologica e testuale delle documentazioni. Ne consegue che ciascun lemma dovrebbe essere collegato alla corrispondente base etimologica, corredato di un rinvio bibliografico giustificativo (gli studi storico-linguistici specializzati e la lessicografia storica) e provvisto di commento storico-sistematico - che acclude, accanto alle specifiche grammaticali (formali e semantiche) riferibili al lemma anche le osservazioni di carattere extralinguistico (correlazione tra dati linguistici e testuali).

²⁴⁶ La prima edizione risale al 1995.

²⁴⁷ Si intende qui la distribuzione geolinguistica delle voci.

Sulla scorta della lessicografia etimologica, che ha saputo accogliere i recenti «cambi di paradigma» (Schweickard 2016, 101) - come gli sviluppi promossi dalla rete bibliotecaria che ha diffuso (e reso accessibile) un'ampia messe di dati estendendo 'elasticamente' i possibili spazi di indagine - anche quella settoriale²⁴⁸ dovrebbe trarre profitto dai risultati raggiunti in altri settori linguistici e filologici. Nel quadro complessivo, la filologia editoriale ha prodotto «risultati di ottima qualità» (ib., 100). Presentano invece lacune le indagini testuali dal taglio dialettale, etnografico e concernenti aree geografiche particolari. A pieno titolo rientrano dunque i campi settoriali delle arti minori, soprattutto di epoca rinascimentale, spazi che suggeriscono nuovi orizzonti di ricerche tanto per la disciplina lessicografica che filologica. Una scelta dunque di ambito settoriale, non solo è in linea con le tendenze più recenti degli studi storici e della lessicografia etimologica²⁴⁹, ma consente una più agevole manipolazione dei testi di prima mano e dunque «una messa a fuoco ancora più precisa delle ricerche» (ib., 95).

²⁴⁸ Un nutrito gruppo di testi di ambito coreico (italiani e francesi) è stato di recente reso disponibile elettronicamente. Un dato che rende più agevole lo spoglio di fonti di prima mano e che può giovare alle indagini di ambito settoriale dal taglio filologico, linguistico e lessicografico.

²⁴⁹ Tra i progetti recenti si segnalano: il *Dictionnaire du Moyen Français* (DMFi) agevolmente consultabile in rete, il *Dictionnaire étymologique roman* (DÉRom) e la ricerca sulle *Etimologie del romanesco contemporaneo* diretta da Michele Loporcaro e Vincenzo Faraoni.

3 Il corpus testuale

In più punti della presente ricerca abbiamo fatto leva sul ruolo preminente dell'italiano e dei suoi modelli per la costituzione di quelli speculari d'oltralpe. Una dipendenza che è palesata da apporti lessicali piuttosto imponenti, di cui il francese si è servito per elaborare la propria tradizione linguistica, letteraria e culturale. All'interno della vasta gamma di ambiti specialistici esplorati anche di recente dagli studi (si vedano a questo proposito le inchieste tese ad illuminare la diffusione di varietà italo-romanze nel *Levante* e nella *Barberia*)²⁵⁰, il campo della danza è senza dubbio rimasto in ombra e, con esso, la copiosa letteratura specialistica che ne deriva. Un aspetto che conferma la sentenza pronunciata da Baglioni (2016, 125) quando evoca «L'estrema frammentarietà del quadro generale» che non consente di offrire uno sguardo completo sulle sorti dell'italiano fuori d'Italia (ib.).

Con lo scopo di trattare sistematicamente il campo della danza - tenendo conto dei limiti di esaustività che una tale impresa impone, anche in virtù della precaria consistenza di numerosi testi coreici (ancora) disseminati nei registri d'archivio italiani o stranieri - illustreremo nel presente capitolo la rilevanza e la consistenza delle fonti di prima mano di area italo-romanza e galloromanza che hanno costituito la base testuale del nostro corpus. Nel complesso, si tratta di testimonianze poco note alla disciplina coreologica e del tutto nuove nel campo degli studi linguistici. Non ci soffermeremo in questa sede sulle diverse tappe che hanno portato alla costituzione del corpus esaminato²⁵¹, ci si limiterà, invece, ad evidenziare lo statuto dei trattati, la cui disamina sarà suddivisa per altezza cronologica e ordinata in appositi paragrafi, dalla nascita dell'arte coreica (metà del secolo XV) fino alla sua istituzionalizzazione moderna (inizio del secolo XVIII). Si tratta certamente di un insieme composito²⁵², in cui si alternano forme manoscritte e opere a stampa, tutte

²⁵⁰ Si tratta di una riflessione elaborata da diversi studiosi. Per approfondimenti sul tema cfr. Baglioni (2016, 125-128); Banfi (2014, 49-132); Bruni (2013, 147-162).

²⁵¹ Brevi cenni sulla composizione dei testi di prima mano sono segnalati nel § 5.1 a cui si rinvia.

²⁵² Non è altresì omogenea la lingua di volta in volta presa a riferimento per la stesura dei trattati coreici. Un'istanza che riguarda non solo i primi testimoni (di area italiana e francese), bensì anche alcune opere a stampa. Un caso esemplare per il XVI secolo è l'esile trattato *Le lalde e le sbampuorie della unica e virtuliosa Ziralda ballerina e saltarina*, probabilmente di area pavana, che data il 1553 (Per approfondimenti sul caso vedi La Rocca 1993, 63-80). La mancanza di studi specifici non consente di

accomunate dal denominatore coreico, laddove tale riferimento è stato più ampiamente inteso per dare ragione anche ad altre produzioni artistiche con cui la danza si raffronta e che hanno supportato la storia della parola per mezzo di nuove o prime documentazioni. In un quadro più generale, lo scopo ultimo è quello di offrire una visione d'insieme sul settore considerato quanto più 'larga' ed esaustiva. Inoltre, per poter cogliere la valenza storica della documentazione, appare doveroso collegare i testimoni al relativo contesto di riferimento, richiamando l'attenzione sul ruolo assunto dalla neodisciplina coreica unita alla formazione di un nuovo professionista, il *mastro da ballo* (e che peraltro prelude ai futuri *maîtres à danser* dei vicini francesi) regista della spettacolarità curtense e compilatore di trattati.

Ancora, l'individuazione di una nutrita letteratura artistica in ambedue i territori ha concesso di ponderare - in un'ottica contrastiva - tanto le rispettive divergenze (contenutistiche e strutturali) quanto le loro convergenze. Analogie che verranno qui calibrate anche tenendo conto di alcuni tradizionali rilevatori di prestigio sociolinguistico (poi decisivi nel valutare l'incidenza del prestito) quali: la circolazione della trattatistica di settore (di cui si ripercorreranno sommariamente le tappe) congiuntamente ai soggiorni ripetuti dei ballerini italiani al di là delle Alpi, talvolta sfociati, come nel caso di Baldassarre da Belgioioso²⁵³, in emigrazioni definitive.

3.1 Il ruolo della danza curtense nel Rinascimento italiano

I principi della storia coreica italiana sono conchiusi nella dimensione umanistica delle signorie rinascimentali, un contesto che storicamente rimanda ad un preciso sistema cognitivo, ordinato e razionale (Pontremoli 2002, 31). Una concezione che si riversa sul piano artistico e letterario e che coinvolge numerose branche del sapere²⁵⁴, nelle quali non appare isolata la danza, qui intesa sia «come materia formativa» sia «come attività di intrattenimento sociale, come linguaggio

cogliere le debite sfumature linguistiche e di precisare l'area geografica di riferimento. Un aspetto che richiameremo nei paragrafi a seguire.

²⁵³ Sullo specifico caso si riferirà in seguito, più precisamente nel § 3.2.2. Quanto al profilo bibliografico dell'autore si rinvia alla riproduzione moderna dell'opera curata da Dellaborra (1999).

²⁵⁴ Ricorda Pontremoli (2002, 33) che la codificazione in atto coinvolge la pittura, la scultura, l'architettura, ovvero tutti settori che sono in stretta connessione con la danza. Aspetti che influenzeranno tanto il piano culturale - con la ripresa canonica dei modelli (stilistici e strutturali) - quanto il piano linguistico, attraverso l'uso di forme appartenenti al linguaggio delle arti figurative.

artistico e come genere teatrale» (Sasportes 2011, 1). Gli stili coreici e lo spazio di riferimento (entro il quale si dispiega la tecnica del corpo) sono dialetticamente interconnessi tra loro e tendono, lungo il corso della storia della disciplina, ad influenzarsi reciprocamente lasciando significare gli ideali evocati e il tipo di civiltà che, di volta in volta, si è voluto rappresentare. Appare non secondario ricordare che, proprio nel Quattrocento, «si attua il graduale passaggio dalla libera espressione del corpo, propria della danza del giullare o dei balli della collettività popolare medievale, alla codificazione rigida di un linguaggio coreico e di un repertorio definito di forme» (Pontremoli 2002, 31). Soggiace a questo proliferare di linguaggi nuovi (si veda il caso delle arti figurative) la conquistata stabilità politica che disegnava il territorio italiano sin dalla metà del secolo: la pace di Lodi era stata siglata nel 1454 (Sasportes 2011, 2). Un contesto che le *élites* vogliono riprodurre edificando forme espressive legate alla ritualità: si tratta più esplicitamente di un universo spettacolare complesso²⁵⁵ che riunisce al suo interno non solo la danza, bensì il teatro, la recitazione, la pantomima, il canto, la musica, i caroselli e i tornei. Una celebrazione a tutto tondo che trova declinazione nelle feste nuziali, visite pubbliche, investiture, vittorie ovvero tutte occasioni atte ad inscenare il potere del *princeps*²⁵⁶. In questo quadro, non solo le corti maggiori entrano in gioco: al contrario, come annota Sasportes (2011, 2) «saranno le corti minori dell'Italia centro-settentrionale - Urbino, Pesaro, Bologna e poi Ferrara -, desiderose di raggiungere un ruolo di prestigio nello scacchiere politico della penisola, a realizzare gli spettacoli con i balli più rappresentativi del Rinascimento».

Tra le conseguenze agli stimoli formulati dall'ambiente umanistico si ricorda la straordinaria proliferazione dei trattati, compendi indispensabili per la conoscenza delle rispettive discipline: si tratta principalmente delle arti figurative, della danza e, seriormente, anche della musica. Ora, i contenuti normativi esplicitati nei codici hanno lo scopo di legittimare l'arte quale scienza²⁵⁷, oltreché quello di trasmettere

²⁵⁵ Gli studi definiscono tale spettacolarizzazione un'opera d'arte (La Rocca/Pontremoli 1993, XI).

²⁵⁶ Sasportes (2011, 10) osserva parlando dell'accadimento festivo: «Non si trattava di un fasto fine a se stesso, ma di uno strumento di propaganda». Pontremoli (2002, 34) parla più precisamente di un «*instrumentum regni*» e aggiunge poco dopo parlando degli spettacoli che questi «costituivano le occasioni per sondare i rapporti fra potere e consenso e per la comunicazione e per la divulgazione di determinate idee di forza» (ib., 38).

²⁵⁷ Così si esprime il maestro Guglielmo Ebreo (1463, 2r): «La qual arte intra le sette non e la minore annumerata anzi come scienza liberale se mostra sublime et alta & da dover seguire come l altre dignissima».

la conoscenza ai posteri e, in special modo, ad alcuni discenti. Tra le finalità dei testimoni²⁵⁸ italiani si legge un esplicito intento didattico-pedagogico, che può essere considerato alla stregua delle grammatiche per stranieri (sorte nel secolo a seguire), in cui si formalizza l'apprendimento individuale, *sans maître*. Nel campo coreico, le cosiddette *summe teoriche* elaborate da Domenico da Piacenza, Guglielmo Ebreo da Pesaro e Antonio Cornazzano definiscono per la prima volta le convenzioni della gestualità coreica (si tratta delle «sei regole ovvero particelle principali» Guglielmo Ebreo 1463, 5v) con precise indicazioni circa la tecnica esecutiva, l'elaborazione dello spazio, lo stile e l'articolazione delle singole coreografie (Pontremoli 2002, 32).

La danza, in questo contesto, si priva di quell'accidentalità di epoca medievale assumendo i tratti di un'estetica virtuosa i cui moduli sono eseguiti da professionisti e non più da ballerini mestieranti. Uno stile raffinato che, lungi dall'essere mero intrattenimento si tramuta in una «componente indispensabile dell'educazione dei principi e degli aristocratici e un requisito fondamentale del protocollo della corte» (ib.). Ancora, la formazione umanistica - avendo ben presente l'ideale del perfetto cortigiano²⁵⁹ - coinvolgeva tanto la dimensione corporea che quella spirituale (ib.). Dunque se da un lato il *princeps* era dedito alla facoltà delle armi e delle scienze liberali, dall'altro per nutrire la mente si rivolgeva alle lettere. Nel primo caso, un requisito essenziale era rappresentato dall'idoneità fisica, un aspetto sul quale i primi trattatisti coreici insistono a più riprese. Così si esprime Guglielmo Ebreo (1463, 9r): «Impero che in persone de suoi membri defectose non possano haver luogo come sonno zoppi gobbi stropiati et simili genti perche queste tal parti vogliano & consisteno nello exercitio et movimento corporale»²⁶⁰. Un esercizio che si rivela una marca capace di disgiungere coloro che fanno parte del mondo curtense, i nobili, dalla restante massa a cui tale espressione è affatto estranea²⁶¹ (Pontremoli 2002, 33).

²⁵⁸ Nel settore coreico l'esistenza del trattato si configura come un'iniezione moderna del protocollo educativo (si pensi alla proliferazione della manualistica contemporanea legata al *ballet académique* sempre più altamente codificato).

²⁵⁹ Tra le qualità richieste dall'uomo di corte, Castiglione (1528, 57) elenca l'arte del danzare: «Sono alcuni altri eßercitij , che far si poßono nel publico,& nel privato; com'è il danzare; & a quello estimo io, che debba haver rispetto il Cortegiano ; perché danzando [...], parmi , che se gli convenga servare una certa dignità , temperata però con leggiadra & aersa dolcezza di movimenti».

²⁶⁰ Un aspetto poi registrato anche sul piano linguistico trasmesso al francese: → fr. *estropié*.

²⁶¹ Il mondo rinascimentale tende a disegnare la propria identità per differenza e opposizione. «Piazza e corte, ambienti popolari e patrizi sembrano attirarsi e respingersi, così che alla spinta diversiva della

Nel microcosmo cortese, la danza rappresenta una costante del disegno festivo tanto privato - insinuandosi come passatempo e svago nelle scadenze dominicali (si tratta dei cosiddetti balli sociali) - quanto pubblico - come esibizione spettacolare di un più articolato cerimoniale di corte (è il caso del ballo teatrale). In quest'ultima declinazione essa è «presente secondo una varietà di forme e di modalità, in quasi tutti i diversi nuclei spettacolari²⁶², come il torneo, la giostra, i banchetti²⁶³, le entrate solenni²⁶⁴» (Pontremoli 2002, 38). Le azioni coreografiche che ne derivano sono in grado di coniugare una pluralità di elementi artistici: gli intermezzi musicali, le recitazioni solenni a sfondo mitologico o cavalleresco, le processioni sacre o profane, le mascherate, le scenografie di acrobati e i combattimenti simulati e danzati. Diversi repertori di danza²⁶⁵ fornivano, a seconda del contesto, la trama per dare consistenza ad un preciso schema spettacolare. Una valenza, che nutrita dall'impiego di costumisti, artisti scenografi, musicisti e coreografi conferisce al ballo una marcata teatralità ed «una evidente intenzione mimico-narrativa» (ib., 35) che potremmo definire moderna e che già preannuncia la contemporanea invenzione del *ballet*²⁶⁶.

piazza, corrisponde, negli ambienti elitari, una controtendenza che cerca di dare ordine al frammentismo mimico, di rafforzare dall'interno i vari elementi costitutivi dello spettacolo, garantendo una coerente capacità di tenuta, imponendo per l'invenzione estemporanea la razionalità della forma» (La Rocca/Pontremoli 1993, XIV).

²⁶² Un aspetto che ha concesso alla prassi coreica di assumere numerose valenze: così la danza è inserita in una pluralità di linguaggi come il teatro, l'ambito militare, l'arte equestre, la musica. Tale dato si ritrova nella composizione del lessico relativo eterogeneo e piuttosto variegato. Su questo punto si rinvia al § 4.3.2.

²⁶³ Una particolare occasione di convivialità è offerta dai banchetti ovvero una «forma di spettacolo, che, in una costruzione unitaria dell'evento celebrativo, spesso sottostava alle stesse leggi e seguiva gli stessi criteri adottati per l'allestimento delle azioni coreografiche, per la decorazione della sala, per gli apparati effimeri e per la scelta dei soggetti della rappresentazione teatrale vera e propria» (Pontremoli 2002, 41). In questo contesto, si inseriscono gli «intromessi» una sorta di piccoli intrattenimenti coreici e pantomimici, intervallati da acrobazie, balli, espressioni musicali e sequenze narrative che scandivano il tempo del pasto con lo scopo di rappresentare il palazzo. Per ulteriori approfondimenti → fr. *banquet*.

²⁶⁴ Ci ricorda Pontremoli (2002, 39) che le entrate solenni «erano organizzate in concomitanza dell'arrivo in città di ospiti importanti. Si tratta di vere e proprie processioni profane, spesso accompagnate da carri allegorici, con musicisti, ballerini e mimi, cortei figurati che, con il loro incedere ritmico e cadenzato al suono degli strumenti musicali, rappresentano il grado zero della danza».

²⁶⁵ Ancora, il ricercatore dell'Università di Torino annota, su questo punto, che «la danza acquisterà un ruolo sempre più importante nell'insieme delle manifestazioni artistiche e degli atti formali ordinati e codificati, presenti all'interno dell'evento festivo, la cui fondamentale istanza sarà quella di esprimere significati, valori, gerarchie, tradizioni e intenzioni del gruppo sociale della corte» (Pontremoli 2002, 29).

²⁶⁶ Qui inteso quale 'forma performativa, composizione coreografica strutturata in più parti, in ritmo binario o ternario, con struttura drammatica a diverse trame, realizzata attraverso l'impiego di artisti, scene e costumi' → fr. *ballet*. Per approfondimenti sul caso cfr. Sasportes (2011, 10-28).

3.2 Storiografia della danza in Italia e Francia nei secoli XV-XVIII²⁶⁷

3.2.1 Trattati e trattatisti nel secolo XV

Più di una volta, i coreologi, analizzando il testo scritto elaborato dai maestri del Quattrocento, hanno soppesato quanto questa innovativa tendenza fosse in qualche modo in contrapposizione con la natura stessa della danza, che è per definizione «arte effimera» e dunque un bene “volatile” che difficilmente può essere fissato (Pontremoli 2008, 65). Il fatto stesso di imprimere su carta l'esecuzione del movimento rende implicita un'intenzionalità che è tipica del Quattrocento e, al contempo, è indice di un cambiamento di paradigma: la «progressiva teorizzazione delle arti e dei comportamenti [...] è lo stesso che determina in questi anni il rigore nella lettura dei testi antichi, finalizzato ad una loro corretta interpretazione in senso filologico e a una loro collocazione prospettica sull'asse della storia» (ib., 66). Parallelamente, tale orientamento è in linea con la nuova tipologia di azione coreografica che si vuole rappresentare: un corpo danzante ordinato, misurato e razionale che ben si addice alla rigidità del testo scritto. Incanalare il discorso coreico è inoltre un modo per trasmettere un sapere (prima filtrato dall'oralità) da un individuo ad un altro (realizzato attraverso un percorso educativo che si formalizza al principio dei trattati), con lo scopo di diffondere, nel microcosmo curtense, una univocità di valori e simboli.

In questo contesto, il corpus di fonti di area italoromanza²⁶⁸ che qui si intende palesare, esibisce, nella sua prima sezione, il discorso teorico ed estetico della danza rinascimentale con precisazioni legate alla tecnica e all'esecuzione del movimento, mentre, nella seconda, i relativi repertori fissati per mezzo delle intavolature musicali. In questo modo, sono spesso etichettate sotto un'unica destinazione d'uso, produzioni artistiche tra loro divergenti, motivate dalle singole evoluzioni proprie a ciascuna tradizione culturale. Ad un'analisi più puntuale dei testimoni sarà possibile osservare empiricamente tali divergenze e rapportarle a quelle dei vicini francesi, calibrando, in sede finale, i punti di continuità e di rottura.

²⁶⁷ Ci si limiterà, per il Settecento, a riferire della trattatistica di impalcatura moderna fino al testo di Rameau, *Le maître à danser* che data il 1725.

²⁶⁸ La strutturazione interna della materia coreica in area galloromanza è piuttosto semplificata e presenta nette divergenze rispetto all'archetipo italoromanzo.

Gli studi e la relativa documentazione d'archivio segnalano come primo codice coreico il prontuario attribuito al *mastro da ballo* Domenico da Piacenza (1390-1470ca.)²⁶⁹ dal titolo *De arte saltandi et choreas ducendi / De la arte di ballare et danzare*, che data all'incirca il 1445²⁷⁰ (il trattato è leggibile in chiave moderna nella recente edizione critica curata da Patrizia Procopio²⁷¹). Sulla base dei dati procurati dalla studiosa pare che la presenza italiana del codice fu piuttosto breve: a partire dal 1544 (tale dato è confermato anche da Sparti 1993, 8) l'opera è catalogata tra i volumi facenti parte della Libreria reale di Blois. Non stupisce dunque se la localizzazione attuale del manoscritto sia ancora francese, presso l'omonima Bibliothèque nationale sotto la segnatura seguente: f. ital. 972²⁷². Alcune sommarie indicazioni filologiche sono elaborate dai coreologi italiani (Pontremoli 2008, 59 sulla scorta di Wilson 1988, 3) quando osservano: «il prezioso documento [...] è un codice cartaceo di 28 cc. vergato da almeno sei amanuensi diversi, in carattere tondo relativamente elegante, ad eccezione delle ultime carte che contengono un'aggiunta in corsivo mercantesco di non semplice lettura». Circa i contenuti, sappiamo che il discorso si dispiega in una composita parte teorica alla quale sono dedicati 15 capitoli dove sono esposte le regole fondanti la disciplina (quattro principali che verranno seriormente rielaborate dal discepolo Guglielmo Ebreo da Pesaro) e i principi estetici riguardanti il movimento, subito seguiti dalle quattro misure²⁷³ con cui realizzare le figure coreiche in accordo con la cadenza musicale (Procopio 2014, 33). La seconda parte, invece, raccoglie le composizioni coreografiche (si contano «18 balli [e] 4 bassedanze» ib.) di invenzione del maestro, tutte provviste di partiture musicali. A facilitare la loro esecuzione concorre la consueta trascrizione dei passaggi elaborati in successione attraverso l'uso delle lettere (ogni iniziale stilizza e rinvia allo specifico passo: *s* indica in questo contesto il passo scempio, *d* quello doppio, *r* la riverenza e così via). L'impalcatura del trattato pare essere geometricamente strutturata sulla scorta di quelli scolastici

²⁶⁹ Sulla biografia dell'autore siamo ben informati e sappiamo da dati sicuri che fu attivo presso la dinastia estense in un periodo che si estende dal 1439 al 1476, in qualità di ballerino e allestitore di feste (Procopio 2014, 13-22).

²⁷⁰ Su questo punto vedi Procopio (2014, 24-29).

²⁷¹ Si tratta del primo studio filologico interamente dedicato alla produzione coreica, dato alle stampe nel 2014.

²⁷² Al principio della presente ricerca, prima ancora della pubblicazione dell'edizione procurata da Procopio, ho potuto consultare direttamente il codice alla BnF.

²⁷³ Un'ampia trattazione su questo aspetto è offerta da Nevile (1993, 117-123).

medievali (si vedano i canonici riferimenti ad Aristotele da cui si ricavano le formulazioni argomentative) unitamente ad alcuni scritti tecnici del Quattrocento (il fenomeno interessa le arti figurative e la poesia) a cui la danza tende ad ispirarsi riprendendo non solo i moduli ma anche le relative nomenclature²⁷⁴ (Pontremoli 2008, 62; Procopio 2014, 31). Un dato che permette di speculare sullo statuto del maestro di danza che gli studi riconducono a «quello strato culturale intermedio [...] cui appartenevano mercanti, artigiani, artisti vari, architetti» (Pontremoli 2008, 61). In questo contesto, trova debita spiegazione l'impiego di una lingua non letteraria (dovuta alla scarsa conoscenza del latino da parte dei maestri stessi²⁷⁵) e solo parzialmente aderente alla norma di Firenze. Un aspetto che si riversa, su un piano filologico, sulla composita matrice linguistica dei trattati del ballo (e che pare interessare più estesamente anche altri linguaggi settoriali quattrocenteschi²⁷⁶) e, sul piano della linguistica contattuale, sulla diffusione di alcune varietà italo-romanze nell'oltralpe.

Il primo erede della scuola inaugurata da Domenico fu Guglielmo Ebreo da Pesaro (1420ca.-dopo il 1484)²⁷⁷ definito dagli studi un eccellente «dancing-master» (Sparti 1993, 26). Il noto ballerino fu dapprima attivo presso la corte sforzesca di Milano (1450-1466), seriormente al servizio del Re di Napoli (1467-1468) e, infine, alle dipendenze del Duca di Urbino (1469-1476)²⁷⁸. Tra i coreografi del Quattrocento, lui è senz'altro quello che ha inciso maggiormente sulla storia della disciplina: lo confermano i sette codici manoscritti e i tre frammenti sopravvissuti fino a giorni nostri, di cui i primi, sono tutti siti in Italia²⁷⁹, mentre delle tre parti pervenuteci mutile, due sono conservate in Francia (entrambe presso la Bibliothèque nationale de France) e una negli Stati Uniti (alla New York Public

²⁷⁴ Alcuni precetti condivisi da altri domini artistici sono *misura* e *aire*. Su questo aspetto si rinvia alle relative voci: → fr. *air*²; → fr. *mesure* (ib.).

²⁷⁵ L'estrazione modesta dei singoli autori andrebbe collegata con le specifiche educative che marcano la formazione dei maestri e ballerini di area italiana. Alcuni dati sommari si rinvengono in Maccagni (1996, 279-292).

²⁷⁶ Esiti simili conosce anche la lingua dell'architettura militare (e su questo punto si veda Ventura 2018, 165-177) con cui la danza ha peraltro un autore in comune: il dotto Antonio Cornazzano. Riferiremo nei paragrafi a seguire alcuni dettagli utili sulla sua biografia e sullo specifico trattato.

²⁷⁷ Precisazioni sulla sua vita si rintracciano nel volume curato da Sparti (1993, 23-45).

²⁷⁸ I dati sono estratti dalla tavola cronologica procurata dalla coreografa americana (1993, 23-25), nella quale sono sintetizzati gli aspetti centrali della vita di Guglielmo.

²⁷⁹ Per i riferimenti specifici si rinvia all'apparato bibliografico. Peraltro, pare che fossero esistiti altri due codici preservati nelle biblioteche di Urbino e di Pesaro, poi andati dispersi al principio del secolo XVI. Per ulteriori approfondimenti cfr. Sparti (1993, 3-22).

Library). La versione del *De pratica seu arte tripudii vulgare opusculum faeliciter incipit* cui faremo riferimento per la presente inchiesta è il manoscritto custodito presso la BnF di Parigi sotto la segnatura seguente: f. ital. 973. Secondo quanto segnalano gli esperti di coreologia²⁸⁰, tale testimone pare essere non solo il più antico, ma anche il più completo, entrambi aspetti che legittimano la veste di modello per i restanti codici²⁸¹ e frammenti. Barbara Sparti (1993, 6-7), nella sezione introduttiva, annota «the manuscript was completed on the 11 October 1463 in Milan and it is still in its original velvet binding and its beautifully (and legibly) written on parchment in a humanistic hand» e aggiunge «it is not known who illuminated the chapter initials the borders of the first of the fifty-four folios, nor who painted the miniature depicting three dancers and a harpist, one of the rare representations of dance from this period». Rilevante sul piano linguistico è certamente il suo trasferimento in Francia, avvenuto sotto il regno di Luigi XII, quando, nel 1499²⁸², il re fece confluire i preziosi scritti dalla biblioteca privata del ducato Visconti-Sforza di Pavia a quella reale di Fontainebleau (nel cui catalogo apparve, tra l'altro, anche il codice di Domenico da Piacenza)²⁸³. Un passaggio che spiega l'attuale collocazione del manoscritto e che, congiuntamente, getta luce sulla diffusione delle pratiche coreiche (e con esse della lingua che veicolano) nelle corti francesi. Entrando nel merito dei contenuti del trattato, il discorso principia con i fondamenti estetici dell'arte della danza assunta quale «scienza liberale» che «se mostra sublime et alta» (Guglielmo Ebreo 1463, 2r). Per ogni specifica norma è dedicato un apposito capitolo: troveremo infatti il *capitolo di misura* (ib., 6r), quello di *memoria* (ib., 6v-7r), quello del *partire di terreno* (ib, 7r-7v), ancora la sezione dell'*aiere* (ib., 7v-8r), della *mayniera* (ib., 8v), la descrizione teorica del *movimento*

²⁸⁰ Si tratta di un ristretto corpo di indagini incentrate sulla teoria della danza nel Rinascimento italiano. Solo lo scritto della studiosa americana (1993) è in grado di puntualizzare alcuni aspetti di ordine filologico e linguistico concernenti il trattato di Guglielmo.

²⁸¹ Ci si vuole riferire alle sei restanti copie più o meno variate nei contenuti e tutte seriori (l'ultimo data il 1510) al codice qui preso a riferimento (f. ital. 973). Inoltre, al principio della presente ricerca, è stato possibile consultare direttamente il testimone oggi, invece, disponibile elettronicamente su Gallica: (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105278918/f2.image.r=Guglielmo%20Ebreo%20De%20pratica>).

²⁸² Sparti (1993, 7) in merito alla biblioteca di Pavia osserva: «Scholars from all over Europe visited the splendid collection of rare manuscripts, exquisitely copied and illuminated on parchment and bound in gold and silver brocade, velvet, damask, and satin. In an inventory made in 1469 of 'the books of the most Illustrious Lord Duke Galeazzo Maria' in the library of Pavia, *De pratica* is described as 'a little book of dances and songs [verses] in the vernacular'».

²⁸³ Pare che il trattato di Domenico (MS f. ital. 972) sia registrato a partire dal 1544. Per una discussione più approfondita si rinvia a Sparti (1993, 8-9).

corporeo (ib., 9r-9v) cui seguono degli *esperimenta* pratici (ib., 9v-11v) e, in ultimo, il *capitulum regolare* (ib., 11v-16r) capace di legare le armonie musicali con i relativi passi di danza. Si tratta di precisi precetti ai quali Guglielmo concede un'ampia trattazione, più estesa ed articolata di quanto non fece il suo maestro. La seconda parte del libro (che occupa la carta 16 sino alla 21) espone in forma dialogica (tra un ipotetico discente e il relativo maestro) l'importanza rivestita dalla danza quale disciplina umanistica atta ad elevare lo spirito e ad educare il corpo e rammenta in sede finale il ruolo cardine del maestro nell'impartire la lezione coreica. Completa il trattato la sezione pratica che raccoglie le tavole delle *bassedanze* e dei *balli* composte da Domenico e dallo stesso Guglielmo, compendiate di una minuziosa caratterizzazione delle coreografie e dalle relative intonazioni musicali (Sparti 1993, 10-12)²⁸⁴. È emblematico notare, sul piano latamente linguistico, che Guglielmo fa ampio uso di designazioni di precedente uso pittorico, un aspetto imputabile all'assenza di modelli propriamente coreici e che legittima il trasferimento di termini da altri saperi affini, di coeva codificazione. A questo proposito, un recente contributo di Sparti (2003, 173-192) ripercorre il parallelismo strutturale e linguistico tra il modello fornito dal trattato artistico di Alberti, il *De pictura* (1435), e quello di Guglielmo Ebreo. È emerso che alcuni termini tecnici sono ripresi canonicamente: il primo ad essere menzionato è la voce *misura* che, nelle arti figurative, indica «a visual ray which have differences in strength and function» o, ancora, figura quale sinonimo del rapporto proporzionale tra elementi (Spencer 1956, 46 cit. in Sparti 2003, 176). Il termine pare essere usato dallo stesso Alberti per indicare la 'base della prospettiva' (ib., 177). Al contrario, nella dimensione coreica, il concetto di *misura* presenta accezioni diverse: da un lato essa indica la 'concordanza perfetta del movimento con la regolarità del tempo' (per questa semantica → fr. *measure*), può inoltre segnalare la 'moderazione nel movimento', o, finanche, costituire il fondamento dell'intera arte della danza nella specifica 'proporzione ritmica della musica' armonicamente ripartita in 4 tipologie principali: *bassadanza misura*, *piva misura*, *saltarello misura* e *quaternaria misura* (Nevile 1993, 117; Sparti 2003, 177-178). Un altro esempio significativo rappresenta l'*aiere* che richiama la 'grazia del movimento dovuta all'alleggerimento

²⁸⁴ I dati sono stati ricavati dallo spoglio diretto del testimone, ora invece agevolmente interrogabile nella sua versione elettronica.

del corpo danzante' (→ fr. *air*²) anche esposta nello stile del ballo che ricorda l'ondeggiare²⁸⁵ e che trova una eco in Alberti quando afferma «The movements and poses of virgins are airy, full of simplicity with sweetness of quiet rather than strenght»²⁸⁶ (Spencer 1956, 80 cit. in Sparti 2003, 179). Ancora, la grazia del corpo danzante che caratterizza più in generale la concezione rinascimentale del movimento cortese pare essere di mediazione pittorica. Sparti a questo proposito annota: «Paintings should have movements that are suitable to each figure as well as being 'pleasant and graceful'» (ib.). Si tratta di esempi che vogliono esplicitare l'importanza assunta da altri settori artistici a cui la danza si è ispirata per la formazione del proprio serbatoio lessicale.

L'ultimo delle tre 'corone' della danza è Antonio Cornazzano (1430ca.-1484ca.) non propriamente identificabile quale teorizzatore di sistemi coreici, bensì piuttosto come «cortigiano professionista» (Pontremoli 2008, 65) e poligrafo di corte²⁸⁷ (sebbene la sua penna non seppe lasciare significative tracce nella letteratura dell'epoca). L'autore, pur essendo un dotto umanista, scelse il volgare per la stesura del suo *Libro dell'arte del danzare* riproponendo in chiave colta il discorso del ballo, considerato ora alla stregua delle altre arti liberali (ib.). Il trattato che ci è pervenuto - oggi conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana (la relativa segnatura cifra Capponiano 203) - è la riproduzione della versione originale²⁸⁸ (pare che il primo testimone manoscritto fosse destinato ad Ippolita Maria Sforza (1445-1488), mentre la copia che possediamo fu dedicata al fratello naturale di lei). Sappiamo da sicuri dati bibliografici²⁸⁹ (una cursoria trattazione è

²⁸⁵ Un concetto ancora attuale che sarà ripreso dall'odierno linguaggio del balletto classico per identificare lo stile di esecuzione dei *tours aériens*. Per ulteriori ragguagli si rinvia a Bourgat (1986, 91) e alla voce relativa del glossario.

²⁸⁶ Dalla disamina diretta della fonte - nella sua prima edizione - è emerso altresì che il movimento sia caratterizzato da spiritualità, un concetto ricorrente anche nella trattatistica del ballo. Si veda a questo proposito il passo seguente (Spencer 1956, 77): «These movements of the soul are made known by movements of the body. [...] Thus all the movements of the body should be closely observed by the painter. These he may will learn from nature, even though it is difficult to imitate the many movements of the soul».

²⁸⁷ Un aspetto sul quale Sparti (1993, 6) insiste quando annota: «It is important, when evaluating Cornazano's affirmations, to keep in mind that – unlike Domenico and Guglielmo – he was neither choreographer nor composer, nor was he a 'professional' dancer or dancing-master».

²⁸⁸ Sulla prima versione del codice così si esprime Sparti (1993, 4): «In 1455, soon after entering the service of the Duke of Milan, Cornazzano presented his *Libro dell'arte del danzare* ("Book on the Art of Dancing") to the Duke's young daughter, Ippolita Sforza, on the occasion of her betrothal to the Duke of Calabria».

²⁸⁹ I dati biografici dell'autore sono estratti dal Dizionario Biografico degli Italiani nella sua versione elettronica: http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-cornazzano_%28Dizionario-Biografico%29/. È

offerta da Sparti (1993, 4) nella prefazione al testo di Guglielmo Ebreo) che l'opera si situa in data seriore al 1465, cronologia che è qui presa a riferimento per situare le voci coreiche ed i relativi contesti. La totale assenza di studi sul caso²⁹⁰ impedisce certamente una più precisa sistemazione temporale e spaziale della prosa del Cornazzano, evidenti *desiderata*. Tuttavia, la disamina del manoscritto (ora disponibile elettronicamente nella sua versione digitale²⁹¹) ha concesso di argomentare positivamente su alcuni cardini centrali dell'arte della danza rinascimentale, solo parzialmente richiamati dai trattatisti precedenti e decisivi per poter significare più accuratamente gli italianismi del ballo²⁹². Si tratta in genere di prescrizioni complesse che inquadrano il movimento del corpo da un punto di vista estetico e che incidono sul portamento del danzatore (e in sede finale sulla definizione di passi, figure e tipologie di danze). Se è corretto asserire che i contenuti esposti dal Cornazzano non sono originali²⁹³, poiché l'impianto teorico ricalca in larga misura quello già proposto da Domenico (Pontremoli 2008, 63), dall'altro egli, situandosi seriore per cronologia, chiarifica gli esempi del maestro, rendendo più espliciti tecnicismi di difficile elaborazione. Sotto questo aspetto è emerso - ripercorrendo a ritroso i tre scritti artistici - che, per riferire medesimi significati, i maestri si sono spesso serviti di denominazioni diverse²⁹⁴. Una

stato possibile accertare che, l'autore, fu ambasciatore in Francia per congratularsi con Luigi XI della sua ascesa al trono. Un contatto che potrebbe rivendicare anche una diffusione, seppure limitata, delle pratiche coreiche in Francia.

²⁹⁰ L'unica riproduzione ad oggi nota è la trascrizione semidiplomatica fornita da Mazzi (1915).

²⁹¹ https://digi.vatlib.it/view/MSS_Cappon.203.

²⁹² Chiaramente l'importanza linguistica accordata al trattato non si limita alla segnalazione di ulteriori semantiche (qui sfruttate, in sede contrastiva, per argomentare sugli italianismi nel francese), bensì più ampiamente alla ricostruzione puntuale della storia della parola italiana, completando il quadro delle varianti grafiche o talvolta fornendo prime attestazioni.

²⁹³ Asserzione che è vera solo in parte, dato che Cornazzano, accanto agli otto *balli* (→ fr. *bal*) precedentemente composti da Domenico, registra tre *bassedanze* da lui ideate (i dati sono ricavati dalla documentazione offerta dal Dizionario Biografico unitamente alla disamina puntuale delle fonti di prima mano).

²⁹⁴ Per fare solo un esempio, in riferimento al principio di *mainera corporea*, il primo maestro utilizza la metafora della gondola per chiarificare la leggerezza del portamento durante l'esecuzione dei movimenti coreici e annota «cum tanta suavitate che pari una gondola che da due rimi spinta sia per quelle undicelle quando el mare fa quieta secondo sua natura» (Domenico da Piacenza 1445ca., 1v). Un aspetto che Guglielmo Ebreo (1463, 8v) riassume con l'immagine dell'ombra per ricordare l'evanescenza e la grazia nell'incedere: «un altro atto overamente regula chiamata mainiera [...] quando alchuno nell'arte del danzare facesse un sempio overo un doppio, che quello secondo accade l'adorni e l'umbregi con bella mainiera». In questo contesto, Cornazzano (1465ca., 3v-4r) richiama la soavità spiegando che la «maniera e che recordandovi el ballo et passeggiando con misura dovete dare aptitudine a le cose che facite campeggiando & ondeggiando colla persona secondo el pede che movite come e se movite el dritto per fare uno doppio dovete campeggiare sopra el senestro che rimane in terra [...] & ondeggiare nel sicondo passo curto levandovi soavemente».

circostanza che, unita all'assenza di indagini specifiche, ha oscurato, almeno *prima facie*, la corretta identificazione dei tecnicismi di area italo-romanza. Soltanto la disamina dei testimoni ha concesso di speculare più precisamente sulle voci tecniche italiane e, in seconda istanza, su quelle trasmesse al francese, processo non sempre lineare, se si pensa che anche i maggiori lessici (in ambedue i sistemi linguistici) hanno spesso fornito un ausilio carente e incompleto.

In Francia, l'interesse precipuo per l'ambito coreico è accordato, a giudicare dai testimoni ad oggi noti, a fine secolo. Il primo ad apparire in ordine di cronologia è *Le Manuscrit dit des basses danses de la Bibliothèque de Bourgogne*, oggi consultabile presso la Bibliothèque Royale di Bruxelles con la sigla seguente: MS 9085. Nella prefazione della prima ristampa anastatica uscita nel 1912, Ernest de Closson ripercorre sommariamente le fortune del manoscritto, commenta le relative coreografie e formula l'ipotesi di una antedatatione. Analizzando le espressioni correnti registrate nel testo, tra cui *mesure parfaite, imparfaite, dextre, senestre* - ormai desuete nel secolo XVI (Closson 1912, 5-7) - l'autore situa il codice approssimativamente in epoca successiva alla seconda metà del secolo (1480ca.)²⁹⁵. Su questo punto, la disamina dei repertori ha concesso di identificare con precisione alcune arie di danza di provenienza dalla Penisola, circostanza che allude ad una seriorità del manoscritto, rispetto alle più antiche fonti di area italo-romanza. Inoltre, tale dato è ulteriore indice di contatto con il patrimonio italiano e della sua graduale affermazione in Francia, aspetto che sarà poi più incisivo nel secolo a seguire. Il prezioso documento, così come lo descrive Closson (1912, 2), è composto da «vingt-cinq feuillets entièrement lignés, de papier noir très mat». Le prime sei carte sono dedicate alle sequenze coreiche che spiegano l'esecuzione della *bassadanza*, subito seguite dalle corrispondenti intavolature musicali (capaci di raccogliere complessivamente un numero piuttosto esteso di composizioni)²⁹⁶, al di sopra delle quali si possono decifrare le abbreviazioni dei passi (*ib.*), ripetute per quante volte l'esecuzione lo richiede. Il codice è di grande valore poiché offre «l'un des plus

²⁹⁵ Indagini di tipo filologico potrebbero suggerire altre cronologie.

²⁹⁶ Si tratta di 59 arie di *bassadanza*, un numero senz'altro consistente per l'altezza cronologica del manoscritto e, peraltro, di gran lunga superiore alle raccolte dei maestri italiani. In questa sede è stato possibile rilevare la presenza di composizioni di indubitabile mediazione italiana.

anciens exemples d'une théorie plus au moins coordonnée de la danse»²⁹⁷ (per l'ambito galloromanzo) che si avvale dell'uso di un sistema di scrittura e di notazione musicale tipicamente quattrocentesco (ib., 7). Sebbene il testo non riproduca la complessità argomentativa e stilistica di quelli italiani (poiché non vi è menzione alcuna delle elaborate tecniche esecutive e delle minuziose precettistiche teorico-estetiche del corpo danzante), è però in grado di registrare i passi canonici della *bassadanza*. Successione che acclude, per la loro corretta osservanza, i precetti fondamentali precedentemente teorizzati dai maestri italiani, alcuni dei quali sono italianismi del ballo.

Il secondo trattato quattrocentesco è *Lart et Instruction de bien dancier*, il cui unico esemplare pare essere custodito presso il *Royal College of Physicians* di Londra²⁹⁸. Dalla riproduzione anastatica, apparsa nel secolo scorso (1985), emerge che il testo è stato pubblicato a Parigi da Michel Toulouze. Sulla relativa cronologia, una nota bibliografica - posta al principio dello scritto - situa il codice in un periodo compreso tra il 1488 e il 1496, altezza di riferimento anche per i relativi italianismi del ballo²⁹⁹. Complessivamente l'opuscolo è composto da 12 carte e presenta un'impalcatura molto simile al codice di area franco-borgognona. Una prima sezione teorica di carattere descrittivo è dedicata alle figure che presuppongono l'esecuzione della *bassadanza*, con sommarie indicazioni di carattere stilistico. La seconda, invece, supporta le trascrizioni musicali di un repertorio di 42 danze, alcune delle quali sono italiane. Un influsso che trova conferma anche a livello lessicale: il testo, pur non presentando innovazioni particolari rispetto al manoscritto precedente, palesa una ridondanza lessicale che è indice di una prima codificazione linguistica della danza in Francia. Inoltre, le ulteriori varianti grafiche documentate garantiscono una speculazione più puntuale sugli italianismi del ballo al loro stato nascente.

²⁹⁷ Si offre in appendice (§ 9.1) la trascrizione semidiplomatica del codice. Una riproduzione recente del manoscritto è procurata da Lieven Baert e Veerle Fack (1995), disponibile elettronicamente al seguente indirizzo: <http://virtuabis.free.fr/Les%20Basses%20Dances%20de%20Marguerite.pdf>.

²⁹⁸ Tale informazione è estratta dalla copia anastatica apparsa nel 1985. Nella medesima copia, si evince che la prima riproduzione integrale del testo corredata di relativa introduzione è procurata da Victor Scholderer già nel 1936.

²⁹⁹ Si tratta di un dato da prendere con riserva, poiché il testo è tuttora privo di indagini di ordine filologico. Ad un'analisi più approfondita la cronologia potrebbe essere ribaltata e di riflesso anche quella delle relative voci coreiche.

3.2.2 Trattati e trattatisti nel secolo XVI

Dagli scritti recenti di coreologia emerge piuttosto chiaramente che, già allo scadere del secolo XV, le tendenze del ballo ideate dai tre maestri italiani furono considerate desuete e attualizzate da nuovi espedienti coreografici via via più elaborati. A questo proposito, Pontremoli (2002, 45) spiega che, nel Cinquecento, ci si trova spesso «di fronte ad una sintesi [...] di una serie di composizioni che già esistevano nella seconda metà del XV secolo. Tuttavia, nella versione più recente, esse hanno caratteristiche diverse, anche se non in modo sostanziale, e sembrano far riferimento ad una nuova concezione coreografica». Accanto all'ammodernamento di stili e pratiche, la danza conosce un decisivo ampliamento del bacino d'utenza: dall'ambiente aristocratico cortese il ballo aprì i propri battenti anche al ceto medio dell'urbe (ib.). Non a caso, tra i nuovi trattatisti si annoverano studenti universitari e militari (ne è un esempio Antonio Arena, di cui si riferirà a breve). Ancora, è proprio nel corso del Cinquecento che tale campo comincia ad affermarsi come pratica (e linguaggio) nel resto d'Europa³⁰⁰, grazie ai soggiorni ripetuti dei maestri italiani fuori dalla Penisola e alla parallela diffusione della trattatistica. Congiuntamente ai manuali prettamente coreici, circolarono numerose partiture musicali. Pontremoli (2002, 48) ci informa che si tratta di componimenti il cui impiego è assai versatile: possono infatti essere adoperati «per l'accompagnamento delle danze di società; per l'intrattenimento domestico; per una esecuzione strumentale». Da questi materiali, che rappresentano un ibrido e che coniugano danza e musica, è stato possibile ricavare un numero discreto di arie di danza, ovvero coreografie la cui documentazione è, non di rado, anteriore ai testi propriamente coreici. Tale evenienza si è dimostrata funzionale per la nostra indagine, ragion per cui si è scelto di accludere al corpus testuale anche tali tipologie di raccolte³⁰¹. Su questo punto, è importante segnalare che della fortuna

³⁰⁰ Non si intende in questa sede ripercorrere le fortune dell'italiano della danza nelle diverse lingue europee di cultura. Ci si limiterà a richiamare il caso della Germania, paese in cui, nel primo del Cinquecento, «le danze italiane sono conosciute e ballate, sia in ambito aristocratico che in quello borghese» (Pontremoli 2002, 49). Il rilevamento di un prezioso manoscritto, ora custodito a Norimberga, testimonia la diffusione dei repertori italiani fuori d'Italia. Per approfondimenti cfr. Brainard (1981, 66).

³⁰¹ Per l'ambito italo-romanzo ci si è riferiti alle composizioni strumentali di: Abondante (1546); Dalza (1508); Da Nola (1567); Donato (1550) e Rotta (1546). In Francia, le partiture prese a riferimento sono invece quelle di: Attaignant (1531); Gervaise (1547-1557); Gervaise (1571); Morlaye (1552-1553); Teghi (1547) e Tessier (1604).

dell'italiano coreico rispondono anche i musicisti, figure che spesso hanno coinciso con quelle dei *mastri da ballo*³⁰². Il loro talento è stato riconosciuto anche fuori d'Italia, dove essi hanno prestatato servizio presso le casate nobiliari e reali per impartire non solo la lezione musicale, bensì anche allestire lo spettacolo curtense³⁰³. Il quadro appena richiamato lascia intendere la sorprendente fortuna della produzione coreica durante il secolo XVI, in ambedue i territori. Per la presente ricerca non tutti i testimoni sono stati ugualmente significativi. Ragion per cui, nel ripercorrere l'insieme degli scritti esaminati, ci soffermeremo soltanto nei casi in cui il trattato è apparso di particolare rilevanza linguistica.

Il primo ad apparire è il prontuario di *Balletti composti da "Giovannino" e "Il Lanzino" e "Il Papa"* probabilmente redatto ante il 1550³⁰⁴, attribuito a Cosimo Ticcio e conservato presso la Public Library di New York sotto la segnatura MS MGZMB-Res. 72-255. Sul sito della medesima biblioteca³⁰⁵ è consultabile elettronicamente la sua trascrizione moderna, procurata da Casazza e Cain (1997), nella quale si precisa che il codice è scritto su carta filigranata e «si presenta su 28 fogli [...] con 8 vergature verticali e minuta vergatura orizzontale» (cfr. <https://www.nypl.org/node/33839>). In riferimento ai contenuti, il testo ripropone molti dei repertori in auge in epoca precedente che sono attualizzati da alcune innovazioni di ordine estetico. Sul piano linguistico, questo aspetto si riversa nella precoce (e prima) documentazione di alcuni neologismi del ballo, di sicuro interesse per il presente lavoro.

La diffusione dei repertori in Francia pare essere implementata anche dalle vicende militari che segnarono sanguinosamente i due paesi vicini fino al 1559 (data in cui è siglato il trattato di Cateau-Cambrésis)³⁰⁶. Un caso singolare argomenta lo studente avignonese Antonio Arena (1550ca.-prima del 1550) che, in un lasso di tempo piuttosto limitato (dal 1527 al 1528), fu mercenario al servizio del marchese di Saluzzo e del maresciallo Lautrec per sostenere la causa francese nelle cruenti guerre d'Italia (sulla sua biografia possediamo dati sicuri procurati da

³⁰² Ne è un esempio il virtuoso violinista lombardo, Baldassarre da Belgioiso (ideatore del moderno *Balet comique de la Royne*) *valet de chambre* della regina madre Caterina de' Medici e coreografo di corte. Sul suo conto riferiremo più precisamente nel presente paragrafo.

³⁰³ Sugli apporti musicali italiani in Francia e francesi in Italia cfr. Pirrotta (1984).

³⁰⁴ Gli studi di coreologia datano approssimativamente il testo al 1520. Su questo punto si rimanda a Pontremoli (1991, 13-22).

³⁰⁵ <https://www.nypl.org/node/33839>.

³⁰⁶ Sul profilo storico italiano e francese nel corso del Cinquecento cfr. § 1.3.1.

Louison-Lassablière 2012, 22-26)³⁰⁷. Pare che la sua figura sia caratterizzata dall'alternanza «entre les champs de bataille³⁰⁸ et les cours de danse» (ib., 22). Il suo trattato, *Ad suos compagnones estudiantes*³⁰⁹, che vuole esplicitamente omaggiare i commilitoni avignonesi, è redatto in latino maccheronico³¹⁰ e ha conosciuto ben 42 edizioni tra il 1520 e il 1770 (Pontremoli 2002, 50). Il testo è di sicuro interesse poiché testimonia l'avvenuto passaggio di repertori³¹¹ (coreici e musicali) tra l'Italia (settentrionale) e la Francia, un aspetto peraltro esplicitato dalle numerose voci di danza di chiara mediazione italoromanza³¹², che abbiamo integrato al glossario. I tecnicismi precocemente registrati dall'autore saranno documentati solo mezzo secolo dopo nel francese.

È ancora francese il seriore opuscolo dal titolo *S'ensuyvent plusieurs basses dances tant communes qu'incommunes* di autore ignoto e la cui unica testimonianza pare risiedere nella copia conservata alla Bibliothèque nationale de France (fondo Rothschild)³¹³. Dalla breve nota bibliografica che introduce la ristampa anastatica del 1985, sappiamo che il codice ha conosciuto un'edizione a stampa pubblicata a Lione presso la tipografia di Jacques Moderne, intorno al 1532-1533. Il manoscritto pare comunque anteriore poiché non si discosta molto, da un punto di vista paleografico, dallo speculare *Lart et Instruction de bien dancier*, di cui ne riflette la struttura e il lessico. Il repertorio di danze è chiaramente quattrocentesco.

³⁰⁷ A questo proposito la studiosa annota: «En 1527, il s'engage dans l'armée du marquis de Saluces et part guerroyer en Italie» (2012, 23).

³⁰⁸ Pare che nel 1536 Arena guerreggiò contro Carlo V, il quale prese d'assedio la città di Nizza (Louison-Lassablière 2012, 24).

³⁰⁹ Quando si parla del testo di Arena, bisogna tenere presente l'edizione a cui ci si vuole riferire. *L'editio princeps*, dal titolo *Antonius Arena Solerensis ad suos compagnones studiantes qui sunt de persona friantes bassas dansas in galanti stilo compositas. Cum guerra Romana causa solatii mandat*, pare costituire unico esemplare ed essere custodito presso la biblioteca privata della famiglia Clapiers-Collongue (Louison-Lassablière 2012, 14). Gli studi datano il testo intorno al 1528 (ib.). Una seconda versione appare nel 1529 presso la tipografia di Claude Nourry e Pierre de Vingle. Con uno scarto di due anni appare la terza edizione, che oltre ad essere la più completa, si è rivelata essere anche la più accessibile (si veda la recente edizione bilingue curata da Louison-Lassablière 2012).

³¹⁰ Sull'adozione dell'etichetta latino maccheronico si è espressa criticamente Louison-Lassablière che ha piuttosto preferito parlare di latino *arenaïque*, poiché esempio di una singolarità linguistica senza precedenti (2012, 29-41).

³¹¹ Ne è un esempio la romanesca dal titolo *La traditore mi fa morire* documentata precocemente da Arena e poi registrata seriore in Arbeau (1588, 52).

³¹² Si tratta più esplicitamente dei seguenti tecnicismi: lat. maccher. *bassis dansis* < it. *bassadanza*; lat. maccher. *cadensas* < it. *cadenza*; lat. maccher. *campana* < it. *campanella*; lat. maccher. *duplus* < it. *doppio*; lat. maccher. *gambada* < it. *gambata*; lat. maccher. *mensuris* < it. *misura*; lat. maccher. *pavanas* < it. *pavana*; lat. maccher. *reprisa* < it. *ripresa*; lat. maccher. *sautarellas* < it. *saltarello*; lat. maccher. *simplus* < it. *scempio*.

³¹³ I dati sono ricavati dalla più recente ristampa anastatica del testo (1985, 1).

L'importanza accordata all'opera è più di ordine coreologico che linguistico. Infatti la ristampa anastatica è in grado di segnalare 184 titoli di *bassedanze* corrispondenti a 101 coreografie diverse. Si tratta della lista più ingente di repertori, a cui purtroppo non segue la relativa intonazione musicale.

Di natura diversa è invece la descrizione di quattro balli toscani, conservati in copia unica alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, sotto la segnatura Ms. Magl. XIX, 31. La preziosa trascrizione procurata da Gino Corti (1977, 73-82) - compendiata da apposito commento (succinto, ma essenziale) - ha concesso una più agevole disamina del testo. L'autore delle coreografie contenute nel testimone pare non essere noto agli studi, ma secondo quanto riferisce il musicologo (ib., 74) «la scrittura del codice è da assegnarsi alla seconda metà del Cinquecento e la lingua in cui sono estese le istruzioni dei balli rivela inflessioni popolari tipicamente fiorentine»³¹⁴. Il manoscritto è di indubbio interesse poiché, testimoniando l'avvenuto cambiamento di repertori, immette nell'uso creazioni lessicali del tutto sconosciute in epoca precedente e altrimenti documentate a fine secolo.

Un recente contributo di Patrizia La Rocca (1993, 63-80) ha gettato luce su un esile trattato, pubblicato a Venezia, a metà del Cinquecento, dal titolo *Le lalde e le sbampuorie della unica e virtuliosa Ziralda ballerina e saltarina scaltrietta Pavana*. L'artefice del prontuario pare essere un letterato pavano, Giacomo Morello³¹⁵, sodale del Ruzante e divulgatore di testi appartenenti «all'ambiente goliardico della scuola maccheronica padovana, riflettendo a diversi livelli stilistici la reazione di alcuni gruppi di intellettuali al progressivo affermarsi nel Veneto della lingua e della letteratura toscane» (ib., 65). Se, sul piano coreologico, il testo è di indiscutibile valore in quanto riferisce uno spaccato sulla condizione delle ballerine nel Cinquecento italiano, su quello linguistico riporta coniazioni non reperibili altrove e che sono tutte prime documentazioni. Si ricordano i tecnicismi *schiravoltole* e *revoltoli* (1553, 15r-16r) per rendere l'italiano *giravolte* e la voce poco comune *saltarina* che fornisce l'archetipo al fr. *saltarine*.

³¹⁴ Pare doveroso ricordare che la riflessione è pronunciata da uno studioso di musicologia e non da un esperto di filologia testuale. Appare evidente che il codice andrebbe esaminato con cura dagli specialisti del campo per poter rispondere più precisamente delle relative coordinate temporali e spaziali del documento.

³¹⁵ Un breve quadro biografico e letterario dell'autore è offerto da Lovarini (1965).

La progressiva divulgazione della pratica coreica in ambiente urbano pare essere contrassegnata da preoccupazioni di ordine morale: i movimenti concitati delle gambe non sembrerebbero confacersi né alle donne di buon costume né ai corrispettivi mariti. Ration per cui prendono piede alcune trattazioni³¹⁶ che esplicitano il valore etico del ‘buon danzare’. Un testo di questo tipo è il manuale stampato a Venezia nel 1555 il *Dialogo del ballo*³¹⁷, il cui autore è Rinaldo Corso (1525-1582ca.). Da un punto di vista linguistico il testo non presenta particolare interesse. Solo di rado ha saputo documentare forme rare o accogliere prime attestazioni.

Di carattere pionieristico è invece il *Ballo della Gagliarda*, opera pubblicata a Firenze nel 1560, la cui unica copia è conservata presso la Württembergische Landesbibliothek di Stoccarda con la presente collocazione: MS It. MC Sport.oct.230³¹⁸. L'autore è così definito da Sparti (1995, 6): «Compasso was himself the inventor of the variations in this book, claims that he is the only dancing-master to have paid any attention to the *gagliarda*». Si tratta del primo, di tutta una serie copiosa di trattati³¹⁹, rappresentativo del nuovo modo di ballare (più cadenzato e vigoroso rispetto al secolo precedente) e integralmente dedicato alla coreografia delle *gagliarda* di cui si vogliono riferire le relative *mutanze*³²⁰ (variazioni). Il testo è di grande valore per la sua ricchezza lessicale. Per il nostro studio, non di rado, il trattato ha fornito prime attestazioni e ha assegnato semantiche nuove a tecnicismi di antica diffusione.

Un interessante manoscritto di area francese è certamente *Instruction pour dancer les dances cy apres nommez*, scoperto da Uwe Schlottermüller nella Hessische Landesbibliothek di Darmstadt, dove è ancora oggi conservato sotto la collocazione MS 304. Una riproduzione con trascrizione moderna è stata offerta

³¹⁶ Nel Seicento tali espendienti saranno più cospicui. Si tratta di materiali che abbiamo accluso al *corpus* testuale e di cui si riferirà puntualmente nel paragrafo a seguire.

³¹⁷ Si legge in chiave moderna nella ristampa anastatica del 2006.

³¹⁸ Una ristampa anastatica curata da Barbara Sparti è stata pubblicata a Friburgo nel 1995.

³¹⁹ Trattandosi di manuali che riprendono, dal punto di vista lessicale, quanto già precocemente esposto da Compasso, essi non presentano una particolare significatività per il presente lavoro. Si segnalano pertanto qui di seguito alcuni dei testi incentrati sul tema della *gagliarda* e le sue sequenze (*partite*): il primo, è l'*Opera bellissima nella quale si contengono molte partite et passeggi di gagliarda* (1589) procurato dal noto ballerino Prospero Lutij di Sulmona subito seguito dal *Libro di Mutanze di Gagliarda, Passo e mezzo, Canario è passeggi* (1600) di Livio Lupi da Caravaggio e, in ultimo, l'ampio manuale di Ercole Santucci da Perugia, *Mastro da ballo* (1614).

³²⁰ Per lo specifico significato si rinvia alla voce del glossario → fr. *mutance*.

dallo stesso Schlottermüller (coadiuvato da altri autori), apparsa piuttosto recentemente³²¹. La sezione introduttiva presenta sommarie e tuttavia imprecise informazioni di ordine paleografico e filologico³²², ma essenziali per poter situare l'altezza del testo e, con esso, gli italianismi coreici di cui è testimone. L'opera si colloca tra il 1560 e il 1590 circa, si compone di 38 ff. ed è di autore ignoto (cfr. l'introduzione al testo procurata da Feves 2000, 11-37). Sebbene i repertori richiamati siano in maggior misura francesi, il lessico che li riproduce è visibilmente di matrice italo-romanza. Sono frequenti i casi in cui il testo registra forme esclusive (si pensi al caso di *fleurette*³²³ che ricorre altrove unicamente al maschile) o esibisce nuove grafie utili ad una più puntuale ricostruzione delle forme³²⁴.

Una nuova tecnica coreica è annunciata dal *Ballarino* (1581), la cui fortuna è confermata dalle sue numerose riedizioni³²⁵. L'autore, Fabrizio Caroso da Sermoneta (1526/1535-dopo il 1605), è un noto teorizzatore di coreografie, nonché ballerino provetto tra i più illustri del secolo. Fu ideatore di nuove scenografie del ballo e, in special modo, di balletti capaci di coniugare diverse forme spettacolari³²⁶ già dal taglio moderno (Pontremoli 2002, 47; Sasportes 2011, 36). I pochi dati biografici noti sul suo conto non ci consentono di appurare se egli prestò servizio in Francia o quale fu la circolazione del trattato fuori dalla Penisola³²⁷. Sappiamo però da ballerini francesi a lui coevi (è il caso di Thoinot Arbeau) che il suo testo ebbe una certa fama. Tra i trattati italiani del Cinquecento, il *Ballarino* è senza dubbio

³²¹ Il testo data il 2000. Su questo punto si rimanda all'apparato bibliografico.

³²² Pare consueto l'interesse accordato da coreologi o musicologi a tali tipologie testuali. Un aspetto che contrasta con l'ancora scarsa attenzione prestata dagli specialisti del campo filologico e linguistico e che non consente tuttora di speculare sulla storia del manoscritto e sulla lingua in esso veicolata.

³²³ Per approfondimenti sul caso si rimanda alla relativa voce del glossario.

³²⁴ Limitatamente ai tecnicismi coreici francesi, il prontuario segnala interessanti coniazioni perlopiù ignote ai testi e ai lessici. È il caso della voce fr. *coulade* che non conosce ulteriori attestazioni e la cui semantica è di difficile individuazione.

³²⁵ Si tratta di *Nobiltà di dame* (1600; 21605) e della *Raccolta di varij balli* (1630).

³²⁶ Tra queste si ricordano il mimo, la musica e la danza che preannunciano i seriori sviluppi teatrali della danza (soprattutto quella di area francese). Per approfondimenti sul tema si rinvia a Pontremoli (2002, 47-61).

³²⁷ Cursorie informazioni sono raccolte nel Dizionario Biografico degli Italiani: [http://www.treccani.it/enciclopedia/fabrizio-caroso_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/fabrizio-caroso_(Dizionario-Biografico)/). Un aspetto rilevante per il passaggio in Francia di mode coreiche è la dedica encomiastica a Maria de' Medici dell'opera *Nobiltà di dame*. Tale circostanza è infatti un sicuro indice della «risonanza ormai europea dell'arte del Caroso come rappresentante della scuola italiana» (ib.).

quello più ricco di tecnicismi coreici³²⁸ (si tratta in maggior misura di neologismi indicanti forme nuove)³²⁹, alcuni dei quali sono stati trasmessi al francese³³⁰.

Una figura singolare, capace di congiungere le esperienze artistiche italiane con quelle francesi, è certamente Baldassarre da Belgioioso (?-1587 ?)³³¹. Fu un illustre violinista e le sue doti furono apprezzate anche in Francia dove, conosciuto grazie alla sua «bande de violons, la meilleure qui fust en toute l'Italie» (Dellaborra 1999, 30), finì per essere ingaggiato come *valet de chambre* dalla stessa regina madre (ib.). Divenuto 'allestitore' dell'accadimento festivo dei reali di Francia, Baldassarre ebbe il pregio di ideare una nuova forma spettacolare al contempo rivoluzionaria e pionieristica: il *Balet comique de la Royne* (1582)³³². L'armonica sintesi delle diverse forme artistiche (sono amalgamate organicamente la musica, il canto, la recitazione, la danza³³³, la poesia, la drammatica e la scenografia), qui per la prima volta inscenate a teatro, costituì l'archetipo del moderno *ballet de cour*³³⁴ diffusosi in Francia a partire dal Seicento. Un lascito che è direttamente collegabile al successo ancora francese del *ballet classique*, istituzionalizzatosi come disciplina

³²⁸ A metà del secolo XVI è già visibile il ricambio di repertori cui la danza è sottoposta, un aspetto che sul piano linguistico comporta «una progressiva evoluzione del lessico tecnico» e «una nuova modalità di nominare le danze» (Pontremoli 2002, 47).

³²⁹ Un esempio emblematico è rappresentato dal passo del *fioretto* che viene eseguito con una serie di salti: «il primo a piè pari, un altro risultante con una gamba alzata, un terzo ancora a piè pari e il quarto con l'altra gamba tesa sempre di fronte» (Caroso 1581, 10). Echi di questo tipo si ritrovano ancora oggi nel *ballet académique*.

³³⁰ Il trattato è altresì rappresentativo dell'avvenuta diffusione europea di forme coreiche, poiché registra le varietà di gagliarde spagnole accanto a quelle italiane e francesi, così come le pavaniglie nelle sue diverse realizzazioni nazionali (Caroso 1581, 22-24; 37-39).

³³¹ Nell'introduzione al *Balet comique de la royne* Dellaborra (1999, 29-36) annota: «Non esistono documenti che comprovino la nascita di Baldassarre a Belgioioso e che illuminino sulla natura della sua vita in Italia prima della partenza per la corte francese». Una puntuale ricerca d'archivio ha concesso alla coreologa di riportare alla luce dati significativi sulla sua biografia. Per approfondimenti sul caso si rinvia al testo.

³³² Isherwood, nel ponderoso manuale dedicato alla musica in Francia nel secolo XVII, descrive il balletto di Baldassarre come segue: «caratterizzato da un impiego strabordante di effetti scenici [...] e dall'uso di un coro e di un'orchestra straordinariamente numerosi» (1988, 95). Quanto alla sua durata, l'autore ci informa che lo spettacolo durò circa sei ore (ib.). Fu certamente un evento marcato da magnificenza ed eccezionalità. L'autore inoltre fornisce puntuali indicazioni sul valore allegorico e politico della trama così come della sua esecuzione. Per approfondimenti si rinvia al testo (91-103).

³³³ Su questo punto, Pontremoli (2002, 75) precisa: «La danza sembra decisamente più integrata nella globalità dello spettacolo, come ausilio indispensabile alla comprensione della narrazione attraverso la gestualità e l'espressione».

³³⁴ È propriamente la prima forma strutturata e moderna di balletto, che conoscerà in Francia tutta una serie fortunata di declinazioni che presero forma non prima del Seicento. Per una trattazione dettagliata cfr. Pontremoli (2002, 75-77). È anche definita dagli studiosi di danza una «rielaborazione francese dell'impostazione coreutica italiana» (La Rocca/Pontremoli 1993, 87).

un secolo dopo. Sul piano linguistico, il testo documenta numerosi italianismi, non tutti però qualificabili come coreici.

Appare quasi coevo il prontuario di Thoinot Arbeau³³⁵ (1519-1595) decisivo nel mappare, al di là delle Alpi, la scena coreica (e del lessico da essa veicolato) colta nella sua complessità ed evoluzione. Il manuale di riferimento è *Orchésographie*, pubblicato per la prima volta nel 1589. L'impalcatura, sulla scorta dei più antichi modelli italiani, è bipartita in una sezione pratica, capace di raccogliere in maniera sistematica le intonazioni musicali (spesso corredate dalle tipologie di strumenti utili a rappresentarle) e teorica, dove sono raccolte le relative coreografie, la cui esecuzione è resa esplicita dall'uso delle illustrazioni. La raccolta è senza dubbio la più significativa per l'epoca e, sul piano linguistico, l'unica in grado di registrare un elevato numero di tecnicismi coreici di rara documentazione. Su questo punto, soltanto Arbeau richiama la tecnica delle danze armate, lasciando intravedere quelle interferenze che la danza esibisce con altri campi semantici affini: in special modo la scherma, l'arte militare e l'equitazione, tutti ambiti nei quali l'Italia ha potuto vantare, almeno fino al principio del Seicento, il primato assoluto. Un assunto che giustifica la nutrita presenza di italianismi nel testo e che, peraltro, hanno costituito una percentuale rilevante del nostro glossario.

L'ultimo esemplare accolto nel corpus cinquecentesco è redatto da Arcangelo Tuccaro (1535-?), saltimbanco abruzzese e insegnante di ginnastica di Carlo IX di Valois (1550-1574). Gli studi ci confermano che fu considerato un abile maestro di volteggio, sia da Carlo IX che da Enrico IV³³⁶. I *Trois dialogues de l'exercice de sauter et voltiger en l'air* stampati a Parigi nel 1599 rappresentano un *unicum*. Si tratta del primo manuale integralmente concepito per acrobati, nel quale appaiono 80 xilografie raffiguranti le relative posture per l'esecuzione dei salti. All'interno del testo, sono descritte sparsamente anche le danze³³⁷, il cui lessico trova ampio impiego anche per esecuzioni più complesse e dinamiche della ginnastica (fr. *cabriole*, fr. *fleuret*, fr. *saut cabriolé*, fr. *volte*). La mano italiana emerge chiaramente dal fitto numero di italianismi registrati, talvolta creazioni singolari dell'autore e che hanno avuto scarsa diffusione al di fuori dei contesti citati.

³³⁵ Si tratta di un nome fittizio ricavato dalla forma anagrammata dell'originale Jehan Tabourot.

³³⁶ Per informazioni più dettagliate su questo aspetto si rinvia ad Arcangeli (2011, 34-48).

³³⁷ A questo proposito Arcangeli (2011, 35) annota: «It is also true and well-known that the book does discuss dance».

3.2.3 Trattati e i trattatisti nel secolo XVII³³⁸

Il Seicento è un secolo di grande rilevanza per la storia della disciplina: da un lato, si consolidano i modelli inaugurati nel secolo precedente (in particolare, quelli più maturi della seconda metà del secolo) dall'altro, nuove tendenze incalzano e prendono piede in maniera decisiva scardinando gli ordini fino ad ora stabiliti (si tratta del ruolo centrale tutto francese nel settore del ballo). In questo contesto, la pratica dell'intermedio pare essere confermata per tutto il primo Seicento e rinnovarsi nella più recente forma del melodramma. Quale espressione dello spettacolo, la danza «viene impiegata all'interno delle varie forme drammatiche, accentuando il carattere aulico, encomiastico e celebrativo dell'azione principale, della quale moltiplicavano i temi» (Pontremoli 2002, 66)³³⁹. Con lo scopo di cucire la trama narrativa, essa diventa una componente fondamentale nella scena teatrale, amplifica la sua espressività legata non solo alle posture del corpo, ma anche alla mimica facciale (ib.). Tutte innovazioni capaci di significare anche gli scenari della contemporaneità. Scorreremo nel paragrafo a seguire i trattati che hanno marcato tanto l'evoluzione dei contenuti coreici, quanto del suo linguaggio.

Si colloca per primo il ponderoso volume del Negri (1536ca.-dopo il 1604)³⁴⁰, *Le Gratie d'amore* (1602)³⁴¹ che raccoglie la tecnica coreica del provetto danzatore di corte. Al di là delle virtuosistiche regole che espone e che prefigurano aspetti poi propri del balletto accademico ottocentesco (Pontremoli 2002, 58), l'opera non si rivela significativa per il presente studio. La maggioranza dei tecnicismi evocati trova precedente menzione in Caroso (1581 e 1600)³⁴².

³³⁸ Nella prima metà del Seicento la danza si fissa quale componente canonica del teatro. La ritroviamo inglobata anche nelle recenti forme del melodramma e nella commedia dell'arte (Pontremoli 2002, 65). Nel primo caso, le opere che ne derivano, i libretti, non esplicitano informazioni di carattere coreico, motivo per cui, tali scritti non sono stati allegati al nostro corpus testuale.

³³⁹ Informazioni dettagliate sugli sviluppi del balletto in Francia si ricavano dallo scritto di Isherwood (1988). A questo proposito, lo studioso ci informa che tale forma spettacolare «fiorì infatti come mai in precedenza sotto Enrico IV, Maria de' Medici e Luigi XIII» (1988, 104).

³⁴⁰ Cenni sulla sua biografia si ritrovano anche nel Dizionario Biografico degli Italiani (http://www.treccani.it/enciclopedia/negri-cesare-detto-il-trombone_%28Dizionario-Biografico%29/). Di assoluto interesse è la sua presenza ripetuta in Francia, come ballerino della famiglia reale. Fu infatti *violon ordinaire*, *violon du roi*, *violon de la chambre* di Enrico III (ib.).

³⁴¹ Numerose le ristampe anastatiche, l'ultima delle quali è curata da Dalmonic e data il 2001.

³⁴² Lo confermano anche le parole di Pontremoli (2002, 57): «Le tre opere fondamentali [due del Caroso e una del Negri] concordano nelle linee generali, riportando un comune repertorio di movimenti da utilizzarsi in balli che spesso sono fra loro simili perché appartenenti al medesimo genere».

Un riflesso della *querelle* estico-morale che ha interessato la danza nel corso del Cinquecento si rilegge ancora in alcuni testi seicenteschi. Da una parte, si situano i polemici denigratori dell'arte del ballo, dall'altro i suoi più accaniti sostenitori. Rispecchiano il primo aspetto alcuni trattati apparsi in Italia e in Francia al principio del Seicento. Tra questi, si sono distinti il *Traitté contre les danses* (1606) redatto da Jean Boiseul (da cui abbiamo ricavato alcune varianti grafiche interessanti di italianismi) e il seriore *Traitté contre les danses et les comédies, composé par Sainct Charles Borromée Archevesque de Milan* (1669), traduzione francese della più antica versione latina apparsa negli *Acta ecclesiae Mediolanensis* del 1599. Rientrano invece nella seconda categoria il *Discorso sopra il ballo* (1620) di Filippo degli Alessandri (fine sec. XVI-?) e *Del origin et nobiltà del ballo*³⁴³ di Giulio Mancini (1559-1630). Sul piano linguistico i testi menzionati non presentano particolari innovazioni lessicali.

Esponendo i nuovi principi della danza, De Lauze (1585/1590-dopo il 1641), nella sua *Apologie de la danse* (1623)³⁴⁴, richiama alla memoria alcune delle prescrizioni teorizzate dai maestri italiani del Quattrocento, che vengono qui riattualizzate in chiave moderna. Il *maître à danser* espone in due sezioni - di cui la prima riservata ai cavalieri, mentre la seconda alle dame - il metodo³⁴⁵ teorico e pratico per danzare correttamente, ovvero con «aisance et grâce» (1623, 27) rievocando i concetti di *gentillesse*, di *maintien* che altrove definisce «comme un certain air», di precedente mediazione italiana. Si tratta indubbiamente di un prontuario di assoluta novità, sia per le acute osservazioni di carattere coreografico e metodologico (si pensi ad esempio l'esplicito riferimento ad un appoggio per l'esecuzione delle figure che preconizza la moderna barra)³⁴⁶, sia per le innovazioni lessicali che contiene (tra cui si annovera la ripresa di antichi italianismi, che dopo l'avvenuta risemantizzazione si sono poi stabiliti nel francese).

³⁴³ Il manoscritto è conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana sotto la segnatura MS Barberiano Latino 4315 (159r-208v). Una versione digitalizzata è consultabile al seguente indirizzo: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Barb.lat.4315.

³⁴⁴ La ristampa anastatica più recente data al 1977.

³⁴⁵ Il manuale riveste un'esplicita funzione didattica. Non è casuale il canonico riferimento a termini quali *escole, pédant, escolier* (De Lauze 1623, 8; 13; 31). Una evenienza che pone la danza alla stregua di altre discipline pedagogiche e che, al contempo, richiama la scuola dei maestri italiani. Anche sul piano dell'impalcatura, il trattato pare risentire dei modelli irradiati dalla Penisola.

³⁴⁶ Un aspetto che è suggerito anche da Christout nella prefazione al trattato di Saint-Hubert (1993, 9).

Emblema dell'emancipazione della danza teatrale che coagula al suo interno macchinerie e una grande diversità degli apparati scenici, è il trattato di Saint-Hubert (?-?) *La manière de composer et de faire réussir les ballets*, stampato nel 1641³⁴⁷. Si tratta di un compendio scarsamente considerato dagli studi, il cui interesse è indubbio, poiché getta luce sulla fioritura del balletto ante la sua istituzionalizzazione³⁴⁸, lasciando intravedere il suo progressivo affermarsi entro il teatro francese. Esplicitando le diverse categorie di balletti, l'autore fa ampio uso di sintagmi³⁴⁹ che richiamano le nuove forme spettacolari (ampliando così il ventaglio d'uso dell'italianismo e riqualificandolo con semantiche nuove), così come avviene per la voce *mascarade*. È discreto il numero degli italianismi estratti, benché il nuovo *trend* culturale inizi a lasciare le sue prime tracce linguistiche.

Rappresentano una più moderna concezione coreografica gli scritti del gesuita Claude-François Ménéstrier (1631-1705) apparsi a metà del secolo. Il primo testo ripercorre sommariamente le fortune della danza dall'antichità sino in epoca recente ed esplicita, con molta chiarezza, la nascente funzione teatrale del balletto francese nelle sue molteplici declinazioni. Il secondo, invece, accoglie accanto al ballo propriamente teatrale anche altre forme spettacolari tra cui spiccano i tornei, i trionfi ed i caroselli³⁵⁰. Si tratta rispettivamente del *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre* stampato a Parigi nel 1682 e del *Traité des tournois, ioustes, carrousels et autres spectacles publics* pubblicato nel 1669³⁵¹. Entrambi i trattati hanno concesso una certa argomentazione in seno agli italianismi coreici e, in special modo, di quelli che nel corso del secolo si sono risemantizzati (in modo

³⁴⁷ L'opera ha conosciuto una sola riproduzione anastatica curata dalla storica della danza Marie-Françoise Christout (1993).

³⁴⁸ Processo ufficialmente disposto nel 1661 e dovuto alla fondazione dell'*Académie Royale de Danse*, di cui riferiremo nel paragrafo a seguire.

³⁴⁹ Si pensi al solo *ballet a entrée*, la cui azione coreografica è alternata da 'entrate' serie (ora comiche o grottesche) e che consente di immettere nuovamente nell'uso del francese la voce *grotesque*, qui provvista di una nuova semantica coreica, così come la voce composta *ballet-mascarade* che riattualizza linguisticamente due italianismi di più antica introduzione. Per approfondimenti sul tema cfr. → fr. *ballet*; fr. *grotesque*; fr. *mascarade*. Una trattazione sistematica sulle diverse declinazioni del balletto si ritrova in Isherwood (1988, 104-107).

³⁵⁰ Non si tratta di *divertissements* slegati dalla dimensione del balletto. Al contrario, Isherwood (1988, 109-111) precisa che «I combattimenti erano sempre accompagnati da esecuzioni musicali e da esotiche processioni allegoriche ed entrate in costume [...]. Alle quadriglie erano intercalati elementi di balletto: *récits*, intermezzi musicali, danze». La loro diffusione in Francia pare prendere piede con Enrico IV e Maria de' Medici (ib.).

³⁵¹ I rispettivi trattati sono ora consultabili su Google Libri.

del tutto indipendente dall'archetipo italiano) finendo per rimanere nel linguaggio del balletto contemporaneo.

3.2.4 L'*Académie royale de danse* e i trattati al principio del secolo XVIII

Sebbene l'apogeo del balletto francese sia fissato nel Settecento, le radici della sua fortuna sono da collocarsi nel secolo precedente. L'eredità italiana della disciplina coreica trova un vigoroso accoglimento presso la monarchia francese, grazie alla figura di Luigi XIV (1638-1715). Sappiamo dagli studi musicologici e coreologici che il Re Sole fu particolarmente devoto alle arti. Non tutte però furono ugualmente significative. Al contrario, «l'esercizio della musica fece parte della sua educazione» (Isherwood 1988, 135) così come la danza, alla quale fu iniziato dal padre sin da bambino. Lo studioso ci ricorda che «il giovane re [...] trascorreva le sue ore esercitandosi nei passi di danza e ascoltando concerti» (ib., 136). Si esibì in qualità di ballerino in numerose creazioni operistiche di derivazione italiana³⁵² (sia in seno alla scenografia che alla composizione delle partiture musicali), una circostanza che concesse al balletto una certa vitalità a corte. Allo scadere degli anni '50 del Seicento pare però che la commistione di elementi italiani nell'opera francese non fu più apprezzata dal pubblico di Parigi. Uno scenario che rivela il repentino cambio di paradigma che coinvolse simultaneamente la tradizione operistica, il balletto e la musica. Da un lato, la regia dei nuovi *ballets de cour* è affidata al francese Benserade (1613-1691) in stretta collaborazione con Lully (1632-1687)³⁵³ che, sebbene italiano d'origine, fu il promotore della frattura (ormai senza via di ritorno) tra l'ambiente della Penisola e quello dell'Oltralpe³⁵⁴.

³⁵² Si pensi a questo proposito a *Le nozze di Peleo e di Teti* (1654) - un'opera ideata dall'italiano Carlo Caproli - al cui balletto prese parte lo stesso Re Sole ricoprendo ben sei ruoli differenti (Isherwood 1988, 150).

³⁵³ Toscano di origine, Lully approdò in Francia come *garçon de la chambre* all'età di 14 anni e coltivò la propria passione per la musica inserendosi via via negli ambienti cortesi dell'epoca. Dopo aver compiuto studi strumentali e aver appreso le nozioni fondamentali nel campo della composizione, egli riuscì ad affermarsi come *compositeur de la musique instrumentale* della casa reale (1653). Un successo che fu confermato anche dal seriore incarico di sovrintendente della musica di Luigi XIV (1661). Si distinse peraltro anche per le eccellenti doti coreiche e dai dati biografici sappiamo che fu ballerino provetto oltretutto «cantante buffo» (cfr. <http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-lulli/>; Isherwood 1988, 163). Lasciò una traccia indelebile nella storia della disciplina e, in special modo, nell'avvenuta emancipazione francese del campo operistico. Isherwood lo definì «il compositore probabilmente più ricco della storia, [...] il musicista più potente dei tempi moderni» (1988, 226).

³⁵⁴ Riprendendo le parole del musicologo americano è possibile confermare tale assunto: «Persino Lully, nato in Italia, cominciava ad allontanarsi dagli italiani e dalla loro musica; disgustato dallo stile

Dall'altro, la scomparsa di Mazzarino (1602-1661) dal *milieu* politico e culturale francese accelerò la progressiva uscita di scena italiana dal teatro francese (Isherwood 1988, 153). Una strada che aprì la stagione operistica in Francia, preceduta dalla sua centralizzazione³⁵⁵: assunse il ruolo di *leader* in questo contesto l'allora ministro delle finanze Jean-Baptiste Colbert (1619-1683). Osserva lo studioso americano (1988, 178) che nel sostegno artistico avviato dal potere centrale si legge un chiaro intento protezionistico, volto ad elevare la Francia a nazione guida nel quadro europeo³⁵⁶. Isherwood aggiunge, a questo proposito, che «l'attenzione personale di Colbert per l'opera delle accademie si manifestava in ogni occasione; non contento di dettare i regolamenti di queste istituzioni, egli assumeva il ruolo di protettore e si occupava personalmente dei dettagli dei loro affari [...]. Egli dettò i regolamenti per l'Académie de peinture [...] e dopo il 1671 divenne il protettore dell'Académie d'architecture» (ib., 178-179). Un disegno che doveva perpetuarsi per accentuare l'epoca gloriosa della nazione francese e fissare nella storia la figura di Luigi XIV. La prima istituzione ad essere sancita fu l'*Académie de peinture et sculpture* (1643)³⁵⁷ seguita, qualche decennio dopo, dall'*Académie royale de danse* (1661), questa soprasseduta dal maestro personale di Luigi XIV e da alcuni eminenti *maîtres de ballet*. Secondo un preciso statuto stilato dal re, ovvero le *Lettres patentes*, la danza diventa un sapere istituzionalizzato, altamente codificato e conchiuso al suo interno (ib., 180). Pochi eletti potevano assicurarsi la qualifica di *maestro* (al principio soltanto 13, tutti rigorosamente nominati dal monarca) per impartire a futuri allievi la lezione coreica e speculare in termini teorici sull'evoluzione delle stesse coreografie. La nascita dell'accademia della danza segna la fine della secolare unione con il campo

violinistico italiano praticato dalla Grande bande del re, basato su una continua improvvisazione e sulla moltiplicazione degli abbellimenti e *broderies* sulle note scritte, Lully organizzò i propri Petits violons (sedici esecutori) ed insegnò loro la tecnica della precisione dell'arco e del suonare senza abbellimenti» (1988, 153).

³⁵⁵ La motivazione risiede nell'evidente funzione politica rivestita da tutte le forme artistiche, un espediente che era già stato collaudato in Italia nel corso del Rinascimento. Su questo punto cfr. Pontremoli (2002, 31-56). Per il quadro francese seicentesco si veda invece Isherwood (1988, 177-234).

³⁵⁶ Tale affermazione poteva essere messa in atto soltanto scardinando definitivamente l'Italia dal suo ruolo di paese *leader*. Ora, in testa c'era la Francia che avrebbe dovuto ben presto «esportare i modelli artistici» al di fuori del proprio territorio (Isherwood 1988, 177), con tutte le conseguenze culturali e linguistiche che ne derivano.

³⁵⁷ Fu chiaramente preceduta dalla letteraria *Académie française* istituita nel 1635 per volontà del cardinale Richelieu (1585-1642). Per approfondimenti sul tema cfr. Isherwood (1988, 185-189).

musicale³⁵⁸ (ib., 181) ed è prodromo di quell'autonomia di linguaggio di cui vi è traccia indiscussa nel Rinascimento italiano.

A preludio della tecnica virtuosistica cui è avviato il balletto accademico settecentesco concorrono due specifici trattati. Il primo, è *Chorégraphie ou l'art de décrire la dance*³⁵⁹ uscito nel 1700 e stilato da Raoul-Auger Feuillet (1650ca.-1709ca.). Sul suo conto gli studiosi riferiscono che l'autore si vantò di aver ideato «un rivoluzionario sistema di notazione coreica» che permise alla danza di essere fissata per mezzo di «segni di univoca interpretazione» (Pontremoli 2002, 79) che pare invece risalire al maestro Beauchamp (1631-1705), poi direttore della stessa Accademia. Sul piano lessicale, il testo ha concesso di ponderare più precisamente l'impatto degli italianismi del ballo, non solo fornendo un mero dato quantitativo, ma anche lasciando emergere i momenti di innovazione.

Il secondo, è lo scritto di Pierre Rameau (1674-1748) *Le maître à danser*³⁶⁰ apparso nel 1725, più esaustivo del primo nella trattazione della tecnica delle posizioni di base proprie al balletto classico e dei relativi *ports de bras*³⁶¹, ovvero le elevazioni a cui sono sottoposte le braccia in concordanza con il resto del corpo. Si colloca pertanto alla stregua del trattato di Feuillet, ma presentando un'impalcatura teorica più estesa, ha potuto segnalare più precisamente le recenti semantiche assunte dagli italianismi coreici, così come dei relativi contesti.

³⁵⁸ Fu anch'essa istituzionalizzata dieci anni dopo per volere dello stesso re. Una specifica trattazione è offerta da Isherwood (1988, 206-234) a cui si rinvia.

³⁵⁹ L'opera conobbe numerose riedizioni, tutte recanti il medesimo titolo, ma con una progressiva integrazione dei repertori coreografici, a testimonianza della progressiva evoluzione della tecnica e delle mode coreiche. Nel nostro corpus abbiamo integrato le edizioni del 1704 e del 1706.

³⁶⁰ Il titolo ricalca in esteso la formula impiegata, un secolo prima, da Ercole Santucci Perugino nel suo prontuario il *Mastro da Ballo*, apparso nel 1614.

³⁶¹ Sugli esiti moderni dei modi e delle posizioni delle braccia si rinvia a Bourgat (1986, 54-58).

4 Glossario

4.1 Preliminari metodologici e finalità

Dopo aver constatato il debito contratto dal francese nei confronti dell'italiano - nel solo campo coreico - la presente indagine è rivolta alla descrizione degli italianismi lessicali impiegati dai primi trattatisti rinascimentali fino all'intensa stagione di codificazione francese, con relativo passaggio da un sapere prettamente italomanzano a quello più maturo di area francese. Avendo evidenziato la pressione culturale esercitata dall'Italia rinascimentale e il suo primato indiscusso in tutte le arti si è voluto dimostrare quanto l'analisi delle tracce linguistiche permetta di comprendere gli avvenimenti storici che le presuppongono³⁶². In questo contesto, possiamo affermare che la lingua di un popolo è inseparabile dalla sua storia sociale (Wind 1928, 26), poiché «le nombre des emprunts faits à une époque donnée est en raison directe de ses contacts avec l'étranger» (ib.). La nostra inchiesta ha dunque una rilevanza non solo linguistica, ma anche storica.

Abbiamo già esaminato sul piano culturale le contingenze che hanno sotteso la penetrazione di materiale allogeno. Sappiamo dunque che la complessa e feconda opera di edificazione della lingua francese fonda i suoi presupposti non solo sull'emulazione di modelli stranieri, ma anche sull'accoglimento di elementi linguistici dalle diverse provenienze. Al di là degli apporti offerti dalle singole tradizioni linguistiche, occorre sottolineare due aspetti rilevanti per la presente ricerca: a) il primo, è di ordine metodologico; b) il secondo, riguarda la tipologia dei materiali esaminati.

Cella (2003, XI) aveva palesato l'importanza di «valutare l'incidenza culturale e letteraria del materiale d'imprestato in relazione alle caratteristiche linguistiche che lo contrassegnano». Vale a dire che le diverse forme del prestito sono dovute e collegate alla diversità delle cause che sottendono il contatto tra sistemi (ib.). Ragion per cui, per poter restituire «la loro valenza storica e culturale» (ib., XV), è necessario che lo studioso indagli accuratamente i modi in cui i prestiti si realizzano. Parlando di prestiti antichi e non di lingue oggi a contatto, sappiamo che «testimonianze antiche vuol però dire testi scritti e quindi situazioni diverse da

³⁶² Tale evenienza era già stata evidenziata da Cella (2003, VIII).

quelle collegate all'uso vivo in comunità bilingui su cui si basano alcuni tra gli studi metodologicamente più importanti sull'interferenza [...]. Tenendo conto anche della comunicazione scritta, il concetto di "contatto" si allarga moltissimo perché non presuppone necessariamente la vicinanza geografica» (Stussi 1996, 146 cit. in Cella 2003, XV-XVII). Tale estensione mediata dai testi può essere descritta attraverso la disamina delle documentazioni e può consentire una comprensione ravvicinata tanto delle dinamiche di innesco del prestito linguistico, quanto delle sue forme. Appare essenziale collegare questi due elementi: dato linguistico e tipologia degli scritti, per poter riprodurre, seppure solo parzialmente, il contatto originario avvenuto tra locutori (ib.). Sulla scorta di Cella, ritengo utile (ai fini del presente lavoro) contestualizzare il dato linguistico, tenendo conto sia del contesto storico-culturale in cui sono inseriti i prestiti, sia delle caratteristiche dei testi in cui questi sono (r)accolti, un approccio marcato come 'filologico' che può «incide[re] ora sulla possibilità di analisi» (ib., XVI)³⁶³.

Un'ulteriore precisazione va accordata alla natura dei materiali indagati. Abbiamo a che fare da un lato, con una tipologia testuale del tutto nuova: i trattati artistici del ballo; dall'altro, con un linguaggio tecnico sconosciuto in epoca precedente, ovvero il lessico della danza che viene preso a modello in Francia e trasmesso al suo patrimonio linguistico. Sul primo punto, gli studiosi moderni di coreologia hanno disquisito sulla strutturazione interna del discorso coreico, così come sugli elementi paratestuali che sono divenuti canonici nella letteratura della danza (per una breve trattazione cfr. Nordera 2007, 23-32; Pontremoli 2008, 57-76)³⁶⁴. Sul secondo, non abbiamo a disposizione studi specifici (e sistematici) volti

³⁶³ L'estratto sommario sulla trattazione del lessico tecnico presentato da Vidos (1965, 358-360) esplicita palesemente l'esigenza di correlare il dato linguistico con i testi che lo giustificano: «Pour être en mesure d'éclaircir les problèmes que pose l'emprunt des termes techniques, il ne suffit pas de constater la présence d'un mot technique dans un passage et d'établir l'âge du texte d'où le passage est tiré. Comme il est nécessaire de connaître le climat social et culturel de l'emprunt, il faut toujours se demander de quoi il s'agit dans le texte en question, à quoi on y fait allusion, quelle en est l'ambiance géographique, historique ou sociale, à quelle occasion il a été écrit et enfin quelles étaient les circonstances de la vie de l'auteur qui l'a rédigé. [...] Nous voyons donc comment l'étude approfondie des textes, voire des textes rédigés dans une langue étrangère, peut nous révéler le climat culturel et l'ambiance auxquels les termes techniques doivent leur existence et leur origine».

³⁶⁴ Lo sviluppo di norme all'interno dei trattati tecnici si evidenzia anche al di fuori della danza. Nell'arte militare, Pretalli (2018, 157) osserva: «Les ouvrages d'art militaire du *Cinquecento* offrent maints exemples d'association active des langages verbal et visuel dans le but d'optimiser la transmission des savoirs. L'insertion des figures près du passage qu'elles illustrent, notamment, ainsi que l'utilisation de signes littéraires - créant des passerelles fonctionnelles entre texte et image - devinrent des pratiques répandues à partir de la fin du siècle. Certes, il ne s'agissait pas d'une nouveauté à la Renaissance, mais la diffusion sans précédent que ces modèles de mise en forme des savoirs

ad inquadrare la codificazione di un sapere di ‘specialità’ sorto in Italia e presto diffusosi nelle maggiori lingue europee di cultura. Due aspetti sono rilevanti in questo contesto: il primo, concerne la riflessione sul concetto di *lingua speciale*³⁶⁵, con particolare riferimento all’epoca antica; il secondo, riguarda più estesamente il fenomeno del prestito nell’ambito del lessico *spécialisé*.

Secondo Cortelazzo (1994, 8) una *lingua speciale* è «una varietà funzionale di una lingua naturale, dipendente da un settore di conoscenze o da una sfera di attività specialistici, utilizzata, nella sua interezza, da un gruppo di parlanti più ristretto della totalità dei parlanti la lingua di cui quella speciale è una varietà, per soddisfare bisogni comunicativi (in primo luogo quelli referenziali) di quel settore specialistico; la lingua speciale è costituita a livello lessicale da una serie di corrispondenze aggiuntive rispetto a quelle generali e comuni della lingua e a quello morfosintattico da un insieme di selezioni, ricorrenti con regolarità, all’interno dell’inventario di forme disponibili nella lingua»³⁶⁶. Questo significa che la specializzazione delle attività fa nascere un linguaggio ‘speciale’. Un aspetto che implica non solo l’esistenza dell’ambito settoriale (e dell’uso tecnico della lingua), ma anche di un gruppo di esperti che tale linguaggio utilizzano (Eggert 2016, 394). Diverse definizioni sono state procurate dagli studi e indagini recenti mostrano che la delimitazione di tale nozione è ancora oscillante (Gualdo/Telve 2011, 17).

Al di là del piano definitorio, vi è un aspetto che è incisivo per la nostra ricerca: le ‘lingue di specialità’ in epoca antica sono radicalmente diverse da quelle sorte nella modernità (Eggert 2016, 393; Gualdo/Telve 2011, 46; Kramer 2016, 383). Ne consegue che «pour l’étude des langues de spécialité, on ne peut pas appliquer les concepts modernes des différentes disciplines [...], mais qu’il est nécessaire, au contraire, de prendre en compte la façon dont chaque époque classe les réalités sociales et techniques» (Eggert 2016, 394). Ripercorrendo la storia del discorso specializzato in ambito romanzo, lo studioso rimarca che la progressiva diffusione³⁶⁷ delle lingue vernacolari nell’Alto Medioevo è accompagnata dalla

pouvaient atteindre à travers la presse ne rendit possible qu’au XVI^e siècle la création de véritables normes en la matière».

³⁶⁵ Sulle diverse denominazioni adottate dagli studi cfr. Gualdo/Telve (2011, 19-21)

³⁶⁶ La definizione proposta da Cortelazzo ricalca quella precedentemente formulata da Berruto (1974, 67-8). Per approfondimenti vedi Gualdo/Telve (2011, 11-19).

³⁶⁷ Eggert (2016, 397) parla più precisamente di irruzione delle lingue vernacolari nel mondo colto.

graduale sostituzione del latino come lingua esclusiva del sapere scientifico³⁶⁸ (ib., 397). I primi sviluppi di una ‘lingua di specialità’³⁶⁹ in epoca antica si ravvisano nelle opere di volgarizzamento, che implicano «surtout la traduction d’ouvrages des langues classiques en langues vulgaires, mais aussi la création de nouveaux termes spécialisés, repérables dans les traités sur les domaines du savoir» (ib., 395). Lungi dal voler parlare di una ‘lingua speciale’ unificata e consolidata, l’autore vuole mostrare come l’attività promossa dalle traduzioni medievali abbia contribuito alla diffusione di neologismi (tecnici) in lingua volgare, dando l’avvio al processo di formazione di una terminologia dal carattere settoriale. Tale procedimento è amplificato nel secolo XV, con lo sviluppo di testi in volgare di ambito specialistico (si tratta degli inizi della trattatistica di settore): «beaucoup de traités sont rédigés dans une spécialisation et forment, de la sorte, un inventaire de la langue de spécialité, en plein épanouissement à l’époque» (ib., 404). Una tendenza che conferirà maggior spazio alle neolingue romanze nel discorso scientifico e che si ripercuote anche sul linguaggio: si attua una prima normativizzazione che coinvolge tanto il piano lessicale, segnato dalla formazione di una terminologia specialistica, quanto quello morfosintattico, evidenziato dall’uso del passivo e delle costruzioni impersonali e riflessive (ib., 405-407). Tutti elementi che aprono la strada ad una «diversification plus grande de genres textuels et de degrés de spécialisation» (ib., 409) e che sarà ancora più marcata durante il Rinascimento, laddove le tradizioni discorsive del linguaggio tecnico si consolidano, consentendo una delimitazione più evidente tra lingua comune e lingua di specialità³⁷⁰. Pare trovare parziale accordo con Eggert, la riflessione di Kramer (2016, 383) che spiega che il discorso su contenuti specializzati nel periodo antico non è contraddistinto da una forma propria. Non si ha a che fare con testi marcati da preferenze sintattiche o ancora da generi testuali specifici, ma piuttosto con una terminologia tecnica integrata nella

³⁶⁸ A rigore, il latino si è mantenuto come lingua veicolare principale della cultura dotta e del discorso scientifico fino al Rinascimento e, in alcuni settori, è stato preponderante fino al XIX e XX secolo (Eggert 2016, 397).

³⁶⁹ Così spiega Eggert: «C’est donc l’irruption des langues vernaculaires dans le monde savant qui marque le monde des sciences» (ib., 397).

³⁷⁰ Secondo alcuni studiosi tale denominazione pare essere inappropriata, poiché «il ne s’agit pas d’une langue autonome, indépendante de la langue commune. On devrait plutôt envisager une langue de spécialité comme “une langue naturelle considérée en tant que vecteur de connaissances spécialisées” [...]. Il n’y a pas, en effet, un français ou un anglais de l’électronique qui ne serait pas immédiatement identifiable comme étant du français ou de l’anglais, indépendamment de la terminologie employée» (Soubrier 2016, 85-86).

prosa narrativa «avec un style qui est compris par un public cultivé, sans préparation spécialisée» (ib.). Per questo motivo, lo studioso preferisce parlare in questo contesto di «descriptions spécialisées» (ib., 383) e ne individua due tipologie principali: da un lato, vi sono i trattati autonomi che hanno una spiccata intenzionalità didattica; dall'altro, i discorsi tecnici integrati alla letteratura, come ad esempio le narrazioni storiche (ib., 385). La forma dei primi richiama l'epopea, visibile dall'impianto della metrica, della lingua e dello stile, mentre il contenuto «est un exposé d'enseignement cohérent sur un sujet scientifique au sens large; le genre devait toujours se loger entre la poéticité et la didacticité» (ib., 388). Ritroviamo spesso la forma dialogica che riprende il modello fornito dal discorso socratico e aristotelico. Questi testi hanno un rapporto con la settorialità e «se peuvent servir de tous les moyens rhétoriques de la prose d'art antique, donc parallélismes des membres de la phrase, clausules rythmiques, assonances etc.», ma l'aspetto tecnico è in special modo trasmesso dalla presenza di un «vocabulaire technique» (ib., 389).

Alcune labili analogie tra il discorso specializzato nell'Antichità e i primi trattati di danza del Quattrocento possono essere stabilite. In primo luogo, anche i manuali del ballo hanno una marcata intenzionalità didattica «che si traduce nel dialogo socratico/platonico fra docente e discente» (Pontremoli 2008, 66); si tratta dunque di un *exposé* coerente su una disciplina che si vuole nobilitare quale scienza. In aggiunta, la struttura dei testi ricalca l'«impianto scolastico medievale, molto simile a quella delle *disputationes* proprie dell'ambiente universitario» (ib., 62) con espliciti rimandi sia al pensiero filosofico neoplatonico che aristotelico (ib., 66)³⁷¹. Ancora, il parallelismo si legge nella prosa ritmata dal canone retorico, evidenziata dall'uso ricorrente della forma impersonale e delle ripetizioni (Procopio 2014, 33). La studiosa individua da un lato, «uno stile espositivo [che è proprio] della trattatistica medievale» (ib., 32) che si ritrova nella prima parte dei trattati (sezione teorica); dall'altro, «uno stile [tecnico] descrittivo» finalizzato alla chiara esposizione dei passi e delle sequenze coreiche (sezione pratica). Ne deriva un «linguaggio standardizzato, paratattico, basato sull'utilizzo di formule d'avvio,

³⁷¹ Così spiegano La Rocca/Pontremoli (1987, 81): «Se Domenico, che nasce probabilmente nell'ultimo decennio del XIV secolo, fa ancora ricorso all'*auctoritas* per sostenere la propria costruzione filosofica e utilizza concetti di stampo dichiaratamente aristotelico (subendo in ciò l'influsso di un modo di pensare e di dialettizzare ancora medievale), Guglielmo, di qualche anno più tardo, è invece già pienamente inserito nel flusso delle nuove idee sull'uomo e sulla natura».

giunzionali (per lo più in corrispondenza dei capoversi), conclusive e sulla giustapposizione di frasi brevi ed essenziali» (ib., 33-34). In ultimo, possiamo dire con certezza che il carattere tecnico delle trattazioni è suggerito perlopiù dalla terminologia nascente. Sebbene non si possa parlare propriamente di canone è già visibile una terminologia condivisa (si tratta delle regole teoriche elaborate dai maestri italiani, che fungono da base al nascente linguaggio della danza, come la *mexura de terreno*, la *memoria*, l'*agilitade*, la *mainera corporea*, l'*aire*, i *motti naturali* [ovvero lo *sempio*, il *dopio*, la *riprexa*, la *continentia*, la *reverentia*, la *meza volta*, la *volta tonda*, il *contropasso*] e quelli *accidentali* [il *frapamento*, la *scorsa*, lo *scambio*, il *piçigamento*], La Rocca/Pontremoli 1987, 89; 103)³⁷².

Nel corso del Cinquecento, la letteratura coreica conoscerà una maggiore normativizzazione, tanto sul piano lessicale, quanto su quello sintattico. Sul primo punto, Specchia (2018, 200) osserva: «un'abbondanza di sostantivi che variano dai tecnicismi (*continenza*, *balzetto*, *zoppetto*, *molinello*), a termini mutuati da altre discipline, per esempio la metrica latina, come *dattilo* e *spondeo*». A livello dei nomi delle composizioni per il ballo, alcuni sono ricavati da «un aggettivo o un verbo» come la *gagliarda* (< fr. *gaillard* 'vigoroso') o ancora il *brando* (< fr. *branler* 'ondeggiare') (ib., 201); altri, sono estratti dalla lirica petrarchista: è il caso di *Gratia d'Amore*, *Dolce Amorofo Foco*, *Leggiadra gioiosa*, *La Caccia Amorofo* (ib., 202). Ancora, dalla disamina dei testi³⁷³ è emerso un costante impiego di forme polirematiche (come it. *danzetta per balletto*³⁷⁴; it. *passeggi di gagliarda*³⁷⁵; fr. *figure de ballet*³⁷⁶), di sintagmi (it. *passi passeggiati*³⁷⁷; it. *maggiore perfetto*³⁷⁸; it. *capriola intrecciata*³⁷⁹) e di perifrasi (it. *passeggi cominciati in capriola quarta*; *passeggi cominciati nella capriola di cadentia ritornata*³⁸⁰). Sul piano sintattico, Specchia (ib., 194) rileva che la chiarezza richiesta dal testo tecnico è «ottenuta attraverso una sintassi per lo più paratattica, realizzata attraverso strutture a eco,

³⁷² Nel testo sono raccolte due tavole sinottiche che schematizzano lo stile e l'estetica della danza cortese con una rassegna dei primi tecnicismi. Segue una chiara sistemazione teorica dei relativi concetti estratti dai rispettivi codici (ib., 89-110).

³⁷³ Gli esempi citati di seguito sono estratti dal glossario.

³⁷⁴ Cfr.: → fr. *ballet*.

³⁷⁵ Cfr.: → fr. *passage*.

³⁷⁶ Cfr.: → fr. *ballet*.

³⁷⁷ Cfr.: → fr. *passage*.

³⁷⁸ Cfr.: → fr. *majeur parfait*.

³⁷⁹ Cfr.: → fr. *entrechat*.

³⁸⁰ Cfr.: → fr. *passage*.

frequenti ripetizioni dei termini anatomici [...] e degli indicatori spaziali». Nei passi analizzati, i verbi ricorrono all'infinito e al gerundio, si ripetono le forme impersonali, i costrutti perifrastici (come *avere da + infinito*) e il giuntore generico *che*, ovvero «un tratto sintattico rispondente all'uso colloquiale moderno» probabilmente preso a modello dalla lingua dei trattati pittorici coevi (ib., 198).

Sulla base di quanto esposto possiamo dire che, a fine secolo, i trattati di danza sono marcati da peculiari proprietà morfologico-sintattiche³⁸¹ e specifiche testuali³⁸² che consentono una prima distinzione formale del discorso *spécialisé*. Non è però ancora possibile ritrovare in senso moderno una 'lingua di specialità'³⁸³, soprattutto tenendo conto del fatto che gli sviluppi di una terminologia unificata del discorso teorico affiorano nel XIX e XX secolo (Eggert 2016, 404).

Lo sviluppo di nomenclature tecniche³⁸⁴ sempre più monoreferenziali nel campo della danza è spia di un sistema preciso e uniforme di regole. Come illustra Cabré (2016, 70) «La terminologie contribue à la précision du discours, car chaque terme se réfère précisément à un concept bien délimité et différencié de ceux de la même spécialité, avec lesquels il entretient divers types de relations. Cet ensemble de concepts relatifs constitue ce qui a été nommé structure conceptuelle d'un domaine du savoir». Parlando di termini, la studiosa specifica che si tratta di unità linguistiche funzionali che esprimono una elevata densità cognitiva (ib.). Tali unità possono essere descritte attraverso la loro forma (ovvero «la dénomination») e il loro contenuto («le sens»), laddove l'attribuzione di un valore specifico (che

³⁸¹ *In primis* la morfosintassi: strutture impersonali, l'uso del passivo, le costruzioni riflessive e gerundive. Circa l'organizzazione testuale del sapere, questo è determinato dalla tradizione discorsiva già caratteristica dei testi medievali: «on y trouve régulièrement des marques textuelles indiquant le début et la fin du texte ou le résumé d'un chapitre» (Flinzner 2006, 2220s.).

³⁸² «Dal punto di vista strutturale, i trattati presentano una notevole varietà: dalle dediche, testi di carattere argomentativo volti a legittimare la disciplina coreutica come scienza, alla poesia (i sonetti che precedono la descrizione dei Balli), alla prosa tecnico-esplicativa con la quale vengono esposte le regole» (Specchia 2018, 194). La composita organizzazione testuale comprende ancora le intavolature musicali e le figure, entrambi elementi volti a riprodurre la cinetica del corpo danzante, non esprimibile mediante il solo segno linguistico (cfr. cap. 3). Si tratta di un elemento di particolare rilevanza nel campo della ricerca sui linguaggi specializzati. Così spiega Cortelazzo (1994, 19) parlando della strutturazione testuale: «[è] il livello che più differenzia le lingue speciali sia tra di loro, sia nei confronti della lingua comune, sia anche nei confronti delle lingue speciali straniere».

³⁸³ Sulla caratterizzazione odierna delle lingue speciali, così si esprime Eggert (2016, 393-394): «Les langues de spécialité se réfèrent généralement aux champs d'activité qui dépassent les activités exercées par une grande part de la population, mais c'est surtout la manière de parler des activités spécialisées qui constitue la langue de spécialité, non le domaine spécifique lui-même. La langue de spécialité repose donc sur un savoir supplémentaire partagé par un groupe d'"experts"».

³⁸⁴ La coniazione è estratta da Gualdo/Telve (2011, 46).

possiamo qualificare come tecnico) non è inerente all'unità in sé, ma è condizionato dall'uso (ib., 78). Per questo motivo, «nous disons que c'est le contexte pragmatique qui est la clé qui active la valeur spécialisée de chaque unité terminologique» (ib.)³⁸⁵. In un determinato settore di conoscenze, il potenziamento terminologico è motivato dal rinnovamento delle tecniche. Si tratta di uno di quei fenomeni che catalizza l'interferenza tra sistemi linguistici e che appare intimamente legato al prestito. Lo aveva evidenziato Gusmani (1973, 7) quando spiega che «la diffusione delle innovazioni di qualsivoglia natura avviene proprio per prestito da una lingua individuale all'altra». Il prestito, in virtù della sua natura, è associato alla storia e allo sviluppo delle lingue, testimonia gli scambi avvenuti tra popoli e contribuisce all'ampliamento del vocabolario di ogni comunità linguistica (Soubrier 2016, 82). Nell'ambito delle 'lingue speciali' tale aspetto si è imposto «comme la solution la plus évidente pour désigner un concept ou une notion apparue dans une culture étrangère» (ib.)³⁸⁶. L'interconnessione esistente tra il fatto tecnico-specialistico e meccanismo d'imprestito era già stata riconosciuta da Vidos (1965, 364). A questo proposito egli annota: «la plupart du temps c'est par la voie des vocabulaires techniques et par l'intermédiaire des langues spéciales que les emprunts ont eu lieu» e aggiunge che tali termini paiono essere inseparabili dal fenomeno del prestito (ib., 365). Supporta tale assunto il fatto che la penetrazione dei prestiti tecnici può essere garantita anche da rapporti superficiali tra le comunità a contatto, un aspetto che non presuppone di per sé un elevato grado di bilinguismo individuale. Secondo lo studioso, più i rapporti sono intensi, «plus les emprunts s'éloignent du domaine technique et plus ils s'approchent du domaine culturel et spirituel» (ib., 365). Nel campo indagato, questo punto non è rilevante poiché l'importazione della terminologia della danza in Francia coincide con il periodo di maggiore vigore della civiltà italiana e risente della pressione culturale esercitata dalla Penisola, così come degli intensi rapporti sociali, politici e culturali stabiliti tra le due comunità. Questo significa che gli scenari del contatto nella danza divergono da quelli tradizionali evidenziati per altri ambiti tecnici (cfr. Vidos 1965, 366). In riferimento ai tecnicismi possiamo dire che, per la loro natura, sono più esposti al

³⁸⁵ Tale assunto è confermato anche da Eggert (2016, 394): «c'est surtout la manière de parler des activités spécialisées qui constitue la langue de spécialité, non le domaine spécifique lui-même».

³⁸⁶ Su questo punto, Deroy (1980, 152) puntualizza: «On emprunte souvent [...] des noms parce qu'ils sont attachés à des objets fabriqués et à des techniques que l'on doit à des nations plus civilisées ou plus avancées dans certains domaines». Per approfondimenti sulle cause del prestito cfr. il § 2.2.2.

meccanismo del prestito, anche perché «les unités linguistiques empruntées dans le cadre des langues de spécialité, ne sont pas des mots mais effectivement des termes dans la mesure où elles désignent, dans une relation bi-univoque, des concepts clairement définis au sein d'un même domaine» (Soubrier 2016, 86). Tale fattore agevola di fatto il loro reperimento e ha avuto una rilevanza anche per gli italianismi della danza.

Il lavoro di estrazione e analisi di voci coreiche è stato accordato dall'esistenza di un corpus consistente di fonti di prima mano, la cui prima segnalazione si deve agli studi di coreologia e che a seguito di ulteriori indagini abbiamo ampliato sia sul versante francese che italiano. La disamina dei testi è stata preceduta da un intenso lavoro di ricerca condotto nelle biblioteche di Torino (Nazionale), Parigi (BnF), e Stoccarda (Württembergische Landesbibliothek) che, a più riprese, ci ha permesso di scoprire materiali non ancora sfruttati dagli studi. Solo in un secondo tempo, i primi codici manoscritti sono stati consultati in rete, grazie all'opera di digitalizzazione realizzata da numerose biblioteche (tra le quali la Biblioteca Apostolica Vaticana e la BnF³⁸⁷) che hanno reso accessibili fonti inedite, manoscritti, opere a stampa e altro ancora. Sono stati analizzati meticolosamente i testi antichi italiani (taluni scritti in volgare), di regola tutti i testi pratici di area coreica ad oggi noti³⁸⁸ compresi tra il 1445ca. (area temporale in cui si colloca il primo manoscritto, custodito alla Bibliothèque nationale de France sotto la segnatura MS f. ital. 972) e il 1650, con integrazione di alcuni materiali musicali, le cosiddette *intavolature* - spesso contigue alla danza per struttura³⁸⁹ e motivi (arie di musica e di danza) - ricche di indizi preziosi anche solo per le prime attestazioni che forniscono. Isolata nel panorama della documentazione è l'opera ibrida di Antonius Arena, scritta in latino maccheronico 'provenzalizzante'³⁹⁰ (e peraltro, rimaneggiata più volte), nella quale sono accolte numerose voci del ballo e descritte sommariamente alcune danze italiane. In Francia, l'arco temporale di riferimento si estende dal 1480ca. (data in cui si situa il primo codice noto, il Man. de Bourgogne) al 1725 (anno di pubblicazione di *Le Maître à danser*) ovvero l'epoca in cui la danza classica assume

³⁸⁷ Cfr. il portale *Gallica* su <http://gallica.bnf.fr>.

³⁸⁸ Sono state escluse le trattazioni di danza scritte in latino e che datano intorno al XIV secolo.

³⁸⁹ Le partiture musicali si ritrovano spesso integrate nei trattati del ballo. Si tratta di un elemento che è canonico all'organizzazione del discorso coreico fino alla fine del Cinquecento.

³⁹⁰ Per ulteriori approfondimenti sulla lingua di Arena cfr. l'edizione moderna procurata da Louison-Lassablière (2012).

un carattere maturo e visibilmente moderno e che garantisce un primo resoconto degli italianismi del ballo. Lo spoglio degli scritti più recenti conduce inevitabilmente ad un bilancio del ‘prestato’ e ‘fissato’ e congiuntamente del ‘perso’, lasciando marcare come effimeri quei prestiti di scarsa longevità.

A rigore, le fonti sunnominate sono perlopiù rare e direi originali, sia per la tipologia testuale ricca nei contenuti - nella quale confluiscono elementi non solo musicali, ma anche schermistici (anche se confinati alle danze militari) - che per la strutturazione organica della materia, nella quale si possono documentare neumi (ancora appartenenti alla tradizione medievale), partiture, immagini, figure e la moderna notazione coreografica “Beauchamp-Feuillet”³⁹¹. Inoltre, costituendo materiale avido di studi, il campo ‘danza’ e più strettamente i trattati teorico-pratici, acquistano un valore prima di tutto storico-filologico, in seno alle urgenti edizioni critiche che tali scritti meriterebbero, e, in secondo luogo, linguistico-lessicografico in virtù dei tecnicismi che in essi sono raccolti e tuttora solo scarsamente indagati.

Di regola, l’interesse non si circoscrive alla sola disciplina linguistica, bensì coinvolge anche la storia, la sociologia e l’antropologia. I dati che emergono, in particolar modo quelli storici, sono rilevanti nella misura in cui permettono di ripercorrere e comprendere l’incontro intercorso tra Italia e Francia, che poi linguisticamente si traduce e incide sul prestito. Per valutare a 360 gradi tale impatto sono inclusi nelle analisi i fatti storici utili a ricostruire le condizioni e le modalità dell’interferenza.

Il carattere qualitativo e quantitativo del corpus consente di offrire un ampio spettro di dati: prime e nuove attestazioni, retrodatazioni e l’individuazione di concorrenti indigeni lasciano argomentare, in senso sincronico e diacronico, anche sui tratti che appaiono oscillanti e non ancora codificati unitamente alla piena contestualizzazione del fatto linguistico. Ricordiamo che le scelte adottate sul piano metodologico divergono radicalmente da quelle tradizionali degli studi, che solo di rado traggono i loro dati da testi (è il caso di Hope, Wind e Sarauw le cui documentazioni sono estrapolate dalle banche dati o da altri studi). Inoltre una scelta dal taglio settoriale unitamente alla delimitazione geografica e cronologica delle fonti di prima mano ha reso possibile la profondità delle analisi. Un aspetto

³⁹¹ Si tratta di un sistema di scrittura della danza sorta nel Settecento francese in grado di riprodurre visivamente il movimento. Per approfondimenti si rinvia al cap. 3.

che è stato sostenuto dall'interrogazione ragionata dei maggiori (in taluni casi anche minori³⁹²) lessici italiani e francesi, antichi e moderni, etimologici e specialistici. Sul versante italiano, si sono rivelati preziosi contributi: il TLIO e il Corpus OVI (in maggior misura per le prime documentazioni delle voci nei volgari italo-romanzi, che presiedono i seriori sviluppi semantici di ambito coreico); il LEI, i cui materiali spogliati non si limitano agli articoli redatti e pubblicati, ma anche alle preziose 'schede' che offrono uno spettro piuttosto ampio di documentazione per latitudine cronologica, semantica e geografica; il GDLI che, sebbene registri solo cursoriamente (e ove attestati tardivamente) i tecnicismi del ballo, permette puntualmente di vagliare estensioni ed evoluzioni semantiche dei lessemi coreici o di altri bacini da cui la danza attinge; il Veneroni³⁹³ (1681) che mette a lemma numerose voci orchestriche, evenienza che accorda alla danza una relativa vitalità al di fuori dei testi; il DI, limitatamente per i tecnicismi derivati da etnici; il DELI₂³⁹⁴ (solo minoritariamente l'EVLI), il DEI e il REW³⁹⁵ per quanto concerne le questioni etimologiche³⁹⁶. In limitati casi, la documentazione è stata integrata con apporti forniti dal TB³⁹⁷ e da Florio (1598). Completano il quadro storico culturale complessivo le seguenti banche dati: BibIt (<www.bibliotecaitaliana.it>), DBI (<www.treccani.it/biografie/>), EncStoria (<www.treccani.it>), EncItaliano (2010-11) e, in ultimo, la *Letteratura Italiana Zanichelli* (2001).

Nel francese, i maggiori lessici sono agevolmente consultabili in rete a partire dalla recente versione digitale del DEAFplus e del DEAF*pré* (dal 2017)³⁹⁸ che ha consentito di interrogare una messe di dati positivi e vagliare zone lessicografiche ancora 'grezze' (tutto l'apparato immesso online come DEAF*pré*). A rigore, l'utilità del DEAF al pari del Godefroy (qui GD e GDC) è arginata al reperimento di prime attestazioni e semantiche di quei lessemi che, nel corso del XV e XVI secolo, sono divenuti italianismi del ballo. Ancora, il *Dictionnaire du moyen français* (versione del 2015, con integrazione del *Complément* 2017) - situandosi nel periodo di mezzo

³⁹² I casi singoli sono puntualmente segnalati nella sezione bibliografica. Numerosi gli esempi di rinvio a materiali dialettali di area italo-romanza, perlopiù piemontese (Vopisco, Pipino, Zalli).

³⁹³ Entrambi i volumi sia per l'italiano che per il francese (cfr. apparato bibliografico).

³⁹⁴ Talvolta anche strumento indispensabile per prime attestazioni e definizioni.

³⁹⁵ L'edizione di riferimento è la terza (cfr. Bibliografia cap. 7).

³⁹⁶ Gli etimi latini sono stati regolarmente confrontati con il materiale offerto dal ThesLL e solo di rado con il Georges.

³⁹⁷ Chiaramente prezioso ausilio anche per la documentazione di area francese.

³⁹⁸ Si tratta del complesso che costituisce il DEAF*él* unitamente all'apparato bibliografico DEAFBIB*él*. Cfr. la pagina elettronica: <http://www.deaf-page.de/digi-concept.php>

tra l'antico e il moderno francese - incoraggia l'individuazione dei prestiti e interviene con specifiche cronologiche più sicure, colmando le lacune del FEW che, nonostante l'altezza cronologica, ha registrato un numero cospicuo di italianismi coreici (includendo estensioni semantiche e sviluppi paralleli così come le risemantizzazioni avvenute nel francese). Si è rivelato un valido strumento anche il monumentale TLFi (*Trésor de la langue français informatisé*), il cui costante rinvio agli studi e alle grammatiche storiche ha favorito la rapida verifica dei dati. Tra gli altri corpora lessicografici capaci di segnalare gli italianismi del ballo si menzionano: il Cotgrave (1611), Oudin (1621; 1640; 1642; 1643; 1645; 1660), Huguet e, in taluni casi, anche il *Dictionnaire de l'Académie* nelle numerose edizioni vagliate³⁹⁹, grazie alle quali è stato possibile documentare le tappe dell'integrazione fono-morfologica dei prestiti.

Sul versante specialistico sono stati sistematicamente spogliati: il *Dictionnaire de musique* di Brossard (1703) e di Rousseau (1768); il *Dictionnaire musical des locutions étrangères* di Rougnon (1892); il DEUMM (1983-90) e il LESMU (2007); il *Dictionnaire de la danse* di Compan (1787), di Desrat (1895) e Le Moal (1999); il *Manuel du Maintien et de la danse* di De Soria (1900); la *Grammaire de la danse classique* di Guillot e Prudhommeau (1977); la *Technique de la danse* di Bourgat (1986); la *Terminologie de la danse classique* di Challet-Haas (1987) e il *Dizionario della danza e del balletto* di Koegler (2011). Più in generale, sull'apporto fornito dall'italiano come lingua erogatrice di prestiti è stato assiduamente vagliato l'*Osservatorio degli Italianismi nel mondo* (OIM), disponibile nella sua versione elettronica.

Le fonti elencate intervengono per soddisfare l'esigenza di correlare le voci alla loro etimologia (prossima e ove necessaria remota) e inserire il dato estratto dai testimoni (italiani e francesi) in un contesto più ampio che ne risponde della prima documentazione nota (intesa qui non solo come la prima forma grafica, bensì anche la prima accezione di un determinato lessema) e attraverso la quale è possibile ripercorrere e giustificare la relativa motivazione semantica del tecnicismo. Laddove la documentazione lessicografica lo consente, la voce tecnica è confrontata con altri ambiti specialistici per argomentare sugli apporti offerti o ricevuti. Il bilancio viene soppesato in un rapporto contrastivo fra gli elementi italo-romanzi e

³⁹⁹ Cfr. apparato bibliografico cap. 7.

quelli francesi: ho puntualmente valutato il piano linguistico su cui influisce il prestito (grafico, fonetico, morfologico o semantico), argomentando i casi in cui esso viene accolto con limitati interventi formali o integralmente adattato al sistema fonomorfológico del francese. La distinzione a cui abbiamo fatto riferimento è quella tradizionale tra prestito e calco (secondo la distinzione elaborata da Gusmani 1981-83). Anche qualora ci siano concorrenti indigeni si è vagliato il rapporto stabilito tra corrispondente locale e alloglotto e verificato i contesti di diffusione delle forme cercando di ricostruire le motivazioni che hanno sotteso l'accoglimento anche solo temporaneo del prestito. Anche la sparizione del forestierismo è motivata: l'assenza di evenienze ad un certo punto della storia degli italianismi del ballo concede una certa argomentazione. Su questo punto già Altieri Biagi aveva sottolineato la rilevanza culturale dell'obliterazione di certi termini: «L'abolizione di un termine è fenomeno altrettanto interessante quanto quello della sua adozione o creazione. La 'fortuna' degli arabismi nel lessico della medicina, per esempio: il loro ingresso nella scuola salernitana [...], la loro adozione più o meno ampia a seconda dell'indirizzo culturale prevalente [...], la loro [...] quasi totale abolizione quando si riscopre Aristotele al di là di Averroè e Galeno al di là di Avicenna, riproduce su scala linguistica l'alternarsi di tendenze e atteggiamenti culturali e scientifici» (1966, 124-27). Il materiale viene poi confrontato ripetutamente con la trattatistica settecentesca che tende a consolidare tendenze culturali e scelte linguistiche fino ad oggi.

Non trattandosi di un insieme troppo vasto di termini, ho preferito vagliare anche quei casi in cui l'italianismo non è classificabile come certo, ma che presenta validi indizi di prestito. In tal caso, l'argomentazione è condotta esaminando la documentazione offerta dal corpus testuale che conforta l'analisi con elementi extralinguistici (talvolta atti a giustificare il prestito o invalidare l'ipotesi stessa dell'italianismo) unitamente al confronto rigoroso delle fonti (studi, grammatiche e lessici), cercando di segnalare criticità e nevralgie. Su questo punto, si è cercato di evitare di assumere acriticamente le posizioni degli studi o di segnalare *tout court* come prestiti quei termini che presentano (apparenti) somiglianze formali con l'archetipo italo-romanzo. Non è scontato assumere l'italianismo coreico solo perché storicamente è l'Italia la lingua erogatrice di tecnicismi del ballo. Al contrario, tale aspetto si può rivelare insidioso laddove i prestiti vengono veicolati in altre lingue

europee e, in particolare, in quei patrimoni che manifestano vicinanza e contiguità (geografica, storica e linguistica) con l'area italo-romanza. Rappresenta un esempio di questo tipo lo spagnolo, lingua che accoglie piuttosto rapidamente i lessemi danzerecci di provenienza dalla Penisola, trasmessi da un certo punto in poi per trafila indiretta dal francese. Rende talvolta dubbia la trafila anche il provenzale, la cui parentela linguistica sembra legittimare affinità di esito (sul piano formale e semantico) delle forme⁴⁰⁰. Si tratta di una questione spinosa che induce a considerare con particolare attenzione i singoli casi, verificandone di volta in volta l'attendibilità alla luce dei fattori indicati.

L'incidenza e la verifica dei tratti linguistici è stata argomentata facendo ricorso alle 'tradizionali' grammatiche storiche, italiane e francesi (e talvolta romanze) congiuntamente alla disamina degli studi linguistici che si rivolgono alle pratiche di interferenza. Tra le grammatiche storiche più feconde per la ricerca si menzionano: Castellani (2000), Lausberg (1963) e (1967), Meyer-Lübke (1966) e (1972), Migliorini (1957), Rieffelder (1953) e (1967), Rohlfs (1966-69), Serianni (1998). Limitatamente al fenomeno degli italianismi sono stati debitamente compulsati: Hope (1971), Sarauw (1920), Serianni (2008), Terlingen (1943), Vidos (1939), Wilhelm (2013), Wind (1928), Zanola (1995). In ultimo, corredano l'impalcatura metodologica i preziosi contributi di: Brunot (1909; 1922; 1967), Caracausi (1983), Cella (2003), Cortelazzo/Zolli (1989), Derooy (1980), Gusmani (1973; 1981-83), Haugen (1950), Holtus (1989), Lupis/Pfister (2001), Michel (1996), Pellegrini (1972), Pierno (2010), Tesch (1978), Thibault (2010), Vidos (1965), von Polenz (1967), Weinrich (1968), Winter-Froemel (2011; 2015), Zolli (1991).

4.2 Microstruttura

Come già ricordava Michel nello *Studio critico degli ispanismi siciliani* (1996, 164) il concetto di *microstruttura* (< fr. *microstructure*) risale a Rey-Debove, che lo descrive come «l'ensemble des informations ordonnées de chaque article, réalisant un programme d'information constant pour tous les articles, et qui se lisent

⁴⁰⁰ Così il fr. *gambade* potrebbe avere quale archetipo la forma pr. *cambado*, anziché l'it. *gambata*. Per approfondimenti sul caso cfr. → *gambade*.

horizontalement à la suite de l'entrée (l'ordre des informations permet, au mieux une consultation interne)» (cit. in Wiegand 1989, 411). L'impalcatura interna del glossario muove dalle voci di prestito francesi marcate dal grassetto e distribuite in ordine alfabetico all'interno del § 4.3 dedicato al vocabolario coreico. Segue poi la marca grammaticale e la relativa definizione, quest'ultima spesso corredata di specifiche tecniche che rispondono più in esteso del valore semantico delle forme. Le entrate vengono indicate rigorosamente al singolare per i sostantivi, al maschile singolare per gli aggettivi e all'infinito presente per i verbi.

La trattazione di ogni lemma si divide in cinque sezioni principali e precisamente:

1) la documentazione estratta dal corpus di fonti primarie francesi ordinata cronologicamente con il regesto completo delle forme grafico-fonetiche riferibili al lemma, riconoscibili dall'uso del grassetto e corredate della marca grammaticale. Ciascuna forma è seguita dall'indicazione puntuale del contesto di cui si indica la data di pubblicazione, la sigla relativa (di regola il cognome dell'autore) e la pagina (per i manoscritti concorre la specifica *recto, verso*). Alcune voci possono contenere una sezione minore e indipendente dalla principale dedicata ai sintagmi e alle locuzioni, introdotte dal titolo "Sint." o "Loc.". Si tratta perlopiù di aggettivi e avverbi più generici che hanno accompagnato i sostantivi (in taluni casi anche forme verbali) tecnici e assunto una caratterizzazione semantica ben precisa. In tali casi, si è cercato di porre in rilievo il sostantivo o l'aggettivo stesso, seguito dalle varie locuzioni. A titolo esemplificativo, al lemma *cabriole* si allegano i sintagmi nel quale il sostantivo risulta impiegato (*cabriole chassée en avant, cabriole chassée en arriere*); alla voce *contretemps* si correla la locuzione verbale *dancer tout à contretemps*.

2) la nota etimologica è introdotta dal simbolo ♦ e contiene una prima marca che individua la tipologia dell'italianismo (identificabile come prestito, calco semantico o calco strutturale) subito seguita dalla voce italiana che rappresenta l'archetipo della coniazione francese. Si rinvia sempre all'etimo remoto, identificato con il maiuscoletto.

3) il commento storico sistematico è articolato al suo interno in due distinte unità.

La prima, rende conto della documentazione italiana estratta rigorosamente dai testi e di cui si offrono sempre le prime tre evenienze. Le varianti grafiche sono marcate dal corsivo e sono sempre seguite dalla classe grammaticale e dalla specifica semantica. Qui si vuole informare tanto sulla cronologia - che consente di situare la voce italiana⁴⁰¹ (e che peraltro non è spesso reperibile altrove) - quanto motivare sul piano semantico la genesi del valore tecnico della voce nell'italoromanzo (o nei volgari itoloromanzi), un dato che una volta confrontato con il francese permette misurare l'atteggiamento della *langue cible* verso la *langue source* e stabilire se questo si può qualificare come conservativo o innovativo. Al contempo, il rinvio puntuale ai testi permette in un'ottica contrastiva di sostanziare alcune differenze nella resa francese. Su questo punto, quando i contesti italiani sono ripresi *in toto* risulta evidente che il canale che veicola i prestiti è lo scritto. In ultimo, completano i dati linguistici ricavati dai testimoni italiani le informazioni registrate nei lessici e nelle tradizionali grammatiche storiche di area itoloromanza.

La seconda unità, invece, è dedicata al commento delle voci francesi. Le considerazioni che qui si offrono principiano con la cronologia, stabilita previa l'interrogazione ragionata delle fonti lessicografiche (Cotgrave, Oudin, Veneroni, GDC, DMFi, FEW, TLFi) e l'esame canonico degli studi (Sarauw, Wind, Hope). Sono limitati i casi in cui la dizionaristica è in grado di offrire prime attestazioni o retrodatare i materiali estratti dai testimoni. Tuttavia i lessici consentono di valutare a maglie più larghe l'uso (e la vitalità) dei prestiti al di fuori della trattatistica di settore⁴⁰², reperire risemantizzazioni (anche e non solo ristrette al campo della danza) o precisare grafie non reperibili altrove. Il nucleo dell'argomentazione si dispiega poi sul piano semantico. I dati estratti dai contesti specifici esposti nella sezione 1) hanno spesso dimostrato una più puntuale caratterizzazione del prestito. Il sistematico confronto con il materiale lessicografico è perlopiù legato agli sviluppi paralleli che il forestierismo potrebbe aver assunto, non soltanto in sede

⁴⁰¹ Siccome gran parte della documentazione è inedita o tuttora ignota, le datazioni offerte non solo da percepire come assolute, ma meramente provvisorie. Collocherei invece le cronologie lessicografiche come stabili.

⁴⁰² Come già esposto da Michel (1999, 164) «le testimonianze lessicografiche appartengono alla sfera metalinguistica, mentre quelle testuali riflettono piuttosto l'uso più o meno spontaneo di un parlante concreto a un dato momento e in una data situazione».

diacronica, bensì anche nella sincronia della contemporaneità. Il TLFi informa piuttosto precisamente sugli esiti degli italianismi nell'odierno linguaggio del balletto, offrendo uno spettro più ampio di definizioni. Questi dati sono significativi nella misura in cui ci permettono di motivare le risemantizzazioni avvenute nel francese e che sono del tutto indipendenti dal modello alloglotto. I moderni valori semantici degli italianismi di antica introduzione sono inoltre correlati con i dati ricavati dai lessici specialistici più recenti (Koegler 2011; Le Moal 1999) o altri studi di settore (Bourgat 1986; Challet-Haas 1987).

L'analisi contrastiva con il modello italo-romanzo è esplicitata dai dati esposti nella prima unità della presente sezione, nella quale emerge rapidamente il primo significato assunto dal termine italiano e la sua precisa distribuzione testuale. L'aderenza all'archetipo è visibile dal primo significato utile collocato dopo l'entrata del lemma ed è integrata da apposito commento nella presente unità. Anche nei casi in cui il francese si è mostrato innovatore e capace di registrare nuove accezioni, la presa di distanza dal modello allogeno conduce a verifiche positive: tale circostanza si verifica perlopiù nei casi di quei forestierismi perfettamente acclimatati nella lingua e quindi non più avvertiti come aliostrani. Per fare un esempio indicativo, la voce *cabriole* (tuttora vitale nel lessico moderno del balletto) è penetrata nel francese a metà del Cinquecento. Nel periodo di seconda risemantizzazione, attuata al principio del Settecento, la voce era ormai fonomorfologicamente integrata al sistema francese e avvertita alla coscienza dei parlanti come indigena⁴⁰³. In questa parte vengono anche vagliati i canali di ingresso del prestito. Il tratto formale di incidenza dell'italianismo conclude l'unità. In questa sede si da conto del grado di integrazione degli italianismi e si commentano gli aspetti formali del prestito. La lista delle forme grafico-fonetiche riferibili al lemma è estratta dai contesti specifici e marcata dal corsivo; solo in alcuni casi viene integrata con i materiali estratti dai lessici. I fenomeni linguistici dell'adattamento fonologico e morfologico⁴⁰⁴ sono argomentati facendo sistematico ricorso agli studi e alle grammatiche storiche di area romanza (Baldinger 1950; Hope 1971; Meyer-Lübke 1966 e 1972; Rheinfelder 1953; Wind 1926)⁴⁰⁵.

⁴⁰³ Diversa è ovviamente la consapevolezza etimologica del linguista moderno.

⁴⁰⁴ Si sono rivelati particolarmente produttivi i suffissi: fr. *-esque* (<it. *-esco*), fr. *-ade* (<it. *-ata*), fr. *-on* (<it. *-one*). Per una trattazione sistematica si rinvia al § 5.4.

⁴⁰⁵ Va menzionato anche il TLFi, strumento qui compulsato per chiarire la produttività e l'esatto valore semantico dei suffissi francesi nella loro diacronia e, in termini contrastivi con l'italo-romanzo, per

Completano la sezione, gli italianismi indiretti penetrati nello spagnolo per mediazione francese. I dati sono estrapolati dal: CORDE, DCECH, Terlingen (1943).

4) i derivati dei prestiti con lo scopo di marcare il livello di acclimatamento degli italianismi unitamente ad una valutazione più ampia del fenomeno dell'interferenza. Le forme sono segnalate sistematicamente in corsivo e grassetto, seguite dalla classe grammaticale e dalla definizione, mentre non si riproducono i relativi contesti. Si rimanda puntualmente alla fonte da cui il dato è stato estratto.

5) la nota bibliografica prevede il rimando sistematico ai lessici italiani e francesi, ordinati cronologicamente e seguiti dagli studi specifici.

Per le fonti manoscritte si dà conto di limitati interventi editoriali. La trascrizione osserva criteri rigorosamente conservativi e riproduce in modo fedele la grafia del testo manoscritto. Nello specifico, tenendo conto dei tradizionali criteri enunciati da Castellani (1952, 12-16), si ricordano le seguenti operazioni:

- si distingue tra *u* e *v* (la *v* è usata all'inizio di parola);
- si scrivono con le maiuscole i nomi propri e con le minuscole quelli comuni;
- le forme abbreviate vengono sciolte nel testo e sono marcate dal corsivo;
- le ricostruzioni sono segnalate in caratteri corsivi;
- le repliche all'inizio del rigo non sono considerate o trascritte⁴⁰⁶;
- le postille a margine del testo seguono la numerazione del rigo a cui sono attribuite e sono sempre segnalate e integrate nella trascrizione;
- ogni carta è indicata dal numero corrispondente secondo la canonica specificazione di *recto* e *verso*;
- la fine di un rigo è invece marcata dalla sbarretta verticale (|)⁴⁰⁷;
- la fine di ogni carta è indicata dalla doppia sbarretta verticale (||)⁴⁰⁸;
- la punteggiatura segue la prassi moderna⁴⁰⁹.

sondare l'incidenza dell'italiano sul francese. Si veda l'esempio offerto dalle voci fr. *bouffon* e *bastion*, entrambe significative nel marcare il mutuato valore semantico di *-on* (è indigeno unicamente il valore diminutivo). Per approfondimenti sul caso cfr. Meyer-Lübke (1966 § 163) e § 5.4.

⁴⁰⁶ Così spiega Castellani (1952, 13) «In questi casi nei testi con numerazione secondo la carta ed il rigo dell'originale si lascia ciò che è stato scritto completamente nel rigo di sopra o di sotto e non si tiene conto delle scritture parziali, siano esse nel rigo di sopra o nel rigo di sotto».

⁴⁰⁷ Tale indicazione è rilevante per la trascrizione semidiplomatica del MS 9085 (cap. 8).

⁴⁰⁸ Idem.

⁴⁰⁹ Tale aspetto riguarda perlopiù la trascrizione semidiplomatica.

Tra i segni abbreviativi più ricorrenti si segnalano:

- *titulus* sopra la vocale in luogo di *m* o *n* (può anche indicare *en*, *an*, *on* a seconda dei casi; in alcuni casi il trattino diritto riferisce il raddoppiamento della consonante);
- *p* tagliata da un tratto orizzontale in luogo di *per*;
- *p* con prolungamento a sinistra del tondo = *pro*;
- *q* con lineetta tagliata da segno obliquo o con trattino diritto = *que*;
- *q* con asta tagliata = *qua*;
- nota tironiana 7 in luogo di *et*.

4.3 Glossario

AIR¹, s.m.

‘aria di danza; melodia, composizione strumentale che fa proprio il ritmo e l’andamento di una danza’

Fr. *air* s.m. (1589, Arbeau 33: «Air de la basse-dance»), *airs* s.m.pl. (ib., 74: «Ce pendant ie vous aduertiray, que si voulés bien dancer ces branles coup-pés, il vous fault sçavoir les airs par coeur, & les chanter en vostre esprit»), ~ (1641, Saint-Hubert 6: «Pour faire un beau Ballet, il y a six choses necessaires, Sçavoir, le subiet, les Airs, la Dance»), ~ (1682, Ménesrier 84: «Il fut dit en cét entretien qu’il seroit difficile d’écrire en vers latins l’ordonnance & la conduite d’un Ballet, nôtre latinité présente n’étant pas accoûtumée à exprimer tous les passages, les figures, les airs, les cadences, les pas»), ~ (1700, Feuillet₁ 2: «Cadence, est la connoissance des diferentes mesures, & des endtoits qui marquent le plus dans les Airs»).

♦ Calco semantico sull’it. *aria*⁴¹⁰ ‘aspetto, espressione’ (lat. AER ‘aria’).

L’it. *aria* riproduce le accezioni primarie di ‘aria’ e estens. ‘cielo, atmosfera’ ricevute per mediazione latina e sviluppa seriormente i significati particolari di ‘aspetto’ e ‘melodia’. La sua polisemia è ben documentata dalla dizionaristica.

⁴¹⁰ La voce sp. *aire* s.m. ‘grado de présteza o lentitud con que se ejecuta una obra musical’ (DCECH 1,90seg.; Terlingen 146) è pervenuta dall’italiano attraverso il linguaggio della danza.

L’accezione musicale affiora nel gen.a. *eira fina* s.f. ‘melodia’ (ante 1311, Anonimo genovese (ed. Contini), TLIO). In tale semantica, la voce pare conoscere un uso regolare in tutta la Penisola solo dal 1550 (Intronato), come conferma il LEI (1,1079). L’assenza di documentazione nei nostri testi è imputabile alla vitalità del concorrente sinonimico *intavolatura*, spesso nel valore di ‘melodia’ (1581, Caroso 45).

La dizionaristica situa il calco non prima del 1608 (Régnier, *Satyre*, TLFi) per ‘mélodie, morceau de musique écrit pour une seule voix, accompagnant des paroles’ con grafia moderna *airs*. Isolatamente in FEW è documentata la forma fr. *aer* - che conserva AE bisillabico latino - nel generico ‘son’ (ante 1630, D’Aubigné)⁴¹¹. A ridosso della prima apparizione lessicografica l’uso sembra infittirsi: fr. *air* ‘suite de sons qui composent un chant’⁴¹² (dal 1611, Cotgrave); fr. *air* ‘mélodie’ (dal 1640, Oudin); sint. fr. *air de chanson* ‘aria, canto’ (dal 1681, Veneroni); fr. *air* ‘mélodie’ (dal 1694, Ac.).

I nostri testi permettono di retrodatare l’italianismo al 1589⁴¹³.

Il francese mod. *air* mantiene il genere maschile ereditato dalla forma latina AER.

⁴¹¹ La medesima accezione è messa a lemma in Florio (1598,8c): it. *aere* ‘a sound’.

⁴¹² La semantica canora è attestata nell’it. *aere* s.f.pl. ‘canti, melodie’ (ante 1609, G.C. Croce, LEI).

⁴¹³ Per tale accezione, il LEI e il TLFi datano la forma al 1752, nonostante questa sia lemmatizzata in numerose banche dati del Seicento (Cotgrave, Oudin (1640), Veneroni).

DER.: fr. *aria* s.f.⁴¹⁴ ‘mélodie accompagnée d’un instrument’ (dal 1752, DatLex, FEW); fr. *ariette* ‘air d’un caractère léger’ (dal 1710ca., Bross, FEW); fr. *arioso* agg. ‘se dit d’un chant soutenu, de grand style’ (dal 1768, RousseauDictMus, FEW); fr. *arioso* s.f. ‘air de grand style, à haute expression dramatique’ (dal 1811, Moz, FEW); fr. *arietteur, -euse* agg. e s. ‘(personne) qui chante des ariettes’ (1788, DatLex, FEW).

GDLI 1,654b; REW 240; FEW 24,225 s.v. AER; LEI 1,1075segg. AER; DMFi s.v. *air*; ThesLL 1,1046; TLFi s.v. *air*³; Hope 275.

AIR², s.m.

‘elevazione del corpo verso l’alto che implica una sospensione durante l’esecuzione del movimento con successivo rilascio del peso corporeo; alleggerimento del corpo danzante (sin. di leggerezza, gravità, grazia nel portamento)’

Fr. *air* s.m. (1623, De Lauze 24: «l’avoue bien que la danse a quelque chose de particulier qui l’annoblit & l’anime, comme un certain air, ou un maintien tantost grave, & tantost negligent qu’une plume ne peut apprendre, mais qu’outre les pas on ne puisse encores enseigner les actions plus necessaires, qui donnent un facile acheminement à ceste perfection»).

⁴¹⁴ Con metaplasmo di genere.

♦ Calco semantico sull’it. *aria* ‘aspetto, espressione’ (lat. AER ‘aria’).

Il significato ‘espressione, modo d’agire, atteggiamento, portamento, aspetto’ è documentato per la prima volta in area toscana: il TLIO glossa la voce nel fior.a. *aria* s.f. (ante 1274, Brunetto Latini, *Tesoretto*)⁴¹⁵.

In epoca posteriore appare lo sviluppo it.a. (*en*) *are* (*beato*) s.m. ‘aspetto’⁴¹⁶, espressione del volto’ (ante 1306, Jacopone, LEI) che riemerge in epoca rinascimentale nella forma di evoluzione fonetica dotta *aere* s.m. ‘espressione degli affetti’ (ante 1472, Alberti, LEI). Stando al contesto della nostra documentazione, la voce è da riferire ad una specifica elevazione del corpo da eseguire nella danza, come supporto ai passi e ai movimenti⁴¹⁷. La prima ap-

⁴¹⁵ Il LEI registra la prima documentazione della voce nel mant.a. *ayre* s.f.pl. (1300ca., GhinassiBelcalzer, SFI 23). L’esito femminile è probabilmente favorito dall’attrazione di *aria* s.f. su *aire* s.m. (LEI 1,1087).

⁴¹⁶ Sullo sviluppo del significato che conduce ad ‘aspetto’ il LEI (1,1087) sostiene che «[il sint. it.a.] *are beato* (da Jacopone) e il suo sinonimo f. *aria*, spesso nel sint. it. *bell’aria*, stia sotto l’attrazione del sintagma parallelo esprimente la bellezza morale it. *de bon’aria* ‘gentile’ che risale ad AGER, diffuso dalla Francia con la civiltà cavalleresca». Cfr. fr.a. *aire* s.f. ‘origine, nido, modo’ (1120ca. – sec. XV, FEW 25,165a; dal lat. AREA ‘campo’) e Pfister (1983, 59-66). Pare che anche il fr. *air* ‘modo di parlare, aspetto esteriore’ (sec. XVI, FEW 24,223b) sia un prestito dall’italiano (LEI 1,1087).

⁴¹⁷ Si tratta di uno stile che definisce il modo di ballare cortese tipico del Quattrocento italiano e che anticipa l’odierna tecnica della *mezza punta* praticata nel balletto accademico (La Rocca/Pontremoli 1987, 92). I due studiosi spiegano che si ha a che fare con «uno degli espedienti più tipici della danza: quello di sollevare il corpo sulla parte anteriore dei piedi [...] col risultato di un notevole alleggerimento di tutta la figura danzante». Una tale estetica del movimento è da applicare «durante l’andamento

parizione è in Guglielmo Ebreo (1463, 8r: «un altro argomento et favore chiamato aiere: il qual e un atto de aieroso presenza et rilevato movimento colla propria persona mostrando con destreza nel danzare un dolce & humanissimo rilevamento [...]. Questo atto adoncha di rilievo e chiamato aiere: bigiogna che con ferma discretione a luogho et tempo necessariamente s'adopri & ponga in praticcha: et moderatamente quello dimostri nel danzare i passi & gesti con destra legiereza assai piu grati & di piu piacere. Senza la qual parte seria l'arte preditta semplice & defectiva»). Si tratta di un principio cardine della danza del Rinascimento, la cui settorialità denuncia la sua rapida scomparsa. Pare essere privo di continuatori posteriori. Riappare con due sole occorrenze l'agg. *aieroso* per la semantica 'grazioso' che sembrerebbe attagliarsi al portamento nella danza (Florio 1611; Oudin 1643).

Nel galloromanzo, l'accezione 'apparence extérieure' è documentata dal 1580 (Montaigne, *Les Essais*, GDC). La vitalità del calco è tracciabile in numerose semantiche apparse diffusamente nel primo Seicento, che garantiscono l'entrata in uso del lessima. Per contro, il significato coreico risulta assente nei lessici. L'unico esempio è ricavato dal testo di De Lauze (1623) che ricalca nell'uso e nella semantica la forma italiana. Si osservi la necessità della glossa nel tes-

del passo, con una discesa dei talloni dolce ma senza indugio. [...] Per ogni singolo passo naturale vi è infatti dapprima un procedere "alto e aioso" per tutta la durata della sequenza, infine un soffice ma rapido abbassarsi» (ib., 96).

to citato: «comme un certain air, ou un maintien tantost grave, & tantost negligent qu'une plume ne peut apprendre», segno della settorialità e del rapido dileguo della voce.

Cotgrave s.vv. *air*⁴¹⁸, *aire*⁴¹⁹; REW 240; FEW 24,223b s.v. AER; LEI 1,1056segg. AER; DMFi s.v. *air*; ThesLL 1,1046; TLFi s.v. *air*.

AMOURACHER, v.tr.

Fr. *s'amourachants* (de la disposition) 'onorare la disposizione nell'arte del ballo⁴²⁰', v.tr. (1599, Tuccaro 154: «Ceux qui iamais n'eurent que la seule pratique du saut, & n'ont sçeu aucune autre chose, sont le plus souvent les plus arrogants, & remplis de vaine gloire, seulement pour ce qu'ils estiment ne pouvoir sçavoir rien plus que la seule pratique de cest Art, s'amourachants eux mesmes de leur disposition»).

◆ Prestito dall'it. *amoracciarsi*, der. di *amorazzo* (lat. AMORE).

Il denominale *amoracciarsi* è sconosciuto ai testi e trova cursoriamente documentazione in Oudin (1643) e Veneroni. È invece noto il sostantivo

⁴¹⁸ La polisemia della voce è registrata s.v. *air* 'air, breath, wind; a tune, sownd, or ayre in musick; grace, good opinion of men; the aspect, presence, apparence of man; also a good grace' (sint.: fr. *il danse d'un bel air*).

⁴¹⁹ È lemmatizzato il sint. fr. *de bon aire* 'gentle, mild, courteous, without gall'.

⁴²⁰ Il preciso valore semantico della locuzione resta incerto, essendo questa priva di un corrispettivo italiano e rimanendo arginata al contesto citato.

amorazzo con valore peggiorativo⁴²¹ per un ‘amore disordinato, lincezioso’ (1353, Boccaccio, DELI₂). Hope (153) ritiene che la forma it. *amoracciare* risenta dell’influenza di *amoreggiare* per ‘amare e infondere amore’ che è di più antica introduzione (1342, *Parafr. pav. del Neminem laedi*, TLIO).

Gli scritti del ballo non sembrano accogliere l’uso della locuzione verbale registrata nel francese, circostanza che lascia ipotizzare uno sviluppo semantico indipendente.

Il prestito è glossato per la prima volta nel DMFi, in una semantica che denuncia la mediazione dell’italiano: fr. *amourasser* v.tr. ‘courtiser, mettre dans des dispositions amoureuses’ (1396, *Man. lang.* G.). L’impiego pronominale appare più tardi: fr. *s’amouracher* (de qqn.) ‘s’éprendre de qqn’ (1477-83ca., Mart. D’Auv., *Les Vigiles de Charles VII*, DMFi). Sebbene la vitalità della voce sia situata nel Cinquecento (FEW; TLFi), il significato coreico resta isolato e appare una sola volta nel trattato di Tuccaro (1599). Tale locuzione ha la caratteristica di una coniazione occasionale, il cui valore semantico potrebbe indicare un atteggiamento di rispetto o la piena esecuzione di un’attitudine di danza. Quanto all’adattamento fonologico del prestito si segnala la deaffricazione con conseguente semplificazione del suono: it. [tʃ] > fr. [ʃ].

DER.: Fr. *amouracherie* s.f. ‘pratique d’amour’ (1414, L. De Premierf., *Decam*, TLFi); fr. *amourachement* s.m.

‘amour sans véritable passion’ (1538, Est, FEW); fr. *désamouracher* v.assol. ‘faire cesser une amourette’ (1596, Liv, FEW); fr. *enamouracher*⁴²² v.assol. ‘rendre amoureux’ (ante 1589, Baif, FEW); fr. *s’emmouracher* ‘ib.’ (ante 1614, Brantôme, FEW); fr. *amouraché* agg. ‘pris de passion amoureuse’ (1845, G. Sand, *Le Meunier d’Angibault*, TLFi).

Oudin (1640) 70b; Veneroni 1,27b; FEW 24,468seg. s.v. AMOR; LEI 2,871-72 s.v. AMOR; DELI₂ 98a; TLFi s.v. *amouracher*; Sarauw 433; Wind 190; Hope 153.

ATTITUDE, s.f.

1. ‘positura, atteggiamento del corpo’

Fr. *aptitude* s.f. (1599, Tuccaro 56: «il me semble qu’un age plus meur & plus fort seroit plus propre pour apprendre la perfection de cest Art [...]. Je vous prie de croire que la nature a donné une aptitude propre & proportionnée à la force»).

2. danza class. ‘figura di danza eseguita con una gamba piegata in aria posta verso l’alto. L’attitudine può essere compiuta alla seconda, lateralmente, o indietro’

Fr. *attitude* s.f. (1725, Rameau 186: «Deuxieme attitude des saillies»).

Sint.: Fr. *deuxieme attitude du chassé de la babet* s.f. ‘seconda posizione del

⁴²¹ Circa gli esiti del suff. it. *-accio*, *-azzo* si rinvia a Rohlfs (1966-69 § 1037).

⁴²² Con pref. fr. *en-* < lat. *in-*, probabilmente che esprime aspetto incoativo.

passo scacciato nella danza urbana detta la Babette' (ib., 182: «Deuxieme attitude du chassé de la babet»); fr. *premiere attitude pour le contretems en allant du coté gauche* s.f. 'prima posizione per eseguire il controtempo, camminando verso sinistra' (ib., 257: «Premiere attitude pour le contretems en allant du coté gauche»).

♦ Prestito dall'it. *attitudine*⁴²³ (lat. *ACTITUDINEM).

La forma latina non attestata *ACTITUDO è un adattamento della voce dotta APTITUDO nella famiglia del lat. AGERE (frequent. di ACTITARE e part.pass. di ACTUS). Nell'it. sopravvivono: a. il tipo dotto *attitudine* 'capacità idoneità' (dal 1347ca., BartSConcordio, LEI 3/1,376) cultismo da APTUS 'adatto'; b. l'allotropo popolare *attitudine* 'atteggiamento, positura della persona' (dal 1519, Leonardo, LEI 1,482) dal lat. parl. ACTUS 'azione'. Rispettivamente dalla forma del latino parlato trae le sue origini l'it. *attitudine* 'atteggiamento', specializzatosi come tecnicismo nelle arti figurative (nella danza e nel teatro), documentato dai lessici mai prima del sec. XVI (LEI 1,482). Nei testi del ballo, il termine appare già nel 1463, nella forma assimilata it. *attitudine* (Guglielmo Ebreo 15v: «faccia una honesta & piatosa riverenza a quella del huomo corrispondente. et cosi poi com modesta attitudine si vada a riposare»), anche nella variante con grafia latineggiante *aptitudine* (1465ca., Cornazzano 3v: «Ma-

niera è che recordandovi el ballo et passeggiando con misura, dovete dare aptitudine a le cose che facite campeggiando & ondeggiando colla persona»).

Pressoché contemporanea alle fonti italiane è la prima documentazione dell'indigeno *aptitude* 'disposition naturelle à qch' (1372-74ca., Oresme, *Pol. Arist. M.*, DMFi). Solo più tardi appare l'italianismo diretto *attitude* nel tecnico 'certaine disposition de figures d'un tableau ou la position d'une statue' (1637, FEW). L'accezione di 'posizione' nella danza si legge per la prima volta negli scritti del ballo, nel 1599 (Tuccaro). Si tratta dell'unica testimonianza nota per il sec. XVI, il cui uso è altrimenti documentato non prima del 1640 (Oudin). Concorrente vitale dell'italianismo è l'ereditario *position* 'attitude du corps' frequente nella trattatistica e nei lessici. Sopravviverà alla stagione di diffusione del prestito unicamente nella semantica 'posizione eseguita con una gamba piegata in aria posta verso l'alto' ad uso della danza accademica, dal sec. XVIII (2)⁴²⁴. Il dileguo della forma per il primario 'posizione' è suggerito dalla trattatistica a posteriore in cui appare unicamente il sostantivo indigeno (1700, Feuillet₁ 44-45: «De la maniere que les Pas se terminent dans les Positions»). L'alternanza delle varianti *aptitude*⁴²⁵, *attitude*, sembra sta-

⁴²³ L'italianismo è passato allo sp. *actitud* s.f. 'postura del cuerpo humano' (1633, DCECH 1,44a; Terlingen 102).

⁴²⁴ Cfr. Bourgat (1986, 62seg.).

⁴²⁵ Nel francese, la bilabiale è di consueto assimilata alla consonante che segue. Il mantenimento è normalmente frutto di una grafia latineggiante. Sul caso delle voci dotte come lat. APTUS > fr. *apte* (cfr. Rheinfelder 1953 § 568).

bilizzarsi alla fine del sec. XVII⁴²⁶, anche in corrispondenza della forma allogena che presenta l'assimilazione del nesso KT > tt (Rohlf's 1966-69 § 258). Inoltre, l'adattamento fonetico comporta il passaggio da vocale velare a palatale: it. [u] > fr. [y].

FEW 25,62a s.v. APTITUDO; LEI 1,482 *ACTITUDO; DMFi s.v. *aptitude*; TLFi s.v. *attitude*; Hope 275.

BAL, s.m.

1. 'ballo teatrale, elemento dello spettacolo di corte realizzato attraverso l'impiego di artisti, scene e costumi; in origine, componente delle rappresentazioni allegoriche, poi sin. di danza irregolare dai temi distinti destinata ad allietare i partecipanti della festa cortigiana⁴²⁷,

Fr. *bal* s.m. (1589, Arbeau 29: «Et sont les dites pavanés iouées par haulbois & saqueboutes qui l'appellent le grand bal, & la font durer iusques à ce que

⁴²⁶ In Ac. (1694) sono semanticamente distinte le forme: a. *aptitude* 'disposition' (1,47b); b. *attitude* 'posture des figures soit dans la sculpture, soit dans la peinture' (1,64a).

⁴²⁷ Il ballo rinascimentale cortese è «una sorta di *Suite*, di creazione unica, ricca di *ritmi diversi*. Proprio per tale motivo esige una melodia particolare su cui essere ballato. La melodia di un *ballo* sarà quindi suddivisa in *ritornelli* ben misurati, ciascuno in rapporto ai diversi cambiamenti di tempo. Il *ballo* non è una composizione astratta, ma presenta un forte elemento *antomimico* e [...] mette sulla pista fino ad otto/dieci danzatori, ciascuno con una funzione precisa all'interno tanto della coreografia quanto della storia mimica raccontata dal ballo stesso. I temi principali sono generalmente quelli legati al corteggiamento amoroso: gelosia, ritrosia /disponibilità della dama o del cavaliere» (La Rocca/Pontremoli 1987, 113).

ceux qui dancent ayent circuit deux ou trois tours la salle»), ~ (1606, Boiseul 5: «Que monstre ce branlement compassé si iustement & curieusement à la cadance d'une chanson lubrique ou de quelque courante, bal ou balet, volte, ou autre branle?»), *bals* s.m.pl. (1623, De Lauze 12: «Que si on me dit la dessus que la difference du danser [...] à celui de nos bals»), *bal* s.m. (ib., 18: «ie les prie de considerer le traict d'un de nos dernier Roys qui faisoit quelque fois admirer ses perfection dans un bal»), ~ (1664, Borromée 40: «Ceux qui dansent, & qui vont au bal, & à la comédie»).

Sint.: Fr. *Bal mesuré des Astres* s.m. 'ballo teatrale degli astri' (1682, Ménétrier 35: «Les Ballets n'ont pas la même Origine que la Dance, car je ne veux pas avec Lucien les faire aussi anciens que le monde, ny remonter au Bal mesuré des Astres, & au diverses conjunctions des Estoiles fixes & errantes»)

2. 'dal sec. XVIII, danze sociali (anche note come *danses de salon*) concepite per il divertimento delle sale nobiliari, in opposizione alla danza teatrale'

Sint.: Fr. *dance de bal* s.m. 'coreografia di danze sociali praticate da danzatori amatori, in opposizione al balletto e alla danza teatrale' (1713, Feuillet 1: «Nouveau Recueil de Dance de Bal et celle de Ballet»).

◆ Prestito dall'it. *ballo* (lat. BALLARE < gr. βαλλίζειν 'danzare orgiastica-

mente⁴²⁸).

La voce it. *ballo* ricorre fittamente, nella sua accezione generica, nella maggioranza dei repertori dell'italiano.

La prima evenienza è nell'it.a. *ballo* per 'luogo in cui si balla, sala, pista'⁴²⁹ (dal 1310ca., Fiore, LEI). Quasi coeva è la risemantizzazione metonimica 'atto del ballare' documentata dal 1312 (D. Compagni, LEI). Riemerge nelle nostre fonti come tecnicismo in una più specifica semantica che risente della cerimonialità di palazzo e delle mode coreutiche in voga nel XV secolo. Il 'ballo teatrale' appare per la prima volta nel *De pratica seu arte tripudii* (1463, Guglielmo Ebreo 12v: «Et quanto alla prima parte di danzare senza suono: Respondo che siano in un ballo otto o diece persone et ballando quelle coi passi concordatamente»), *balli* s.m.pl. (1465ca., Cornazzano 12v: «vegnirò mo a quelli balli et bas-sedançe che son fora del vulgo fabricati per sale signorile») ⁴³⁰.

Nel galloromanzo, la voce risulta precocemente repertoriata nel suo valore generico: il GDC glossa la prima

occorrenza nel fr.a. *bauz* 'danse; assemblée dansante' (fine sec. XII, Chrétien, *La Char.*). Per contro, la specializzazione di 'ballo teatrale' accolta nel francese è pervenuta dall'Italia attraverso il linguaggio della danza. La prima evenienza si ricava dalle nostre fonti e data al 1589 (1). L'altissima frequenza d'uso della voce, sostenuta dalla parallela circolazione dei trattati cinque e seicenteschi, ha probabilmente favorito la sua risemantizzazione: dal XVIII secolo, il *bal* denoterà il 'ballo dei saloni' (2).

FEW 1,217-22 s.v. BALLARE; LEI 4,811segg. s.v. BALLARE; GDC 8,276b; DMFi s.v. *bal*; ThesLL 2,1702; TLFi s.v. *bal*; Wind 56.

BALLET, s.m.

1. 'sin. di ballo, danza'⁴³¹

Fr. *ballet* s.m. (1589, Arbeau 82: «Et fault que vous sçachiez que quand on a fait quelque branle nouveau, qu'ils appellent un ballet»), *balets* s.m.pl. (1599, Tuccaro 32: «la licence effrene des moeurs & coustumes desordonnees des hommes quasi infiny le nombre des balets & des dances»), ~ (1606, Boiseul 5: «à la cadance d'une chanson lubrique ou de quelque courante, bal ou balet, volte, ou autre branle?»), ~

⁴²⁸ Il FEW (1,221) riconduce lo sviluppo del lat. BALLARE 'saltare, ballare' alle pratiche di danza in uso nella Magna Grecia poi irradiate nel Sud Italia (cfr. DELI₂ 171b).

⁴²⁹ Per la medesima forma EVLI (99b) data la fine del sec. XII.

⁴³⁰ Cfr. i sint.: It. *a ballo* m. 'da ballare, ovvero destinate al ballo' (1445ca., Domenico da Piacenza 22v: «Sobria a ballo e va in homini cinque et una dona»); *ballo della gagliarda* s.m. 'genere coreico che si avvale dei passi e dei ritmi della gagliarda'⁴³⁰ (1560, Compasso 1: «Ballo della Gagliarda Opera nuova e dilettevole»); *ballo delle ingrato* s.m. 'balletto melodrammatico' (1638, Monteverdi 1: «Ballo delle Ingrate in genere rappresentativo»).

⁴³¹ In tale denominazione generica, *ballet* è sin. di *danse* (fr.a. *dance*) 'mouvement du corps exécuté par une ou plusieurs personnes, qui se fait en cadence, à pas mesurés, et ordinairement au son des instruments ou quelquefois de la voix' (dal sec. XII, Chrestien-Coq, FEW 15/2,62a). Nel corso del XVI secolo, tale forma soppianta il fr. *ballet* nella sua accezione generalizzata (FEW 15/2,64a).

(1664, Borromée 95: «Il est vray quel es mouvemens les plus visiblement opposez à la vertu Chrestienne, se retrouvent dans cette sorte de danses, qu'on appelle ordinairement des balets, & qui se font dans les ruës & les places»).

2. 'forma performativa, composizione coreografica articolata in più parti, interamente a ritmo binario o ternario, con struttura drammatica a diverse trame⁴³², concepita in seno alla corte e inserita nel suo cerimoniale (rappresentata anche nei saloni)'

Fr. *balet* s.m. (1582, Beauioyeulx 1: «Ainsi i'ay animé & fait parler le Ballet, & chanter & resonner la Comedie»), *ballet* s.m. (1589, Arbeau 95: «elle á pris source d'un ballet composé pour une mascarade, ou les danseurs estoient habillez en Roys & Roynes de Mauritanie, ou bien en forme de Sauvages»), *balet* s.m. (1623, De Lauze 9: «les Canaries viennent aussi d'un Balet où les Danseurs representoient les Roys & Reynes de Mauritanie desguisez»), *ballets* s.m.pl. (1641, Saint-Hubert 1: «La maniere de composer et faire reussir les Ballets»), *ballets* s.m.pl. (1682, Ménestrier 1: «De tous les Spectacles de divertissement [...], il n'en est guere de plus universel que les Ballets, les Ballets»).

Sint.: Fr. *balet comique de la Royne*

⁴³² Si tratta di forme spettacolari a sfondo mitologico e allegorico che «svolgono [...] un tema e sono incentrate su un argomento che, generalmente è attinente alla circostanza festiva per la quale tali coreografie sono state create» (La Rocca/Pontremoli 1987, 205).

s.m. 'prima forma di balletto di corte (*ballet de cour*) a tema mitologico che coniuga poesia, musica vocale e strumentale, coreografia e scenografia, strutturato in un prologo, una serie di *entrées* e un *grand ballet* finale' (1582, Beauioyeulx 1: «Balet comique de la Royne, faict aux nopces de Monsieur le Duc de Ioyeuse & madamoyselle de Vaudemont sa soeur»); fr. *balletz de mascarades* s.m.pl. 'rappresentazione spettacolare mascherata, di carattere parodico, con mimo e acrobazie' (1589, Arbeau 104: «ie vous recite les airs & mouvements de plusieurs balletz de mascarades faictes en ceste ville»); fr. *ballet royal* s.m. 'composizione coreografica costituita da trenta entrate, espressione di un balletto composito' (1641, Saint-Hubert 5: «Un grand Ballet que nous appellons un Ballet Royal est ordinairement de trente entrées»); fr. *petit ballet* s.m. 'azione scenica ordinata in una successione di dieci/dodici scene spettacolari' (ib.: «Et un petit ballet de dix ou douze»).

3. 'balletto accademico; rappresentazione scenica condotta su uno schema precostituito di figurazioni coreiche ardite e acrobazie (private del canto e della declamazione) accompagnata dalla musica e dalla pantomima (inscenata a teatro)'

Fr. *ballet* s.m. (1700, Feuillet, 1: «Nouveau Recüeil de Dance de Bal et celle de ballet»).

Sint.: Fr. *entrées de ballet* s.m.pl. 'entrate di balletto' (1704, Feuillet 1:

«Recueil de dances contenant un tres grand nombres des meilleures entrées de ballet»).

Loc. verb.: Fr. *dancer en ballets* ‘danzare eseguendo un’azione drammatica’ (1641, Saint-Hubert 13: «L’on peut faire dancier en Ballets toutes sortes de personnes»).

♦ Prestito dall’it. *balletto*⁴³³, dim. di *ballo* (lat. BALLARE).

La voce italiana *balletto* ha un’alta frequenza d’uso nella trattatistica e risulta ben documentata dalla lessicografia. La prima forma messa a lemma è nel valore di ‘azione scenica espressa per mezzo della danza e della mimica’ (dal 1535, Berni, LEI). L’accezione generalizzata ‘ballo breve, fatto alla buona’ è registrata quasi sincronicamente al suo impiego tecnico: la prima occorrenza data ante 1543 (A. Firenzuola, DELI₂). Sulla base delle nostre fonti è possibile situare il tecnicismo in epoca più antica: l’it. *ballitti*⁴³⁴ appare nel 1465ca. (Cornazzano 7v-8r: «Gli ballitti sono una compositione di diverse misure che po contengnere in se tutti gli nove movimenti corporei naturali ordinato ciascun con qualche fondamento di proposito»).

Il fr. *ballet* appare glossato per la prima volta nel TLFi in una accezione che pare generalizzata (dal 1598, P. Marnix, *Différends de la religion*). La

semantica ricevuta dall’Italia è registrata negli scritti del ballo dal 1582 (Beaujoyeux). Si tratta della prima forma performativa in senso moderno, la cui struttura scenico-drammatica risente fortemente dei modelli della Penisola, non solo poiché ne riproduce le sequenze e gli elementi, ma anche perché la sua ideazione si deve ad un italiano⁴³⁵.

Confermano l’uso settoriale i sintagmi nominali *balet comique* e *ballet de mascarades* che sopravvivono alla stagione di proliferazione della nuova forma scenica e ne qualificano la tipologia. Si tratta di prime attestazioni. Quanto all’aspetto semantico del sint. *petit ballet*, di apparente natura ditologica, è possibile rilevare la ricezione neutra del prestito, come d’altro canto conferma l’uso del rivale *grand ballet*. Solo nel francese moderno si impone il valore di ‘rappresentazione scenica accompagnata dalla musica e dalla pantomima’ ad uso del balletto classico, dal sec. XVIII (3).

Sul piano grafico, si alternano le varianti *balet* e *ballet* (la doppia laterale ha valenza puramente grafica). Una relativa stabilità nell’uso si ravvisa dal sec. XVIII (TLFi).

Sulla consolidata corrispondenza del

⁴³³ Cfr. lo sp. *ballet* s.m. (dal 1585, Anónimo, CORDE).

⁴³⁴ Nello specifico, tali azioni coreografiche sono in grado di combinare «musica, canto e danze, in cui, mediante l’uso dell’allegoria, la corte celebra se stessa e i propri miti» (La Rocca/Pontremoli 1987, 205).

⁴³⁵ L’inventore del balletto moderno è Balthazar de Beaujoyeux (Baldassarre da Belgioioso) brillante violinista e compositore di azioni coreografiche, attivo alla corte dei Valois (per ulteriori dettagli bibliografici sull’autore cfr. Dellaborra 1999, 29-36). Il suo esempio palesa in quale misura il flusso costante di artisti di provenienza dalla Penisola abbia favorito l’ingresso in Francia di forme spettacolari italiane e, di riflesso, anche di numerosi italianismi coreici.

suff. it. *-etto* vs il fr. *-et*⁴³⁶ così si esprime Hope (1971, 616): «It often happens that the historical accident of a common origin in Latin provides cognates which are sufficiently similar in form to provide a basis for substitution and usually not disqualified by being too divergent semantically. [...] cf. the strong sense of congruence existing between It. *-etto* and Fr. *-et* [...]. We are justified in supposing that there exists a force of etymological affinity which encourages substitution between elements of this type»).

Veneroni s.v. *danzetta*⁴³⁷; LEI 4,824segg. s.v. BALLARE; DELI₂ 171a; ThesLL 2,1702; TLFi s.v. *ballet*; Sarauw 32; Wind 167; Hope 160.

BANQUET, s.m.

‘forma d’arte del Rinascimento che unisce alle composizioni culinarie sontuosi allestimenti spettacolari; il *banchetto* è spesso preceduto da un palio e accompagnato da *mascherate*⁴³⁸, *moresche*⁴³⁹, *balletti*⁴⁴⁰, intrattenimenti musicali, cortei, carri e archi trionfali’

Fr. *banquet* s.m. (1589, Arbeau 5: «La dance estre une partie & appendice des banquets, tellement que personne ne se peult vanter d’avoir accompli un brave festin, sil n’y à appliqué la dance»),

⁴³⁶ Sul valore semantico e la produttività del suff. fr. *-et* cfr. Hasselrot (1957, 9-132).

⁴³⁷ Veneroni lemmatizza il sint.it. *danzetta per balletto* tradotto nel fr. *ballet*, probabilmente nell’accezione di piccola danza.

⁴³⁸ → fr. *mascarade*.

⁴³⁹ → fr. *matassin*.

⁴⁴⁰ → fr. *ballet*.

banquets s.m.pl. (1599, Tuccaro 51: «il y avoit de son temps quelques sauteurs, qui sur la fin des banquets de leurs Demy-Dieux sautoyent, se tournants sur leurs testes en la forme d’une rouë»).

♦ Prestito dall’italiano *banchetto*⁴⁴¹, dim. di *banco* (dal longob. *PANC⁴⁴²).

Il DEI, s.v. *banchetto*, documenta il sostantivo nel lat.mediev. *banchectum* (ante 1363) ‘convito’, accezione che precede il consueto ‘piccolo banco’ attestato nel lat.mediev.ven. *banchetus* (1407, Sella, LEI^G). A giudicare dai dati trasmessi dai lessici, la voce italiana nel valore di ‘pranzo ricco e sontuoso’ appare nel 1536 (Aretino, LEI). Tale assunto è contraddetto se si valuta la documentazione coreica: it. *banchetto* s.m. (1488, *Testi feste* 256: «Volendo descrivere il sontuoso banchetto, che fece Gio. Giacomo Trivulzio detto il Magno, quando egli prese per moglie [...]. Appresso furono introdotti nel luogo del convito comedianti, rappresentatori, di varij atti, e persone saltatori, & cianciatori»), ~ (1499, *Testi feste* 287: «et fu la Comunità che li fece banchetto sopra la sala grande [...], et finito il disnare, si cominciò a fare festa da ballare»). Lo sviluppo semantico che approda a ‘convito’ si origina in parallelo e indipendentemente dal primario ‘piccolo banco’.

Il significato di ‘festin, repas d’appareil’ attribuito al medio fr. *banquet* è già noto nel 1309 (Joinv, FEW),

⁴⁴¹ Cfr. lo sp. *banquete* s.m. (1492, Maldonado, CORDE).

⁴⁴² Dal franc.a. BANC > lat. mediev. *bancus* (LEI^G 2,361).

circostanza che lascia supporre che tale semantica sia frutto di uno sviluppo indipendente. Tale ipotesi è sostenuta dal FEW, che precisa: «Man hat *banquet* bisher für eine Entlehnung aus it. *banchetto* angesehen. Doch ist das schwierig, weil *banchetto* erst seit dem 16. Jh. belegt ist [...]. *Banquet* ist also wohl im fr. selber gebildet worden»⁴⁴³.

Tuttavia la specifica coniazione del fr. *banquet* per 'forma d'arte del Rinascimento' pare risentire delle mode cerimoniali della Penisola e denuncia una mediazione italo-romanza. Le numerate evenienze registrate nei testimoni sono situate nel sec. XVI, periodo di massimo vigore degli italianismi.

L'evidente contiguità semantica tra gli esempi francesi e quelli allogeni è sostenuta dalla tipologia testuale della documentazione. Inoltre, è abruzzese uno degli autori citati, che francesizza in numerosi passi del testo voci italiane (→ *saltarin*, *saltarine*).

L'impiego eminentemente tecnico del prestito giustifica la mancata lemmatizzazione.

Dal francese la voce è passata allo sp. *banquete* s.m. (1524, DCECH 1,490b).

FEW 15/1,58bseg. s.v. *BANC; DEI 423a; LEI^G 2,463 s.v. *PANC; DMFi *banquet*; TLFi s.v. *banquet*; Wind 204; Hope 28.

BASSE-DANSE, s.f.

'danza di corte lenta e solenne, in tempo di 4/4 e 12/8 (ritmo binario), ca-

ratterizzata da passi strisciati e sollevamenti sulle punte dei piedi, in opposizione alla danza alta, saltellata, più viva e rapida, in uso dal sec. XV sino alla prima metà del sec. XVI⁴⁴⁴.

Fr. *basse danse* s.f. (1480ca., Man. Bourgogne 1v: «Pour l'art et instruction de basse danse il est a noter que la basse danse tout premier est en trois parties devisees»), *basse dance* s.f. (1488-1496ca., Lart et Instruction A^I: «Sur lart et instruction de dancer basse dance il est a noter que basse dance tout premierement se divide en trois parties. C est ascavoir en grande mesure en moyenne en petite mesure»), fr. *basses dances* s.f.pl. (1532-1533ca., Sensuyvent A^{II}: «Sensuyvent plusieurs basses dances tant communes que incommunes. Tant parfaites que imparfaites»), fr. *basse-dances* s.f.pl. (1589, Arbeau 24: «On dançoit pavaues, basse-dances, branles & courantes: les

⁴⁴⁴ La *bassadanza* «è una danza dal ritmo uniforme e costante dall'inizio alla fine [...], dal carattere solenne e dignitoso, che non necessita, per la sua esecuzione, di spazi ampi e può essere perciò definita da *camera*» (La Rocca/Pontremoli 1987, 112). Secondo alcuni maestri di danza è la regina delle danze per il suo incedere maestoso e la sua compostezza (Sachs 1966, 346). Inoltre, essa presenta una grande varietà di elementi e una struttura versatile. Come spiega Sachs (ib.) «La *basse danse* ha una caratteristica che per lungo tempo nessun'altra danza avrà: nel secolo XV essa manca di qualsiasi ordine regolare di passi, di ogni ripetizione alternata di gruppi di passi. [...] la *basse danse* possiede un'infinità di movimenti: riverenze, passi semplici, passi doppi, *branles* e riprese in successioni estremamente varie, secondo lo spazio di cui dispongono i danzatori e secondo la fantasia dei maestri di danza e dei maestri di cerimonia. Uno schema coreografico si può ricavare solo dalla distinzione fra determinati gruppi di passi». Pare però che una stabilizzazione delle sequenze di passi sia visibile nel secolo XVI (ib., 351).

⁴⁴³ Il LEI s.v. *PANC non segnala l'italianismo. Si rinvia tra gli altri al TLFi s.v. *banquet*.

basse dances sont hors d'usage depuis quarante ou cinquante ans [...], comme estant une sorte de dance pleine d'honneur & modestie»).

♦ Calco strutturale sull'it. *bassadanza*⁴⁴⁵, composto di *bassa* e *danza*⁴⁴⁶ (lat. tardo BASSUS).

La prima forma messa a lemma è nell'it.sett.occ.a. *bassa dansa* 'danza lenta del cerimoniale di corte, tipica del Quattrocento' (dal 1490ca., PassioneRevelloCornagliotti, LEI). Nel corso del Cinquecento ricorre fitto l'agg. sost. it. *bassa* s.f. 'danza strisciata' (ante 1529, Castiglione, GDLI) o ancora la variante it. *alta e bassa* 'id.' (ante 1530, Sannazzaro, GDLI)⁴⁴⁷. Le nostre fonti permettono di antedatate la forma al 1445ca. (Domenico da Piacenza 4r: «Ma la bassadanza che e più larga como e dicto disopra li poi metter le botte del tenore como te par e piace, purché tengi mexura [...]. Nota che lo saltarello ha il suo nascimento da la bassadanza, perché se ricomenza el suo tempo in lo vuodo como la bassadanza»), *bassadanza* s.f. (1463, Guglielmo Ebreo 12r: «et bigiogna quando il sonatore suona che chi vuol ben danzare o bassadanza o saltarello, o che altro si sia, che quello intenda & cognosca [...] i passi & gesti suoi siano conformi e concordanti a quelle voci»), *bassadança* s.f.

⁴⁴⁵ Cfr. lat. maccher. *bassis dansis* (1531, Arena v.771: «Cum bassis dansis tu te faurrabis avantem, inter bragardos tu quoque dictus eris»).

⁴⁴⁶ Di etimo discusso: franc. *DINTJAN; lat. DEANTIARE da DEANTE. Cfr. Castellani (2000, 120-21). Per una esaustiva trattazione della voce nell'italiano si rinvia a Cella (2003, 383-84).

⁴⁴⁷ Cfr. l'it. *altafelice* 'sorta di danza' (1627, DonnoRizzo, LEI 1,402,5), nap. *vascia ed auta* 'id.' (ante 1632, Basile, ib. 2,402,6).

(1465ca., Cornazzano 5r: «Bassadança e regina dellaltre misure e deve essere abituata con tucte le sei proprieta dicte disopra nella diffinitione del dançare»).

Si segnala una certa oscillazione delle grafie: il DEI (452a) registra il termine univerbato, mentre il GDLI lo documenta con grafia separata. Il LEI accoglie ambedue le varianti. Nelle nostre fonti, la voce ricorre stabile univerbata. A livello grafico si evidenzia l'esito assibillato dell'alveolare sorda [ts], reso graficamente con <z> (Domenico da Piacenza)⁴⁴⁸, <ç> (Cornazzano)⁴⁴⁹.

In area galloromanza il neologismo è solo cursoriamente documentato: la frequenza d'uso della denominazione sembra diradarsi progressivamente con la sparizione della danza stessa. Il FEW (15/2,62b) registra la forma fr. *basse-danse* nell'accezione di 'danse où l'on ne quitte pas terre' (dalla metà sec. XV-Mon 1636), testimonianza adespota per la prima attestazione. Sulla base delle nostre fonti, la prima occorrenza risale al 1480ca. (Man. Bourgogne). Vista la cronologia delle forme il fr. *basse danse* è calco sull'it. *bassadanza* e non viceversa⁴⁵⁰.

Nel francese, la voce ricorre in grafia separata: l'oscillazione grafica della fricativa alveolare sorda [s] resa graficamente con <s>, <c>, è segnalata in FEW (15/2,63) come stabile dal francese medio. Le varianti *dance* e *danse* sono ambedue già in uso nel

⁴⁴⁸ Per un breve commento sugli aspetti grafematici cfr. Procopio (2014, 38-42).

⁴⁴⁹ Cfr. Cella (2003, 383-84).

⁴⁵⁰ Cfr. lo sp. *baja* 'especie de danza antigua' (sec. XVI, DCECH 1,461b).

francese antico. Nei nostri testi si rileva una progressiva stabilizzazione contraria al fenomeno. La grafia moderna è quella di *danse*.

La semantica del calco è imputabile all'esecuzione della danza, che prevede il susseguirsi di passi strisciati, senza elevazione dei piedi dal terreno. Tale movimento si oppone a quello saltato e saltellato, tipico della coeva *piva* e del *saltarello*, anche chiamate danze alte (*par en haut* o irregolari)⁴⁵¹.

Cotgrave s.v. *basse-danse*⁴⁵²; GDLI 2,88b; FEW 15/2,61-63 *DINTJAN; LEI 5,41a s.v. BASSUS; TLFi s.v. *bas*.

BASTION, s.m.

‘quinto passaggio nella danza dei *mat-taccini*, nel quale i danzatori armati si dispongono in fila, dandosi le spalle, formando una muraglia (bastione); l'esecuzione prevede il susseguirsi di azioni e movimenti difensivi’

Fr. *bastion* (passage du) s.m. (1589, Arbeau 103: «Passage du bastion. Gestes du cinquième passage. Supposé que les quatre danseurs sont rengez comme au commencement, D. & B. se mettront le cul l'un contre l'autre»).

♦ Prestito dall'it. *bastione*, der. di *bastìa* (franc.a. *BASTJAN ‘legare’)⁴⁵³.

La voce appare registrata per la prima volta nel tecnico ‘terrapieno rinforzato da spesse mura, eretto dagli angoli delle fortezze’ (1483, Boiardo, BibIt)⁴⁵⁴. La documentazione sembra infittirsi allo scadere del secolo, un aspetto che palesa la stabile entrata in uso del lessema (1494, DELI₂).

Nel campo della danza, la voce appare priva di testimonianze tanto nella trattatistica che nei lessici. Una circostanza che trova ragione nella scarsa trattazione concessa alle danze armate e ai connessi repertori musicali. Medesimi esiti conosceranno le forme *escouade* e *escadron*, a cui si rinvia.

Il prestito è registrato nel galloromanzo all'inizio del sec. XVI, nelle due accezioni tecniche di simultanea apparizione: a. fr. *bastyon* ‘fortification un peu avancée hors du corps d'une place et tenant des deux côtés à la courtine’ (secc. XV-XVI, Auton, *Chron.*, GDC); b. fr. *bastion* ‘esp. de tournoi consistant dans l'attaque simulée d'un bastion⁴⁵⁵’ (1510ca., Lac, FEW). A giudicare dalla seriore documentazione, il sostantivo sembra riscuotere un discreto successo nella terminologia militare: fr. *bastion* ‘partie d'une armée en ligne de combat’ (dal 1575, FEW); fr. *demi-bastion* ‘ouvrage de fortification qui n'a qu'une face et

⁴⁵¹ Cfr. De Lauze (1623, 29: «s'il a le corps disposé à la danse par haut, il luy faut souvent faire exercer ceste leçon»).

⁴⁵² La voce fr. è registrata nell'accezione ‘a measure’.

⁴⁵³ La trafila etimologica sembra essere controversa. Propende per un'origine italoromanza la maggioranza delle fonti e degli studi (Sarauw

107; Wind 124; Brunot 1,510; FEW 15/1,79b; Hope 163-64; REW 981⁴⁵³; DEI 455; TLFi s.v. *bastion*). Come suggerisce Crifò (2016, 402) la cronologia delle forme sembra confermare tale dato: «un lat. *vallum sive Bastionum* è attestato a Piacenza già nel 1447 (GMIL 1,600; cf. DEI)».

⁴⁵⁴ Tale dato è ricavato da Crifò (2016, 402).

⁴⁵⁵ Cfr. l'it.a. *bastione* ‘macchina da guerra per espugnare le mura delle città assediata’ (dal 1470, L.Pulci, LEI 1/4,603,26segg.).

qu'un flanc⁴⁵⁶, (dal 1690, Furetière).
 Il significato di 'passaggio nella danza dei *mattaccini*' si ricava dall'uso tralato del primario 'fortificazione' e appare giustificato dalle azioni difensive dei ballerini armati, la cui disposizione a muraglia stabilisce un'analogia con il terrapieno eretto agli angoli delle fortezze. La voce coreica è del tutto isolata, con due sole ricorrenze in Arbeau (1589).

Quanto al suffisso indigeno *-on*, già autonomamente produttivo nell'antico francese (Meyer-Lübke 1966 §§ 68, 163), è possibile riscontrare dal sec. XVI la consueta corrispondenza con l'it. *-one*, benché questo presenti valore accrescitivo (Rohlf's 1969 § 1095). La mutuata semantica del francese si giustifica a partire dal modello allogeno, come si evince dal prestito *bastion* (Wind 46-47; Meyer-Lübke 1966 § 163).

DER.: Fr. *bastionner* v.tr. 'garnir d'un bastion' (1611, Cotgr, FEW); fr. *bastionné*⁴⁵⁷ agg. 'qui tient du bastion (en parlant d'une tour)' (dal 1752, Trév, FEW); fr. *embastionner* v.tr. 'entourer des bastions' (dal 1853, Du Camp, *Mém. suic.*, TLFi).

GDC 8,301b; FEW 15/1,78a s.v. *BASTJAN; REW 981; LEI^G 1,604seg. s.v. *BASTJAN; DELI₂ 190a; TLFi s.v.

⁴⁵⁶ Cfr. l'it. *mezzo bastione* 'bastione che ha una sola faccia e un solo fianco' (dal 1556, Ramusio, LEI 1/4,606,12segg.).

⁴⁵⁷ Data la cronologia delle forme, il fr. *bastionné* è probabilmente prestito dall'it. *bastionato* 'fatto di bastioni; difeso, protetto, circondato da bastioni' (ante 1606, B. Davanzati, LEI^G 1/4,607,8segg.).

bastion; Sarauw 107; Wind 124; Hope 162-64.

BOUFFON, s.m.

1. 'composizione strumentale che fa proprio il ritmo e l'andamento dell'aria detta dei buffoni'

Fr. *Bouffons* s.m.pl. (1571, Liber Primus 1: «Les Bouffons. De posture et Reprinse»).

Sint.: Fr. *air des Bouffons* s.m. 'forma musicale del ballo dei buffoni' (1589, Arbeau 99: «L'air des Bouffons est notoire a un chacun. Le voicy notté entierement iusques a sa cadance, & les ioueurs le repetent tousiours tant en faisant les rondes que les passages»).

2. 'danza guerresca eseguita da un gruppo di quattro ballerini armati di spade e scudi, in voga nel sec. XVI. La coreografia si sviluppa in sei passaggi detti batterie (sin. di *moresca*)'

Fr. *Bouffons* s.m.pl. (1589, Arbeau 97: «Ceste dance, n'estoit ce pas la dance armee appellee Pirrique. que Minerve dança de ioye aprez les Titanes vaincuz? Le fable dit que les Curetes inventerent ceste Pirrique pour amuser le petit enfant Iuppiter, a leurs gesticulations, & au bruit qu'ils faisoient de leurs espees heurtees contre les boucliers: De ces deux sortes de dances, on en a composé une que nous appellons les Bouffons ou Mattachins»).

3. '*mattacini*; ballerini armati vestiti in fogge bizzarre, che suddivisi in due

gruppi si affrontavano mimando le fasi di una battaglia'

Fr. *bouffons* s.m.pl. (1589, Arbeau 99: «Vous avez les pas & mouvements des Bouffons, apprenez les gestes que l'on y fait és passages des batteries») ~ (1623, De Lauze 9: «le *Siccenix* aux Bransles, la *Perrichie* aux Bouffons & Matassins»), ~ (1682, Ménestrier 17: «Un prince qui ne feroit autre chose que danser & monter sur le Theatre pour y jouer des Roolles, & sonner des instrumens comme faisoit Neron qui étoit plus souvent avec des Bouffons & des Baladins»).

♦ Prestito dall'it. *buffone*, der. di *buf-fo* (da **bof(f)*-/**buf(f)*- 'gonfio, cavo')⁴⁵⁸.

Il sostantivo *buffone* è precocemente documentato nei testi settentrionali italo-romanzi: lomb.a. *bufon* s.m. 'persona che esercitava la professione di far ridere e divertire i principi e i signori con facezie e lazzi, spesso liberi e sguaiati; istrione, giullare, uomo di corte' (ante 1274, Barsegapè Keller E, LEI)⁴⁵⁹. La voce sembra riscuotere un discreto successo e sviluppa vitali usi estensivi di impiego costante nella lessicografia a posteriore (GDLI).

Probabilmente per analogia con le fogge bizzarre e le maschere utilizzate dai giullari, la voce si specializza nelle danze armate. Nei nostri testi e nella maggioranza dei repertori il sostantivo non risulta documentato. Appare isola-

tamente in Pulci, in un contesto mediato dalla *moresca* (ante 1470, Luca Pulci, GDLI: «Per Siragozza [...] / buffoni e scoccobrin fanno moresche»). La forma pare essere insidiata dal tipo concorrente *mattaccini*⁴⁶⁰ 'id.' (ante 1566, Caro, GDLI)⁴⁶¹, frequente nei testi e nei lessici.

La semantica della prima evenienza galloromanza denuncia la mediazione dell'italiano. Il sostantivo è prestato dal 1497, con grafia francesizzata *buffons* s.m.pl. nel primario 'personnage dont le rôle est de faire rire; acteur chargé des rôles burlesques' (Rivière, *Nef folz* D., DMFi). Si susseguono seriori i traslati: fr. *bouffon* 'celui qui cherche à faire rire' (1611, Cotgrave), ~ 'le genre bouffon' (1674, Boileau, *Art Poét.*, TLFi) ~ 'celui qui fait rire à ses dépens' (1694, Ac., ib.). L'ipotesi del prestito diretto è confortata dalla precoce attestazione del tecnicismo: fr. *buffon* 'matassin' (1549, Pontus de Tyard, Huguet⁴⁶²). Tale accezione conferma il dato già espresso per l'it. *moresca* e trova medesimi riscontri nei dizionari (Cotgrave⁴⁶³, Vene-

⁴⁶⁰ La voce è passata al fr. *matassin* (*matachin* ant.) s.m. 'danseur bouffon' (dal 1549, Rabelais, *La Sciomachie*, TLFi). Per tale *designatum* → *matassin*.

⁴⁶¹ Le voci italiane *buffone* e *mattaccino* sono ricorrenti nei lessici s.v. *moresca* 'danza diffusa in Europa nel Rinascimento, di origine incerta' (1315ca., BonvesinContini, DI 3,201). Cfr. fr. *morisque* 'sorte de danse à la manière des mores' (1448, FEW 6/1,552b) o ancora fr. *danse morisque* 'danse moresque' (1526, ib.).

⁴⁶² Il FEW (1,599a) mette a lemma il fr. *bouffon* 'hofnarr' (dal sec. XVI), senza indicazione della fonte.

⁴⁶³ Cotgrave (s.v. *bouffons*) lemmatizza la loc. verb. fr. *danser les bouffons* 'to dance a morris'. La medesima loc. ricorre in Veneroni 2,51b: fr. *danser les Bouffons* 'balare i matacini'.

⁴⁵⁸ Cfr. LEI (6,420 segg.).

⁴⁵⁹ La voce it. *buffone* è passata allo sp. *bufón* 'truhán' (fine sec. XVI, DCECH 1,689b s.v. *bufo*; Terlingen 99).

roni). Il significato musicale appare per la prima volta nelle nostre fonti (1571). La polimorfia della voce ricorre chiara nei testi: il fr. *buffon* può forse chiamare in causa l'indigeno *buffer*, che presenta medesima vocale palatale [y]. La forma italianizzante con esito vocalico velare [u] > fr. *bouffon* è foggata sul modello allogeno. Si stabilizza nell'uso e nella dizionaristica dal 1694 (Ac.). Si segnala l'impiego residuale del singolare, specialmente nei casi in cui il *designatum* indica un corpo di ballerini.

Dal francese *bouffon* la voce è passata all'ingl. *buffoon* (FEW).

Ac. 1,118b; Huguet 2,23b; FEW 1,599a s.v. *buff-*, *puff-*; LEI 6,420segg. s.v. **bof(f)-/*buf(f)-*; GDLI 2,430-31; DMFi s.v. *bouffon*; TLFi s.v. *bouffon*; Sarauw 33; Wind 122; Hope⁴⁶⁴ 166, 169.

BOUFFONNERIE, s.f.

‘azione buffa nei balletti grotteschi e nella danza teatrale’

Fr. *bouffonneries* s.f.pl. (1599, Tuccaro 33: «Se soucians peu de la vertu, ou de la honte, font rire les compagnies, lesquelles pour passer le temps prennent leur plaisir à telles bouffonneries, desquelles n'est nullement composé l'honneste exercice du bal & de la dance, que i'ay compris par la seconde espece: mais si en partie ils estoient meslez, on ne les pourroit plus à bon droit appeler ny bal, ny dance, ainsi

⁴⁶⁴ L'autore menziona la loc. verb. *danser les bouffons* e rinvia a R. Est. (1538).

plustost bouffonneries»).

♦ Prestito dall'it. *buffoneria*, der. di *buffone* (da **bof(f)-/*buf(f)-* ‘gonfio, cavo’).

Il LEI glossa la prima apparizione del sost. it. *buffoneria*⁴⁶⁵ nella semantica ‘arte del buffone, spettacolo dato dal buffone’ (dal 1388, GiovCelle). Quasi coeva è la forma pisana *buffunaria* estens. ‘azione, comportamento buffo e grottesco, che fa ridere di sé’ glossata nel TLIO (1385-95, Francesco da Buti, *Purg.*)⁴⁶⁶. Nonostante l'uso del termine sia ben documentato dai lessici, non vi sono occorrenze note per il valore coreico ‘azione buffa nei balletti di teatro’. Tale aspetto lascia ipotizzare che la semantica registrata nel francese sia frutto di un'innovazione.

Il prestito affiora nel fr. *bouffonnerie* per il valore metonimico ‘action, parole bouffonne’ (1529, *Dict. gén.*, GDC)⁴⁶⁷. L'evenienza è precoce se confrontata con altri italianismi semanticamente affini: fr. *bouffon* (1530, C. Marot, *Coll. d'Erasmus*, ib.) e il denominale fr. *bouffonner* (1549, Rabelais, *Sciomachie*, TLFi). Resta ignota ai lessici la semantica di applicazione coreica, con due sole ricorrenze nei testi, datate al 1599. Pare contraddire tale assunto la testimonianza isolata registrata in Sarauw (34), che documenta l'accezione di ‘bouffonnerie et dance’ con rinvio a Delboulle (1539,

⁴⁶⁵ La voce it. *buffoneria* è passata allo sp. *bufoneria* ‘bufonada’ (ante 1616, DCECH 1,689b; Terlingen 99).

⁴⁶⁶ Per la medesima fonte, il LEI indica la voce attestata dal 1406.

⁴⁶⁷ Il LEI (6,454), sulla scorta del FEW (1,599a), rinvia al fr. *bouffonnerie* (dal 1539).

Recueil de vieux mots).

Sul piano formale, spia di una fase precoce dell'adattamento è la forma *buffonnerie*⁴⁶⁸, il cui esito vocalico palatale è imputabile ad un probabile incrocio con l'indigeno *buffer* 'souffler, éteindre' (FEW)⁴⁶⁹. L'esito moderno con velarizzazione vocalica [u] > fr. *buffonnerie* risente dell'influsso allogeno, sulla scorta di altri imprestiti affini → *bouffon*. La stabilizzazione del prestito si situa alla fine del sec. XVII (Ac. 1694).

Ac. 1,118b; GDC 8,350c; FEW 1,599a *buff-*, *puff-*; LEI 6,454segg. s.v. **bof(f)-/*buf(f)-*; TLFi s.v. *bouffonne*; Sarauw 34.

CABRIOLE, s.f.

1. 'capriola: salto che si fa appoggiando le mani o il capo a terra e lanciando le gambe in aria per voltarsi sul dorso'⁴⁷⁰

Fr. *cabriolle* s.f. (ante 1555, Tahureau 50: «à voir l'excellence de leur piéds de veau, ou bien pour leur donner plus de couleur à l'Italienne de leurs gambes-rottes, cabriolle, fioret, mutances, suspend, gambades voltes»), *capriole* s.f. (1589, Arbeau 48: «L'apprendray volontiers ceste capriole puis qu'elle porte mon nom: Mais qu'appellez vous cadance»), ~ (1599, Tuccaro 160: «eslevant son saut en haut avec grace & beauté se rend à

toute heure plus agreable, accompagnant la fin de chacun de ses sauts, de quelque capriole, y entremeslant quelque entrichat, & autre gentillesse, comme les fleurets»), *capriolle* s.f. (1623, De Lauze 29: «la pointe tant du pied qui sera en l'air que de celui qui sera à terre fort ouvertes, & par ce que cela luy acquerra insensiblement la facilité de bien passer la capriolle»), *caprioles* s.f.pl. (ib., 36: «piroüetes (i'entens à plusieurs tous violens & forcez) caprioles»).

2. danza class. 'salto dei ballerini, eseguito sollevandosi da terra e scambiando per aria le posizioni dei piedi: *spiccare, trinciare capriole, trinciare terze, quarte capriole* (a seconda del numero degli scambietti), dal sec. XVIII'

Fr. *cabriolle* s.f. (1700, Feuillet₁ 2: «Cabriolle, est quand en sautant, les jambes battent l'une contre l'autre»).

Sint.: Fr. *cabriole chassée en avant* s.f. 'capriola con passo scacciato in avanti' (1700, Feuillet₁ 84: «Cabriole chassée en avant»); fr. *cabriole chassée en arriere* s.f. 'capriola con passo scacciato indietro' (ib.: «Cabriole chassée en arriere»).

◆ Prestito dall'it. *capriola*, femm. di *capriolo* (lat. CAPREOLUS).

La prima occorrenza è nel sen.a. *capriuòla* nel primario 'femmina del capriolo' (1303, Stat. sen., *Addizioni*, TLIO). A giudicare dai dati lessicografici, la specializzazione del generico

⁴⁶⁸ Cfr. FEW (1,599a).

⁴⁶⁹ → fr. *bouffon* (*bufon*), con sovrapposizione di *buffer* (cfr. FEW 1,599a).

⁴⁷⁰ Per estens.: 'salto, caduta, capitombolo'.

*capriola*⁴⁷¹ è coniazione cinquecentesca: it. *cavriòle* s.f.pl. ‘salto eseguito in modo da voltarsi su sé stessi’ (1536, Aretino, GDLI). Nei nostri testi, la voce appare più tarda: it. *capriole* s.f.pl. (1581, Caroso 12: «Delle Capriole in terzo, in quarto, in quinto, spezzate in aria, & intrecciate»).

La denominazione del moderno fr. *cabriole* affiora per la prima volta nelle nostre fonti, nello specifico valore coreico (ante 1555)⁴⁷².

Si tratta di una voce di impiego costante nei testi, che vanta un ruolo primario nel linguaggio della danza. La vitalità del termine è ben documentata anche dai lessici (Cotgrave, Veneroni⁴⁷³, FEW, TLFi). Nel Settecento, il prestito si fissa nel linguaggio del balletto classico e trova impiego nelle forme sintagmatiche, di cui si segnalano limitati esempi.

La polimorfia del prestito si situa a ridosso dell’influsso diretto. Si alternano le forme con la sorda intervocalica *-p-*, spia di una precoce fase dell’adattamento, e la sonora *-b-* risultante da un incrocio con *cabri* e *cabrer* (FEW).

Nei dizionari storici, quali Cotgrave, Richelet, Ménage, Dochez, Littré, Huet⁴⁷⁴ sono menzionate entrambe le

varianti, con la sola specificazione che la forma *cabriole* è la più usitata. L’italianismo si stabilizza nell’uso e nella dizionaristica dal 1718 (Ac.)⁴⁷⁵.

Riappare come prestito di ritorno nell’it. *capriolati* s.m.pl. per ‘cabriolés’ (1728, Dufort 149: «passi battuti, capriolati, o pirolati [cioè intrecciati – *entrechats*, o girati – *pirouettes*])⁴⁷⁶.

Tale esito pare essere motivato dal sint. *pas cabriollé*⁴⁷⁷ ‘passo capriolato’ documentato a partire da Feuillet₁ (1700, 11: «le signe de cabrioller, est quand il y en a trois. Pas cabriollé»).

Dal fr. la voce è passata al piem. *gabriöla*⁴⁷⁸ s.f. ‘salto, capriola, capitombolo’ (1783, Pipino)⁴⁷⁹.

Cotgrave⁴⁸⁰ s.vv. *cabriole*, *capriole*; FEW 2/1,304segg. s.v. CAPREOLUS; GDLI 2,731b; LEI 11,652segg. s.v. CAPREOLUS; TLFi s.v. *cabriole*; Sarauw 12; Wind 167, 204; Hope 170-71.

CABRIOLER, v.intr.

1. ‘capriolare, fare, tagliare, spiccare, trinciare capriole; eseguire giravolte’

⁴⁷¹ La motivazione semantica della voce è dibattuta. L’EVLI (186b) spiega che «secondo il DEI [sulla scorta del FEW], non è altro che il femm. di *capriolo* estratto dalla loc. *fare la capriola*, cioè ‘saltare come una capriola’; secondo il Migliorini-Duro è il frutto di una metafora motivata dalla curvatura dei corni della capra, che si ritrova nell’a.it. e dial. *capriòlo* ‘viticcio’». Per ulteriori approfondimenti cfr. FEW 2/1,305-306.

⁴⁷² Il TLFi (s.v. *cabriole*) data la forma al 1550ca.

⁴⁷³ Veneroni è l’unico a glossare il sint. *capriola intrecciata* (1,95a).

⁴⁷⁴ Littré fornisce inoltre la trascrizione fonetica: (ka-bri-o-l’).

⁴⁷⁵ Nella prima edizione la voce è messa a lemma s.v. *capriole* (1694, Ac. 1,145). Dalle stampe successive, appare la chiosa: «Quelques-uns disent Capriole» (1718-1740, Ac. s.v. *cabriole*). Littré (1,447b) lemmatizza la voce *cabrioler* e indica come raro l’uso di *caprioler*.

⁴⁷⁶ L’evenienza è estratta da Pierno (2010, 96seg.).

⁴⁷⁷ Si rinvia a *cabrioler*.

⁴⁷⁸ La forma piem. risulta un incrocio tra *cabriola* e *gambarola* (cfr. LEI 9,1620,6 s.v. CAMBA).

⁴⁷⁹ Secondo il FEW (2/1,306a) dal fr. la voce è passata al cat. *cabriola* s.f. ‘salto in aria’ (dal sec. XIV, Vilanova, DCVB 2,791). Di contro, lo sp. *cabriola* s.f. ‘brinco de i bailarin’ (1585-1604, DCECH 1,718b) pare essere prestito diretto dall’italiano (cfr. DCECH; FEW).

⁴⁸⁰ È lemmatizzato il fr. *capriot* per ‘a caper in dauncing’.

Fr. *cabrioloit* imperf. (1585, Noël du Fail 163: «saluant & donnant le bon soir à la troupe paillarde, qui cabrioloit & dansoit vis à vis de sa porte»), *cabriolant* part.pres. (ib., 179: «Ce persecuté, ce traîneur de civieres d'amours, qui ne pendant que d'un costé, aprocha reveramment ceste violette prisonniere, dansant, cabriolant & trouffant le pied de veau elegamment tout alentour»), *caprioler* v.intr. (1623, De Lauze 47: «Et bien qu'il semble que caprioler ou aller par haut soit une action fort violente, pénible, & tres malaisee à acquerir, si est-ce que s'y exerçant, comme il est requis, & y observant ce que i'en diray cy apres, on se la pourra rendre aussi facile que les moindres actions qui se pratiquent en la danse»).

2. danza class. 'saltare con il corpo disposto in posizione obliqua mediante elevazione da un solo piede con incontro rapido delle gambe e caduta finale su entrambi i piedi, dal sec. XVIII'

Fr. *cabrioller* v.intr. (1700, Feuillet₁ 11: «Le signe de Cabrioller, est quand il y en a trois»).

Sint.: Fr. *pas cabriollé* s.m. 'passo capriolato' (ib.: «Pas cabriollé»); fr. *cabriolé sur un pied* s.m. 'salto capriolato eseguito con elevazione e ritorno su un solo piede' (ib., 22: «Plié & cabriolé sur un pied»); fr. *cabriollé en tournant trois quarts de tour à droit sur un pied* 'passo compiuto con una gamba in aria, giro di $\frac{3}{4}$ a destra, su un piede' (ib.: «Plié, cabriollé en tournant trois

quarts de tour à droit sur un pied»); fr. *cabriollé en tournant un tour à droit sur les deux pieds* 'passo eseguito con rotazione a destra su ambedue i piedi' (ib.: «Plié, cabriollé en tournant un tour à droit sur les deux pieds»).

♦ Prestito dall'it. *capriolare*, denominale di *capriola* (lat. CAPREOLUS).

La voce *cabrioler* è secondo Hope (171) derivato dal sostantivo francese *cabriole* per due motivi: a. è attestato tardivamente nell'italiano: (*un*) *capriolare* inf.sost. (ante 1764, F. Algarotti⁴⁸¹, GDLI); b. dal sec. XVI è documentata le perifrasi *fare, tagliare, spiccare, trinciare* capriole.

Ad invalidare tale ipotesi concorre la precoce documentazione del LEI: il v.assol. *capriolare* per 'fare capovolte' è già attestato nel 1421 (Morelli). Si tratta dell'unica documentazione nota per il sec. XV. Riappare seriore come *unicum* in Florio (1598,59c)⁴⁸² e fittamente dal sec. XVII, nelle varianti *capriolare* e *cavriolare*⁴⁸³.

Data la cronologia delle forme, il francese *cabrioler* è un italianismo (REW 1649; DELI₂ 294b). Il prestito appare per la prima volta nelle nostre fonti⁴⁸⁴ (1585, Noël du Fail). La varietà delle forme si concentra nel periodo

⁴⁸¹ «Cotesto ballo, che tanto pur diletta, non è poi altro, [...] che un capriolare sino all'ultimo sfinimento».

⁴⁸² Stando all'attuale stato delle ricerche, l'attestazione documentata in Florio risulterebbe l'unica per il sec. XVI.

⁴⁸³ Si rinvia a: Florio (ib.); Oudin (1640,175c); Veneroni (1,95a).

⁴⁸⁴ Per la medesima evenienza i lessici registrano erroneamente la grafia italianizzante *caprioler*, senza che questa sia stata effettivamente rinvenuta nel testo (TLFi).

di massima incidenza dell'italiano sul francese: si alternano nei testi e nei lessici le varianti *caprioler* e *cabrioler*. L'oscillazione è spia di una sequenzialità nell'adattamento, marcato dalla progressiva sonorizzazione della sorda -p- (*caprioler* > *cabrioler*). Il moderno *cabrioler* presenta riflessi di *cabri* e *cabrer* (FEW).

Una certa stabilità nell'uso si ravvisa dal sec. XVIII (Ac. 1718)⁴⁸⁵.

Sul piano semantico, sono tutte indigene e prime evenienze le forme sintagmatiche registrate nei testi ad uso del balletto accademico.

FEW 2/1,305seg. s.v. CAPREOLUS; GDLI 2,731c; LEI 11,655 s.v. CAPREOLUS; TLFi s.v. *cabrioler*; Sarauw 38; Wind 167; Hope 171.

CADENCE, s.f.

1. 'passo saltato, o salto alto con posizione finale atto a concludere un passaggio, dal sec. XVI'

Fr. *cadence* s.f. (1560-90ca., Anonimo 7v: «ainsy continuerez a faire tourner les autres damoiselles jusques a la vostre et la ferez tourner et puis la ferez saulter a la fin de la cadence»), *cadances* s.f.pl. (1589, Arbeau 4: «Dancer c'est à dire saulter, saulteloter, caroler, baler, treper, trepider, mouvoir & remuer les piedz, mains, & corps de certaines cadances»), *cadance* s.f. (ib., 61: «Sault majeur pour preparer ca-

dence»).

Sint.: Fr. *cadence glissee a droict* s.f. 'cadenza eseguita con il piede destro in avanti e poi strisciato indietro per il fianco'⁴⁸⁶ (1560-90ca., Anonimo 8v: «Il fault faire cinq pas fermez et une cadence glissee a droict contant 7 pas et faire 3 / pas fermez du pied droict»); fr. *cadance en posture droicte* s.f. 'cadenza con il piede destro in avanti' (1589, Arbeau 61: «Cadance en posture droicte»); fr. *cadance de posture gaulche* s.f. 'cadenza ordinaria eseguita con il piede sinistro in avanti' (ib.: «Cadance de posture gaulche»).

2. danza class. 'misura che regola il movimento di colui che danza: i passi e i movimenti del corpo accompagnano le misure musicali e si concordano con esse, dal XVII sec. (sin. di *measure*)'

Fr. *cadances* s.f.pl. (1623, De Lauze 29: «S'il a le corps disposé à la danse par haut, il luy faut souuent faire exercer ceste leçon: Apres laquelle afin de luy acquerir avec moins de peine le port de la iambe, qu'on luy face sans le desplacer plier esgalement les deux genoux pour prendre le temps du pas de courante, mais parce que toutes les cadances se doivent marquer en l'air'⁴⁸⁷ »), ~ (1682, Ménestrier 40: «c'est par les gestes, les mouvemens & les cadences que ce fait cette imita-

⁴⁸⁵ Nella prima edizione la voce è messa a lemma nella grafia italianizzante fr. *caprioler* (1694, Ac. I,145). Dalle stampe successive, appare la chiosa: «Quelques-uns disent Caprioler» (1718-1740, Ac. s.v. *cabrioler*).

⁴⁸⁶ La cadenza ordinaria principia solitamente con il piede sinistro posto in avanti e poi strisciato, cfr. Perugino (1614, 73-77).

⁴⁸⁷ Nella tecnica della danza sono spesso registrate le loc.verb. fr. *marquer la cadence*; fr. *perdre la cadence* (cfr. TLFi s.v. *cadence*; Ac. 1798-1932).

tion)), *cadance* s.f. (1704, Feuillet 1: «Traité de la cadance. Ie ne remarque dans les Airs pour principe de la Cadance ou mesure que de deux sortes de mouvemens qui sont mesures à deux temps»).

Loc.: Fr. *prendre en cadance* verb. ‘prendere la misura della cadenza correttamente’ (1623, De Lauze 45: «Si l’Escolier va par haut il doit finir par une ou plusieurs caprioles, sinon par quelque temps, pour prendre en cadance l’action de la reverence, dont sera parlé cy apres»); fr. *hors de cadence* avv. ‘fuori dal tempo della cadenza’⁴⁸⁸ (1641, Saint-Hubert 12: «ie representois un Escollier, ou ie dancay tout à contretemps & hors de cadence, chacun crut que ie le faisois à dessein & mon entrée fut trouvée fort bonne»).

♦ Prestito dall’it. *cadenza*⁴⁸⁹ (lat. class. CADENTIA).

La prima evenienza è nel rom. *caienza* per ‘evento fortunato’ (sec. XIV, Anonimo Rom., *Cronica*, TLIO), benché tale documentazione sia circoscritta ad un unico testo e affatto isolata. Pare che il termine non riemerge prima del sec. XVI: it. *cadenza* ‘successione di accordi che conduce alla conclusione di una frase, sezione o composizione musicale’ (1525, P. Aaron, DE-LI₂).

Sconosciuta ai maggiori repertori è

⁴⁸⁸ Si intende per estens. ‘fuori tempo; non rispettando il battere della misura’. Solo Veneroni mette a lemma la loc. avv. fr. *hors de cadence* per ‘fuor di tempo, fuor di cadenza, contro tempo’ (2,62b).

⁴⁸⁹ Dall’it. la voce è passata allo sp. *cadencia* s.f. (1613-15, DCECH 1,734b).

l’accezione coreica ‘misura che regola il movimento di colui che danza’. Tale coniazione affiora per la prima volta nell’uso locutivo *in cadenza* (1550ca., Ms Magl. XIX.31. 5v: «E dipoi l’uomo solo farà col sinistro avanti 4 balzzi sul destro e 3 fioretti e in cadenza il sinistro»). Ancora cinquecentesca è la specializzazione ‘azione conclusiva di un passaggio’: it. *cadenza* s.f. (1581, Caroso 11: «Ancorche anticamente si sia corrotto questo vocabolo di Cinque Passi, non essendo essi in effetto se non quattro & la Cadenza: [...] si alza di nuovo il destro, ma dinanzi; & dopo abbassandolo, & tirandolo indietro, si fa la Cadenza, col darle gratia allargando alquanto le ginocchia, restando col destro indietro»)⁴⁹⁰. Tale sviluppo si deve prob. all’analogia stabilita tra i primari: a. (lett.) ‘chiusa poetica’⁴⁹¹; b. (mus.) ‘formula melodico-armonica di conclusione’⁴⁹².

Nel francese si può scorgere il valore di ‘mouvement à temps égaux et uniformes qui imite le rythme musical’

⁴⁹⁰ Cfr. i sint.: It. *cadentia strisciata* s.f. ‘cadenza eseguita strisciando il piede a terra’ (1614, Perugino 73: «Regola di Cadentia strisciata. Trovandosi col pie sinistro inanti, inalborato, lo abasserai, e strisciando la punta del detto sinistro a terra, lo tirerai in dietro in passo naturale»); it. *cadentia ritornata* s.f. ‘cadenza eseguita come quella strisciata, ma con principio del piede all’indietro’ (ib., 74: «Regola di Cadentia ritornata. Trovandosi il piè sinistro indietro in passo naturale, lo spingerai inanti et lo inalborarai, poi lo tirarai in dietro»). La grafia con gruppo *TI* non palatizzato è variante latinizzata del più consueto *cadenza*, poi stabile da metà del sec. XVII.

⁴⁹¹ Si intende l’accezione ‘clausola ritmica in fine di verso, o di strofe nel canto e in poesia’ (cfr. GDLI 2,488c).

⁴⁹² In tale accezione la voce è passata al fr. *cadence* (cfr. FEW 2/1,29).

ante il 1502 (FEW)⁴⁹³ che trova applicazione nei testi coreici nella ‘misura che regola il movimento di colui che danza’ (2).

Benchè lo scarto cronologico non deponga a favore del prestito, il mantenimento di D latina intervocalica > it. [d] vs fr. ø (Rohlf s 1966 § 216; Rheimfelder 1953 § 552), suffraga sul piano fonetico l’italianismo.

Delle fitte e caratteristiche forme sintagmatiche (già ampiamente diffuse nell’italiano) segnalano solo le prime attestazioni (1).

Nel Seicento, la voce si risemantizza nel valore di ‘misura che regola il movimento di colui che danza’ e si fissa nel linguaggio del balletto⁴⁹⁴ (1623, De Lauze; Ac. 1798-1932).

Sul piano grafico, si alternano nei testi le grafie *cadence* e *cadance*. Di contro, i lessici documentano stabilmente la forma entrata nell’uso: fr. *cadence*.

L’esito fonologico del prestito segna il passaggio dall’ it. [ts] > fr. [s].

FEW 2/1,29segg. s.v. CADERE; REW 1451; LEI 9,492-98 s.v. CADERE⁴⁹⁵;

⁴⁹³ Il TLFi data la voce *cadence* nel significato coreico alla fine del sec. XV (Oct. de Saint-Gelays, *Enéide*).

⁴⁹⁴ Nei trattati settecenteschi, la regola della *cadance* è separata dal resto della documentazione: «Traité de la cadance. Je ne remarque dans les Airs pour principe de la Cadance ou mesure que de deux sortes de mouvemens qui sont mesures à deux temps, et mesures à 3. temps par ce que de ces 2. la dépendent tous les autres» (1704, Feuillet 5). In tale accezione, il sostantivo è sinonimo dell’indigeno *mesure* per ‘structure rythmique constituée d’une succession de temps dans une durée’ (FEW 6/1,717-18b).

⁴⁹⁵ Il LEI (9,492) omette la voce it. *cadanza* nel significato musicale, ma riporta l’agg. it. *cadenzato* ‘mosso in cadenza, scandito da pause regolari, ritmato (un suono, un movimento)’ (dal

DMFi s.v. *cadence*; TLFi s.v. *cadence*; Sarauw 77; Wind 171; Hope 31⁴⁹⁶).

CAVALIER, s.m.

‘nelle danze di corte, gentiluomo che invita e accompagna la dama’

Fr. *cavaliers* s.m.pl. (1623, De Lauze 1: «Apologie de la Danse et la parfaite methode de l’enseigner tant aux Cavaliers qu’aux dames»), *cavallier* s.m. (ib., 28: «Les pas de courante sont tres-propres pour aquerir la liberté des mouvemens qui sont necessaires en la danse, & adoucir l’air à un Cavallier, & aussi que l’exercisse d’iceux fait trouver de la facillité aux autres danses»), *cavalier* s.m. (1641, Saint-Hubert 12: «Il faut asubietir la dance & les pas aux Airs, aux entrées, & ne pas faire dancer un Vigneron ou un porteur d’eau, en Cavalier ou en Magicien, & voudrois que chacun dancast»).

◆ Prestito dall’it. *cavaliere*, der. dal fr.a. *chevaler*⁴⁹⁷ (lat. CABALLĀRIUS ‘chi ha cura dei cavalli, palafreniere’).

La voce it. *cavaliere* ‘miles a cavallo’ è primariamente un francesismo di epoca medievale (Cella 2003, 57; FEW 2/1,5). Il termine designa una vasta gamma di significati, molti dei quali sono mediati dal francese (LEI 9,36seg.).

1826, Lichtenthal 109), segnalato come francesismo ottocentesco.

⁴⁹⁶ Gli studi rilevano il prestito nel solo campo musicale (Sarauw, Wind, Hope).

⁴⁹⁷ La voce è attestata nella specifica accezione di ‘seigneur ayant un fief assez important pour lui permettre d’assurer son équipement à cheval’ (dal sec. XI, FEW 2/1,3a). Per approfondimenti cfr. LEI (9,32seg.).

Lo sviluppo del valore secondario ‘corteggiatore, amante’⁴⁹⁸ e per estens. ‘chi nei balli balla con una donna o semplicemente l’accompagna’ risale al 1370ca. (BoccaccioDecam, LEI). In tale contesto, l’analogia tra l’‘amante-corteggiatore’ e il ‘cavaliere-ballerino’ si inserisce nel quadro della danza quale pratica atta al corteggiamento amoroso. Nei nostri testi, la voce è riferita alle danze in auge a corte, dunque il signore (cortigiano) è ‘chi agisce con gentilezza e raffinatezza nei modi; nobile, gentiluomo’ fior.a. *cavaliere* (1264, FioriFilosafiD’Agostino, LEI). Il *cavaliere* è anche colui che è educato alla pratica della danza, intesa come arte virtuosa e scienza liberale⁴⁹⁹: it. *cavalliero* s.m. (dal 1445ca., Domenico da Piacenza 1r: «E vogliando el spectable e nobele cavalliero messer Domenigino piacentino tractar del moto corporeo, cum grande reverentia impetra a quello che sempre per sua sancta humanitade se dignato de soccorrere el dicto operante»), *cavagliero* s.m. (1465ca., Cornazzano 28v: «Misser dominichino da piacença cavagliero aurato per la sua perfecta et famosissima virtute d’altri infiniti balli et bassadançe perche sono o troppo vecchi o troppo divulgati»), *cavalieri* s.m.pl. (1604, Negri 1: «Nuove inventioni di balli, opera vaghissima di Cesare Negri milanese, [...] nella quale si

danno i giusti modi del bel portar la vita, & di accomodarsi con ogni leggiadria di movimento alle creanze, et gratie d’amore. Convenevoli à tutti i Cavalieri, & Dame»).

La semantica del fr. *cavalier* ‘ce lui qui danse avec une dame’ (dal 1690, Furetière, FEW 2/1,5a) denuncia la mediazione dell’italiano. Tale accezione non può che essersi irradiata dall’Italia in epoca rinascimentale, benché le prime attestazioni francesi siano posteriori alla fine dell’influenza diretta. Sulla base del nostro testo è possibile retrodatare la forma al 1623 (DeLauze). La grafia con doppia laterale pare essere infrequente e non si afferma nell’uso.

FEW 2/1,3segg. s.v. CABALLARIUS; REW 1440; LEI 9,16segg. s.v. CABALLARIUS; DMFi s.v. *cavalier*; ThesLL 3,3; TLFi s.v. *cavalier*; Sarauw 212; Wind 126; Hope 179⁵⁰⁰.

CHARLATAN, s.m.

‘(fig.) danza poco seriosa, prob. non regolamentata, che allude a costumi e posture indecenti’

Fr. *charlatans* (danse des) s.m.pl. (1682, Ménestrier 146: «Quoique le ballet demande que l’on mêle du plaisant au serieux, parce qu’il est un divertissement, je ne voudrais pas néanmoins que l’on y descendît jusqu’au bouffon, & à ces danses de Charlatans

⁴⁹⁸ Nel GDLI (2,907a) è segnalata l’accezione antica di ‘chi si poneva al servizio di una dama per servirla e difenderla’. Cfr. fr. *cavalier* ‘celui qui accompagne une dame, qui lui fait la cour’ (dal 1600ca., FEW 2/1,5a).

⁴⁹⁹ I signori educati alle buone maniere erano i fruitori primi del cerimoniale della danza. Cfr. Guglielmo Ebreo (4v-5r).

⁵⁰⁰ Negli studi, l’italianismo è segnalato nei seguenti significati primari: a. ‘soldato a cavallo’; b. ‘curatore di cavalli’; c. ‘appartenente alla cavalleria (quale istituzione medievale)’.

& Saltimbanques dont les habits, & les postures indecentes sentent la liberté de ces danses impudiques»).

♦ Prestito dall'it. *ciarlatano*⁵⁰¹, der. etnico di *Cerreto* (lat. CERRUS + -ETUM).

Il sostantivo *ciarlatano*⁵⁰² è ben documentato nell'italoromanzo in una vasta gamma di significati secondari e forme derivate. La prima evenienza è già nell'uso figurato⁵⁰³ 'venditore ambulante di merci varie, spec. in fiere di paese e sim.; chi sfrutta la buona fede e la credulità altrui a proprio vantaggio' (dal 1498ca., VespasianoBisticci, DI). All'interno delle numerose semantiche registrate dai lessici non emerge il valore coreico. La mancanza di un potenziale corrispondente che possa giustificare semanticamente il fr. *charlatans* per 'danza', induce ad ipotizzare che si tratti di una creazione indipendente.

La prima attestazione del prestito è nella forma francesizzata *charlatans* 'bateleur' (1572⁵⁰⁴, Amyot, *Œuvres morales*, Huguet⁵⁰⁵). Il termine pare in-

frequente nell'uso fino al Seicento⁵⁰⁶: il valore figurato si ricava dalle *Fables* di La Fontaine e risale al 1668 (TLFi). Tale cronologia è in linea con lo sviluppo semantico registrato nel ballo: la prima occorrenza si situa nel 1682 (Ménéstrier). La tipologia testuale e il contesto della documentazione - in un passo in cui ricorrono fittamente altri italianismi del ballo - concorrono a suffragare l'ipotesi del prestito. L'ambito dell'italianismo è limitato: non compare altrove nei testi o nei lessici. Quanto alla motivazione semantica, pare che l'analogia con il fig. 'truffatore, imbroglione' e il pegg. 'comportamento da ciarlatano' abbia favorito il passaggio da 'movimenti da ciarlatano' a 'danza poco seria'.

L'esito spirantizzato del fr. *charlatan*, marcato dal passaggio dall'it. [t] > fr. [ʃ], è segno di uno stadio avanzato dell'adattamento.

DER.⁵⁰⁷: Fr. *charlataner* v. 'faire le charlatan; tromper à la manière des charlatans' (1539, H. Estienne, *Dial. du lang. franç. ital.*, Huguet); fr. *charlatanerie* s.f. 'procédé, attitude, ou propos de charlatan' (1575, Thevet, *Cosmogr.*, ib.); fr. *charlataniser* v. 'mentir comme un charlatan' (1619, E. Pasquier, *Lettres*, ib.); fr. *charlatanesque* agg. 'qui se rapporte au charlatan, ou qui est digne d'un charlatan' (1869, E. et J. De Goncourt, *Mme Gervaisais*, TLFi); fr. *charlatanisme* s.m.

⁵⁰¹ Con sovrapposizione di *ciarla*, dall'it. *ciarlare* 'voce imitativa del parlare a vuoto' (EVLI, 225b).

⁵⁰² La voce italiana è passata allo sp. *charlatán* s.m. 'hablador indiscreto' (1520-28, CORDE; Terlingen 304).

⁵⁰³ Per approfondimenti sullo sviluppo del significato figurato cfr. Migliorini (1957, 274-75) e DI (1,440b).

⁵⁰⁴ Hope (180) rileva l'italianismo e lo data al 1543, con rinvio ad Amyot. La voce potrebbe essere ricondotta alla *Vie de Démétrius de Plutarque*, la cui traduzione dal greco, realizzata da Jacques Amyot, risale al 1543. Lo spoglio testuale non ha prodotto esiti positivi, evenienza che lascia datare la prima occorrenza al 1572.

⁵⁰⁵ Tale forma si ricava s.v. *triacleur* (7,336a).

⁵⁰⁶ Appare documentata in Estienne, nel 1578. Per una trattazione più dettagliata si rinvia a Colombo Timelli (2008, 59-76).

⁵⁰⁷ L'accezione peggiorativa della voce italiana è passata al francese ed è mantenuta anche nei numerosi derivati.

‘art d’exploiter la crédulité d’autrui érigé en système’ (1736, J.-B. Rousseau, *Épître 2*, ib.).

Vopisco s.v. *scatoletta*⁵⁰⁸; Huguet 2,203a; DI 1,438segg. s.v. *Cerreto di Spoleto*; DELI₂ 336b; TLFi s.v. *charlatan*; Sarauw 406; Wind 151; Hope 180.

COMPLIMENT, s.m.

‘atto o espressione di ossequio eseguito dai cavalieri e dalle dame nel cerimoniale della danza, in funzione di commiato (spesso dopo il primo congedo)’

Fr. *complimens*⁵⁰⁹ s.m.pl. (1623, De Lauze 50: «Ces mesmes actions doivent estre observees par un Cavalier pour salüer une Dame, excepté qu’il faut en se relevant apres avoir baisé la main, baiser aussi la Dame, puis desgager le pied gauche & glisser le droict derriere, qu’il faudra rapporter, en le glissant doucement, comme il a esté dict cy dessus, pour salüer un Cavalier. Il y a au reste certaines actions qu’on mesle parmy les ceremonies ou complimens, qu’une, visite, abort ou reception d’une compagnie oblige faire»), ~ (ib., 56: «Et parce qu’en faisant des visites il se rencontrent quelque fois diverses compagnies en un mesme lieu, lesquelles une Dame est obligee (soit par bienseance ou autrement) de salüer simplement en passant, & aussi qu’il feroit ennuieux de faire tousiours une profonde reverence,

principalement parmy les complimens ceremonieux qui se font en telles occasions, ou aux ceremonies d’un depart apres le premier congé»).

◆ Prestito dall’it. *complimento*, der. dallo sp. *cumplimiento* ‘atto, espressione di omaggio’

La prima attestazione è nell’it. (*fare un*) *complimento* (*a q., di qc.*) s.m. ‘atto o espressione di omaggio, di cortesia, di saluto; frase galante rivolta a una donna; dimostrazione di rispetto nei confronti di personaggi altolocati’ (1547, P. Giovio, DELI₂). Dalla prima occorrenza, il termine è fittamente documentato dai lessici in numerosi usi antifrastici, specializzazioni tecniche e forme derivate (GDLI). Benché sia indiscussa la pregnanza semantica della voce, rimane priva di occorrenze l’accezione di ‘atto di ossequio nella danza’. Tale aspetto lascia intendere che il significato coreico sia frutto di un’innovazione galloromanza.

A giudicare dal TLFi, la prima evenienza attestata nel francese «représente une adaptation du mot espagnol»: fr. *complimento* ‘visite de courtoisie faite à un personnage officiel’ (1566, E. Pouillet, *Corresp. du cardinal de Granvelle*). Il FEW spiega per le superiori attestazioni che il prestito «kann über das it. gegangen sein, wo *complimento* schon im 16. jh. belegt ist». Le semantiche registrate dai lessici confermano tale dato: fr. *compliment* ‘politesses, paroles de ci-

⁵⁰⁸ Registra la variante *ciarlattano*.

⁵⁰⁹ La voce è spesso documentata al plurale.

vilité obligeantes ou flatteuses, félicitation' (dal 1608, M. Régnier, FEW)⁵¹⁰.

La risemantizzazione avvenuta nel ballo è documentata come *unicum* nelle nostre fonti (1623), nella sezione dedicata alla prassi della *riverenza*⁵¹¹, quest'ultima iscritta tra le azioni che dame e cavalieri devono osservare per prendere commiato al termine della danza. Si tratta di un costume di rilievo aderente al rigido cerimoniale di corte. La grafia del fr. *complimens* con omissione di *-t-* è una riproduzione fedele della pronuncia reale della voce⁵¹².

Dal fr. la voce è passata al ted. *Kompliment* s.n. (dal 1617, Schulz B, FEW) e all'ingl. *compliment* s.m. (dal 1654, FEW).

DER.: Fr. *complimenter* v.tr. 'adresser un discours solennel à qn' (dal 1634, Brunot 3, FEW); fr. *complimenteur* s.m. 'personne qui fait trop de compliments' (dal 1622, Bloch W, FEW); ~ 'qui contient un compliment' (1929, Lar, FEW).

FEW 2/2,981seg. s.v. COMPLERE; GDLI 3,416seg.; REW 2101; DMFi s.v. *compliment*; TLFi s.v. *compliment*; Wind 180.

⁵¹⁰ Cfr. l'it. *complimento* 'espressione di cortesia, di saluto; frase galante rivolta ad una donna' (ante 1595, Tasso, GDLI).

⁵¹¹ cfr. → *révérence*.

⁵¹² Nel secolo XVI, le consonanti finali tendono a diventare mute. Come spiega Brunot (1967, 269) «*T* final cesse de se prononcer dans certains mots [...]. Il commence à s'amuir dans la série des mots en *aut*, *aud*: *briffau(d)*, *chau(d)*, *crapau(d)*, dans les adverbes en *ment*, et, d'une façon générale, après les nasales [...]; même après les finales verbales en *ent*». Per approfondimenti sul caso cfr. Gougenheim (1974, 17-36).

CONTENANCE, s.f.

'passo in cui il piede sinistro si leva e avanza verso sinistra con piegamento sul fianco, mentre il piede destro raggiunge il sinistro curvando le ginocchia, con finale sollevamento del corpo eseguito muovendo leggermente i fianchi'⁵¹³,

Fr. *contenance* s.f.pl. (1589, Arbeau 4: «Dancer c'est à dire saulter, saulteloter, caroler, baler, treper, trepider, mouvoir & remuer les piedz, mains, & corps de certaines cadances; mesures, & mouvementz, consistans en saultz, pliement de corps, divarications, claudications, ingeniculations, elevations, iactations de piedz, permutations & aultres contenances»), ~ (ib., 42: «i'entends bien comme voulez que les pieds largiz soient faicts, cest qu'ils ne soient pas trop eslargiz & esquartez, ny aussi trop proches ou ioncts ensemble. Ce mouvement & contenance de pieds largiz se faict aussi quand l'un des pieds porte la pesanteur du corps, & l'aultre pied mis obliquement se repose»), ~ (1599, Tuccaro 40: «telles dances eussent esté en usage; & encores qu'il s'en trouve auiourd'huy de differentes façons, toutesfois si sont elles toutes accompagnées de quelques gestes, mines & contenance, autrement elles feroient sans grace & sans plai-

⁵¹³ Molto spesso il passo segue la *riverenza*. Nei primi trattati quattrocenteschi la voce it. *continenza* è resa nel fr. *branle* ovvero 'passo che si principia con il piede sinistro e finisce con il piede destro eseguito con uno spostamento bilanciato facendo ondeggiare il corpo da una parte e dall'altra' dal fr. *branler* 'vacillare' (prob. dal germ. *BRAND, FEW 15/1,251).

sir»), ~ (1623, De Lauze 8-9: «quatre sortes de Danses, une fort grave appelée *Emelie*, une gaye dicte *Cordax*, autre qui mesloit à la gayeté quelque grave contenance & se nommoit *Siccenix*»).

Sint.: Fr. *contenance decete* s.f. ‘continenza decete’⁵¹⁴ (1589, Arbeau 49: «Me voila tenant une Damoiseile par la main, ma reverence faicte, mon chapeau remis, & en contenance decete, par quel bout me fauldra-il commencer?»).

♦ Calco semantico sull’it. *continenza* (lat. class. CONTINENTIA).

La voce latina continua nell’italiano: a. *continenza* (antico *continenzia*) ‘temperanza, astinenza, castità’; b. *contènenza* ‘contegno; contenuto, capienza; appartenenza ad uno stato, una condizione’. Entrambe le varianti sono occorrenze ducentesche (TLIO). Nella danza, il termine ricorre risemantizzato sul modello del primario ‘contenutezza, riserbo, moderazione’ da cui per metonimia ‘passo eseguito contenuto’ cristallizzatosi nella pratica che segue la *riverenza*. Tale coniazione ha un’alta frequenza d’uso nei testi: it. *cuntinentie*⁵¹⁵ s.f.pl. (1445ca., Domenico da Piacenza 17r: «dagando una meza volta suxo lato dri-

to per guardarse nel volto, facendo re-prexe doe e cuntinentie doe comen-cando cun lo pede sinistro firman-dose»), *contenenze* s.f.pl. (1463, Guglielmo Ebreo 15r: «nelle riprese contenenze riverenza o scossi bigiogna che habia humano suave & dolce modo coll’intelletto sempre attento alle concordanze & alle misure»), *continentie* s.f.pl. (1465ca., Cornazzano 6v: «El dançare contiene in se nove movimenti naturali et corpo sei et tre accidentali. Gli naturali sono Sempi Doppi Riprese continentie Contrapassi Movimenti Voltetonde Meçovolte e Scambij»)⁵¹⁶.

È del tutto acclarata l’antica documentazione del fr. *contenance* ‘manière de se conduire’ che risale a Roland (dal 1100ca., FEW). Per contro, la semantica tecnica del ballo è ricevuta per mediazione italiana attraverso il linguaggio della danza. La prima documentazione affiora nel 1589 (Arbeau). La frequenza d’uso della denominazione sembra diradarsi con la progressiva sparizione della precettistica del ballo a corte. Il suo dileguo è confermato dalla sua ultima documentazione testuale, datata al 1725 (Ra-

⁵¹⁴ La totale assenza del sintagma nell’italiano, rafforza l’ipotesi di un’innovazione galloromanza. Quanto alla semantica, la scarsità di documentazioni note, impedisce di definire il preciso valore del termine. L’aggettivo fr. *décete* è probabilmente sinonimo di ‘accettabile, corretto’.

⁵¹⁵ Le varianti latineggianti con gruppo *TI* non palatizzato sono desuete dalla metà del sec. XVI. La grafia si stabilizza nel moderno *continenza*.

⁵¹⁶ La voce it. *continenza* è spesso registrata al plurale, poiché ricorre in seno ai passi che istituiscono i principi fondamentali dell’arte del danzare. Delle frequenti forme sintagmatiche documento solo le prime attestazioni: *continenza grave* s.f. ‘continenza eseguita in quattro battute’ (1581, Caroso 4: «La prima Continenza grave si ha da principiare in questo modo; Fatta che si sia la Riverenza grave, la quale si principia & finisce in quattro battute perfette di Musica»); *continenza minima* s.f. ‘continenza eseguita in due battute (ovvero metà del tempo della *continenza grave*)’ (ib., 5: «La seconda Continenza, ch’è ditta minima, deve esser divisa per la metà del tempo di quella di sopra, facendosi due battute per Continenza: & deve esser fatta con tutti gli atti, & modi di sopra esposti»).

meau, 103: «je lui ai donné tout l'air & la contenance qu'une Demoiselle doit avoir en dansant»).

Sembra godere di scarsa fortuna la neoformazione aggettivale *incontinent* (con pref. neg. *in-*) 'senza sobrietà e moderazione' ricorrente accanto al sostantivo *gaillarde* (dai movimenti vivi e saltellati) per suggerirne la precisa esecuzione dei passi. In tale accezione, l'aggettivo ricorre fitto solo nel testo di Arbeau (1589)⁵¹⁷.

FEW 2/2,1106segg. s.v. CONTINERE; DELI₂ 385c; DMFi s.v. *contenance*; ThesLL 4,699seg.; TLFi s.v. *contenance*².

CONTRETEMPS, s.m.

1. 'movimenti di slancio anacronistico con principio su un tempo debole della battuta (musicale), cui seguono passi eseguiti sul tempo forte, con effetto di contrasto'

Sint.: Fr. *jambades à contretemps* s.f.pl. 'tipo di gambate eseguite in controtempo' (1641, Saint-Hubert 13: «Je ne puis souffrir le iambes courtes, & les jambades à contretemps; desquelles lon ce sert le plus en certaines choses comme ceux qui representent des Dames»).

Loc. verb.: Fr. *dancay tout à contretemps* 'danzare in contrattempo' (ib., 12: «Il me souvient qu'au premier Bal-

let ou i'ay eu l'honneur de dancer devant sa Maiesté ie representois un Escollier, ou ie dancay tout à contretemps & hors de cadence»).

2. 'salti eseguiti in successione su una sola gamba, con l'altra posta in elevazione⁵¹⁸'

Fr. *contre-temps* s.m.pl. (1700, Feullet₁ 74: «Table des Contre-temps»).

Sint.: Fr. *contre-tems de Gavotte* s.m.pl. 'controtempi eseguiti con il piede destro indietro rispetto al tallone, il corpo posizionato sulla sinistra e in quarta posizione, con piegamento sul sinistro, salto e passaggio della gamba destra in avanti sulla punta dei piedi, e chiusura con piede sinistro in avanti' (1725, Rameau 166: «Des Contre-tems de Gavotte, ou Contre-tems en avant»); fr. *contre-temps de côté* s.m.pl. 'controtempi eseguiti con piegamento di ambedue i piedi in seconda posizione, il corpo dritto e chiusura con salto' (ib., 168: «Le Contre-tems de côté se fait differemment de celui en avant»).

♦ Calco strutturale sull'it. *contrattempo*, der. di *tempo* col pref. *contra-*.

La voce it. *contrattempo* ha sviluppato accanto al primario 'tempo contrario e differente dal tempo ordina-

⁵¹⁷ Cfr. it. *continente* agg. 'misurato (con debita misura), temperato, sobrio (di movimento, passi eseguiti con delicatezza e leggiadria)' (dal 1463, Guglielmo Ebreo 15r).

⁵¹⁸ Il *contretemps* prevede il principio in quinta posizione, con la gamba destra posta innanzi. È costituito da 4 passaggi principali: 1. la flessione di ambedue le ginocchia; 2. la proiezione verticale del corpo, con elevazione ripiegata della gamba sinistra appoggiata indietro sul polpaccio destro; 3. la caduta sulla gamba destra flessa, mentre la sinistra resta levata; 4. la chiusura finale con la gamba sinistra in quarta o quinta posizione. Per ulteriori chiarimenti cfr. Bourgat (1986, 69-70).

rio' ulteriori specializzazioni di ambito musicale, schermistico, coreutico ed equestre (GDLI 3,706). La prima documentazione lessicografica risale al 1553: it. *contratemp* 'azione effettuata allo scopo di annullare un'uscita in tempo dell'avversario' (C. Agrippa, *Trattato di Scientia d'Arme*, TB), di indubbia applicazione schermistica⁵¹⁹. L'introduzione della forma nella danza affiora nel Rinascimento, con testimonianze regolari a partire da Guglielmo Ebreo: loc.verb. *ballare contra tempo*⁵²⁰ 'danzare in contratempo' (1463, 10r-v: «pero che se alchuno sapra con questa experienza ben ballare contra tempo e segno di buona intelligenza. Impero che ben sapra da puoi alle debite misure cogliere il tempo [...]. Puossi anchora in un altro modo far di se medesimo chiara experienza & optima pruova pigliando questa regula, che volendo alchuno ballare un saltarello, pruovi di ballarlo contra tempo colle debite sue misure et dall'altra parte il sonatore si sforze et pruovi di volerlo mettere nel tempo»). Nel secolo XV, la voce appare unicamente in trascrizione separata *contra tempo*. La forma si fissa in grafia univerbata e con consonante doppia, dal sec. XVIII.

Sembra circoscritta ad un uso

⁵¹⁹ In tale accezione, la voce è passata al fr. *contretemps* (dal 1609, Cavalcabo 47: «Pour le contraire tu lui feras un contre temps avec le fort de ton épée contre le faible de la sienne en lui portant une estocade dans l'épaule droite»).

⁵²⁰ Stando al contesto della documentazione, la voce si riferisce ad un virtuosismo da applicare nell'esecuzione dei *balli*. L'autore spiega come cogliere il tempo nelle debite misure sia diverso dal saperlo cogliere per il suo contrario (in controtempo). Questa variante si iscrive in un livello di perfezione e di intelligenza superiore (1463, Guglielmo Ebreo 10v).

equestre la prima attestazione del francese *contre-temps* 'interruption de la cadence d'un cheval' (1559, BarbierProc, FEW). Il primo significato coreico si legge in Cotgrave (1611), che mette a lemma l'italianismo per 'motion out of time'. Nei nostri testi, la voce affiora nel 1641. La loc.verb. *dancer à contretemps* e il sint.nom. *jambades à contretemps* trovano corrispondenza nell'italiano (1)⁵²¹.

Il prestito riappare risemantizzato nella trattatistica di settore in veste di passo accademico e rimane nell'uso fino ai giorni nostri (Bourgat 1986, 95; TLFi s.v. *contretemps*). La prima apparizione è datata al 1690 (Furetière)⁵²².

La variantistica del calco è documentata dalla lessicografia con grado di adattamento progressivo (fr. *contre-temps* vs. > fr. *contretemps*), mentre la trattatistica testimonia un andamento contrario (fr. *contretemps* vs > fr. *contre-temps*). Sulla scorta del modello alloglotto, il francese moderno adotta la grafia univerbata *contretemps*.

TB 5,695seg.; FEW 13/1,186segg. s.v. TEMPUS; GDLI 3,689; REW 8634; DELI₂ 387b; TLFi s.v. *contretemps*.

⁵²¹ Cfr. it. *gambata e salto à pie gionti in terra in contra tempo* s.f. 'passo di gambata eseguito con salto finale in controtempo' (1560, Compasso B¹: «La gambata con la campanella con due fioretti finti da una mano e l'altra con una campanella e salto à pie gionti in terra in contra tempo e subito un pirlotto»).

⁵²² Si tratta di un'innovazione galloromanza. Per riferimenti più precisi sull'istituzionalizzazione della danza in Francia si rinvia alla parte sistematica (cap. 3).

COURSE, s.f.

1. 'azione della ginnastica che prelude all'esecuzione di salti e volte'

Fr. *course* s.f. (1599, Tuccaro 69: «selon la diversité de la volte en tous les sauts eslancez qui s'eslevent avec la course, & ausquels le corps s'esleve en haut, & avec plus de violence, qu'il ne fait s'eslevant sans course»), *courses* s.f.pl. (1623, De Lauze 13: «combien il est soigneux en ses loix de leurs courses, ieux & danses, desquelles il dit que l'ancienneté a donné la conduite & patronnage aux Dieux mesmes»).

Sint.: Fr. *course ordinaire* s.f. 'corsa ordinaria, semplice' (1599, Tuccaro 72: «Ce qui semble, (à mon iugement) plus assuré que la course ordinaire, mais elle n'est pas si prompte pour lever le saut, toutesfois ie l'approuverois plus és sauts limitez»); fr. *course temperee* s.f. 'corsa moderata' (ib., 144: «Il faut prendre l'espace pour faire une course temperee, & le pied dextre sera la fin à la lettre A. qui sera à un demy-pas de la table, & le pied dextre estant encores en l'air, & s'abaissant pour achever la course»).

Loc. avv.: Fr. *sauts de course* 'salto eseguito correndo' (ib., 68: «Il est doncques de besoin aux sauts de course, avant que l'on commence la course, qu'on se resolve du moyen & de la force requise & necessaire pour accomplir, & faire le saut»); fr. *sauts de course eslancee* 'salti di corsa con slancio iniziale' (ib., 85: «Toute la di-

vision doncques des sauts est reduite en deux pointcs, à sçavoir, de ferme & de course eslancee, chacun desquels a plusieurs especes soubz soy, comme au treteau, au siege, au banc, à la table, à la muraille, au sac & autres»).

♦ Prestito dall'it. *corsa*⁵²³, f. sost. di *corso* (lat. CURSUS).

La prima evenienza è nel rom. *cursa* 'incursione in battaglia' (1252-58, *St. de Troia e de Roma* Amb., TLIO). Appare più tardi il generico 'atto ed effetto del correre'⁵²⁴ documentato nel fior. *mossono a la corsa* (ante 1292, *Fiore di rett.*, TLIO) e da qui in poi con riscontri regolari fino ai giorni nostri (Zing 2017 s.v. *corsa*). Di contro, la semantica 'azione della ginnastica che precede l'esecuzione di salti e volte' pare essere priva di corrispondenti testuali e lessicografici.

Nel galloromanzo, le attestazioni precedono di molto l'analogo italiano: il FEW documenta il fr.a. *cors* s.m. 'mouvement continu de ce qui parcourt une certaine étendue' (dal sec. XI). L'occorrenza della variante di genere fr.a. *corse*⁵²⁵ s.f. 'action de courir' (dal sec. XII, Renart, FEW) è occasiona-

⁵²³ Lo sp. *curso* s.m. pare essere prestito diretto dall'italiano (DCECH 2,209a). Cfr. Oudin (1645).

⁵²⁴ Più precisamente: 'atto del correre, in cui il corpo si appoggia ritmicamente ora su un piede ora sull'altro, realizzando, nell'intervallo fra ognuno di questi due appoggi, un attimo di sospensione in aria'.

⁵²⁵ Tale forma è registrata anche come tecnicismo militare 'expédition militaire' (dal 1213, *Faits des Romains*, TLFi). Si tratta di una coniazione che sembra sopravvivere nel francese medio, anche se marcata come rara: fr.med. *course* 'incursion, attaque, coup de main (d'hommes armés, en partic. pour faire du butin)' (dal 1389-92, *Reg. crim. Chât.*, DMFi).

lismo isolato nella letteratura dell'antico francese. L'uso del femminile pare riprendere vigore a ridosso del sec. XV⁵²⁶, come testimonia la ricca documentazione lessicografica: ~ 'épreuve sportive' (1370ca., Oresme, *E.A.C.*, DMFi); fr. *course* s.f. 'allure d'un cheval, le grand galop' (1455-57ca., La Broquière, *Voy. Outr. S.*, ib.); fr. *courses* s.f.pl. '(tourn.) action de charger avec la lance, charge' (1400ca., *Ponthus Sidoine C.*, ib.).

Si può invocare l'it. *corsa* anche per il preciso corrispondente coreico fr. *course* che domina negli scritti del ballo, come preludio ai salti e alle volte (1). Per tale specializzazione, la voce è una prima attestazione (dal 1599, Tucaro).

Il FEW testimonia una ulteriore risemantizzazione avvenuta nel ballo: fr. *course* 'parcours de l'aire de la danse' (dal 1863, senza allegazioni). Tale coniazione è infrequente nell'uso e nella dizionaristica.

Suffraga l'ipotesi del prestito il metaplasmo di genere e il parallelo dileguo della variante indigena fr. *cours*, nell'accezione generica di 'atto della corsa' (FEW, TLFi, Wind).

FEW 2/2,1576segg. s.v. CURSUS; GDLI 3,846seg.; DELI₂ 402a; DMFi s.v. *course*; TLFi s.v. *course*; TLIO s.v. *corsa*¹; Wind 167.

⁵²⁶ Tale assunto è confermato dal FEW (2/2,1581b) che annota: «Da das fem. erst im 15. jh. häufiger wird, erwägt DG auch it. einfluss, was nicht ausgeschlossen erscheint».

DEMI-CABRIOLE, s.f.

1. 'mezza capriola: salto dei ballerini compiuto con parziale torsione del corpo (di 180 gradi) scambiando la posizione dei piedi'

Fr. *demy capriole* s.f. (1623, De Lauze 34: «en tournant le corps du costé qu'on aura commencé & chassé sur iceluy, il ne faut que passer une demy capriole»), *demy caprioles* s.f.pl. (ib., 35-36: «leur compositions des pas qui sentissent son baladin, comme fleurets, frisoteries, ou branslemens de pieds, piroüetes (i'entens à plusieurs tours violens & forcez), caprioles, pas mesmes des demy caprioles, & tout plain d'autres petites actions»).

Sint.: Fr. *demy capriolle du pied droict* s.f. 'mezza capriola eseguita con principio dal piede destro' (ib., 33: «deux pas en tournant de l'autre, apres lesquels passant une demy capriolle du pied droict par dessus le gauche ou faisant le temps, d'icelle faut porter le gauche à costé en l'air»).

2. 'nel balletto accademico, salto compiuto con slancio da una sola gamba con appoggio sull'altra, la quale rimane sollevata durante il balzo (*course aérienne*); sin. di *jeté simple*, dal sec. XVIII'

Fr. *demie cabrioles* s.f.pl. (1700, Feuillet₁ 84: «Tables des Cabrioles, et demie Cabrioles»), *demies cabrioles* s.f.pl. (1725, Rameau 162: «Des Jettez, ou demies Cabrioles»).

Sint.: Fr. *demie cabriole en avant* s.f. ‘salto eseguito come un *jeté simple* ornato da un incrocio supplementare delle gambe eseguito durante la proiezione’ (1700, Feuillet₁ 84: «demie cabriole en avant ou jetté bâttu»); fr. *demie cabriole en arriere* s.f. ‘nel balletto, passo equivalente al controtempo battuto’ (ib.: «demie cabriole en arriere ou contretems battu»); fr. *demie cabriole en passant* s.f. ‘controtempo di Gavotta’ (ib.: «demie cabriole en passant en contretems battu»).

♦ Calco strutturale sull’it. *mezza capriola* (lat. CAPREOLUS).

La voce it. *mezza capriola* risulta assente dai repertori italoromanzi. L’uso del sostantivo è limitato alla produzione coreica: si tratta di una forma documentata di rado e mai prima del sec. XVI. La prima attestazione affiora nel 1589 (Prospero 16: «Un Balletto à pie pari per fianco con una mezza capriola da un piede»)⁵²⁷. A giudicare dai dati, fu davvero in uso entro una finestra cronologica ristretta, motivo per cui la voce non giunge ai lessici.

La semantica del fr. *demy capriole* ‘mezza capriola’ è perfettamente aderente al modello alloglotto. Conferma la trafila italoromanza la relativa distribuzione testuale delle forme e il già italianismo diretto *cabriole*.

⁵²⁷ Cfr. il sint. it. *meza capriola di cadentia ordinaria* s.f. ‘mezza capriola eseguita con chiusura in cadentia’ (1614, Perugino 99: «Meza capriola di cadentia ordinaria»); sint. it. *meza capriola di fioretto* s.f. ‘mezza capriola con chiusura in fioretto’ (ib., 100: «Si chiama così perché si fa un fioretto et invece di far la cadentia si fa una meza capriola di cadentia»).

Da notare che, in assoluto contrasto con la documentazione italiana, il francese testimonia un uso vitale del tecnicismo, con fitto impiego nella trattatistica e nella lessicografia. La prima evenienza è situata nel 1623 (De Lauze).

Peraltro, la voce conosce ulteriore specializzazione nel linguaggio della danza classica, diventando passo canonico (2). Si tratta di un’innovazione del tutto indipendente dal modello alloglotto.

Sulla polimorfia della voce si rinvia al → fr. *cabriole*.

Compan 41; FEW 2/1,304-306 s.v. CAPREOLUS; TLFi s.v. *cabriole*.

DOUBLE, s.m.

‘passo doppio di *bassadanza* che presenta valore ritmico di una lunga, eseguito strisciato e generalmente principiato con il piede sinistro’

Fr. *doubles* s.m. (1532-1533ca., Sensuyvent A¹: «La moyenne mesure de basse dance se doit commencer par deux pas simples / puis par trois doubles & deux simples»), *double* s.m. (1589, Arbeau 25: «La quatrieme sorte de mouvement est le double»).

Sint.: Fr. *pas doubles* s.m.pl. (1480ca., Man. Bourgogne 1r: «La grande mesure pour entree de basse danse se doit marchier par une desmarche puis par ung branle puis par deux pas simples puis par cinq pas doubles»), *pas double* s.m. (1488-1496ca., Lart et Instruction A¹: «La petite mesure se

doit commencer amarchier par deux pas simples puis par un pas double»).

♦ Calco semantico sull'it. *doppio* (lat. DUPLUS).

La voce è di antica introduzione e appare per la prima volta in area lombarda nello *Splanamento de li Proverbi de Salamone* con semantica 'pari a due volte una determinata quantità o dimensione' (inizio sec. XIII, Patecchio, TLIO)⁵²⁸. Solo nel Quattrocento il sostantivo sviluppa un uso tecnico che ne ha indotto una relativa vitalità, limitata alla trattatistica di settore. Il termine è accolto nel lessico della danza per qualificare un passo strisciato doppio di *bassadanza*⁵²⁹: il piede sinistro fa il primo passo, poi avanza il destro e poi segue il sinistro. Appare congiuntamente allo *scempio*⁵³⁰ e alterna nella funzione aggettivale e sostantivata. La prima evenienza è nel *De arte saltandi et choreas ducendi*: it. *dupij* s.m.pl. (1445ca., Domenico da Piacenza 7v: «fazando fine al drito; e poi fano dupij»), sint. it. *passi doppij* s.m.pl. (1463, Guglielmo Ebreo 6v: «alla ditta misura, et secondo il suono concordante: la qual ci mostra il tempo di passi sempij et di passi doppij»), it. *doppi* s.m.pl. (1465ca., Cornazzano 3r: «e cosi havere passi sempj doppi riprese continentie volte tonde et meço volte di diverse guise»). L'uso continua in numerose azioni coreiche cinquecentesche e pare sopravvivere

fino al primo Seicento (1614, Perugino 138-39: «Regola del Doppio Breve [...], Regola del Doppio Grave [...], Regola del Doppio Semigrave [...], Regola del Doppio Puntato»). Benché la voce sia marcata da una relativa fortuna, appare lessicalizzata unicamente nel GDLI, che data la forma ante 1543 (Firenzuola)⁵³¹.

Nell'antico francese la voce è già nota nell'accezione di 'qui équivaut à deux fois une chose, en quantité, en nombre, en intensité' con testimonianze ben più antiche di quelle italo-romanze (1000ca., PassionA, DEAF). Di contro, pare essere sconosciuto ai lessici il valore tecnico ricevuto dall'Italia attraverso il linguaggio della danza. Trova primo esempio nel manoscritto di Borgogna già nel 1480ca., inequivocabilmente nella semantica di 'passo di *bassadanza*' con attestazioni in tutta la documentazione del Quattro e Cinquecento, fino al 1589⁵³². La sua rapida scomparsa segna implicitamente la caduta in disuso della voce. Appare ancora in Cotgrave (1611), che per l'uso sostantivato specifica: 'A double, or double pace'. Peraltro, rimarca la sua natura tecnica la consueta presenza di un numerale cardinale che ne esplicita la quantità.

La disamina delle evenienze evidenzia oscillazione della grafia con forme che risentono dell'influsso latino: si alternano nell'uso gli esiti con la sorda [p] > fr. *double* e la sonora [b] > fr.

⁵²⁸ Di apparizione coeva è la documentazione offerta dal DELI₂ (494b) per 'quantità doppia' (inizio sec. XIII, Rainerio da Perugia volgar.).

⁵²⁹ → fr. *basse-danse*.

⁵³⁰ → fr. *simple*.

⁵³¹ La semantica è nel tecnico 'passo di danza composto di due movimenti'.

⁵³² Cfr. lat. maccher. *duplum* s.m. (1531, Arena v. 1674: «Et sequitur duplum post et reprise frianda; branlando corpus congediumque dabis»).

double.

Cotgrave s.v. *double*; GD 2,755c⁵³³; GDLI 4,961b; DEAF s.v. *doble*; ThesLL 5,2281.

ENTRECHAT, s.m.

1. ‘capriola intrecciata; salto verso l’alto eseguito con intreccio rapido delle gambe in avanti e indietro per un numero stabilito di volte’

Fr. *entrechats* s.m.pl. (1599, Tuccaro 130: «encores que l’on puisse faire beaucoup d’autres petites dexteritez & petits sauts, avec des entrechats»), *entrichat* s.m. (ib., 160: «eslevant son saut en haut avec grace & beauté se rend à toute heure plus agreable, accompagnant la fin de chacun de ses sauts, de quelque capriole, y entremeslant quelque entrichat, & autre gentillette, comme les fleurets»), *entrecht* s.m. (1623, De Lauze 29: «tous les mouvemens procedent de la hanche, la pointe tant du pied qui sera en l’air que de celui qui sera à terre fort ouvertes, & par ce que cela luy acquerra insensiblement la facilité de bien passer la capriolle, & l’entrecht, s’il a le corps disposé à la danse par haut»).

2. ‘salto verticale di batteria⁵³⁴ realizzato con i piedi in quinta posizione, nel corso del quale le punte passano le une davanti alle altre prima di essere pog-

giate a terra (la numerazione degli *entrechats* segue il numero dei passaggi dei piedi)’

Fr. *entre-chats* s.m.pl. (1700, Feuillet, 86: «Table des Entre-chats et demy entre-chats»).

Sint.: Fr. *demy entre-chats* s.m.pl. ‘mezza capriola eseguita intrecciata’ (ib.: «Table des demy entre-chats»); fr. *entre-chat à trois* s.m. ‘cambiamento di piede battuto in tre movimenti (incrocio gambe, divaricazione e incrocio delle gambe)’ (ib.: «Table des entre-chat à 3, et marché le pied qui finy derrière en l’air»); fr. *entre-chats en avant à cinq* s.m.pl. ‘cambiamento di piede in cinque movimenti (incrocio gambe, divaricazione, incrocio, divaricazione e incrocio)’ (ib.: «entre-chats en avant, à cinq»).

♦ Calco semantico sull’it. *capriola intrecciata* (lat.volg. *TRICHIA)⁵³⁵.

La voce it. *capriola intrecciata* è un chiaro tecnicismo coreico, il cui uso settoriale e la limitata frequenza d’uso spiegano la marginalità delle occorrenze registrate dai lessici. Appare glossata nel GDLI, corredata dalla relativa semantica, ma priva di apposita documentazione testuale⁵³⁶.

Le attestazioni dei nostri testi precedono nettamente l’uso testimoniato dalla lessicografia: it. *capriola intrecciata* s.f. (1581, Caroso 12: «Delle Capriole in terzo, in quarto, in quinto, spezzate

⁵³³ A rigore, la banca dati mette a lemma la forma *doublee* s.f. per l’accezione musicale ‘chant à double partie’ (1490, Val. Chr., *Chans.*), che potrebbe essere semanticamente affine alla danza.

⁵³⁴ Cfr. Bourgat (1986, 75-78).

⁵³⁵ Per ulteriori approfondimenti sulle questioni etimologiche si rinvia a DELI₂ s.v. *treccia*.

⁵³⁶ Per la cronologia della forma, mi attengo alla data di pubblicazione del volume (1973).

in aria & intrecciate»), *capriolle trecciate* s.f.pl. (1604, Negri 32: «Nella seconda, che si fa al tempo del suono cascando con ambidue li piè pari, cioè alle capriolle trecciate, & alcuni salti, & alle girate sopr'un piede si fanno le medesime attioni»).

Quasi contemporanea alle fonti italiane è la prima evenienza dell'analogo francese, documentata nei nostri testi nel 1599 (1). Tale attestazione sembra essere l'unica per il sec. XVI. Pare invece essere indigena la semantica 'salto di batteria' accolta nel balletto classico e ancora in uso oggi come passo canonico (2).

La ricca variantistica del calco è spia di instabilità grafica. Si segnala la forma flessa univerbata *entrechats* e la variante *entrichat*, la cui vocale tonica *-i-* è probabilmente solo un refuso. In un unico testo ricorre la forma *entrechart*, che sembra costituire hapax nella documentazione. Veneroni (2,160a) glosa il sint. fr. *entrechas cabriole* nel significato di 'capriola incrociata'. Tale grafia è frutto di un probabile incrocio con la variante di genere *entrechasse*, isolata in Cotgrave (s.v. *entrechasse*) e Oudin⁵³⁷ (1660, 254a). La trascrizione separata, anche nella sua forma flessa *entre-chats*, ricorre unicamente nei testi.

Pare che il lessema fosse percepito erroneamente come un composto di *entre* e di *chat*⁵³⁸: l'esistenza nella gin-

nastica del *saut du chat* 'tipo di rovesciata in avanti' (1599, Tuccaro 131: «le saut dit saut du chat qu'on fait au siège & au banc») potrebbe giustificare l'attrazione di *chat*⁵³⁹.

Il calco si stabilizza in grafia univerbata, dal sec. XVIII⁵⁴⁰.

Pierno (2010, 96 seg.) attesta come prestito di ritorno un *intrecciati*⁵⁴¹ s.pl. per 'entrechat' nel 1728 (Dufort 149).

Dal francese la voce è passata allo sp. *entrechat* s.m. 'paso en el que el bailarín salta y rápidamente cruza las piernas en el aire, según el número de veces requerido' (1632, Carvajal y Robles, CORDE).

FEW⁵⁴² 13/2,264segg., s.v. *TRICHIA; REW 8893; GDLI 8,346a; DMFi s.v. *entrechat*; TLFi s.v. *entrechat*; Hope 285.

ESCADRON, s.m.

'nelle danze militari, formazione compatta di ballerini armati (*mattaccini*)'

Loc. verb.: Fr. *plantez en escadron* 'reparto di cavalieri (ballerini armati, mattaccini) schierati alla maniera di

entrechasser è improbabile, dato che il fr.med. *soi entrecacher* 'se poursuivre l'un l'autre' è attestato come caso isolato (FEW 2/1,323 e 13/2,265a).

⁵³⁹ Sugli esiti moderni del *saut de chat*, con particolare riferimento al balletto classico cfr. Bourgat (1986, 87).

⁵⁴⁰ Cfr. Ac. 1718 s.v. *entrechat*.

⁵⁴¹ «Raddoppiamento de' passi battuti, capriolati, o pirolati [cioè intrecciati – *entrechats*, o girati – *pirouettes*]».

⁵⁴² Il FEW (13,264b) registra una forma napoletana *ntrezzata* per 'danza a concerto, con canti' in uso nel sec. XVI e XVII e specifica che l'it. *intrecciare* ha ancora oggi il significato di 'ballare insieme (parlando di più persone)'.

⁵³⁷ Oudin sembra esitare tra la forma femminile e maschile, infatti lemmatizza: «*Entrechasse* ou plustot *entrechas*» (2,254b).

⁵³⁸ Il calco è frutto di una associazione trasposta di parole francesi, la cui forma grafica sembra non corrispondere ad una associazione paronimica con le voci fr. *chat* o *chasser*. Una der. dal fr.

uno squadrone⁵⁴³, (1589, Arbeau 99: «Et quand ceste quatrieme ronde sera finie, et qu'il n'y aura plus personne à entrer, ils feront une ronde tout au contraire de la premiere, & à la cadance de ceste ronde renversée, ils se trouveront plantez en escadron pour commencer les passages de leurs batteries, & se trouveront ainsi, car ils ont premiere-ment fait leur ronde, le pied gaulche en dehors»).

♦ Prestito dall'it. *squadrone*, der. di *squadra* (lat. parl. *EXQUADRARE).

L'accrescitivo *squadrone*⁵⁴⁴ affiora per la prima volta come tecnicismo militare 'unità organica di cavalleria al comando di un capitano' (ante 1470, L. Pulci, DELI₂). Si affermano seriormente gli usi estensivi e tecnici ben documentati dai lessici (GDLI).

Il significato coreico è privo di testimonianze testuali e lessicografiche. Un aspetto che è in linea con le tendenze registrate dai testimoni, che solo di rado documentano repertori di carattere militare. Tale dato non imputa una scarsa vitalità delle coreografie belliche e dei connessi inventari musicali⁵⁴⁵ → *escouade*.

L'esito diretto del prestito è nel medio francese *eschadron* 'subdivision d'un corps de troupes' (1458, Arch. Nord., DMFi)⁵⁴⁶. Il termine riemerge in epoca posteriore in ulteriori specializzazioni semantiche di ambito militare ed equestre (FEW). Nonostante la fortuna dell'italianismo sia ben documentata dalla lessicografia, è pressoché sconosciuta l'accezione coreica, con occorrenza isolata nel nostro testo. La traslazione semantica è frutto di un semplice sviluppo metaforico di *eschadron* per 'schieramento, suddivisione' che richiama la disposizione dei ballerini armati.

Il prestito è marcato da una fitta polimorfia⁵⁴⁷ concentrata a ridosso dell'influsso diretto, prima della stabilizzazione grafica nel moderno *eschadron*⁵⁴⁸. Circa il fenomeno di prostesi dinnanzi a *s* impura così si esprime Rheinfelder (1953 § 453): «Diejenigen späteren Lehnwörter, die noch *e-angenommen* haben, entstammen meist dem Italienischen (wo das "s impurum" sehr deutlich und oft als eigene unbetonte Silbe gesprochen wird) und zwar besonders der Sprache des 16. Jh.»⁵⁴⁹ → *escouade*.

Le varianti italianizzate *squadron*,

⁵⁴³ In modo da avere lo stesso numero di linee e di file.

⁵⁴⁴ Dall'it. la voce è passata allo sp. *escuadrón*⁵⁴⁴ (fine sec. XV, DCECH 2,256a).

⁵⁴⁵ La lacuna è ascrivibile alla tipologia testuale della trattatistica italiana, fortemente orientata all'elaborazione dei fondamentali teorici dell'arte del ballo nobile del Quattro e Cinquecento. Questo aspetto si traduce in una ampia documentazione dei repertori colti e delle connesse coreografie, alle quali viene attribuito primario interesse da parte dei trattatisti cfr. Sachs (1966, 330-379). Ragion per cui le danze armate occupano un ruolo di secondo piano e appaiono solo cursoriamente nei testi italiani.

⁵⁴⁶ Il FEW (2/2,1397a) data la prima occorrenza al 1613 (Molin-Voult).

⁵⁴⁷ Si vedano a questo proposito le varianti grafiche *esquadron*, *squadron* glossate nel FEW (2/2,1397a). L'esito fonetico delle forme è quello canonico in [k] (lat. QU- > fr. [k]). Cfr. Rheinfelder (1953 § 421-422).

⁵⁴⁸ Dal 1694 la voce è registrata nel moderno *eschadron* (Ac. 1,381b). Viene segnalata tuttavia la variante fr. *esquadron* («Quelques-uns écrivent *Esquadron*»). Dal 1718 (Ac. 1,567a) tale specificazione è omessa.

⁵⁴⁹ Sul caso di *eschadron* e sul fenomeno di prostesi dinnanzi al nesso s+consonante cfr. Hope (585).

scadron (FEW) ravvisano una fase precoce dell'adattamento. Quanto alla morfologia, il mutuato valore semantico assunto dal fr. *-on* è imputabile all'italiano (Meyer-Lübke 1966 § 163) → *bastion*. Per altro, la nasalizzazione vocalica dinanzi a *n* è già principciata nell'antico francese (Rheinfelder 1953 § 196).

DER.: Fr. *escadronnistes* s.m.pl. 'cardinaux faisant faction' (1771, Trév, FEW)⁵⁵⁰; fr. *escadronner* v.intr. 'faire les manoeuvres et évolutions propres à la cavalerie' (dal 1690, Fur, FEW).

FEW 2/2,1397 s.v. QUADRARE; REW 3060; GDLI 19,1086b; DELI₂ 1598b; DMFi s.v. *escadron*; Hope 37.

ESCOUADE, s.f.

'nelle danze militari, squadra di ballerini armati (*mattaccini*)'

Fr. *escouades* s.f.pl. (1589, Arbeau 7: «Or pourroient les gens de guerres marcher confusément & sans ordre cause qu'ils seroient en peril d'estre renversés & deffaicts, pourquoy nosdicts François, ont advisé de faire marcher les rens & iougs des escouades avec certaines mesures»).

♦ Prestito dall'it. *squadra*, der. di *squadrare* (lat. parl. *EXQUADRARE).

Il deverbale *squadra*⁵⁵¹ appare nel

⁵⁵⁰ Il DEI (5,3608a) registra la forma fr. *squadroniste* come prestito dall'italiano.

⁵⁵¹ Come annota Crifò (2016, 448) «Il lessema, in diverse accezioni, ha raffronti [...] nel prov. *escaire* (Levy 3,138), nello sp. *escuadra* (dal 1459,

Duecento nel concreto 'strumento per disegno, a forma di triangolo rettangolo, atto a tracciare le perpendicolari e le parallele ad una retta data' (DELI₂). Di introduzione più tarda è la denominazione militare 'la più piccola unità organica di un esercito' documentata nel tosc. *schuadra* s.f. (dal 1362ca., *Cronaca sen.*, ed. Lisini/Iacometti)⁵⁵². In tale accezione, il termine ricorre fitto nei lessici (GDLI).

La specializzazione coreica appare priva di corrispondenti testuali e lessicografici⁵⁵³.

La semantica del medio francese *scadre*⁵⁵⁴ s.f. 'subdivision d'un corps de troupes' (1442-44ca., La Sale, *Salade*, DMFi) denuncia la mediazione dell'italiano. Tale accezione non può che essersi irradiata dall'Italia in epoca rinascimentale, come conferma la prima occorrenza.

È specializzazione del tecnicismo militare l'evenienza registrata nei testi coreici. Il passaggio semantico è motivato dall'analogia con le squadre armate, la cui suddivisione interna (così come il numero variabile degli uomini) è ripresa dai mattaccini disposti a squadra. Si tratta di un occasionalismo documentato solo in Arbeau (1589).

Quanto alla forma accolta nel moderno francese *escouade* questa potrebbe essere spia di una diversa trafila (Wind 80; EWFS 1,391b; Bloch s.v. *escadre*,

DCECH 2,256), nel cat. *esquadra* (DELCat 2,400s.) e nel port. *esquadra* (dal 1572, Houaiss)».

⁵⁵² L'evenienza è estratta da Crifò (2016, 448).

⁵⁵³ Tale aspetto si giustifica probabilmente con l'esiguità delle documentazioni di carattere militare rinvenute nella trattatistica del ballo → *escadron*.

⁵⁵⁴ La forma alterna con *escadres* s.f.pl.

accetta questo parere quando afferma: «l'orthographe *escouade* paraît spécialement due à celle de l'espagnol») e chiamare in causa lo sp. *escuadra* 'unidad militar de caballería' (1459⁵⁵⁵, DCECH 2,256a). Tale dato pare essere supportato dalla forma apparsa più tarda e assunta come ispanismo⁵⁵⁶: fr. *escouade* 'division d'une flotte, commandée par un amiral' (1628, FEW). Dalla seconda metà del sec. XVII⁵⁵⁷, si assiste ad una progressiva differenziazione dei due tecnicismi: a. fr. *escouade* '(milit.) fraction plus au moins importante d'une compagnie de fantasins ou de cavaliers'; b. fr. *escadre* '(mar.) groupe tactique ou organique de grands bâtiments de guerre sous les ordres d'un officier supérieur' (Vidos 1939, 347-50).

La variabilità delle forme è segno di prestiti ripetuti nel tempo, con gradi di adattamento diversi. La forma con *e*-prostetica⁵⁵⁸ ravvisa una fase avanzata dell'integrazione, se confrontata con le varianti *scadre*, *scouade*, *squadre* che risentono ancora dell'influsso allogeno. Sul piano fonetico, la conservazione di *s* impura giustifica il prestito (sui consueti sviluppi nel francese cfr. Rieffelder 1953 §§ 445, 453 e 557). Tracce di riflessi fonetici italo-romanzi

⁵⁵⁵ Un dato che è ribaltato dalla cronologia delle forme, oltretutto da fattori extralinguistici come le guerre d'Italia. Come argomenta il FEW: «It. *squadra*, sp. *escuadra* erhalten auch die bed. „abteilung soldaten“. Diese formen werden durch den einfluss des italienischen heerwesens auch ins fr. eingeführt».

⁵⁵⁶ Tale forma è per il FEW prestito diretto dallo sp. *escuadra* (de galeras).

⁵⁵⁷ Cfr. Ac. 1694 s.vv. *escadre*, *escouade*.

⁵⁵⁸ Sul trattamento di vocale prostetica davanti ad *s* + consonante nell'italiano cfr. Rieffelder (1966 § 187).

si ritrovano ancora nell'esito di QU > it. [qu] vs fr. [k] (Rieffelder 1966 § 163; Rieffelder 1953 §§ 421, 422; FEW 2/2 1397b). Quanto alla vitalità del denominale allogeno *-ade*, è pressoché consueta, nel sec. XVI, la corrispondenza tra il fr. *-ade* e l'it. *-ata* (Rieffelder 1953 § 80; Meyer-Lübke 1966 §§ 90, 116; Hope 598-609;).

FEW 2/2,1397 s.v. QUADRARE; REW 3060; GDLI 19,1081c; DELI₂ 1598a; DMFi s.v. *escadre*; Wind 135; Hope 37.

ESQUIVER, v.tr.

'evitare, con rapido movimento del corpo, gli accidenti che possono ostacolare l'esecuzione di passi e salti (rif. ad un perfetto saltatore)'

Fr. *va esquivant* v.tr. (1599, Tuccaro 169: «que le sauteur, manquant de la cognoissance de l'art, ne peut qu'estre suiet à toute sorte d'accident, ne sachant user d'aucune proportion, reigle & mesure, pour acquerir quelque perfection en l'art; ce qui n'adulent, ny ne procede de l'assurance qui naist non seulement de la pratique, mais aussi de l'intelligence des reigles de l'art; Car estant le sauteur fortifié de ces deux choses, va esquivant, evitant en partie, & dominant tous ces accidents qui le peuvent faire faillir»).

◆ Prestito dall'it. *schivare*, dal fr.a. *eschiver*⁵⁵⁹ (franc.a. *SKIUHJAN SKIU-

⁵⁵⁹ Fr.a. *eschiver* 'éviter, fuir, échapper à' (1100ca., Roland 1096, FEW 17,124b). Vista la cronologia delle forme, l'it. *schivare* è considerato

HAN⁵⁶⁰ ‘aver riguardo’).

L’it. *schivare* è germanismo ricevuto per mediazione galloromanza (Wind 38; REW 8002; FEW; DEI s.v. *schivare*; Cella 2003, 35). Nei volgari settentrionali la voce *schivar* assume simultaneamente le accezioni di ‘evitare’ e di ‘avere schifo’, mentre in Toscana sembra che *schivare* per ‘evitare’ si specializzi anticipatamente (Cella)⁵⁶¹. La prima documentazione è nel ver. *schivare* ‘evitare una persona fastidiosa e molesta o la cui presenza può suscitare imbarazzo o turbamento’ (sec. XIII, *Insegnamenti a Guglielmo*, OVI). Il termine non sembra riapparire risemantizzato in ambito coreico nella trattatistica di settore o altrove nei lessici.

La prima attestazione del fr. *esquiver* è nelle nostre fonti (Tuccaro) e risale al 1599. Tale tecnicismo non risulta attestato altrove: si tratta dunque di un occasionalismo isolato.

La frequenza d’uso del fr. *esquiver* sembra infittirsi a ridosso dell’influsso diretto: fr. *esquiver* ‘sauver qn de’ (1600ca., HrdA, FEW), ~ ‘éviter adroitement’ (dal 1605, FrMod, FEW), ~ v.n. ‘se retirer adroitement d’un lieu où l’on court quelque risque’ (1608, FEW), ~ ‘mépriser’ (1611, Cotgrave), ~ v.intr. ‘s’échapper’ (1613, Régnier, TLFi).

Sul piano fonetico, segnala il prestito il mantenimento del suono occlusivo dinnanzi ad *i*, che è inconsueto nel

francese. Spiega Rheinfelder (1953 § 450) che «dieses germ. *k* tritt später in die Geschichte der französischen Sprache ein und wird nicht mehr zu *ts* sondern zu *tf* (wie lat. *k* vor *a*)». Il prestito soppianta il franchismo diretto fr.a. *eschuir*, *eschiver*, *eschever*⁵⁶². Su questo punto, il FEW (17,126a) annota: «Das fr. verbum *eschever* war schon nur noch regional im gebrauch, als ende 16. Jh. it. *schivare* eindrang», circostanza che ha per certo favorito la penetrazione dell’italianismo⁵⁶³.

Huguet 3,689b; FEW 17,124segg. s.v. *SKIUHJAN; DELI₂ 1469a; DMFi s.v. *esquiver*; TLFi s.v. *esquiver*; Wind 172.

ESTOCADE, s.f.

‘nelle danze armate, colpo di stocco inferto dai *mattaccini*’

Fr. *estocade* s.f. (1589, Arbeau 97: «De ces deux sortes de dances, on en a composé une que nous appellons les Bouffons ou Mattachins [...]: Lesquels dancent soubz un air a ce propre, & par mesure binaire, avec battements de leurs espees & boucliers: Pour comprendre ceste dance, fault presupposer qu’on y fait plusieurs sortes de gestes: L’un des gestes est appellé feincte, quand le danceur saulte sur ses pieds

prestito dal francese.

⁵⁶⁰ Cfr. ted.a. *sciuhēn* ‘evitare’ (Kluge s.v. *scheu*).

⁵⁶¹ Cfr. Rohlf’s (1966-69 § 219 cit. in Cella 2003, 35: «Il germanico *skiuhan* ha dato in italiano le due forme *schifare* e *schivare*»).

⁵⁶² Il TLFi (s.v. *esquiver*) presuppone per la forma fr.mod. *esquiver* sia lo sp. *esquivar*, sia l’it. *schivare*. Il DCECH (2,764a) registra lo sp. *esquivar* der. di *esquivo* ‘timido, asustadizo, desbocado’, probabilmente dal got. *SKIUHS (ib., 763b).

⁵⁶³ Sul caso di *esquiver* cfr. tra gli altri Rheinfelder (1953 § 450).

ioincts, tenant son espee sans en toucher aucunement: Laultre geste est appellé estocade, quand le danceur recule son bras, & auance la poincte de son espee, pour frapper d'icelle son compaignon»).

Sint.: Fr. *passage de l'estocade* s.m. 'passaggio quarto della danza dei mattaccini nel quale i quattro danzatori eseguono diversi colpi di stoccata' (1589, Arbeau 102: «Passage de l'estocade. Gestes du quatrieme passage. Supposé qu'aprez la ronde faicte, les quatre danceurs se treuvent rangez comme au commencement. Taille haulte, revers hault, taille basse, coude retiré, estocade»).

Loc. verb.: Fr. *s'entredonner estocades*⁵⁶⁴ 'scambiarsi reciprocamente colpi di stoccate' (1589, Arbeau 102: «Tous les quatre retirent leur coudes en dernier, & s'entredonnent estocades contre leurs boucliers»).

♦ Prestito dall'it. *stoccata*, der. di *stocco*.

Nell'italiano il termine *stocco* è ricevuto per mediazione galloromanza < fr. *estoc*⁵⁶⁵ 'arma bianca per ferir di

punta' da *estochier* (medio neerl. STOKEN 'pungere, colpire'); FEW 17,242segg.; Castellani 2000, 115; DEI s.v. *stocco*¹; DELI₂ s.v. *stocco*¹; Cella 2003, 558seg.

Tra i derivati di *stocco* si situa nel sec. XV il sostantivo *stoccata*, tecnicismo penetrato nell'uso della scherma nel particolare 'colpo di punta in affondo inferto con rapidità a braccio disteso' (seconda metà sec. XV, F. Vadi, GDLI), specializzatosi ulteriormente in 'colpo che conclude un'azione' (1905, Panz. *Diz.*, DELI₂).

L'assenza della forma nei testi del ballo è dovuta alla scarsità documentaria accordata ai repertori di carattere militare → fr. *escadron* e fr. *escouade*.

L'uso del sostantivo è attestato nel medio francese *estocquades*⁵⁶⁶ 'botte portée avec la pointe d'une arme' (1461-72ca., Chastell., *Chron. IV*, DMFi). Pare essere isolata se confrontata con la consistenza delle documentazioni apparse in epoca posteriore: la voce riprende vigore nel Seicento⁵⁶⁷ negli usi metonimici 'blessure faite avec la pointe d'une épée' (1606, Nicot) e in numerose semantiche mediate

partire dal 1176-81 (cfr. TLF s.v. *estoc*¹)).

⁵⁶⁶ Come ben spiega il DMFi «Cette attest. permet de reconsidérer l'histoire du mot attesté dep. 1546 ds TLF (G. Roques, *R. Ling. rom.* 55, 1991, 283). Il convient de préciser que le mot n'a pas tout à fait ici le sens habituel de "coup porté avec la pointe de l'épée" dans la mesure où les deux adversaires ont choisi de combattre, après un jet de demi-lance, à la hache à dague et à pointe».

⁵⁶⁷ Di esclusivo uso seicentesco sono le accezioni tecniche 'grand coup de pointe' e le forme sintagmatiche fr. *estocade de seconde*, *estocade de tierce*, *estocade de quarte droite*, *coups d'estocades*, *parer l'estocade*, *stoccade longe* (dal 1610, Desbordes 19-67) ricevute per mediazione italiana attraverso il linguaggio della scherma.

⁵⁶⁴ Cfr. FEW (17,243a) fr.mod. *s'entrestoquer* 'se battre à coups d'estoc' (dal 1610).

⁵⁶⁵ Fr. *estoc* s.m. 'souche, tronc d'arbre' (dal sec. XII, FEW 17,238a), retroderivato dal fr.a. *estochier* v.a. 'frapper de la pointe' (1170, FEW 17,242b). Il DELI₂ spiega che «Secondo il Wartburg non è improbabile che *estoc* si sia "concretizzato" come nome d'arma nel mezzogiorno della Francia, attraverso frasi come *colp d'estoc* (attestata) e *ferir de l'estoc*». A questo proposito, Cella (2003, 558-59) aggiunge: «La costruzione *ferire di (uno) stocco*, largamente attestata, ripete fedelmente il francese *ferir d'estoc* '(frapper) avec la pointe de l'épée' attestata a

dalla Penisola (FEW).

L'accezione ricevuta dalla scherma è prestata al dominio delle danze armate: i *mattaccini*, su base ritmica e musicale, svolgono un combattimento a due schiere con abili figure scenografiche. L'archetipo di tali forme coreiche è da rinvenire nelle danze pirriche del mondo classico (Sachs 1966, 272-73). Tale semantica è vitale in unico testo e non appare altrove (Arbeau, 1589).

Conforta l'ipotesi del prestito, il mantenimento di *s* impura (che non è regolare nel francese cfr. Rheinfelder 1953 § 445) così come la conservazione del suono oclusivo dinnanzi ad *a* (che non palatalizza con esito fricativo [ʃ]; ib., §§ 394, 487).

La trafila è altresì supportata dalla variantistica registrata dai lessici: le occorrenze cinquecentesche *estoquade* e *estochade* sono varianti isolate. La prima forma riflette graficamente il fr. *estoquer*⁵⁶⁸ di più antica documentazione. La seconda, potrebbe chiamare in causa l'autoctono *estochier*. Una relativa stabilità si ravvisa dal 1694 (Ac. 1,404b).

Quanto alla vitalità del denominale allogeno *-ade*, è pressoché consueta nel sec. XVI la corrispondenza tra il fr. *-ade* e l'it. *-ata* (Meyer-Lübke 1966 §§ 90, 116).

DER.: Fr. *estocader* v.a. 'porter des estocades, frapper d'estoc' (1584, Du Bartas, Huguet); fr. *estocadeur* s.m. 'embaucher un ouvrier, un domestique' (FEW).

⁵⁶⁸ Cfr. fr. med. *estoquer* 'frapper avec la pointe d'une lance, de l'épée' (1358ca., *Hugues Capet* L., DMFi).

Huguet 3,715a; FEW 17,243seg. s.v. STOKEN; REW 8272; GDLI 20,210a; DEAFpré s.v. *estoquer*; DMFi s.v. *estocade*; TLFi s.v. *estocade*; Sarauw 256; Wind 128; Hope 193.

ESTROPIÉ, s.m.

1. 'storpio; inabile ai movimenti corporei in particolar modo ai salti, alla corsa e al volteggio'⁵⁶⁹

Fr. *estropié* s.m. (1599, Tuccaro 55: «Il me semble, (pour revenir à notre propos) que Messer Baptiste discourant des principes, a mieux faict de dire que la volte soit le vray fondement de l'Art du saut, que d'alleguer & rechercher l'industrie, dextérité & disposition naturelle des hommes. Qui ne sçait qu'un estropié, ou celuy à qui on auroit coupé un membre, est inhabile à sauter, courir, ou voltiger?»).

2. '(per estens.) in maniera impropria, scorretta, inesatta'

Sint.: Fr. *roue estropiee* s.f. '(per es-

⁵⁶⁹ I trattatisti definiscono puntualmente le caratteristiche fisiche e morali del perfetto ballerino. La prerogativa fondamentale è avere un corpo sano, leggero, destro. Come specifica meglio Domenico da Piacenza (cit. in La Rocca/Pontremoli 1993, 85: «niuna creatura creata, che habia in sé de natura mancamento, de questo moto zentile [la danza] capace sia. Digando lui che zopi, gobi, guerci de tutti li ministerij aprensivi sono, salvo che de questo operandose seria frusta. Adomque li bisogna prosperità de fortuna, che è bealeza, imperò ché, dice el proverbio, chi Idio fece bello non fece tutto povero. Adomque bisogna che la natura habia adoptado e scolpito lo operante de questo mestiero da li piedi fino al capo, digando però questa bealeza non satisfare la virtù de questa zentile arte»).

tens.) ruota eseguita in modo improprio, incompleto' (1599, Tuccaro 105: «apres la course il faut tourner le corps par flanc pour eslancer le saut, dont ne pouvant venir à bout, il se pend avec le pied en avant, & avec la teste à costé, & on recognoist lors à veuë d'oeil qu'il n'est plus saut par hanche, ainsi seulement une roue estropiee, veu qu'en tous les sauts la droicture du corps se retire a ceste ligne droicte, par laquelle on doit donner la volte, bien que ce soit ou en avant, ou en arriere, ou par hanche»).

♦ Prestito dall'it. *storpiato*, part. pass. di *storpiare* (lat. volg. *DISTURPIARE)⁵⁷⁰.

La voce it. *storpiato* è ben documentata dai lessici in una vasta gamma di valori semantici, tutti esprimenti un qualche tipo di alterazione (GDLI). La prima occorrenza affiora in Dante (1313ca., *Inferno*, GDLI: «Vedi come storpiato è Maometto!») nel significato di 'che è gravemente menomato o reso invalido in una parte del corpo, e in partic. negli arti inferiori'. La formazione sostantivata sembra essere assente per il sec. XV. Tale impiego prende vigore a partire da Lomazzi (ante 1600, GDLI).

La specializzazione in campo coreico è registrata come occasionalismo isolato ed esclusivamente nell'uso nominale: it. *stropiati*⁵⁷¹ m.pl. (1463, Guglielmo Ebreo 9r: «Le qual cose sonno molto più facili & suave a chi dal summo cie-

lo ha la sua natura & complexione gentile a cio disposta & ben proportionata colla sua persona libera. sana. & expedita senza alchuno manchamento di suoi membri: ma giovene. formoso. destro. legiero. & di gratia bene dottato: in cui tutte le preditte parti si posano con piu longa delectatione liberamente exercitando dimostrare. Impero che in persone de suoi membri defectose non possano haver luogho, come sonno zoppi. gobbi. stropiati. et simili genti: perche queste tal parti vogliano & consisteno nello exercitio et movimento corporale. et cosi havemo che cosa sia danzare»). Il termine appare nel capitolo dedicato al movimento corporeo in cui si dimostra la perfezione e la virtù dell'arte del danzare.

Specularmente all'italiano, il prestito affiora dapprima nell'uso aggettivale: fr. *estropié* 'qui est privé de l'usage d'un membre' (1529⁵⁷², Parmentier, *Disc. de la navig.*, GDC). Non è facile trovare riscontri della forma sostantivata ante il 1680 (Rich, FEW). Ribalta tale dato l'evenienza del ballo che ricorre isolata nel testo di Tuccaro (1599). In tale semantica, la voce è una prima attestazione e, nel valore di sostantivo, l'unica per il sec. XVI. La frequenza di *estropié* pare essere insidiata dall'allotropo concorrente fr. *estropiat* (1546, Rabelais, *Tiers Livre*, TLFi), ben documentato dai lessici e più lungo del primo (cfr. Cotgrave, Veneroni, Huguet, FEW, TLFi).

Rivelano l'influsso allogeno le varianti registrate dai lessici: *estropié*, *estro-*

⁵⁷⁰ Sulla tormentata etimologia della voce si rinvia a DELI₂.

⁵⁷¹ La variante *stropiati* è metatesi del più comune *storpiati*.

⁵⁷² Cfr. il fr. *estropiers* s.m.pl. di semantica incerta (dal 1478, *Comptes roi René A.*, DMFi).

*pié, estropiat, stropiat*⁵⁷³ (Cotgrave, Veneroni, Ac., Huguet, FEW, TLFi). Il termine si stabilizza nell'uso nelle due varianti formali: a. *estropié*, di uso frequente nelle formazioni aggettivali; b. *estropiat*, in funzione di sostantivo (dal 1694, Ac. 1,409b). La prostesi di *e-*, in funzione di ausilio per la sequenza fonica del nesso *st-*, è sintomo di una fase avanzata dell'adattamento rispetto alla precoce forma italianizzante *stropiat* (Hope 583-586; Rheinfelder 1953 § 453).

GDC 9,568b; FEW 13/2,432b. s.v. TURPIS; GDLI 20,240b; TLFi s.vv. *estropier, estropiat*; Sarauw 395; Wind 181; Hope 193.

FAVORI, s.m.

‘tipo di passo di danza, in uso nel *branle* e in voga in Francia⁵⁷⁴ nel sec. XVI’

Fr. *favoritz* s.m.pl. (1560-90ca., Anonimo 1v: «La gavotte a unze pas il fault faire troys favoritz du coste gauche lun du pied gauche et lautre du pied droict»), *favory* s.m. (ib., 9r: «et faire encores un favory du pied gauche»).

Loc. avv.: Fr. *en favory*⁵⁷⁵ (ib., 17r: «passez le pied droict par dessus le pied gauche en favory et relevez troys pas du pied gauche et ferez une reti-

rade du pied droict»).

♦ Prestito dall'it. *favorito*, der. di *favore* (lat. FAVOR).

Il DELI₂ documenta la prima forma di *favorito* in funzione aggettivale per ‘amato, prediletto, favorito’ (sec. XIV, *Bibbia volgar.*). L'uso nominale appare in Collenuccio nel tecnico ‘sostenuto di un principe o di altra persona influente’ (ante 1504, GDLI). Gli esempi del sostantivo si intensificano con il progredire del Cinquecento, in special modo per indicare una ‘persona prediletta’ (1554, Bandello, GDLI). Resta privo di corrispondenti il tecnicismo del ballo documentato cursoriamente nel francese. In assenza di voci italo-romanze che possano giustificare il prestito, occorre ipotizzare che si tratti di una innovazione indipendente.

L'italianismo è cronologicamente posteriore e appare con metaplasmo di genere: fr. *favorie* s.f. ‘qui est l'objet de la préférence de quelqu'un’ (1541, E. Charrière, *Lettre de l'évêque de Montpellier à François Ier*, TLFi). L'impiego nominale è di poco seriore, con medesima semantica italiana: ‘persona prediletta’ (dal 1542, FEW).

Solo la nostra fonte sembra distinguere specializzando semanticamente il *favory* in ‘passo del ballo’. L'ambito settoriale del termine giustifica la mancata lessicalizzazione. Si tratta di una prima ricorrenza, documentata in numerati casi nei contesti citati e solo di rado nell'uso avverbale (1560-90ca.).

L'oscillazione delle grafie è dovuta ad una ortografia non ancora normalizzata: «dans la morphologie écrite [au XVI^e s.] à la finale, *s* tend à devenir

⁵⁷³ (ante 1577, Monluc, *Commentaires*, Huguet 3,741a).

⁵⁷⁴ La voce potrebbe parimenti trovare uso in Italia, benché gli scritti italo-romanzi del ballo non documentino la forma.

⁵⁷⁵ Di semantica ignota.

seul signe du pluriel, remplaçant les notations historiques *z* et *x*» (Baddeley 1993, 36). Quanto alla notazione vocale, l'impiego di *y* in fine di parola è variante di *i* e appare ancora in uso nel Cinquecento (ib., 34).

Il prestito si fissa con grafia moderna *favori*, dal 1694 (Ac.). Sull'analogia del suffisso participiale it. *-ito* vs fr. *-it* si rinvia a Hope (600). Secondo lo studioso «[the] elimination of the bound morpheme» è spiegabile «through loss of participial force» (ib.). Appare rilevante - nella fase di trasferimento e di acclimatamento del prestito - che la funzione grammaticale dell'elemento in questione rimanga trasparente alla coscienza linguistica dei parlanti (ib.).

Ac. 1,440b; FEW 3,440a s.v. FAVOR; GDLI 5,759c; DELI₂ 566c; DMFi s.v. *favori*; TLFi s.v. *favori*; ThesLL 6.1,383; Sarauw 22; Wind 191; Hope 195⁵⁷⁶.

FEINTE, s.f.

1. 'movimento che il mattaccino esegue munito di spada, saltando a piedi giunti, simulando un colpo o un attacco'⁵⁷⁷

Fr. *feincte* s.f. (1589, Arbeau 97: «De ces deux sortes de dances, on en a composé une que nous appellons les

Bouffons ou Mattachins [...]: Lesquels dancent soubz un air a ce propre, & par mesure binaire, avec battements de leurs espees & boucliers: Pour comprendre ceste dance, fault presupposer qu'on y fait plusieurs sortes de gestes: L'un des gestes est appellé feincte, quand le danceur saulte sur ses pieds ioincts, tenant son espee sans en toucher aucunement»).

Loc. verb.: Fr. *faict feincte* (avec qn) 'eseguire l'azione della finta, nel primo passaggio del combattimento tra *mattaccini*'⁵⁷⁸ (1589, Arbeau 100: «Gestes du premier passage. [Le danceur] A faict feincte avec D»).

2. 'passo di danza atto a simulare un movimento in avanti, benché invece si tratti di una sospensione contenuta dell'azione coreica'

Fr. *feinte* s.f. (1623, De Lauze 32-33: «Le pied gauche se doit porter en l'air, pour d'iceluy sans plier le genoüil faire du mesme costé un temps en rond comme le susdit, qui doit estre accompagné d'une feinte, de tourner sur la main droicte en pliant le genoüil qui se trouve du mesme costé»).

♦ Calco semantico sull'it. *finta* (lat. FINGERE).

Il sostantivo italiano *finta* è termine vitale della tattica militare del Cinquecento consistente nel 'simulare un'azione diretta a distrarre e a ingan-

⁵⁷⁶ Il prestito è documentato negli studi storici dedicati agli italianismi unicamente nel valore di 'preferé, amant, mignon' nelle funzioni aggettivali e sostantivate.

⁵⁷⁷ Tale specializzazione semantica è principio fondante la tecnica della scherma, ovvero un'azione simulata con l'arma che vuole indurre l'avversario ad una parata, detta *finta* (GDLI).

⁵⁷⁸ Si tratta di simulazioni di azioni che richiedono, per essere proficue, un puntuale accordo con il tempo e la misura: devono essere eseguite precisamente al passaggio.

nare il nemico' (1595, C. Campana, GDLI). L'analogia della simulazione è adattata alle azioni sportive rivolte a distrarre l'avversario e trova prima applicazione schermistica nel trattato di Agrippa (1553 cap. 23: «una finta e una gambata, et dare un mandritto per testa»)⁵⁷⁹, contrariamente a quanto indicato dal GDLI (Carena) che situa la prima evenienza non prima del 1868. Tale semantica è ripresa dai *mattaccini* muniti di spada nelle danze militari, apparentemente con occorrenze solo nel francese⁵⁸⁰.

Il termine conosce tuttavia un'ulteriore specializzazione con identica analogia di finzione: si tratta di passi che non implicano movimento alcuno, emulati e che sottendono ad una stasi: i *finti* affiorano per la prima volta nel 1581 (Caroso 6: «Et questi seguiti hanno acquistato il nome di finti, perche fingendo d'andare innanzi, se ne restano per quel tempo nel luogo medesimo dove si trovavano quando si principiarono»). Nella danza, l'uso si cristallizza al maschile, per riflesso del sostantivo *passo*, spesso sottinteso. La forma aggettivale (ib., 145: «Poi farà due fioretti finti, uno alla sinistra, & l'altro alla destra; due passi gravi finti & due scorsi») alterna con quella sostantivata.

Benchè la cronologia del francese testimoni un uso più antico del sostantivo *feinte* per il valore di 'dissimula-

tion'⁵⁸¹ (1185ca., IpH, DEAF*pré*), la semantica di ambito coreico denuncia la mediazione italo-romanza, confortata dalla tipologia della documentazione e dai relativi contesti citati⁵⁸².

La prima accezione è ricezione diretta del linguaggio della scherma, di cui si segnala il primo contesto (1). Il tecnicismo è altrimenti documentato dalla dizionaristica non prima del 1680 (Richelet, FEW). Quando alla seriore specializzazione, l'uso sembra sopravvivere unicamente nella trattatistica, non essendoci pervenute testimonianze dai lessici. La fortuna del calco è limitata ai contesti citati (2).

FEW 3,553segg. s.v. FINGERE; REW 3313; GDLI 5,1053a; DEAF*pré* s.v. *feinte*; DMFi s.v. *feinte*; ThesLL 6.1,770.

FESTIN, s.m.

‘spettacoli offerti in occasione di festeggiamenti, allestiti presso le corti signorili o i palazzi cardinalizi, contrassegnati da sontuosi banchetti e da articolate dinamiche di intrattenimento, nei quali è precipuo il ruolo accordato alla danza⁵⁸³’

⁵⁷⁹ Con spoglio diretto della fonte citata.

⁵⁸⁰ Tale omissione è imputabile alla scarso interesse conferito ai repertori guerreschi, di contro alla vastità delle coreografie del ballo colto e alla ricca documentazione teorica validante la novella arte del ballo.

⁵⁸¹ Cfr. l'it. *finta* 'contegno, comportamento, atto che è frutto di simulazione, di finzione' (ante 1587, G.M. Cecchi, GDLI).

⁵⁸² Confermano il prestito altre semantiche apparse nel francese (FEW 3,556a).

⁵⁸³ Come spiega La Rocca/Pontremoli (1993, 133), «L'arte della danza permeò di sé la società cortese del XV secolo [...]. Presso la corte milanese fin dal Medioevo la danza costituì una caratteristica essenziale delle cerimonie sociali. La consuetudine di allietare le feste con canti, balli e più tardi veri e propri spettacoli composti di recitazione, musica e danza rimase una caratteristica tradizionale di tali riunioni durante

Fr. *festins* s.m.pl. (1582, Beauioyeulx 1: «Pour cest effect oultre l'appareil des riches habits, delicieux festins, & somptueuses mascarades, sa maiesté ordonna encores diverses sortes de courses, & superbes combats en armes, tant à la barriere comme en lice, à pied & à cheval, avec des balets aussi à pied & à cheval, pratiquez à la mode des anciens Grecs»), *festin* s.m. (1589, Arbeau 5: «Homere temoigne la dance estre une partie & appendice des banquets, tellement que personne ne se peult vanter d'avoir accompli un brave festin, s'il n'y à appliqué la dance: laquelle est comme un corps entier accompagné de son bel esprit, si on y ioint les masquarades»), ~ (ib., 82: «Et fault que vous sçachiez que quand on fait quelque branle nouveau, qu'ils appellent un ballet (pour s'en servir en une mascarade de quelque festin) incontinent les ieunes gens l'apportent és compagnies, & luy attribuent un nom a leur plaisir»), ~ (1599, Tuccaro 160: «parement pour le saut & le bal; & me semble que si un sautoit et balloit dispostement, & avec une grande dextérité, & neantmoins feist quelqu'autre chose de mauvaise grace, ce seroit ne plus ne moins qu'à un festin où il y auroit toutes sortes de bonnes et delicates viandes, où toutesfois le vin fust fort mauvais; l'on diroit que comme pour rendre le festin honorable & accompli, il n'y doit avoir que

toutes choses bonnes & honnestes; aussi le saut et le bal doivent estre accompagnés de toutes choses belles & gracieuses»), *festins* s.m.pl. (1682, Ménestrier 76: «elle n'eut pas moins de confiance aux divertissemens des promenades, de la danse, des Tournois, des festins, de la Comedie & de la Musique»).

♦ Prestito dall'it. *festino* (lat. FESTA).

La prima attestazione del termine si ricava dai lessici, nel generico 'festa, intrattenimento' (ante 1601, C. Caporali, DELI₂). Solo nel 1630 la voce si incontra nei testi coreici, non di rado nella forma flessa al plurale, come si evince dal titolo dello scritto di Caroso: *Raccolta di varij balli fatti in occorrenze di nozze e festini*. It. *festino* (1630, Caroso 86: «Però (inquanto a me) dico, che d'una volta sola in sù, ogni persona possa pigliar chi più le piacerà, & chi più gli vada per la sua mente; & seguitando questa maniera, ognuno verrà a partecipare del Festino: & non pur da me, ma anco trà molti Savi è stato così deciso questo punto; cioè, che sia meglio a così fare, che non era la prima usanza»). La semantica rinvia qui ad una complessa forma di intrattenimento, alternata da banchetti, cortei e tornei trionfali, nella quale si incontrano musica, danza, teatro e canto.

La forma fr. *festin* 'repas de fête, d'apparat, en l'honneur de qn ou qch' è di fatto anteriore alla prima documentazione italiana: il TLFi glossa il termine nel 1382 (A. Joubert, *Hist. de la Baronnie de Craon*). Tale occorrenza pare essere isolata (FEW). Riaffiora

tutto il Medioevo e fin verso il 1600». In questo contesto, la danza si inserisce - nelle sue numerose declinazioni - in diversi accadimenti festivi come le nascite o ancora i matrimoni solenni, le visite di personalità pubbliche o le entrate trionfali.

nel 1500ca. (*Doc.*, DMFi) con medesima semantica e sembra stabilizzarsi presto nell'uso (TLFi). Il significato 'spettacoli di ambito cortese con ricevimenti danzanti' si legge per la prima volta in un trattato di mano italiana: *Le Balet comique de la Royne*⁵⁸⁴ (1582). Il prestito conosce una discreta vitalità fino a fine Seicento (il 1682 è la data dell'ultima testimonianza nota). Il mancato dileguo di *s* nel moderno francese *festin* è sintomo di un adattamento parziale. Occorre ricordare che il francese ha semplificato il nesso *s* + consonante sorda nel corso del sec. XIII (Rheinfelder 1953 § 557).

Peraltro, sembra imputabile all'italiano il valore diminutivo e peggiorativo assunto dal suffisso francese *-in* (Baldinger 1950, 79-82; Meyer-Lübke 1966 § 162; Wind 47).

Dal francese, la voce è passata allo sp. *festin* (ante 1645, DCECH 2,893a).

DER.: Fr. *festiner* v.intr. 'fêter qn en lui offrant un festin' (1350, FEW); ~ v.tr. 'lui offrir un festin' (1583-90, Brantôme, *Cap. estr.*, *le comte de Nansau*, TLFi).

FEW 3,483b s.v. FESTA; DELI 574a; DMFi *festin*; ThesLL 6.1,626; TLFi s.v. *festin*; Wind 168; Hope 195.

FIGURE, s.f.

'ogni atteggiamento esemplare ottenuto eseguendo una serie di movimenti armonici con tutta la persona o con una sola parte di essa, nel tempo e nello

spazio, secondo le leggi della cadenza, del ritmo e delle proporzioni;estens. il modo di disporsi e di atteggiarsi dei danzatori'

Fr. *figure* s.f. (1589, Arbeau 40: «Le vous prie faire en sorte que ie puisse aiseement comprendre ce qu'il vous plaira m'enseigner, & ny point esparagner les figures, car ie treuve qu'elles servent grandement à l'intelligence de la parole & à la memoire locale»), ~ (ib., 45: «Et se *nomme* pied en l'air droict, si le droict est eslevé, ou pied en l'air gaulche, si le pied gaulche est eslevé: une mesme figure servira pour lesdictes deux sortes de mouvements»), ~ (1599, Tuccaro 161-62: «Dites moy doncques si vous pensez qu'il n'aye autre forme que celle que le mouvement du corps nous fait voir en l'air du lieu d'où il part, iusques à son contraire, où le saut s'arreste estant finy; puis qu'entre ces deux termes, estant tousiours le mouvement continuel, il va formant en l'air la figure qui fait estre, & necessairement paroistre la forme du saut tel qu'il est»), *figures* s.f.pl. (1623, De Lauze 64: «Et en Flandre, en Artois, & ailleurs, il s'en danse aussi trois toutes differentes dont les airs, les actions, les pas, & les figures n'ont rien de semblable aux susdites»), ~ (1682, Ménestrier 84: «Il fut dit en cét entretien qu'il seroit difficile d'écrire en vers latins l'ordonnance & la conduite d'un Ballet, nôtre latinité présente n'étant pas accoûtumée à exprimer tous les passages, les figures, les airs, les cadences, les pas & les mesures de ces actions»), ~ (1700, Feuillet 2: «Figure, est de suivre un chemin

⁵⁸⁴ Per approfondimenti sul caso cfr. § 3.2.2.

tracé avec art»).

Sint.: Fr. *figure reguliere* s.f. ‘figura di danza ottenuta eseguendo movimenti nello spazio tra loro contrari’ (ib.: «La figure reguliere est quand deux ou plusieurs Danceurs vont par mouvement contraire, c’est à dire que tandis que l’un va à droit, l’autre va à gauche»); fr. *figure irreguliere* s.f. ‘figura coreica che prevede movimenti armonici e monodirezionali tra ballerini’ (ib.: «La figure irreguliere est quand les deux Danceurs qui figurent ensemble vont tous deux d’un même côté»).

Loc. avv.: Fr. *en figure* ‘modo di assumere una disposizione, atteggiamento’ (1599, Tuccaro 51: «La volte prise & entenduë simplement comme volte, sans ceste adionction (en avant ou en arriere) entre les sauteurs, s’entend que ce soit lors que quelqu’un sautant en l’air se retourne dessus dessous, ou pour mieux dire retourne son corps entierement en figure spherique en l’air avant qu’il finisse son saut»).

♦ Calco semantico sull’it. *figura* (lat. class. FIGURA).

Il sostantivo italiano *figura* è termine vitale delle arti pittoriche e scultoree, con documentazione dal sec. XII (Anonimo, *Ritmo S. Alessio*, TLIO)⁵⁸⁵. Appare come tecnicismo del ballo nella seconda metà del sec. XV: it. *figura* s.f. (1465ca., Cornazzano 12r-v: «Tutte le dicte misure si altarano e si fan luna

su laltra al modo dicto et e cosa di perfectio magistero non da ogni scolaro. Quanto crescino et calino alterate al modo dicto per la figura della dicta scala e manifesto A la perfection delle misure le regule date bastano a sufficientia sença le quali el magisterio è nulla»). Per tale semantica, i lessici datano la forma al 1651 (*Il mondo festeggiante*, DELI₂).

Analogamente all’italoromanzo, il significato ‘forme visible représentée par le dessin, la peinture’ è attestato già nell’antico francese (dal sec. XII, BenSMAure, FEW)⁵⁸⁶.

A determinare l’innesco della semantica orchestrale ‘évolutions, mouvements réglés qu’exécutent les danseurs’ pare essere la trattatistica italiana, a giudicare dalla cronologia delle forme. La prima testimonianza affiora nel 1589 (Arbeau) e pare essere regolare fino al 1700 (Feuillet₁). L’italianismo coreico è altrimenti documentato dalla dizionariaistica dal 1680 (Richelet). Solo in Ac. (1,455a) è lemmatizzato il sint. *figure de ballet* per ‘l’ordre des diverses situations, que forment ensemble plusieurs personnes, qui dansent un ballet’ che trova corrispondenza nel moderno uso di *figure* per ‘ensemble de pas enchaînés dont la succession forme un dessin précis, exécutés par un danseur ou, le plus souvent, par plusieurs, formant groupe’⁵⁸⁷ (1837, Balzac, TLFi).

⁵⁸⁶ Il fr. *figurine* s.f. ‘(t. de peinture) petite figure’ (1578, Vigenère, *Les Images ou Tableaux de plate peinture*, TLFi) è prestito dall’it. *figurina* s.f. ‘statuetta di vari materiali’ (1550, G. Vasari, DELI₂).

⁵⁸⁷ Tale concezione moderna era già stata precocemente teorizzata da Dufort (1728, 44: «La Figura adunque nella danza altra cosa non è che il

⁵⁸⁵ Cfr. la seriore semantica della tecnica artistica: it. *figura* ‘la rappresentazione disegnata, dipinta o in rilievo di un uomo o di una donna o anche di un animale’ (ante 1859, Carena, GDLI).

Si tratta di un'innovazione autoctona che concorre a confermare l'acclimatamento e la relativa polisemia del calco.

Richelet 334a; FEW 3,512b s.v. FIGURA; GDLI 5,971a; DELI₂ 579c; TLFi s.v. *figure*; ThesLL 6.1,722.

FLEURET, s.m.

1. 'passo di danza composto da un salto spezzato seguito da due passi camminati sulle punte dei piedi. Il movimento si può eseguire in avanti, indietro e da un lato'

Fr. *fioret* s.m. (ante 1555⁵⁸⁸, Tahureau 50: «à voir l'excellence de leur piéds de veau, ou bien pour leur donner plus de couleur à l'Italienne de leurs gambes-rottes, cabriolle, fioret, mutances, suspend, gambades voltes»), *floretz* s.m.pl. (1560-90ca., Anonimo 3r: «Le quatrieme passage il faut faire quatre floretz sur le pied en avant et troys glissades du coste gauche»), *fleurets* s.m.pl. (1589, Arbeau 33: «consequemment font plusieurs passages & fleurets, lesquels retumbent en mesme cadance. & sont de mesme duration de temps»), *fleuretz* s.m.pl. (ib., 57: «deux piéds en l'air & une greve sans petit sault, s'appellent fleuret, tellement que deux fleuretz»), *fleurets* s.m.pl. (1599, Tuccaro 160: «eslevant son saut en haut avec grace & beauté se rend à toute heure plus agreable, accompa-

gnant la fin de chacun de ses sauts, de quelque capriole, y entremeslant quelque entrichat, & autre gentillesse, comme les fleurets»), ~ (1623, De Lauze 35: «parmy leurs compositions des pas qui sentissent son baladin, comme fleurets, ou branslemens de piéds»).

Sint.: Fr. *fleuretz sur le pied en avant* s.m.pl. 'fioretto di cadenza ritornata' (1560-90ca., Anonimo 2v: «Il faut faire cinq fleuretz sur le pied en avant et commancer du pied gauche»); fr. *fleuretz en tournant* s.m.pl. 'fioretto in volta' (ib., 3r: «et ferez troys pas en tournant et un petit saulx le troysieme passage douze fleuretz en tournant et rond du coste droict»); fr. *fleuret croise* s.m. 'fioretto incrociato' (ib.: «la damoyselle ferez signe du coulde faisant un fleuret croise du pied gauche»).

2. 'passo di bourrée, ovvero *marche* composta di tre passi, di cui il primo compiuto con il piede disteso a terra, mentre i due restanti disposti sulle mezze punte o sulle punte'

Fr. *fleurets* s.m.pl. (1700, Feuillet₁ 63: «Table des Pas de Bourée, ou Fleurets»), ~ (1725, Rameau 223: «De la maniere de faire les bras avec les pas de Bourrée, ou Fleurets»).

♦ Calco semantico sull'it. *fioretto*, dim. di *fiore* (lat. FLOREM + suff. -ITTUS).

La voce è puntualmente segnalata dalla dizionaristica nel primario 'fiore di piccole dimensioni; fiore appena

cammino che descrive colui che balla, sul qual convien che con arte descriva quei passi che si convengono»).

⁵⁸⁸ TLFi e Huguet datano la forma al 1565.

sbocciato' con prima evenienza in area lombarda nella forma dotta *floret*⁵⁸⁹ (sec. XIII, Bonvesin, *Opere volgari*, TLIO). Solo nel Cinquecento il lessema si stabilizza nell'uso tecnico e conosce una discreta vitalità (GDLI). Appare dapprima nel linguaggio della poesia per designare gli 'ornamenti del discorso' (1554, Bandello, *ib.*)⁵⁹⁰. La danza figura a partire dal Seicento: *it. fioretti* s.m.pl. 'passo di danza' (ante 1684, D. Bartoli, *ib.*).

Per contro, gli scritti del ballo testimoniano una più antica datazione: i *fioret*-*ti* per 'passo di danza' si rintracciano già nel 1550ca. (Ms Magl. XIX.31., 5v: «E dipoi l'uomo solo farà col sinistro avanti 4 balzzi sul destro e 3 fioretti e in cadenza il sinistro; [...] e l'uomo fa col destro i 4 balzi indietro tornando a' 3 fioretti et in cadenza il destro») e sono spesso documentati anche al singolare (1581, Caroso 10: «Il Fioretto ordinario ha da farsi inarborando il piè sinistro, & quello spingendo tanto innanzi del destro»). Tale semantica pare essere motivata dall'uso concreto di 'ornamento' per indicare la funzione decorativa di alcuni passi che strutturano l'azione coreica. Il disegno delle coreografie si compone di variazioni (→ *mutanze*), di abbellimenti (→ *fioret*-*ti*) e di passi canonici (passi camminati).

⁵⁸⁹ La voce non presenta esito semipalattizzato. Per approfondimenti su tale mutamento cfr. Rohlfs (1966 § 183).

⁵⁹⁰ Cfr. *it. fioretto* 'abbellimento musicale' (ante 1562, P. Fortini, GDLI), ~ 'arma per gare di scherma (maschili e femminili), che ha l'aspetto di una spada sottile ed elastica, lunga 90 cm, con lama di forma quadrangolare, senza taglio, con un bottoncino in punta; anche al fig.' (ante 1729, Salvini, *ib.*).

Il primo significato coreico si ricava dalla nostra documentazione: fr. *fioret* (1555) per 'pas de danse qui se composait d'un demi-coupé et de deux pas marchés sur la pointe des pieds'. Appare quasi simultaneamente alla forma italiana, segno che l'italianismo è situato prima della fine dell'influsso diretto. L'esito con semipalattizzazione [fj] pare giustificare formalmente il prestito (sul consueto mantenimento del nesso FL > fr. [fl] cfr. Rheinfelder 1953 § 566). Ribaltano tale dato le seriori evenienze, tutte formalmente indigene e modellate sull'autoctono fr.a. *floret* 'petite fleur' (dal sec. XII, FEW 3,630a)⁵⁹¹. Ragion per cui la voce trasmessa per mediazione italiana si qualifica come calco e non come prestito.

È frutto di un'innovazione indigena la semantica 'passo di bourrée' registrata a partire dal Settecento (2). Si presuppone che il salto del fioretto - eseguito spesso nell'aria di danza *bourrée*⁵⁹² - abbia coinciso con una trasposizione dal concetto generale (quello di salto) a quello particolare (la stessa tipologia di salto praticato nella *bourrée*). Nel moderno linguaggio della danza accademica si è imposto il sint. indigeno *pas de bourré* (Bourgat 1986, 65-66).

FEW 3,635segg. s.v. FLOS; REW 3382; GDLI 6,14b s.v. *fioretto*¹; ThesLL 6.1,927; TLFi s.v. *fleuret*²; Hope

⁵⁹¹ Nel fr.med. *flouret* > *fleuret* 'id.' (DMFi s.v. *fleuret*).

⁵⁹² Si tratta di una danza popolare originaria dell'Alvernia, diventata danza di corte nel sec. XVI (cfr. TLFi s.v. *bourrée*²).

149,195⁵⁹³.

FLEURETTE, s.f.

‘passo di danza composto da un salto spezzato seguito da due passi camminati sulle punte dei piedi. Il movimento si può eseguire in avanti, indietro e da un lato’

Fr. *fleurette* s.f. (1560-90ca., Anonimo 18r: «Troys pas descoupez a gauche et une cadance a gauche et une fleurette a gauche ayant le pied gauche leve ferez un temps»), *fleuettes* s.f.pl. (ante 1571, Carloix 226: «caprioles, tours et destours, fleuettes drues et menues, gamberottes, bonds»).

♦ Calco semantico sull’it. *fioretto*, dim. di *fiore* (lat. FLOREM + suff. ITTUS).

La voce it. *fioretto* nel tecnico valore coreico è priva di un relativo corrispondente femminile. Tale circostanza conforta l’ipotesi che l’esito cursorio di *fleurette* sia coniazione francese, con riflessi dell’indigeno *florete* s.f. ‘petite fleur’ (1165ca., B. De Ste-Maure, *Troie*, TLFi). Per altro, il metaplasmo di genere è ben documentato dalla dizionaristica e dai testi e alterna nell’uso con il maschile. La prima occorrenza affiora nel 1560-90ca. (Anonimo). La forma metaplastica sembra interessare unicamente il campo semantico della danza⁵⁹⁴. L’ultima testi-

monianza nota è in Veneroni (1,193a: «fleurets en dansant: fleuettes»)⁵⁹⁵. Tale forma non si è imposta nel francese moderno.

Oudin (1640) 328b; Veneroni 1,193a, 2,184b; Huguet 4,114a.

FLORENTINE, s.f.

1. ‘tipo di bassadanza in uso nel territorio fiorentino, nel corso del sec. XV e XVI⁵⁹⁶’

Fr. *flourentine* s.f. (1480ca., Man. Bourgogne 16v: «Flourentine a xliiii notes a vi mesures»), *florentine* s.f. (1488-1496ca., Lart et Instruction B^{III}: «Florentine mesures R b ss dddd rrr b ss d rrr b ss dddd rrrb ss d rrr b ss ddd rrrb⁵⁹⁷»).

2. ‘composizione strumentale che fa proprio il ritmo e l’andamento della fiorentina’

Fr. *florentine* s.f. (1488-1496ca., Lart et Instruction B^{III}: «Florentine arib. notes a.b.»).

♦ Calco semantico sull’it. *fiorentina*, etnico di *Firenze* (dal lat. FLORENTINUS).

In Italia il tecnicismo coreico sembra apparire unicamente nel sec.

⁵⁹³ La voce appare nel solo valore schermistico (cfr. Hope 195).

⁵⁹⁴ La voce *fleuret* è tecnicismo della scherma e dell’arte equestre. In tali accezioni, ricorre stabilmente al maschile.

⁵⁹⁵ Solo Littré (2,1699b) mette a lemma la forma femminile per indicare nella musica la ‘diminution à la fin de la cadence’.

⁵⁹⁶ Originariamente danza popolare, divenuta danza di corte e nota come bassadanza.

⁵⁹⁷ Le seguenti lettere rappresentano la sequenza dei passi per l’esecuzione dell’aria di danza detta la *florentine*. Le lettere indicano rispettivamente: s = *simple* (pas), d = *double* (pas), r = *reprise*.

XVI. È documentato per la prima volta nell'accezione generica 'sorta di danza popolare' (1585⁵⁹⁸, T. Garzoni, GDLI: «Poco sono le danze, le moresche, la fiorentina, la bergamasca»). La medesima evenienza è attestata nel TB, con riferimento ad un tipo di 'danza come *furlana*⁵⁹⁹ e *monferrina*⁶⁰⁰'. Le semantiche registrate dai lessici presuppongono l'esistenza di un ballo popolare danzato alla maniera dei fiorentini, senza però fare esplicito riferimento alla pratica della *bassadanza* o ancora all'ambiente cortese a cui la stessa rinvia. Aspetto che è del resto avvalorato dalla cronologia: nel Cinquecento tale azione coreica è già obsoleta. Data la totale assenza di una più antica documentazione italiana, è solo ipotizzabile l'esistenza di un concreto archetipo per il francese *florentine*.

Occasionalismo isolato, il calcio è semanticamente legato ad una prassi in auge nel Quattrocento e, a giudicare dalla relativa successione di passi e dalla ben marcata notazione musicale, pare associata alla *bassadanza* (→ fr. *basse-danse*). Non appare in altri scritti coreutici e scompare presto dall'uso non appena la danza diventa desueta (metà sec. XVI⁶⁰¹).

TB 8,484a; EncIt 19,1009; GDLI

⁵⁹⁸ Per la medesima accezione il DI data la forma al 1589.

⁵⁹⁹ La semantica della voce *furlana* (dal 1720, Marcello, GDLI) rinvia ad una 'danza popolare di origine friulana'. Si tratta di un ballo penetrato nel repertorio del ballo sociale francese documentato dal sec. XVIII (DI 2,170b s.v. *Friuli*).

⁶⁰⁰ 'danza popolare piemontese di ritmo binario e di carattere allegro e vivace' (dal 1812, Foscolo, GDLI). Cfr. DI 3,317a s.v. *Monferrato*.

⁶⁰¹ Cfr. Sachs (1966, 331-356).

6,12b; DI 2,74a s.v. *Firenze*; TLFi s.v. *florentine*.

GAMBADE⁶⁰², s.f.

1. 'salto eseguito con il movimento concitato delle gambe'

Fr. *gambades* s.f.pl. (ante 1555, Tahureau 50: «à voir l'excellence de leur piéds de veau, ou bien pour leur donner plus de couleur à l'Italienne de leurs gambes-rottes, cabriolle, fioret, mutances, suspend, gambades voltes»), ~ (1606, Boiseul 40: «Car qui esmeut a faire ces sauts, tours, bonds & gambades qui tiennent plus des Singes, Chevreaux que des filles & femmes pudiques & honnestes?»).

Sint.: Fr. *jambades à contretemps* s.f.pl. 'tipo di gambate eseguite in controtempo' (1641, Saint-Hubert 13: «Je ne puis souffrir le iambes courtes, & les jambades à contretemps; desquelles lon ce sert le plus en certaines choses comme ceux qui representent des Dames»).

♦ Prestito dall'it. *gambata*, denominale di *gamba* (lat. CAMBA/GAMBA)⁶⁰³.

Il LEI riporta la prima attestazione della voce nell'ast.a. *gambàdes* s.f.pl. nel valore primario 'capriole' (dal 1521, Alione-Bottasso). Benchè la voce sia diffusamente documentata nell'Italia settentrionale, pare godere di

⁶⁰² Cfr. lat. maccher. *gambadas* s.f.pl. (1531, Arena v.1185: «gambadas fauchat, campanas atque reversos»).

⁶⁰³ Il LEI (9,1680) ci informa che la voce latina è documentata dal sec. IV (ThesLL 6.2,1687seg.).

una certa vitalità in Piemonte⁶⁰⁴. È di qualche interesse osservare come sia del tutto isolata la semantica ‘mutanza doppia eseguita nella danza la *gagliarda*’ documentata nei nostri testi non prima del 1560. It. *gambata* (Compasso B^{II}: «La gambata con la campanella e due sotto piedi tracacciati e una campanella e due fioretti»), ~ (1589, Prospero 6: «Due saltetti s’hanno da eseguire dopo gambata e dando una battuta, si caccia il destro che ad un tempo medesimo si deve levare e spingere innanzi»). Ricorre fitta nella trattatistica unicamente per qualificare la *gagliarda*, fino a metà del sec. XVII. Pare risentire della medesima decadenza della danza di cui ne esprime le varianti.

In area galloromanza, la voce *gambades* s.f.pl. ‘saut où on agite les jambes’ è già presente ai lessici dal 1450⁶⁰⁵ (*Gaud.sot*, DMFi: «Pour faire gambades a plaisance Il n’y a homme en toute France Que moy, pour faire promptement»)⁶⁰⁶.

Per contro, la seriorità della documentazione italoromanza induce a ritenere la forma francese mediata dal prov. *cambado*, *gambado*⁶⁰⁷ (TLFi, FEW⁶⁰⁸),

anche in virtù dei numerosi derivati in *gamb-*, ben attestati dalla dizionaristica (Mistral 1,431; Ronjat § 257). Tuttavia, la prima evenienza di *cambado* è rintracciata solo ante 1675 (N. Saboly, Mistral: «Fasian de saut e de cambado»). Ancora, analoghe criticità si presentano nel caso del suffisso allogeno fr. *-ade*, prob. ricevuto per mediazione del prov.a. *-ado*, poi divenuto autonomamente produttivo nel francese anche per rendere l’it. *-ata* (Hope 601-609; Rheinfelder 1953 § 80; Meyer-Lübke 1966 §§ 90, 116)⁶⁰⁹.

Pur non potendo antedatate con una comprova testuale la voce italiana, è possibile valutare i contesti delle ricorrenze francesi, in un campo che risente per certo delle mode della Penisola. Il senso globale del termine è ancorato al generico ‘salto con movimento concitato delle gambe; capriola’ e non pare ricevere l’accezione tecnica di ‘mutanza di *gagliarda*’ attestata nei testi italiani. Tale dato potrebbe suggerire - come confermano gli studi - l’italianismo (Hope; FEW; EWFS⁶¹⁰). Si trova attestato come unico caso il sint. *jambades à contretemps*, variante obsoleta di *gambade*, modellato sul lessema ereditario *jambe* + suff. *-ade*.

DER.: Fr. *gambadelette* s.f. ‘petite gambade’ (ante 1544, Des Périers, *Voyage à N.-D. de l’Isle*, Huguet); fr.

⁶⁰⁴ Cfr. la forma dell’it.sett.occ. *gambada* s.f. ‘salto rotondo’ (1564, Vopisco, LEI 9,1617); Apiem. (tor.) *cambade* s.f.pl. ‘capriole’ (sec. XVII, Clivio, LEI 9,1581).

⁶⁰⁵ Il FEW data la voce al 1480. Per altro, è più antica la forma verbale *gambader* ‘faire des gambades’ (dal 1425, FEW).

⁶⁰⁶ Hope data il testo al 1493.

⁶⁰⁷ Si evidenzia un’oscillazione tra la consonante iniziale sorda /k/ e quella sonora /g/ nelle forme provenzali (cfr. FEW; REW)

⁶⁰⁸ «[*gambade*] wird meist als Entlehnung aus it. *gambata* betrachtet. Doch ist dieses erst etwas später belegt, und das fr. Wort kann ebensogut aus Südfrankreich übernommen worden sein, woher so viele Formen mit *g-* stammen» (ib., 119b).

⁶⁰⁹ Si crea una formula di corrispondenza fissa tra il suffisso it. *-ata* > fr. *-ade*, consolidatasi mediante una serie di più antichi prestiti popolari (cfr. Hope). Data la grande vitalità del suffisso e l’assenza di studi specifici non siamo in grado di distinguere neoformazioni indigene e termini integralmente prestati.

⁶¹⁰ Cfr. EWFS s.v. *jambe*.

se gambader v. ‘folâtrer’ (ante 1606, Vauquelin de la Fresnaye, *Sat. franç.*, ib.); fr. *gambadeur* s.m. ‘qui gambade’ (ante 1606, Vauquelin de la Fresnaye, *Idillies et pastorales*, ib.); fr. *gambadeux* s.m. ‘danseur’ (dal 1571, M. De la Porte, *Epithetes*, ib.).

FEW 2/1,117-119 s.v. CAMBA; Huguet 4,260a⁶¹¹; REW 1539; LEI 9,1617 s.v. CAMBA/GAMBA; DMFi s.v. *gambade*; TLFi s.v. *gambade*; Hope 40, 149.

(?) GAMBES-ROTTES, s.f.pl.

‘tipo di passo di danza simile alla gambata’

Fr. *gambes-rottes* s.f.pl. (ante 1555, Tahureau 50: «à voir l’excellence de leur piéds de veau, ou bien pour leur donner plus de couleur à l’Italienne de leurs gambes-rottes, cabriolle, fioret, mutances, suspend, gambades voltes»), *gamberottes* s.f.pl. (ante 1571, Carloix 226: «caprioles, tours et destours, fleurettes drues et menues, gamberottes, bonds»).

♦ Prestito dall’it. *gamba rotta*, composto di *gamba* + *rompere*.

La totale assenza del composto negli scritti del ballo e nei lessici, lascia supporre un probabile sviluppo indipendente del francese. È però già nota la locuzione verb. it. *rompere le gambe* o *una gamba* nel valore di ‘fratturarla’ (dal primo quarto del sec. XIV, Móscoli, GDLI), analoga sul piano semantico alla forma francese e forse

assunta quale base per l’onomarturgia.

Huguet è il solo a rintracciare l’evenienza di *gambes-rottes*, segnalata come italianismo, con rinvio alla voce coreica *gambade*. Il prestito è documentato nel testo di Tahureau (ante 1555), anche nostra fonte, nel generico ‘sorte de pas de danse’. Sempre in Huguet si rintraccia la forma *gambe-route* (probabile variante di *gambes-rottes*) nel valore di ‘qui rompt les jambes’ (1733, F. Bretin, *Tragedie de Podagrie*: «Empesche-course, enlitee, Brulesouliers, talon-tors, March’à-peine, tremble-tos, Gambe-route, surveillante»).

La voce ricorre unicamente nei contesti citati, sempre nella forma flessa al plurale e accanto a lessemi del medesimo campo semantico, molti dei quali sono italianismi⁶¹². Sullo sviluppo semantico che porta a ‘passo di danza’ è possibile ipotizzare un uso figurato: ai movimenti concitati delle *gambades*, *cabrioles* e *fleurets*, si potrebbe imputare l’analogia con la ‘rottura delle gambe’ → *gambes-rottes*.

Huguet 4,260b; GDLI 6,570c s.v. *gamba*.

GENTILLESSE, s.f.

1. ‘nella danza, affabilità di modi, finezza di tratto e compitezza di contegno; bella creanza’

Fr. *gentillesse* s.f. (1599, Tuccaro 58 «pour parvenir peu à peu à la cognoissance de la volte, se rendant adroite au

⁶¹¹ Huguet lemmatizza come forma sinonimica del fr. *gambade* la voce fr. *gambette* (4,260b).

⁶¹² Tra questi si segnalano: fr. *fleuret* (*fleurette*) < it. *fioretto*; fr. *cabriole* (*capriolle*) < it. *capriola*.

tour & retour qui y estre requis: ce qu'elle ne pourroit faire avec une telle propriété, bonne grace & gentillesse asseuree»), ~ (1606, Boiseul 10: «On louera ceste souplesse & la gentillesse de ses mouvements»), ~ (1623, De Lauze 27: «Celuy donc qui aura ces qualitez & qui fera profession de les communiquer, doit premierement apprendre à cheminer à son escolier, car quelque gentillesse qu'il ait naturellement, il ne le peut avec la iustesse requise, soit pour l'action de la veuë, port de la iambe, ou gravité des demarches, qui se doivent faire en droite ligne»).

Sint.: Fr. *gentillesse du corps* s.f. 'destrezza del corpo' (ib., 13: «C'est merveille combien il est soigneux en ses loix de leurs courses, ieux & danses, desquelles il dit que l'ancienneté a donné la conduicte & patronnage aux Dieux mesmes, bien contraire en cela, à la pluspart de nos Pedans, lesquels (comme s'ils avoyent conspiré contre la gentillesse du corps) souffrent seulement à leurs Escoliers certains exercices»); fr. *gentillesse des actions* s.f. 'grazia del corpo' (ib., 44: «Estimans que les alleures qui ne se rapportent aux leurs, sont ou feintes, ou fausses; Voire si on leur louë la gentillesse des actions ou facultez de quelque autre»).

2. 'ornamenti, abbellimenti al pari di alcuni passi e passaggi'

Fr. *gentillesses* s.f.pl. (1599, Tuccaro 29: «Il y a une autre espece de dance que vous ne devez pas reprover & condamner qui s'appelle la volte,

pource qu'elle est accompagnée de mille gentilleses»), *gentillesse* s.f. (ib., 160: «eslevant son saut en haut avec grace & beauté se rend à toute heure plus agreable, accompagnant la fin de chacun de ses sauts, de quelque capriole, y entremeslant quelque entrichat, & autre gentillesse, comme les fleurets»).

♦ Calco semantico sull'it. *gentilezza*, der. di *gentile* (lat. GENTILIS).

Il valore collettivo originario di 'nobiltà di nascita (di casato, di schiatta)' (1230/50ca., Giacomo da Lentini, TLIO)⁶¹³ sembra coevo alla diffusione dell'astratto 'eccellenza sotto un particolare punto di vista morale; affabilità di modi, finezza di tratto, compitezza di contegno' di prima apparizione nel venez. *çentelisia* (1250ca., *Pamphilus volg.*, TLIO)⁶¹⁴. Tale semantica pare godere di una discreta fortuna nella letteratura ducentesca, a giudicare dalle fitte ricorrenze (TLIO s.v. *gentilezza*) e dalla prolificità delle espressioni nom. *gentilezza d'animo, di cuore, di costumi*, già presenti nella prosa toscana di Andrea da Grosseto (1268, ib.)⁶¹⁵. L'estensione d'uso in ambito coreico è coniazione seicentesca con prima evenienza nelle nostre fonti: it. *gentilezza*

⁶¹³ Cfr. la precoce documentazione in area galloromanza: fr.a. *genterise* 'noblesse, extraction noble' (1155, BrutA, DEAF).

⁶¹⁴ Cfr. fr.a. *gentilise* 'caractère, sentiments nobles; conduite distinguée, aimable' (1174ca., BenDucF, DEAF). Tale accezione sembra essere solo cursoriamente documentata e parzialmente diffusa nell'uso, data la scarsità delle occorrenze registrate nelle banche dati di area galloromanza.

⁶¹⁵ La medesima semantica rinviene seriormente nella loc. nom. fior. *donna gentile* (dal 1303-04, Dante, GDLI 6,676c).

s.f. (1604, Negri 6: «Orlando Botta (ballarino) è stato mio discepolo, & ha fatto scuola in Pavia, [...] & al presente fa scuola magnifica in Padova, & è molto favorito per la su gran gentilezza, la quale accompagna molto questa virtù del ballare»). Il metonimico ‘passaggio nella danza, ornamento’ è privo di un preciso corrispondente italiano e risulta assente da qualunque repertorio.

La semantica del francese *gentillesse* ‘parole, action qui a de la grâce et de la délicatesse’ (1578, H. Est.⁶¹⁶, *Nouv. lang. fr.-ital.*, GDC) denuncia la mediazione dell’italiano. La propagazione della forma pare situarsi nel primo Rinascimento e sembra da ricondurre all’it.a. *gentile*, a giudicare dagli enunciati del FEW⁶¹⁷: «Ausdrücke wie *la gentil pucele* und *la veraie noblece vient dou cuer gentil*, entsprechen genau it. *donna gentile*, *cuor gentile*. Dann aber sinkt die bed. schon bald ab zur bezeichnung mehr gesellschaftlicher tugenden, so auch it. *gentile* (bereits bei Boccaccio ist *cuor gentile* = cuor trattabile»). La frequenza e la diffusione delle ricorrenze depongono a favore di una trafilata italiana (FEW). Il tecnicismo coreico appare in Cotgrave (1611), che ne individua il preciso valore: ‘tours d’habiletés, gestes de bête savante, d’acrobate’.

Sulla base dei nostri testi è possibile

⁶¹⁶ Secondo l’autore si tratta di uno sviluppo semantico mediato dall’Italia (Huguet 4,304a; TLFi s.v. *gentillesse*).

⁶¹⁷ Il FEW presuppone l’influenza dell’it.a. *gentile* vs fr.a. *gentil* ‘elevatezza morale’. Le espressioni fr.a. *la gentil pucele*, *la veraie noblece vient dou cuer gentil* sono foggiate sull’it. *donna gentile* s.f. ‘donna dall’animo nobile’, it. *cuor gentile* s.m. ‘cuore trattabile’ (FEW 4,111b).

retrodatare la forma al 1599 (Tuccaro). Il passaggio dall’astratto al concreto spiega lo sviluppo del sig. di ‘ornamento’ (2)⁶¹⁸. Il mod. *gentillesse* soppianta l’allotropo indigeno *gentelise*, *gentilise* di più antica documentazione (FEW).

GDC 9,695a; FEW 4,110segg. s.v. GENTILIS; DEAF s.v. *gentelise*; DMFi s.v. *gentillesse*; ThesLL 6.2,1866; TLFi s.v. *gentillesse*.

GROTESQUE, s.m.

‘tipo di balletti teatrali incentrati su argomenti stravaganti, ridicoli e licenziosi; anche comici, buffi e fantasiosi’

Fr. *grotesques* (ballets) s.m.pl. (1641, Saint-Hubert 4-5: «Le diray donc qu’il y a de deux sortes de Ballets, Les serieux, & les Grotesques, lesquels peuvent esgallement reüssir, s’ils sont bien conduits»).

◆ Prestito dall’it. *grottesca*, der. di *grotta*⁶¹⁹ (lat. CRYPTA).

La voce it. *grottesca* è coniazione cinquecentesca riferita alla ‘ricchissima e fantasiosa decorazione parietale pittorica e scultorea’ (dal 1502, Pinturicchio, DELI₂). Il termine conosce superiormente ampio uso nelle arti plastiche per un tipo di ‘pittura licenziosa’ (1550, Vasari, DELI₂: «una spezie di pittura licenziosa e ridicola molto, fatte

⁶¹⁸ Cfr. it. *gentilezza* ‘cosa bella e fine; manufatto accurato, ornamento, ninnolo’ (ante 1484, Pulci, GDLI 6,681b).

⁶¹⁹ Si tratta di una ‘costruzione che imita le grotte naturali, per adornare i giardini’ (ante 1572, C. Bartoli, GDLI).

dagli antichi per ornamenti vani») anche con usi estensivi nelle loc. avv. *in grottesca* ‘in modo ridicolo’ (ante 1613, Boccacini, GDLI) e *a grottesche* ‘a capriccio’ (ante 1629, Allegri, ib.). Quanto al valore coreico, esso è privo di corrispondenti nei nostri testi. Appare però glossata nel GDLI una forma aggettivale e sostantivata di *grottesco* per indicare ‘un genere di danza o un danzatore’ (1859-1864, Rovani).

Il prestito è documentato nel fr. *crotesque* s.f., in una semantica che riproduce fedelmente l’italiano ‘disegno capriccioso’ (1532, Gay, *Invent. de Florimond Robertet*, TLFi). Semanticamente equivalenti sono inoltre i numerosi usi estensivi che sembrano penetrare nell’uso dalla prima metà del Seicento (FEW). Il valore di ‘balletti teatrali dal tema buffo, comico e fantasioso’ è ignoto ai lessici e appare unicamente in Saint-Hubert (1641)⁶²⁰. In tale accezione, per analogia con la voce *ballet*, anche il sostantivo *grotesque* si stabilizza al maschile⁶²¹.

A garantire foneticamente il prestito varrà la sonorizzazione dell’occlusiva velare [g], spiegabile a partire dalla voce italiana (su questo punto cfr. Rieffelder 1953 §§ 373 e 380; Wind 39). L’integrazione fonologica della voce è regressiva, segnata da una prima fase di adattamento con materiale indigeno secondo il modello offerto da *croute* (su questo punto cfr. FEW

2/2,1385a), per poi fissarsi nell’uso nella forma italianizzata e sonorizzata *grotesque*.

Quanto alla corrispondenza del suff. it. *-esco* (< lat. *-ISCUS*) vs fr. *-esque*, è già consueta dal sec. XVI (Meyer-Lübke 1966 § 140). La valenza semantica del suffisso - che rinvia a ‘ciò che è ridicolo e deprecabile’ e che assume sig. peggiorativo - è motivata a partire dal modello italiano (Grossmann/Rainer 2004, 22, 392; TLFi s.v. *-esque*).

Veneroni 2,208b⁶²²; FEW 2/2,1384seg. s.v. *CRYPTA*; REW 2349; GDLI 7,76seg.; DELI₂ 696b; ThesLL 4,1260; TLFi s.v. *grotesque*; Sarauw 129; Wind 121; Hope 200.

IMPROVISTE avv.

Loc. avv.: Fr. *à l’improviste* (ballets) ‘balletti realizzati in modo improvvisato, senza preparazione alcuna’ (1641, Saint-Hubert 17: «Il est tres necessaire aussy de prendre du temps pour estudier les pas & les entrées. Les choses [ballets] à l’improviste ne reussissent iamais bien, ce n’est pas trop de quinze iours pour un grand Ballet, & huict pour un petit, & qu’il y aye un maistre à dancier pour trois ou quatre entrées, à faire les pas & les faire estudier»).

◆ Prestito dall’it. *all’improvvisa* (lat. *IMPROVISUS*).

L’uso della loc. it. *all’improvvisa* è ben repertoriato dai lessici. La prima

⁶²⁰ Come spiega Christout (1993, 10) nella prefazione al testo *La manière de composer et de faire réussir les ballets* «Saint-Hubert étudie en premier lieu le sujet du ballet préconisant l’alternance du sérieux et du grotesque».

⁶²¹ Su questo punto cfr. il corrispettivo it. *grottesco* documentato nel GDLI.

⁶²² La voce fr. *grotesque* è lemmatizzata nel valore di ‘buffonesco’. L’autore segnala l’alternanza delle grafie con la velare sonora e sorda: fr. *grotesque*, fr. *crotesque*.

occorrenza si ricava dalla novellistica di Masuccio Salernitano (ante 1476, GDLI) nella forma arcaica *a la improvista* ‘alla sprovvista, di sorpresa; inaspettatamente’. Più tarda e con grafia moderna appare l’accezione ‘senza preparazione, affrettatamente, a prima vista’ (ante 1685, D. Bartoli, GDLI). Si tratta di una coniazione prolifica per ulteriori specializzazioni di area musicale⁶²³. Pare invece rimanere privo di corrispondenti il valore coreico, assente nei testi e nei lessici.

Il galloromanzo testimonia un uso tardivo dell’indigeno *à l’impourveu* per ‘n’ayant pas prévu’ (ante 1524, JLemaire, FEW). Quasi coeva affiora la locuzione allogena *à l’improviste* in una semantica che ricalca fedelmente l’italiano: ‘subitement, lorsqu’on y pense le moins, sans préparation’ (1528, Du Bellay, *Ambassades en Angleterre*, ib.).

Giustifica foneticamente il prestito il mancato passaggio di *ō* latina (in sillaba libera) in *ou*: lat. PROVIDERE > fr.a. **porvedeir* > *porveoir* > fr.mod. *pourvoir* (Rheinfelder 1953 § 118). Inoltre, la consueta metatesi di *r* (si veda l’esito che conduce al moderno *pour* < fr.a. *por* < lat. PRŌ; Rheinfelder 1953 § 763) non si riproduce nella

⁶²³ Nella medesima accezione è documentata la loc. avv. *all’improvviso* da cui è der. l’it. *improvvisare* che ha dato vita a numerose espressioni dell’arte musicale, molte delle quali sono penetrate nel francese moderno: fr. *improviser* v.tr. ‘chanter ou composer sans préparation’ (1642, Oudin, *Fr.-Ital.*, TLFi); fr. *improvisade* s.f. ‘oeuvre d’improvisation’ (1731, JB Rousseau, FEW); fr. *improvisateur* s.m. ‘celui qui improvise’ (dal 1787, Férr, ib.); fr. *improvisation* s.f. ‘action d’improviser des vers, un discours, de la musique’ (dal 1807, Staël, ib.). Si rinvia a FEW (4,609b).

forma di prestito.

Conferma la trafila la fitta documentazione della voce situata a ridosso del contatto diretto: *à l’improvist* avv. (1531, GDC); *à l’impourviste*⁶²⁴ avv. (1573, FEW); *d’improviste* avv. (Pom 1671-1700, ib.); *improviste* agg. ‘inatendu’ (1537, ib.). Il prestito, stabilizzatosi nel moderno *à l’improviste*, soppianta l’autoctono *à l’impourveu* (e) (der. di *pourvoir* < lat. PROVIDERE) attestato fino al sec. XVIII⁶²⁵.

Nelle nostre fonti, l’evenienza è isolata e appare eccezionalmente applicata al ballo per quelle entrate non soggette a composizione dettagliata.

GDC 9,789b; FEW 4,609 s.v. IMPROVISUS; GDLI 7,541a; ThesLL 7.2,700; TLFi s.v. *improviste*; Sarauw 445; Wind 173; Hope 202.

INTERMÈDE, s.m.

‘forma aulica di intrattenimento cortese di tipo musicale, coreutico, drammaturgico e pantomimico, posta tra un atto e l’altro dei generi teatrali classici in voga nei secc. XV-XVII’⁶²⁶

⁶²⁴ Tale forma presenta riflessi dell’indigeno *pourvoir*, che come commenta il FEW (9,485b) «Das verbum ist im afr. nochmals geschaffen worden durch zuss. von *pour* und *veoir*, und zwar in der bed. „genau ansehen“».

⁶²⁵ Cfr. FEW (4,609); Littré (3,42a).

⁶²⁶ Come spiega meglio Pontremoli (1999, 14) il termine è «usato fin dal XV secolo insieme ad altri sinonimi per designare fenomeni spesso tra loro disomogenei» e aggiunge che questo «acquista stabilità semantica solo intorno al XVII secolo, quando ormai lo sviluppo di questa forma aveva già raggiunto il suo apogeo e si apprestava a entrare in una fase epigonale». Si tratta più precisamente di una forma teatrale, alla stregua del banchetto, la cui evoluzione ha finito per accogliere elementi propri del genere teatrale

Fr. *intermedes* s.m.pl (1582, Beauioyeulx 6: «estoit ce lieu plus remarquable, d'autant qu'il falloit que par iceluy passassent les musiques des intermedes, & les chariots, qui s'alloyent presenter devant le Roy»), ~ (1682, Ménestrier 264: «Quand les Ballets ne servent que d'intermedes aux Tragedies, aux Comedies, & aux Representations en Musique, ils n'ont pas besoin d'ouverture, principalement s'ils sont liez au sujet de la Representation»).

♦ Prestito dall'it. *intermedio*, *intermezzo*⁶²⁷ (lat. class. INTERMEDIUS).

Il primo impiego del termine è nel valore di 'breve divertimento di canzoni e balletti figurati, inserito tra un atto e l'altro delle rappresentazioni drammatiche' attestato in Machiavelli (ante 1527, GDLI)⁶²⁸. Sugeriscono un uso più antico i testi volgari sul teatro profano che documentano fitto l'allotropo it. *intermezzo*⁶²⁹, anche con metaplas-

come «la divisione in atti, [...] l'uso di tecniche rappresentative diverse da quelle del dramma principale (musica, canto, ballo, pantomima, meraviglie scenografiche, ecc.)» (ib., 16). A giudicare dalle parole spese dallo studioso si può considerare l'*intermedio* come genere soltanto in presenza di una «unità tematica» e di una «strumentazione tecnica» ben riconoscibile e slegata dalla trama principale della commedia. Una sicura autonomia si ravvisa «solo nella sua trasformazione in melodramma» (ib., 17). Per approfondimenti cfr. Pontremoli (1999). L'intero testo è dedicato alla trattazione dell'intermedio, con specifico riferimento al contesto milanese fra Cinque e Seicento.

⁶²⁷ Cfr. FEW 4,757b.

⁶²⁸ La voce ricorre anche in Sanudo (1525, *I Diarii*, ed. Fulin, XXXVII, 559-60: «Fo 9 intermedii, et tre comedie»).

⁶²⁹ In La Rocca/Pontremoli (1987, 228) è estratta una forma di *intermezzo* con *moresca* datata al

mo di genere it. *intermesse* s.f.pl. (1491, *Testi teatrali* 739: «Se fecino tre intermesse molto belle; la prima fu de certi che feceno una morescha con le topie in mano; la secunda fu Apolo con la lira che cantò alcuni versi eligi [...]; la terza furono certi, vestiti pur ornatamente in forma de villani»)⁶³⁰ o ancora nella variante aferetica *tramezo* s.m. (1499, *Testi teatrali* 741: «Nel primo tramezo comparse una compagnia di deci vilani quali per sei exercicij cavorono fructo della loro ben cultivata terra [...]; nel secondo tramezo comparsero guidati da uno buffone dodexe vestiti de vesti leggiadre di zendado cum tagliamento calze a nove divise, sonagli oro e tremola assai, quali doppo la chiaranzana sonata fero una moresca gagliarda et bellissima; nel terzo tramezo uscirono sei nimphe guidate da uno sonatore»)⁶³¹.

La ricezione del prestito in Francia sembra situarsi in epoca anteriore alla fine dell'influenza diretta: la prima occorrenza è nel fr. *intermedie* s.m. 'divertissement donné entre les diverses parties d'un spectacle, surtout entre les actes d'une pièce de théâtre' (1554, Melin de Saint-Gelays, *Sophonisbe*, TLFi). Nei nostri testi, la voce

1499: «L'altro intermezo fono alcuni matti, cum uno vestito cum pelle de orso; et ballorono pure a la moresca et fono materie assai da ridere».

⁶³⁰ Si tratta di una prima attestazione. Cfr. l'it. *intermezzo* (ante 1533, Ariosto, GDLI).

⁶³¹ Pontremoli (1999, 14) su questo punto annota: «Analogia incertezza lessicale caratterizzava anche i termini designati per la definizione di quelle forme drammatico-ludiche da cui l'intermedio stesso aveva preso origine nel corso del Quattrocento, quando per indicarlo venivano usati indifferentemente vocaboli quali "intromessa", "intramezzo", "introdutta", "tramezzo", "festa"».

appare in una semantica più tecnica e in forma moderna *intermède*⁶³² (1582). La diretta dipendenza dai modelli della Penisola è confermata dalla tipologia testuale in cui ricorre la forma: il *Balet comique* è di autore lombardo.

A giudicare dalla documentazione testuale e lessicografica, il prestito pare caratterizzato da una certa stabilità grafico-fonetica. Restano isolati gli esiti francesizzati *intermets*, *entremese*, *intermese* ‘id.’, tutte coniazioni di mano D’Aubigné modellate sull’it. *intermezzo* (FEW)⁶³³.

Convalida la trafila la mancata vocalizzazione della dentale + *l* (D + [j]) > it. [dz] vs fr. ø), già consueta nell’antico francese (cfr. Rheinfelder 1953 §§ 492-493)⁶³⁴. Sull’esito canonico del lat. INTRŌ > fr.a. *entre* > fr.mod. *entre* (ib. § 173).

Il prestito conobbe un’ampia fortuna nella tecnica teatrale, coreutica e musicale⁶³⁵ posteriore. Furono produttive e ampiamente documentate le formazioni composte: a. fr. *intermède-ballet* ‘divertissement chorégraphique intercalé au XVII^e siècle entre les actes d’une comédie sans en interrompre l’action’ (1664, Molière, *La Princesse d’Élide*, TLFi); b. fr. *intermède-bouffe* ‘courte pièce, le plus souvent bouffonne, intercalée au XVIII^e siècle entre les actes d’un opéra sans rapport avec

lui’ (1733, *La Servante maîtresse*, TLFi).

FEW 4,756seg. s.v. INTERMEDIUS; REW 4492; GDLI 8,240b; ThesLL 7.1,2222; TLFi s.v. *intermède*¹; Sarauw 83; Wind 123; Hope 203.

INTERVALLE, s.m.

‘spazio di tempo che intercorre tra l’esecuzione di un’azione coreica e l’altra; sin. di pausa fra un ballo ed un altro’

Loc. avv.: Fr. *sans intervalle de temps* ‘senza interruzione temporale nella sequenzialità dei movimenti coreici e della ginnastica’ (1599, Tuccaro 145: «La course sera un peu plus prompte qu’elle n’a esté au precedent, & le pied senestre s’arrestera à la lettre A, & soudain apres sans intervalle de temps, le dextre à l’instant mesme s’en ira poser à la lettre B. tenant la jambe bien roide»); *sans intervalle* ‘id.’ (1599, Tuccaro 85-86: «Notre sauteur premierement se tiendra droit, puis s’eslevra le saut de singe, & estant arrivé à la moitié du saut, fera en ceste sorte. Et sans intervalle il continuëra le mouvement avec une disposition propre à cest exercice, prenant garde qu’au temps que les pieds se doyyent mettre en terre à la fin du saut du singe»), ~ (ib., 129: «Puis s’eslevant du tresteau au premier fondement, se retournant il sera ainsi. Puis sans intervalle il se tournera en ceste maniere»).

◆ Calco semantico sull’it. *intervallo* (lat. INTERVALLUM).

⁶³² L’esito mod. è attestato dai lessici non prima del 1597 (Ollenix du Mont-Sacré, *Arimène*, TLFi).

⁶³³ Per tali forme il FEW (4,757b) spiega che si tratta di «einen wiederholten und nicht geglückten versuch D’Aubignés [...] *intermezzo* ins fr. herüberzunehmen»).

⁶³⁴ Lat.class. MEDIUM > fr.a. *mi* > fr.mod. *mi*.

⁶³⁵ Cfr. il fr. *intermezzo* s.m. ‘intermède’ (dal 1873, s. Larch, FEW).

La prima evenienza nei volgari italo-romanzi è limitata all'accezione della tecnica militare 'spazio frapposto tra le varie file o squadre di combattenti' (1268, Andrea da Grosseto, OVI), semantica che ricalca quella dell'etimo latino 'spazio tra due palizzate'. A giudicare dal DEI (2067b), l'uso translato del termine sembra risalire a Cicerone che lo utilizza anche nel campo musicale per rendere il gr. διάστημα (ThesLL 7.1,2295.65). Nell'italiano, la tecnicizzazione musicale 'salto fra un suono e l'altro della stessa gamma'⁶³⁶ è documentata per la prima volta negli scritti di Liburnio (1546, GDLI). Pressoché contemporaneo è il primo significato coreico, con un discreto numero di ricorrenze a partire da Corso: it. *intervalli* s.m.pl. (1555, 7v: «Io per me credo (ancor che sia nuovo parere) che il ballo perfetto così debba esser contento di cinque intervalli, come la comedia di cinque atti. Perché in fatti (s'io non erro) questa è misurata, & convenevole grandezza d'ogni ballo»), ~ (ib.: «Nel passamezo si appliglian tutti quelli che nel ballo hanno à essere. Poi gli intervalli giusti tra l'una volta, & l'altra non vi fanno veder gli atti distinti?»). La vitalità del tecnicismo è arginata alla letteratura di settore, motivo per cui la voce non giunge ai lessici.

Nell'antico francese è già presente ai lessici la semantica 'espace de temps qui sépare deux époques, deux dates, deux faits' (dal sec. XIII, RègleCistG,

⁶³⁶ Cfr. fr. *intervalle* mus. 'distance qui sépare deux sons émis soit simultanément soit l'un après l'autre' (1629, Descartes, *Corresp.*, TLFi).

DEAF) ricevuta per mediazione latina. È invece allogena l'accezione del ballo, che resta isolata con riscontri in un unico testo di autore abruzzese (1599, Tuccaro). L'assoluto isolamento delle ricorrenze spiega la mancata lemmatizzazione della voce.

FEW 4,764seg. s.v. INTERVALLUM; GDLI 8,276seg.; DEAF s.v. *intervale*; ThesLL 7.1,2292; TLFi s.v. *intervalle*.

MAJEUR PARFAIT, s.m.

'prima misura di *bassadanza*⁶³⁷ della durata di 3 semibreve (moderno 9/8)'⁶³⁸

Sint.: Fr. *maier parfait* s.m. (1480ca., Man. Bourgogne 4v: «Note que toute basse danse se commenche par desmarche et se finne par branle et se nomme basse danse pour ce on la ioue selon maier parfait, et pour ce quant on la danse on va on paix sans soy demener le plus gracieusement que on peult»); fr. *maieur parfayt* s.m. (1488-1496ca., Lart et Instruction A^I: «Et se nomme basse dance pour ce *que* on la ioue selon maieur parfayt et pour ce *que* quant on la dance on va en pays sans soy demener le plus gracieusement *que* on peult»).

♦ Calco strutturale sull'it. *perfetto maggiore*⁶³⁹ (lat. MAIORE(M)).

⁶³⁷ → fr. *basse-danse*.

⁶³⁸ Per ulteriori chiarificazioni sulle misure dei balli rinascimentali e sul valore ritmico dei movimenti si rinvia a Nevile (1993, 116-123).

⁶³⁹ La *bassadanza* conosce rispettivamente quattro misure: *maggiore perfetto*, *minore perfetto*, *maggiore imperfetto* e *minore imperfetto*.

Il sintagma nominale è forma esclusiva dei testi coreici ed espressione di un danzare misurato, in accordo con una divisione esatta del tempo musicale e dell'azione coreica. Si tratta di un elemento costitutivo del ballo rinascimentale, la cui teorizzazione si deve a Domenico da Piacenza: it. *mazor*⁶⁴⁰ *perfecto* s.m. (1445ca., 3v: «La 3^a mexura se chiama per nome Saltarello de mazor perfecto»), *perfecto maggiore* s.m. (1463, Guglielmo Ebreo 11v: «Unde nota che tanta e la sua virtute & perfectione, che qualuncha ha bene la misura secundo le sue regule che son quattro, cio e perfetto maggiore. perfetto minore. et imperfetto minore. & quaternario»). In Cornazzano (1465ca.), la voce è soppiantata dal sint. *saltarello misura* che risponde della medesima semantica. L'uso circoscritto del tecnicismo legittima le numerate attestazioni e la mancata lessicalizzazione del costruito.

L'esito del medio francese *majeur parfait* depone certezza sulla provenienza italoromanza, poiché riproduce esattamente l'it. *maggiore perfetto* nel valore di 'misura di bassadanza'. Che la voce sia di bassa frequenza lo indicano anche i contesti citati. L'ambito d'uso in Francia è riservato alla *bassadanza*. Nell'ultimo scritto dedicato a tale repertorio di danze, la forma appare nel sint. fr. *basse dance maior* (1532-1533ca., Sensuyvent A^{II}: «Item basse dance maior se commence par une reverence vers la femme en soy enclinant vers elle. Et se doibt faire du pied senestre»).

⁶⁴⁰ L'affricata alveolare sonora [dz] è resa graficamente con <ʒ> (Procopio 2014, 40-41).

In concomitanza con la sparizione della danza, il tecnicismo esce dall'uso e non risulta più documentato nei testi o altrove nei lessici.

FEW 6/1,55b. s.v. MAIOR.

MANIÈRE, s.f.

‘maniera di eseguire il movimento sul piano sagittale ovvero tecnica che comporta un moto controlaterale per torsione del busto nella direzione del piede in movimento, con gioco di opposizione anca e spalla secondo la linea diagonale del tronco; fig. stile, compostezza’

Fr. *manere* s.f. (1480ca., Man. Bourgoigne 2r: «Une chascune basse danse le vous demonstrera puis qu'il a este devise du nombre de pas d'une chascune basse danse il faut et si est de necessite demonstrer et enseigner la manere comment on doibt marchier ces dis pas»), *maineres* s.f.pl. (ib., 4r: «Item il est a noter qu'il y a deux maineres de bassez dansez»), *manieres* s.f.pl. (1488-1496ca., Lart et Instruction A^I: «Item est a noter quil y a deux manieres de basse dance»), ~ (1532-1533ca., Sensuyvent A^{II}: «Item il ya deux manieres de basse dance»), *maniere* s.f. (1725, Rameau 4-5: «Mais comme la maniere de bien marcher est très utile, parce que d'elle dépend les premiers principes que la danse inspire, qui est le bon air. [...] Je suppose que vous ayez le pied gauche devant, comme la Figure l'a démontré, il faut appuyer le corps dessus & du même tems le genouil droit se plie & le talon

se leve par le mouvement que le corps fait en se posant dessus la jambe gauche, & par consequent fait lever la droite, ce qui se fait par son genouil, qui étant plié cherche à s'étendre»).

♦ Calco semantico sull'it. *maniera*, dal fr. *manière* (lat. MANUARIUS).

L'italiano *maniera* è sostantivo di mediazione francese a giudicare dalla cronologia e dagli studi (Castellani 2000, 305; Cella 2003, 475; FEW 6/1,280b; REW 5332; DELI₂ 925a). Il TLIO data la prima forma all'ultimo quarto del sec. XII: venez. *mainera* 'atteggiamento che si assume in determinati contesti' (Anonimo, *Proverbia que dicuntur*)⁶⁴¹.

Dal sec. XV, pare che la voce sviluppi un uso tecnico per qualificare lo 'stile pittorico di un artista, di una scuola e sim.' (C. Cennini, DELI₂). Quasi coeva appare la specializzazione del ballo, esprimente la tecnica del corpo danzante nel Rinascimento: it. *mainera* s.f. (1445ca., Domenico da Piacenza 1v: «E nota che oltre a tutte queste cose e bisogno havere una grandissima e zentile azilitade e mainera corporea»), *mainiera* s.f. (1463, Guglielmo Ebreo 8v: «Anchora nell'arte preditta del danzare bigiogna all'adornamento et perfectione di quella un altro atto overamente regula chiamata mainiera. la quale bigiogna se adopri insieme con l'altre sue parti chome di sopra e ditto. Et questo s'intende che quando alchuno nell'arte del danzare facesse un sepio overo un doppio, che quello secondo accade l'adorni & umbregi

con bella mainiera: cioe che dal pie che lui porta il passo sempio o doppio infino ch'el tempo misurato dura [...] senza la quale non haveria la ditta arte la sua naturale & necessaria perfectione»), *maniera* s.f. (1465ca., Cornazzano 3v: «Maniera é che recordandovi el ballo et passeggiando con misura dovete dare aptitudine a le cose che facite campeggiando & ondeggiando colla persona secondo el pede che movite el dritto per fare uno doppio dovete campeggiare sopra el sinistro che rimane in terra volgendo alquanto la persona a quella parte & ondeggiare nel sicondo passo curto levandovi soavemente sopra quello e con tal suavita abassarvi al terço che compisse el doppio»).

La precoce attestazione dell'antico francese *manière* 'façon d'être, façon d'agir; façon dont une chose se produit; façon habituelle d'agir' (dal 1120, FEW) supporta la trafilata della prima documentazione italiana. Tale dato si inverte se si considerano le specializzazioni rinvenute nei linguaggi delle arti plastiche e della poesia, che depongono a favore di una mediazione italo-romanza: fr. *manière* 'façon de peindre d'un peintre' (dal 1538, Estienne, FEW); ~ 'façon de composer (un ouvrage de littérature)' (dal 1690, Furetière, ib.). Pare essere ignota ai lessici la denominazione di ambito coreico. Questa appare per la prima volta nei nostri testi (1480ca.) e risulta attestata con una certa frequenza fino al primo Cinquecento. Il tecnicismo scompare dalla trattatistica fino al 1725, dove riemerge come principio fondante la tecnica del balletto moderno (Rameau 4).

⁶⁴¹ Sulla presenza di *i* davanti a *n* palatalizzata si rinvia a Castellani (305) e Cella (473-76).

FEW 6/1,280segg. s.v. MANUARIUS; REW 5332; DELI₂ 925a; ThesLL 8,335; TLFi s.v. *manière*.

MANQUEMENT, s.m.

‘nella danza e nella ginnastica esprime il momentaneo venir meno delle forze ovvero caratteristica che rende il ballerino lontano dallo stato ottimale, con influenze sulla qualità della prestazione finale’

Fr. *manquement* (de force) s.m. (1599, Tuccaro 106: «Le premier des plus forts sauts qui soit entre les pieds de pied ferme est à mon advis le volté en arriere, bien que plusieurs facent comme aucuns, qui ne font non plus de compte de l’art de bien sauter, que du manquement de force, laquelle toutes-fois est plus necessaire en certains autres sauts»).

♦ Prestito dall’it. *mancamento*, der. di *mancare* (lat. MANCUS).

L’italiano *mancamento* è sostantivo marcato come antico e letterario. La prima testimonianza risale al primo Ducento: tosc. *à mancamento* ‘essere privi di qualcosa’ (1230-50ca., Giacomo da Lentini, *Rime*, TLIO). La sua concreta applicazione nella tecnica del ballo non trova esempi nei testi o nei lessici. Tale circostanza lascia supporre che la neoformazione coreica registrata nel francese sia prob. frutto di una innovazione indipendente.

Nel galloromanzo è glossato come caso isolato il sostantivo fr.a. *manchement* ‘diminution (de l’honneur de qn)’

(1300ca., FEW: «It. *mancamento* ‘mangel, entbehrung’ (seit 13. jh.) und ‘unvollkommenheit, fehler; schuld’ (seit 14. jh.) wird einmal von Aimé in fr. lautform umgesetzt»). L’esito palatalizzato del suono occlusivo (it. [k] vs fr. [ʃ]) è circoscritto ad un unico testo, aspetto che ne giustifica la scarsa fortuna.

La denominazione riaffiora non prima della seconda metà del Cinquecento, in una semantica che rende indubbia la trafila: fr. *manquement* ‘manque, privation, pénurie’ (1566, FEW). Il prestito conosce una discreta vitalità nella lessicografia a posteriore, in numerose specializzazioni semantiche (FEW). È invece ricavata dai testi l’accezione coreica, con una sola ricorrenza datata al 1599. L’assoluto isolamento della voce spiega la mancata lemmatizzazione.

FEW 6/1,143segg. s.v. MANCUS; REW 5285; ThesLL 8,259; TLFi s.v. *manquement*; TLIO s.v. *mancamento*; Wind 174; Hope 208.

MANQUER, v.

‘nella danza e nella ginnastica l’essere privo di una qualità per l’esecuzione puntuale di un movimento, passi o salti’

Fr. *manquast* (la force) v.tr. (1599, Tuccaro 114: «ceux qui se feront exercez aux eslancez, auront plus de peine à en faire trois arreztez que six d’autres, ayant accoustumé la nature à prendre ceste vistesse, & ce temps que l’eslancement apporte de soy-mesme: s’asseurant que bien que la force de

faire la volte leur manquast, ils ne lairroyent pas de faire le saut de singe»), *manque* (de la proportion) v.intr. (ib., 116: «La mesme saute s'observe qu'au saut en arriere, volté, & au saut poussé, qui est elle; quand le sauteur se veut volter, ou pousser le saut, & qu'il manque & en l'un & en l'autre del la proportion du temps requise à eslever le corps de terre»), *manquer* (de la grace) v.intr. (ib., 158: «l'usage trop continuel & particulier és sauts de terre, ne soit au long aller pour oster la perfection aux sauts faits avec plus de promptitude d'un plus haut lieu, si on ne s'y exerçoit nullement; car outre l'espouvante que le sauteur y prendroit s'y voulant employer, sur la fin il viendroit à manquer de la grace & assurance qui est requise»).

♦ Prestito dall'it. *mancare*, der. di *manco* (dal lat. MANCUS).

L'italiano *mancare* con riferimento a 'elementi, qualità caratteristiche, facoltà la cui privazione si fa sentire in modo considerevole' è coniazione ducentesca e risale a Guittone d'Arezzo (ante 1294, GDLI). La specifica accezione coreica resta invece priva di documentazione. Per contro, appare frequente nei testi l'agg. *manco*, spesso con litote: *non manco* (1581, Caroso A^{II}: «l'altre attioni dilettevoli, & gioconde; fra le quali ha luogo l'uso del ballare, parte di non manco diletta-tione, ornamento & stima dell'altre»).

Il francese antico sembra testimoniare precocemente il verbo, in una forma adattata al sistema fonemico francese: *manchier* v.assol. per 'diminuer, abaisser (l'honneur de qn)

(1300ca., Aimé, FEW)⁶⁴². Si tratta di un'occorrenza isolata di una voce altrimenti documentata non prima del sec. XVI (FEW, TLFi, Wind, Hope)⁶⁴³. L'accezione 'faire défaut (en parlant d'une personne)' pare entrare nell'uso già nel 1546 (Rabelais, *Tiers Livre*, TLFi). La vitalità del prestito si situa a ridosso dell'influsso diretto, benché una certa polisemia delle forme sia tracciabile anche per tutto il Seicento (FEW). Conferma tale cronologia la prima documentazione del ballo, datata al 1599 (Tuccaro). Si tratta dell'unica testimonianza nota, il cui uso è circoscritto agli esempi citati.

FEW 6/1,140seg. s.v. MANCUS; REW 5285; GDLI 9,602c; DMFi *manquer*; ThesLL 8,259; TLFi s.v. *manquer*; Wind 174; Hope 208.

MASCARADE, s.f.

'forma tipica dei festeggiamenti della corte e della città, organicamente strutturata dalla successione di tornei, banchetti, balli e mascherate allegoriche, in auge nei secc. XVI e XVII'

Fr. *mascarades* s.f.pl. (1582, Beauioyeulx 1: «Pour cest effect outre l'appareil des riches habits, delicieux festins, & somptueuses mascarades, sa maiesté ordonna encores diverses

⁶⁴²«Für die verbale ablt. auf *-are* in der bed. 'mangeln, fehlen' ist Italien für fast ganz Westeuropa der ausgangspunkt. Dem fr. führt it. *mancare* mit einigen ablt. zuerst Aimé in lautlich angepasster form zu» (FEW).

⁶⁴³ Il DMFi registra come unico caso la forma del medio francese *manq[ue]* 'faire défaut à' (1496, La Vigne, *S.M.*). A rigore, la vitalità del termine è situata nel Cinquecento (FEW).

sortes de courses, & superbes combats en armes, tant à la barriere comme en lice, à pied & à cheval, avec des balets aussi à pied & à cheval, pratiquez à la mode des anciens Grecs, & des nations qui sont auiourdhuy les plus esloignees de nous»), *masquarades* s.f.pl. (1589, Arbeau 5: «Homere temoigne la dance estre une partie & appendice des banquetts, tellement que personne ne se peult vanter d'avoir accompli un brave festin, s'il n'y à appliqué la dance: laquelle est comme un corps entier accompagné de son bel esprit, si on y ioinct les masquarades»), *mascarade* s.f. (ib., 82: «Et fault que vous sçachiez que quand on a fait quelque branle nouveau, qu'ils appellent un ballet (pour s'en servir en une mascarade de quelque festin) incontinent les ieusnes gens l'apportent és compagnies, & lui attribuent un nom a leur plaisir»), *mascarades* s.f.pl. (1623, De Lauze 14: «on honnora les danses & mascarades à l'arrivee des Capitaines»), *mascarade* s.f. (1641, Saint-Hubert 5-6: «La mascarade est une chose impourveuë de gens qui se deguisent sans dessein, & suivant leurs fantaisies, aussi n'est elle faicte que pour porter momons, & si on y dance se sont airs, & pas à vollonte, & plus communement les dances ordinaires avec les Dames qui si rencontrent»).

Sint.: Fr. *mascarades heroïques* s.f.pl. 'mascherata di carattere mitologico nel quale venivano rappresentati personaggi leggendari o numi' (1669, Ménestrier 334: «Ce qui fait voir qu'il y a des Mascarades Heroïques»); fr. *mascarades bouffonnes* s.f.pl. 'mascherata

che contrasta stranamente i sembianti e rappresenta personaggi immaginari' (ib.: «Ce qui fait voir qu'il y a des Mascarades bouffonnes»).

Loc. verb.: Fr. *dancer une mascarade* 'danzare un balletto' (1589, Arbeau 3: «Demetrius lequel ayant blasmé les dances, après qu'il eut veu dancer une mascarade en laquelle on representoit l'adultere de Mars & Venus»).

♦ Prestito dall'it. *mascherata*, der. di *maschera* (germ. *MASKA)⁶⁴⁴.

Gli studi di coreologia segnano l'avvio delle feste mascherate in area veneziana nel sec. XVI, una circostanza che trova conferma nei nostri testi: it. *mascherate* s.f.pl. (1555, Corso⁶⁴⁵ 5: «Et quante inventioni di mascherate si fan tutto'l dì, nelle quali un solo, & principale vestirà tutti gli altri, hora à frate, hora a peregrino, hora à cacciatore, hora in altri vari modi con nobilissima spesa?»).

La semantica 'compagnia di persone in maschera' è già nota ai lessici dal 1544 (A. Caro, DELI₂). Legittima il prestito la forma settentrionale *mascarata* che appare glossata per la prima volta in Florio (1598) per 'a masking, a maske, a mumming or revelling'.

È del tutto acclarata l'origine ita-loromanza del francese *mascarade* che, come commenta Hope (209), il «[fr. *mascarade*] < it. *mascarata*, northern form of Tuscan *mascherata*». La prima forma si ricava dai lessici, con grafia

⁶⁴⁴ Sulle questioni etimologiche del termine si rinvia a DELI₂ (942b).

⁶⁴⁵ L'autore è di area veneta e l'opera è stampata a Venezia.

moderna *mascarade* (1554, Melin de Saint-Gelais, *Six dames*, TLFi). Il prestito conosce sin da subito una grande vitalità e si afferma in numerose specializzazioni semantiche⁶⁴⁶. Di ambito coreico sono: a. ‘pièce de vers, chanson composée pour les comédies-ballets où l’on danse sous un masque’ (1565, Rons, FEW); b. ‘danse exécutée par une troupe de gens masqués’ (1636, Mon, ib.). La grafia della forma *masquarade* è infrequente nei testi e nei lessici (appare in Nicot 1606, Cotgrave 1611 e nel FEW). La voce si stabilizza nel moderno *mascarade*, dal 1694 (Ac. 2,31a).

Quanto al suffisso allogeno con consonante sonorizzata *-ade*, pare essere consolidata la corrispondenza fissa per rendere l’it. *-ata* (Hope 601-09; Meyer-Lübke 1966 §§ 90, 116).

Dal fr. la voce è passata allo sp. *mascarada* s.f. (1817, DCECH 3,871a).

DER.: Fr. *mascarader* v.intr. (de qch) ‘parodier avec une mascarade’ (1575, Baïf, FEW); fr. *masquarader* v.tr. ‘faire une mascarade’ (1585, Noël du Fail, ib.).

Florio 218a; FEW 6/1,437a s.v. *MASK-; GDLI 9,871; TLFi s.v. *mascarade*; Sarauw 42; Wind 88, 168; Hope 209.

MATASSIN, s.m.

1. ‘danza guerresca eseguita da un gruppo di quattro ballerini armati di

spada e scudo, in voga nel sec. XVI. La coreografia si sviluppa in sei passaggi detti batterie (sin. di *moresca*)’

Fr. *mattachins* s.m.pl. (1589, Arbeau 97: «De ces deux sortes de dances, on en a composé une que nous appellons les Bouffons ou Mattachins, qui sont vestus de petits corcelets, avec simbreries és espauls, & soubz la ceinture, une pente de taffetats»).

2. ‘ballerini armati vestiti in fogge bizzarre, che, divisi in due gruppi, si affrontavano mimando le fasi di una battaglia’

Fr. *matassins* s.m.pl. (1599, Tuccaro 40: «Or ces gestes s’exprimoyent & demonstroyent, à fin de représenter la chose avec une certaine mesure & cadence reiglee, pour en estre plus agreable; à la façon presque des Matassins, ou des Curetes Coribantes»), ~ (1623, De Lauze 9: «La Perrichie aux Bouffons & Matassins»), ~ (1682, Ménestrier 201: «Les Anciens [...] firent servir les trompettes, les tambours, les tymbales, & le choc des boucliers aux danses armées qu’ils nommerent Pyrrhiques Les flutes & les musettes serviront aux danses des Bergers & des personnes rustiques. La lyre à la danse des Dieux qui est grave. Les grelots sont propres aux danses des Matassins»).

◆ Prestito dall’it. *mattaccino*, der. di *matto* (lat. MATTUS).

L’italiano *mattaccino* è perfettamente sinonimo di *buffone*. Lo conferma la prima documentazione messa a lemma nel GDLI: it. *mattaccini*

⁶⁴⁶ Molte delle quali di indubbio gusto italianizzante: fr. *mascarade* ‘chanson faite en Italie pour le carnaval’ (1704, Trév, FEW).

s.m.pl. (sec. XV, Rappresentazione di Santa Uliva: «Esca fuor quattro vestiti da mattaccini, con sonagliera a' piedi e spade ignude in mano, con gran strepito; e sarebbe buono che facessino due o tre atti di moresca e, non li sapendo fare, scorriano per la scena e rientrino»). L'assunzione del significato di 'danza antica guerresca' sembra collocarsi nel sec. XVI, con prima occorrenza in Caro (ante 1566, GDLI). La voce risulta assente nei testi coreici, segno della scarsa rilevanza delle danze armate, di contro alle concorrenti ricreative, ben documentate dai testimoni. Gli studi di coreologia segnalano per la medesima semantica sia l'it. *buffone* s.m. (La Rocca/Pontremoli 1987, 227: «giunse sopra la festa uno buffone [...] ballando pur a la moresca»), sia l'it. *matti* s.m.pl. (ib., 228: «L'altro intermezo forno alcuni matti, cum uno vestito cum pelle de orso; et ballorono pure a la moresca et forno materie assai da ridere»)⁶⁴⁷.

La ricezione del prestito coreico affiora nel 1542: fr. *matachin* 'esp. de danse bouffonne' (Rab, FEW). Con un esiguo scarto cronologico appare la prima accezione di 'danseur bouffon' (1549, Rabelais, *La Sciomachie*, TLFi). La voce, ad alta ricorrenza nella dizionaristica⁶⁴⁸, conosce largo impiego nei nostri testi nelle due semantiche di mediazione italiana. Sembra occorrere più fittamente in una fonte (1589, Arbeau), per poi gradualmente scom-

parire del tutto⁶⁴⁹. La pratica delle danze armate si esaurisce allo scadere del sec. XVII.

Sul piano fonologico, l'adattamento del prestito è marcato da spirantizzazione, con conseguente semplificazione del suono: it. [tʃ] > fr. [s]. La forma entrata nell'uso moderno è modellata sul fr. *mat*.

DER.: Fr. *matachinerie* s.f. 'danse des matassins' (1597, FEW); fr. *matassiner* v.tr. 'faire des gestes de matassin' (1636, Mon, ib.)⁶⁵⁰; fr. *matassinade* s.f. 'action folâtre, bouffonnerie' (1680, Rich, ib.).

FEW 6/1,524segg. s.v. MATTUS; GDLI 8,946c; TLFi s.v. *matassin*; Sarauw 45; Wind 89.

MESURE, s.f.

1. 'concordanza perfetta del movimento con la regolarità del tempo; elaborazione tecnica che indica la frequenza della respirazione (alternanza diastole/sistole ovvero del ritmo rapportato all'assoluta ripetizione del tempo) e che conduce al perfetto danzare'⁶⁵¹

⁶⁴⁹ Nei lessici, la forma appare documentata fino al 1935 (TLFi s.v. *matassin*).

⁶⁵⁰ Il FEW documenta la forma fino al 1771 (Trév).

⁶⁵¹ Questo precetto dell'arte del danzare funge da base per l'esecuzione del movimento e appare intimamente legato al ritmo musicale. Come spiega La Rocca/Pontremoli (1987, 90) «Con la regola della *Misura* i trattatisti intendono richiamare l'attenzione del danzatore sulla fondamentale condizione che la sua arte gli impone. Si tratta della necessità di una perfetta concordanza, nel ritmo e nel tempo, fra i movimenti coreografici e la musica che li accompagna».

⁶⁴⁷ Entrambe le forme sono estratte da documenti quattrocenteschi. Cfr. La Rocca/Pontremoli (1987, 227-228).

⁶⁴⁸ Cfr. Florio (219b: *mattacini* s.m.pl. 'a kinde of antique daunce or morris used in Italy).

Fr. *mesure* s.f. (1480ca., Man. Bourgoigne 1r: «il est a noter que la basse danse tout premier est en trois parties devisees. C'est a ssavoir en grande mesue [sic], en moienne mesure, et en petite mesure»), ~ (1488-1496ca., Lart et Instruction A¹: «Sur lart et instruction de dancier basse dance Il est a noter que basse dance tout premierement se divise en trois parties. Cest ascavoir en grande mesure en moyenne et en petite mesure»), *mesures* s.f.pl. (1532-1533ca., Sensuyvent A¹: «Sensuyvent plusieurs basses dances tant communes que incommunes. Tant parfaites que imparfaites & de toutes mesures»), ~ (1589, Arbeau 7: «faire marcher les rens & iougs des escouades avec certaines mesures»), ~ (1623, De Lauze 18: «nous ne blasmons pas la Danse, disent-ils, pour ses pas & ses mesures»), *mesure* s.f. (ib., 35: «La susdite Courante bien executee, avec la mesure requise, & avec les actions telles qu'elles y sont depeintes, donnera une grande facilité à toute autre sorte de danses»), *mesures* s.f.pl. (1682, Ménestrier 199: «Ce sont ces quatre choses qui font l'essence du Ballet, parce que c'est un mouvement de tout le corps accomodé à certains sujets ou representations, à certains temps, à certains mesures, & au son des instrumens ou de la voix & de ce tout ensemble il se fait un concert agreable des mouvemens de tout le corps qui representent quelque chose aux yeux des spectateurs»).

Sint.: Fr.mod. *pas mesurez* 'passi eseguiti in accordo con la regolarità del tempo; con misura' (1623, De Lauze 12: «on observoit des cadences & des pas mesurez au son de certains motetz qu'on y chantoit»).

2. 'misura che regola il movimento di colui che danza in accordo con il tempo musicale; sin. di *cadence*'

Fr. *mesures* s.f.pl. (1700, Feuillet₁ 87: «On doit remarquer trois sortes de Mesures dans la Dance»), *mesure* s.f. (ib.: «sçavoir Mesure à deux temps, Mesure à trois temps & mesure à quatre temps. La Mesure à deux temps, comprend les Airs de Gavotte, Gaillarde, Bourrée, Rigaudon, Gigue, Canarie. La Mesure à trois temps, comprend les Airs de Courante, Sarabande, Passacaille, Chaconne, Menuet, Passepiéd»).

♦ Calco semantico sull'it. *misura* (lat. MENSURA).

Le attestazioni della voce *misura* affiorano massicciamente già nel primo Duecento, in testi di area toscana: la prima forma è nella prosa del *Breve di Montieri* (1219, OVI: «per promissione per carte u per altra qualunque misura»). Il termine conosce numerosi impieghi tecnici e sembra specializzarsi dapprima nella danza, nello specifico valore di 'armonia, leggerezza, senso del ritmo, grazia, abilità, maestria' (sec. XIV, Ser Giovanni, GDLI).

Soggetta ad ulteriore teorizzazione, la voce riappare nella trattatistica di settore come principio cardine del movimento: it. loc. avv. *cum mixura* 'strutturazione del gesto coreico secondo il

principio della misura' (1445ca., Domenico da Piacenza 1r: «de questo motto corporalle mosso da luoco aluoco cum mexura, memoria, agilitade e mainera»), *misura* s.f. (1463, Guglielmo Ebreo 6v: «Misura in questa parte et all'arte del danzare apertinente se intende una dolce & misurata concordanza di voce & di tempo [...]: per lo qual bisogna che la persona che vuole danzare si regoli et misuri, & a quello perfettamente si concordi nei suoi movimenti si et in tal modo, che i suoi passi siano al ditto tempo et misura perfettamente concordante, & colla ditta misura regulati. et che intenda et cognosca qual pie debbia andare al pieno, & quale al vuoto portando la sua persona libera colli gesti suoi alla ditta misura»), ~ (1465ca., Cornazzano 3v: «Misura e che oltre che vi ricordati el ballo dovete passeggiare misuratamente et accordarvi col sonatore vostro»).

In area galloromanza, la voce *mesure* 'évaluation de la quantité, du nombre' è di antica introduzione e risulta documentata a partire da Roland (sec. XII, FEW). Sono fitte e diffusamente attestate le forme recanti semantiche più tecniche⁶⁵², specialmente quelle afferenti al campo musicale⁶⁵³. A giudicare dai lessici, l'accezione coreica si sviluppa a metà del Cinquecento, con prima evenienza nell'uso locu-

tivo *battre la mesure* 'exécuter avec la main ou avec le pied des mouvements égaux et réguliers appelés temps et marquant la division de la mesure' (1559, Amyot, FEW). Per contro, le precoci forme assunte dalla nostra documentazione permettono di antedare l'uso al sec. XV. La prima testimonianza affiora nel 1480ca. (Man. Bourgogne). La semantica del tecnicismo, sorretta dalla parallela distribuzione testuale delle forme, conferma l'origine italo-romanza della voce. La fitta documentazione del calco non si limita a testi direttamente dipendenti dalla Penisola: dalla *Chorégraphie* di Feuillet (1700) la voce è sin. di → *cadence* e si diffonde nel lessico della danza classica.

Estienne (1538) s.v. *modulatio*; FEW 6/1,717segg. s.v. MENSURA; GDLI 10,590c; DMFi *measure*; ThesLL 8,758.

MUTANCE, s.f.

'nei balletti, variazioni di alcune sezioni della coreografia eseguite dal cavaliere o dalla dama'

Fr. *mutances* s.f.pl. (ante 1555, Tahureau 50: «à voir l'excellence de leur piéds de veau, ou bien pour leur donner plus de couleur à l'Italienne de leurs gambes-rottes, cabriolle, fioret, mutances, suspend, gambades voltes»).

◆ Prestito dall'it. *mutanza*⁶⁵⁴ (lat. MUTATIO).

Il sostantivo italiano è precoce-

⁶⁵² Cfr. loc. avv. fr. *par mesure* 'prononcer un texte en marquant son rythme' (dal 1372, Foul., *Policrat.* B., DMFi); fr. *mesure* 'rythme, cadence (dans le discours)' (1400ca., Legrand, *Archil. Sophie* B., DMFi).

⁶⁵³ Cfr. fr.med. *mesure* 'rythme, cadence (en musique)' già nel 1377ca. (Oresme, *C.M.*, DMFi).

⁶⁵⁴ Cfr. lo sp. *mudanza* s.f. 'figura de baile' (dal 1605, DCECH 4,179a).

mente documentato nel lucch. *mutanza* nel primario ‘cambiamento’ (seconda metà sec. XIII, Inghilfredi, OVI). Riceve tardivamente il significato tecnico di ‘variazione di una sezione coreografica’ poi anche ‘cambiamento di passo (sin. di *scambietti*)’ con prima documentazione nei nostri testi: it. *mutanzie* s.f.pl. (1560, Compasso 1: «Opera nuova e dilettevole composto da Lutio Compasso romano. Sopra le mutanzie della gagliarda non più messe in luce»)⁶⁵⁵. La voce, in tale accezione, è ad alta ricorrenza nella trattatistica e conosce largo impiego nella danza della *gagliarda* fino alla prima metà del sec. XVII⁶⁵⁶.

Segno della settorialità è la cursoria documentazione del francese *mutance* s.f. ‘changement de rythme (dans la danse)’ glossata in Huguet e nel FEW con relativa cronologia: il termine data al 1562. Si osserva che identica fortuna conosce nella trattatistica, con occorrenza in un unico testo. L’irreperibilità della voce in altri contesti induce a ritenere il prestito limitato al sec. XVI. La sua rapida scomparsa è sintomo della progressiva obsolescenza della *gaillarde*, danza che accompagna di consueto le mutanze. Giustifica foneticamente il prestito il mancato dileguo dell’occlusiva dentale sorda in posizione intervocalica (Lat. T > it. [t] vs fr. ø). Su questo punto cfr.

⁶⁵⁵ Il GDLI data la prima attestazione al 1581 (Caroso 23: «Nel quinto tempo, faranno insieme due continenze gravi; poi l’uomo farà questa mutanza, cioè: due sotto piedi alla sinistra, due fioretti innanzi e tra trabucchetti, principiandoli col piè sinistro, fermandosi una pausa»).

⁶⁵⁶ Cfr. Prospero (1589); Lupi da Caravaggio (1600); Perugino (1614). Si tratta di opere integralmente dedicate alle *mutanze* di *gagliarda*.

Rheinfelder (1953 §§ 686-687)⁶⁵⁷.

Inoltre, la presenza dell’indigeno *mutation* s.f. ‘changement, transformation’ (1247, FossierCh, DEAFpré) - poi ri-semantizzatosi nel balletto classico (1700, Feuillet¹ 27: «Table de la mutation des bonnes positions») - concorre alla graduale sparizione del forestierismo. Quanto al suffisso fr. *-ance* (lat. -ANTIA), sembra essere modulo derivativo diffusamente documentato in area galloromanza già in epoca antica: dal prov.a. *-ansa* > it. *-anza/-enza* (Rohlf 1966-69 § 1106-1107; Castellani 2000, 125; Cella 2003, 277-295; Meyer-Lübke 1972 § 123-124).

FEW 6/3,290b s.v. MUTARE; Huguet 5,381b; GDLI 11,140a; DEAFpré s.v. *mutation*; ThesLL 8,1717.

PADUANE, s.f.

‘forma strumentale che accompagna la padovana’⁶⁵⁸

⁶⁵⁷ Cfr. l’indigeno fr.a. *muance* s.f. ‘changement, transformation’ (dal secondo quarto del sec. XII, WaceConcA, DEAFpré) che presenta la consueta caduta del suono occlusivo sordo intervocalico.

⁶⁵⁸ Circa la semantica della voce *padovana*, la lessicografia storica (DEI s.vv. *padovana*², *pavana*¹; GDLI s.vv. *padovana*¹, *pavana*¹) e le fonti specialistiche (Le Moal, Pontremoli, Sachs, Sasportes) hanno lasciato emergere inesattezze e imprecisioni. Con lo scopo di chiarire l’accezione dei lessemi *pavana* e *padovana*, spesso usati indistintamente dalla dizionaristica, si è scelto di esaminare le partiture musicali cinquecentesche che titolano entrambe le arie di danza. È emerso quanto segue: nel 1508, nell’*Intabulatura de lauto* di Dalza⁶⁵⁸, compaiono per la prima volta la voce it. *pavana* (che ricorre fittamente nel testo) e la forma it. *padoane* (attestata come unico caso nel frontespizio). Le partiture dell’autore segnalano un’unica tipologia di danza in tempo binario (2/4). Dunque i lessemi *pavana*, *padovana* sono qui sinonimi. Dalla seconda metà del sec. XVI, la

Fr. *Paduanes* s.f.pl. (1547, Teghi 1: «Des Chansons, gaillardes, Paduanes et motetz»), ~ (1553, Morlaye 1: «Le Second Livre de Chansons, Gaillardes, Paduanes, Bransles, Almandes, Fantasies, reduictz en tabulature de Guiterne Premier livre de chansons, gaillardes, pavannes»).

♦ Calco semantico sull'it. *padovana*, der. di *Padova* (lat. mediev. PADUANUS).

La prima testimonianza nota affiora al principio del Trecento per denominare gli 'abitanti, nativi di Padova' (dal 1309ca., GestaFlor, DI).

L'impiego tecnico del termine è riconducibile alla produzione musicale e coreutica, con prima documentazione in Dalza (1508, Intabulatura 1: «padoane diverse»⁶⁵⁹) tanto per il valore di 'danza di corte in tempo ternario' quanto per indicare la 'forma strumentale che accompagna tale danza'.

Si situano a metà del sec. XVI la variante con metaplasmo di genere *padoan* s.m. nel generico 'tipo di danza' (1552, CalmoRossi, DI: «padoan, saltarello, bassadanza») e il sintagma *passeo padovano* che per sineddoche rinvia

voce *padovana* riemerge nell'accezione di 'danza in tempo ternario, più precisamente in 6/8 e 12/8'. Sembra dunque possibile operare un distinguo tra le due voci, caratterizzate da esecuzioni musicali e coreutiche differenti. Ne risulta: a. it. *pavana* 'danza lenta e processionale in tempo binario (2/4)'; b. it. *padovana*⁶⁵⁸ 'dalla metà del sec. XVI, danza dal ritmo vivace, in tempo ternario (6/8 e 12/8) affine al *saltarello*, alla *piva*, al *passamezzo* e alla *corrente*'.

⁶⁵⁹ L'autore utilizza indistintamente i termini *pavana* e *padovana*, ricorrenti nel testo in funzione sinonimica. Circa il valore semantico della *pavana* → fr. *pavane*.

ad un 'particolare movimento dei piedi, della gamba o di tutto il corpo nella pavana' (1549, ZuccoloPazzia, DI).

La *padovana* fu in uso entro una finestra cronologica piuttosto limitata: la dizionaristica data la forma fino al 1647ca. (DoniMusicaScenica, DI). La scarsa frequenza non è imputabile alla settorialità della denominazione, bensì alla concorrenza del quasi sinonimo *pavana*, che ebbe riscontri fortunati anche nella lessicografia a posteriore (→ fr. *pavane*).

Il sostantivo giunge in Francia nel 1571 (M. de La Porte, *Les Epithètes*, TLFi) nel primario 'originaire de Padoue'.

Appare più antica l'accezione rinvenuta nelle intavolature musicali, con prima occorrenza nel 1547 (Teghi). Gli scritti del ballo non testimoniano evenienze per il significato di 'danza', circostanza prob. imputabile all'alta ricorrenza dell'allotropo concorrente *pavane*, più longevo nei testi. Per contro, esiste una documentazione lessicografica di *padouane* per 'danse usitée à Padoue' (dal 1834, Land, FEW).

FEW 8,1a s.v. PATAVIA; GDLI 12,334c; DI 3,534-541 s.v. *Padova*; Wind 97.

PASSAGE, s.m.

'successione di cinque passi cadenzati; *mutanza* di *gagliarda* eseguita con il piede con il quale si principia la *riverezza*, portato in aria e poi puntato in avanti verso il basso, mentre l'altro è

gettato in avanti e conclude l'azione coreica con la cadenza⁶⁶⁰

Fr. *passaiges* s.m.pl. (1589, Arbeau 40: «Il y a plusieurs manieres d'assiettes, par les meslanges desquelles on bastit les diversitez des passaiges»), *passages* s.m.pl. (1599, Tuccaro 36: «Il y a plus, que les passages qui sont representez tenants un de leurs pieds arreztez & remuants l'autre»), ~ (1606, Boiseul 24: «qu'on ne laisse bien la danse & ses passages pour chercher d'autres démarchés»), ~ (1623, De Lauze 46: «tellement que ie conseille telles personnes à se tenir pour le faict de la Gaillarde aux cinq pas susdits, lesquels faicts de bonne grace, valent mieux qu'un tas de passages qu'on sçauroit faire, qui sentent pas trop son baladin»), ~ (1682, Ménestrier 84: «Il fut dit en cét entretien qu'il seroit plus difficile d'écrire en vers latin l'ordonnance & la conduite d'un Ballet, nôtre latinité presente n'étant pas accoûtumée à exprimer tous les passages, les figures, les airs, les cadences, les pas & les mesures de ces actions»).

Loc. verb.: Fr. *faire un passage* 'eseguire un passeggio' (1589, Arbeau 58: «Mais il n'y auroit plus de cadance, & faudroit faire la cadance sur la quatrième mesure, & cela s'appelleroit

faire un passage, parce que passeriez une cadance pour l'aller chercher plus avant. Et supposé que fissiez aux deux mesures suyvants deux fleurets & une posture. vostre passage en tout contiendrait seize pas»); ~ (ib., 93: «Quand lesdits danceurs ont quelque peu dancé, l'un d'iceulx (avec sa Damoiselle) s'escarte a part, & fait quelques passages au meillieu de la dance au conspect de tous les aultres»).

Loc. avv.: Fr. *par passages* 'con passeggi' (ib., 93: «Mais les danceurs decouperent lesdits doubles tant a droit qu'à gaulche, par passages a plaisir tirez des gaillardes»).

♦ Prestito dall'it. *passaggio*, deverb. di *passeggiare* (lat. PASSARE).

La più antica attestazione del sostantivo affiora nella produzione letteraria di G. Garimberto con semantica 'atto, effetto del camminare senza affrettarsi e senza prefiggersi una meta particolare' (1549, DELI₂).

Con un lieve scarto cronologico, la voce riappare in veste di tecnicismo per indicare una 'mutanza attagliata alla danza della gagliarda'. La prima evenienza è nel 1560: it. *passaggio* (Compasso A^{III}: «Il passaggio è mutanza di punta è calcagno, che si deve fare intorno alla sala»)⁶⁶¹. Ricorre fitta e al plurale per qualificare le opere dedicate alla gagliarda, come si evince dalla formula fissa del sint. it. *passaggi*

⁶⁶⁰ Cfr. Prospero sint. it. *passaggio semplice* (1589, 1: «Il passaggio semplice detto li cinque passi; il quale si fa universalmente in tutto il ballare di gagliarda; si comincia col piede, col quale si fa la riverenza nel voler in cominciare, dando una botta in aria col sudetto piede, et una in terra inanti, et un sotto piede fermo con l'altro piede, et col medesimo dare una botta inanti in aria, et la cadenza»).

⁶⁶¹ Cfr. il sint. it. *passi passeggiati* s.m.pl. 'passi con passaggio (mutanza)' (ib.: «Passi passeggiati in volta intorno alla sala»).

di *gagliarda*⁶⁶², documentato a partire da Prospero (1589).

Solo nel Seicento appaiono le polirematiche: it. *passeggi cominciati con capriola quarta* ‘successione di passi con capriola’ (1614, Perugino 297: «Regola dei Passeggi cominciati con Capriola quarta»); it. *passeggi cominciati in zoppetti incrociati in dietro* ‘successione di passi principiati con gli zoppetti incrociati’ (ib., 193: «Regola de Passeggi cominciati con Zoppetti incrociati in dietro»); it. *passeggi cominciati con meta capriola di cadentia ritornata* ‘successione di passi con capriola ritornata’ (ib., 277: «Regola de’ Passeggi cominciati con meta Capriola di Cadentia ritornata»).

Il *passeggio* si dirada dopo i primi decenni del Seicento⁶⁶³. In seguito, resterà come tratto arcaico nei lessici, con ultima documentazione ante 1798 (Milizia, GDLI).

Il primo significato si ricava dalla tecnica equestre: fr. *passage* ‘allure artificielle du cheval se déplaçant de côté’ (1611, Cotgr, FEW)⁶⁶⁴. Tale cronologia è invertita dalla documentazione dei testi coreici. Il prestito appare nel 1589, in una forma che rende indubbia la trafila: fr. *passaiges*.

L’epentesi di *-i-* è sintomo di una pre-

coce integrazione dell’italianismo ed è fenomeno fonetico atto a giustificare la pronuncia reale della voce [ɛ], nella sua prima fase di acclimatamento nel francese. Tale esito è chiaramente modellato sull’it. *passeggio*. Le evenienze seriori presentano riflessi dell’indigeno *passage* (cfr. TLFi s.v. *passage*²).

Si tratta di una voce ad alta ricorrenza nella trattatistica, la cui pregnanza semantica è direttamente dipendente dalla tecnica del ballo italiano del sec. XVI.

TB 13,666a; FEW 7,741a s.v. PASSUS; GDLI 12,762a; DELI₂ 1145a; TLFi s.v. *passage*²; Wind 94; Hope 214-215.

PASSEMÈSE, s.f.

1. ‘forma strumentale che accompagna il *passamezzo*’

Fr. *passomezo* s.m.pl⁶⁶⁵ (1571, Liber Primus 1: «contenant plusieurs pavanes, passomezo, almandes, gailhardes, branles, &c., le tout convenable sur tous instruments»).

2. ‘variante briosa e vivace della più antica *pavana*, in voga in Italia dalla prima metà del sec. XVI⁶⁶⁶’

Fr. *passomezzo* s.m. (ib., 2: «Passomezzo d’Italye»), *passomeso* s.m. (ib., 8: «Passomeso la douce»), *passemese* s.m. (ib.: «Passemese de roy»), *passemese* s.f. (1589, Arbeau 33: «Les

⁶⁶² *Opera bellissima nella quale si contengono molte partite et passeggi di gagliarda* (1589, Prospero); *Mutanze di gagliarde, tordiglione, passo e mezzo, canari e passeggi* (1600, Lupi da Caravaggio).

⁶⁶³ Appare nella trattatistica ancora in Negri (1604, 199: «Il cavaliere fa’l passeggio intorno»).

⁶⁶⁴ La medesima semantica affiora in una forma che testimonia un adattamento fonologico parziale: fr. *passeyge* (1625, Pluvinel, *Instr. du roi*, TLFi). Cfr. l’it. *passeggio* ‘aria bassa che consiste in una specie di trotto più raccolto e cadenzato’ (1562, C. Corte, TB).

⁶⁶⁵ Il termine sembra essere invariabile. Dal contesto si evince l’uso al plurale.

⁶⁶⁶ Pare che la danza diventi desueta da metà del sec. XVII. Cfr. Sachs (1966, 393).

ioeurs d'instruments la sonnent aulcunesfois moins pesamment, & d'une mesure plus legiere, & par ce moyen elle se ressent de la mediocrité d'une basse-dance, & l'appellent passe meze»).

Sint.: Fr. *passomezo d'Angleterre avec reprinse* 'variante del passamezzo ballata in Inghilterra, seguita da ripresa'⁶⁶⁷ (1571, Liber Primus 7: «passomezo d'Angleterre avec reprinse»); fr. *passomezo d'Anvers* s.m. 'varietà di passamezzo in uso ad Anversa' (ib.: «passomezo d'Anvers»).

♦ Prestito dall'it. *passamezzo*, alterazione di *passo* e *mezzo*, costruito per accostamento a *passare*.

Il DEI lo riconduce ad un «passo e mezzo passo», probabilmente per analogia con la sequenzialità dei movimenti della danza. Tale assunto non trova immediato riscontro nei testi. Il primo impiego è nel linguaggio della musica: it. *Pass'e mezo* s.m. (1546, Rotta 1: «Pass'e mezo»). Dalla disseminazione delle partiture emergono isolatamente i sintagmi: it. *pass'e mezo a la villana* 'prob. variante popolana del *passamezzo*' (ib., 18: «Pass'e mezo a la villana»); it. *pass'e mezo ditto el de* 'tipo di *passamezzo*' (ib., 21: «Pass'e mezo ditto el de») di semantica incerta. Peraltro, la relativa notazione musicale registra la danza sempre seguita dalla *gagliarda*, aspetto che induce a scorere nel *passamezzo* il carattere di passaggio tra un motivo coreico e l'altro e letteralmente 'danza che passa per il

mezzo'. Tale circostanza è confermata anche dalla prima evenienza orchestrale: it. *passamezo* (1555, Corso 7: «così nel principio del ballo si fa il passamezo, che è una volta piacevole, & meza tra il temperato, e il fervente. Poi si entra nel caldo del saltare alla gagliarda, & spiccasi ogni coppia l'huomo dalla donna. [...] Nel passamezo si appiglian tutti quelli che nel ballo hanno à essere. Poi gli intervalli giusti tra l'una volta, & l'altra non vi fanno veder gli atti distinti?»). Quanto alla grafia, non sembra ancora stabile allo scadere del secolo XVI: it. *Passo e mezo* (1581, Caroso 46: «Questo Passo e mezo si principierà stando le persone all'incontro senza pigliar mano, come si ha nelle Figure, con la Riverenza»). Il termine, pur settoriale, giunge ai lessici e sembra stabilizzarsi con grafia univocata al principio del Seicento (GDLI).

L'introduzione dell'italianismo è da imputare all'ambiente musicale: nel primo scritto (1571) è documentata la forma fr. *passomezo* come melodia di origine italiana. La fortuna del prestito è confermata dagli esiti sintagmatici fr. *passomezo d'Angleterre*⁶⁶⁸ e fr. *passomezo d'Anvers*, entrambi corredati della relativa partitura, sintomo che la danza è ben presto irradiata nel resto d'Europa, con con specificità ritmica, melodica e coreografica a seconda della nazione di insediamento.

Il tecnicismo è marcato da una fitta polimorfia concentrata a ridosso del periodo di massima incidenza dell'italiano sul francese. Testimoniano una fase

⁶⁶⁷ → fr. *reprinse*.

⁶⁶⁸ Cfr. l'ingl. *passemmeasure* (ante 1568, DEI 2792a) costruito per falsa etimologia popolare.

precoce dell'adattamento le forme: fr. *passomezzo* fr. *passomezo* e fr. *passomeso*⁶⁶⁹ foggiate sull'it. *passo*. Sulla scorta del modello allogeno, queste presentano tutte genere maschile. Una parziale francesizzazione si ravvisa invece nella variante fr. *passemèze*, che presenta riflessi del verbo autoctono *passer*.

A rigore, Oudin (1621) mette a lemma la forma unverbata *passemèze* s.f. per 'chante à l'italienne, propre à danser' con metaplasmo di genere ed esito spirantizzato: it. [dz] > fr. [z]. Il prestito si stabilizza nell'uso e nei lessici a partire dal 1690 (Furetière) nel moderno *passemèze*, con esito femminile.

Benchè la pratica del ballo si esaurisca a metà del sec. XVII, la dizionaristica data l'ultima ricorrenza al 1771 (Trévoux).

Oudin 1621; Furetière s.v. *passemèze*; FEW 7,726a s.v. *PASSARE; DEI 2791-92; GDLI 12,737a.

PAVANE, s.f.

1. 'forma strumentale che accompagna la pavana, nei secc. XVI-XVII'

Fr. *pavennes* s.f.pl. (1531, Attaignant 2: «Quatorze Gaillardes neuf Pavennes, sept branles et deux basses dances le tout reduict de musique»), *pavanes* s.f.pl. (1547, Gervaise 1: «Premier livre contenant trois gaillardes, trois pavanes, vingt trois branles»), *pavannes* s.f.pl. (1552, Morlaye 1: «Premier livre de chansons,

gaillardes, pavannes»).

Sint.: Fr. *Pavane Ferrareze avec gaillarde*⁶⁷⁰ s.f. 'pavana alla maniera ferrarese seguita da gagliarda' (1571, Liber Primus 1: «Pavane Ferrareze avec gaillarde»).

2. 'danza di corte lenta e processionale in tempo binario (2/4)⁶⁷¹, in voga in Italia, Francia e Spagna nei secc. XVI-XVII⁶⁷². Eseguita in *suite*, si trova abbinata ad un ballo vivace in tempo ternario (*saltarello*, *gagliarda*, *padovana*, *piva* o *corrente*)⁶⁷³.

Fr. *pavanne* s.f. (1560-90ca., Anonimo 10r: «la pavanne a sept passage dont le premier a vingt huit pas»), *pavanes* s.f.pl. (1589, Arbeau 24: «On dançoit pavanes, basse-dances, branles & courantes»), ~ (1623, de Lauze 9: «ces danses ont depuis esté comparees aux modernes par *Arena* Provençal, sçavoir l'*Emelie*, aux Pavanes & Bassedanses tant reguliere qu'irreguliere»).

3. 'danza barocca; balletto'

⁶⁷⁰ La forma musicale sembra essere più longeva e risulta documentata fino al 1660ca. (Le Moal 624a s.v. *pavane*).

⁶⁷¹ Le pavane sono sempre in tempo binario. La maggioranza di esse presenta misura quaternaria (4/4 e 4/2); di rado appaiono versioni in misura ternaria (3/4 o 3/2), come avviene in Abondante (1546) e Attaignant (1531).

⁶⁷² La danza rimane in voga nelle corti europee per tutto il sec. XVI, sebbene l'ultimo quarto di secolo sia caratterizzato da un sempre crescente interesse per il *passamezzo* (→ fr. *passemèze*), variante più vivace della stessa. A giudicare dai dati dei coreologici pare che il *passamezzo* diventi desueto dal 1630ca. (Sachs 1966, 393).

⁶⁷³ Cfr. Dalza (1508, 2: «Nota che tutte le pavane hanno el suo saltarello e piva»).

⁶⁶⁹ Sono tutti prestiti integrali dall'italiano.

Sint.: Fr. *pavane des Saisons* s.f. ‘forma coreica barocca’ (1700, Feuillet₂ 1: «Voicy la Pavane des Saisons, de la Composition de Monsieur Pecour, ce nom seul Amy Lecteur inspire assez que cette Dance nouvelle ne peut estre que du goût de tout le monde»).

♦ Prestito dall’it. *pavana*⁶⁷⁴, der. di *Pava* (lat. PADUANAM).

La prima forma è nel fior. *pavàno* agg. per ‘padovano’ (1337, A. Pucci, OVI), variante del più consueto *padovano*.

La semantica che conduce a ‘danza’ è coniazione cinquecentesca con prima evenienza nell’uso locutivo: it. *pavana ala venetiana* ‘varietà di pavana che rispecchia l’uso di Venezia’ (1508, Dalza 9: «pavana ala venetiana»); it. *pavana ala ferrarese* s.f. ‘varietà di pavana eseguita secondo il modo di ballare di Ferrara’ (ib., 33: «pavana ala ferrarese con il contra basso accordato ottava col tenor»), quest’ultima con corrispondenza nel francese (1). Nel sec. XVI, il tecnicismo è documentato anche nel valore di ‘balletto’: it. *pavana* s.f. (1581, Caroso 112: «Pavana Matthei, Balletto di M. Battistino;

⁶⁷⁴ Lat. maccher. *pavanas* s.f.pl. (1531, Arena v.1732: «Hic tibi pavanas nolo describere dansas»). Data la cronologia delle forme, risulta evidente che l’it. *pavana* ‘danza’ non è un prestito dallo sp. *pavana* ‘danza antigua’ (dal 1565, Giraldi, DCECH 4,438a), ma viceversa (DELI₂ s.v. *pavana*; TLFi s.v. *pavane*; FEW 8,1a). Gli studi di coreologia confermano tale ipotesi e spiegano che «verso il 1600 venne dalla Spagna una forma accorciata [di *pavana*] nella quale la musica era più varia e nella quale ogni tanto al movimento si aggiungevano dei saltelli (*fleurets*)». Si tratta della nota *pavane d’Espagne* (cfr. Sachs 1966, 392-93).

Lode dell’illustre Signora [...]. Piogliando l’Huomo la man’ordinaria della Dama, faranno insieme la Riverenza un poco all’incontro, con due Continenze; poi passeggiando, faranno due Puntate innanzi, & un Seguito ordinario, principiando ogni cosa col piè sinistro»). Rientra nel campo coreico il recente impiego di *pavana* per il metonimico ‘movimento lento e cadenzato’ (1963, Arbasino, GDLI)⁶⁷⁵.

Il prestito appare nel periodo di massima incidenza dell’italiano sul francese e sembra subito prendere piede. La prima forma data al 1529: fr. *pavennes* s.f.pl. ‘ancienne danse d’un caractère grave’ (Brunet, *V^o Livre de chans. music.*, GDC)⁶⁷⁶. Quasi coevo è il valore di area musicale documentato primariamente nei nostri testi (1531). La fortuna dell’italianismo è garantita dalla semantica che continua l’italiano ‘balletto’ trasmessa alla danza teatrale francese, dal Settecento (Feuillet₂).

Sul piano grafico, si alternano le varianti *pavanne* e *pavenne* che riflettono una fase precoce della fissazione grafica della voce. Il raddoppiamento del nesso *-nn-* e l’oscillazione della vocale postonica *-e/-a* + nasale, sono fenomeni che interessano unicamente la grafia⁶⁷⁷. La voce si stabilizza nel moderno *pavane*, dal sec. XVII⁶⁷⁸.

⁶⁷⁵ DER.: It. *pavanella* s.f. ‘ballerina di pavana’ con riscontri nel romagn. *Paganëla* s.f. (²1971, Ercolani, DI); it. *pavanare* v.intr. ‘darsi arie, pavoneggiarsi’ (ante 1965, Govoni, GDLI), con attrazione di *pavone*.

⁶⁷⁶ Il FEW (8,1a) registra la prima occorrenza al singolare → fr. *pavenne* ‘sorte de danse grave et sérieuse’ in una testimonianza adespotata.

⁶⁷⁷ Sull’apertura di *e* nasale tonica o atona in *ã* cfr. Rheinfelder (1953 § 193).

⁶⁷⁸ Cfr. Ac. (1694 2,201b).

DER.: Fr. *pavanier* s.m. ‘celui qui danse la pavane’ (1564, Rabelais, Huguet); fr. *se pavaner* v.pron. ‘to strut it; proudly to glorie in himselfe, or set up his Peacocks feathers’ (1611, Cotgrave), foggiato su *pavane*, con attrazione di *paon* (FEW).

GDC 10,300a; FEW 8,1a s.v. PATAVIA; Huguet 5,690a; GDLI 12,869c; DI 3,540-42 s.v. *Padova*; TLFi s.v. *pavane*; Wind⁶⁷⁹ 97.

PÉDANT, s.m.

‘prelettore del ballo; colui che è incaricato ad impartire il sapere coreico agli scolari’

Fr. *pedans* s.m.pl. (1623, De Lauze 13: «C est merveille combien il est soigneux en ses loix de leurs courses, ieux & danses, desquelles il dit que l’ancienneté a donné la conduite & patronnage aux Dieux mesmes, bien contraire en cela, à la pluspart de nos Pedans, lesquels (comme s’ils avoyent conspiré contre la gentillesse du corps) souffrent seulement à leurs Escoliers certains exercices qui ne les peuvent entretenir que dans l ineptie, presque inseparable de ceux qui suyvent le train de leur institution»).

♦ Prestito dall’it. *pedante* (lat. *PAEDARE < gr. παιδεύειν ‘educatore’)⁶⁸⁰.

La presenza della forma italiana è

documentata per la prima volta nella lirica di Burchiello, nel primario ‘colui che guida i fanciulli e insegna loro’ (ante 1449, DELI₂). La vitalità della voce è legata all’esito figurato ‘chi cura eccessivamente il rispetto delle regole grammaticali o d’altro genere; chi agisce o lavora con esasperata minuziosità’ (1542, P. Aretino, ib.), circostanza suffragata anche dalle forme derivate di apparizione cinquecentesca (GDLI).

Sembra essere priva di documentazione la specializzazione di ‘pedagogo’ per qualificare i maestri del ballo nel Rinascimento. La lacuna induce a ritenere il tipo sintagmatico *mastro da ballo* e il sostantivo *ballarino* concorrenti vitali del mancato neologismo⁶⁸¹.

Il prestito affiora per la prima volta nella forma italianizzata *pedante*, in una semantica che rende indubbia la trafila: ‘professeur, maître d’école’ (1558, J. Du Bellay, *Regrets*, TLFi). Anche la seconda testimonianza notarica l’accezione accertata primariamente nella Penisola: ‘(pegg.) celui qui fait étalage de son savoir’ (1561, N. Ellain, *Sonnets*, ib.). Tra i numerosi usi estensivi (ben documentati dalla dizionaristica) non sembra emergere il tecnico ‘prelettore del ballo’, denominazione di limitata vitalità, con unica testimonianza datata al 1623 (De Lauze). Giustifica l’uso traslato del termine la consueta pratica di educazione al ballo, affidata, dal Seicento in poi, ad istruttori professionisti. Alla vitalità del sintagma indigeno *maître à danser* è im-

⁶⁷⁹ La voce viene registrata come falso italianismo.

⁶⁸⁰ Per ulteriori ragguagli etimologici cfr. DELI₂ e FEW.

⁶⁸¹ La fortuna dei termini è incoraggiata dalle opere di Caroso (1581, *Il Ballarino*) e Perugino (1614, *Mastro da Ballo*).

putabile la mancata lemmatizzazione della voce.

DER.: Fr. *pédanterie* s.f. ‘caractère, manière de penser, de parler du pédant’ (1560, E. Pasquier, *Pourparler du Prince*, TLFi); fr. *pédantisme* s.m. ‘art d’enseigner’ (1580, Montaigne, *Essais*, ib.); fr. *pédantaille* s.f. ‘pédant’ (ante 1613, Régnier, FEW); fr. *pédantocratie* s.f. ‘gouvernement des pédants’ (1842, ib.); fr. *pédantasse* agg. ‘qui montre de la pédanterie’ (1867, ib.); fr. *pédanter* v.n. ‘exercer la profession de professeur de collègue ou de précepteur’ (1645, Duplex, *Les Lum. de Math. de Morgues*, GDC); fr. *pédantiser* v.intr. ‘exercer la profession de professeur de collègue ou de précepteur’ (1594, *Dialog. entre le Maheustre et le Manant*, ib.); fr. *pédantesque* agg. ‘savoir livresque, de cuistre’ (1552, E. Pasquier, *lettre à M. de Tournebu*, TLFi).

FEW 7,473seg. s.v. PAIDEUEIN; GDC 10,303b; GDLI 12,917segg.; DELI₂ 1156a; TLFi s.v. *pédant*; Wind 188; Hope 215.

PORTEMENT, s.m.

‘attitudine, composta posizione del corpo atta a rendere i movimenti del ballo aggraziati e leggeri; maniera in cui il ballerino atteggiare il corpo’

Fr. *portementz* s.m.pl. (1589, Arbeau 6: «soit par actions de tragoedies, comedies, & bergeries, representées a visage decouvert ou par dances qu’on faict avec musiques, ou aultres vestures & portementz gratieux, par ma-

niere de resiouissance»).

♦ Calco semantico sull’it. *portamento* (lat. PORTARE).

Numerose e non circoscritte alla poesia le attestazioni della voce *portamento* per ‘modo di camminare, muoversi e di atteggiare la persona’ documentate eminentemente in area toscana con prima evenienza in Giacomo da Lentini (1230/50ca., *Rime*, OVI). Soggetto ad ulteriore specializzazione semantica, il termine emerge negli scritti del ballo come precetto volto a stabilire la corretta posizione del corpo, requisito vitale dell’arte perfetta del danzare. La prima testimonianza è nel *De arte di ballare et danzare*: it. *portamento* s.m. (1445ca., Domenico da Piacenza 2v: «Nota etiandio e apri lo intelecto. Le unaltra mexura laquale e composta cum la gratia de la mainera de el portamento de tutta la persona»), ~ (1463, Guglielmo Ebreo 15r: «el movimento suo corporeo vuole essere humile & mansueto con un portamento della sua persona degno et signorile. et legiera in sul pie. et i suoi gesti ben formati»). Per tale accezione, la dizionaristica data la forma al 1904 (Marrone, GDLI: «Ei, che prevede in mille schegge rotte / le lance e proni pe’ suoi colpi cento / cavalieri, solleva il portamento»).

Nel galloromanzo, la voce *portement* per il valore di ‘contenance, conduite’ risulta documentata a partire dal sec. XIII (ChansPieusJ, DEAF*pré*)⁶⁸². La più tarda accezione ‘composta posi-

⁶⁸² Cfr. il fr. *portement* ‘manière de se comporter, conduite’ (1388, *Ordonn. Ph. le Hardi, Marg. de Male B.*, DMFi).

zione del corpo atta a rendere i movimenti aggraziati e leggeri' rappresenta un adattamento fedele della voce italiana ricevuta attraverso il linguaggio della danza. Si tratta di un occasionalismo isolato, come suggerisce il relativo contesto d'uso, datato al 1589 (Arbeau). Tale evenienza, unita alla considerazione che la tipologia testuale della documentazione risenta dei modelli italiani, induce a ritenere la voce un calco, seppur solo semantico.

FEW 9,206b s.v. PORTARE; GDLI 13,951b; DELI₂ 1234c; DEAF*pré* s.v. *portement*; TLFi s.v. *portement*.

POSTICHE, s.m.

'artifici nel balletto teatrale'

Fr. *postiches* s.m.pl. (1641, Saint-Hubert 23: «Et de tout le menu attirail du Ballet, i'entends comprendre en cét attirail, les testes, bras, jambes, postiches, s'il y en a, les bastons, bourdons, espées, rondaches, piques [...] & tout autre chose necessaire aux entrées, qu'il aye le subiet, le roolle des entrées, & les noms des danseurs»).

♦ Prestito dall'it. *posticcio* (lat. tardo APPOSITICIUS).

La forma *aposticcio*⁶⁸³ per 'ciò che è artificiale, finto' (ante 1348, Giovanni Villani, OVI) sembra essere più recente della variante aferetica *posticcio* 'id.; applicato ad arte per simulare o sostituire ciò che per natura non c'è più (i denti, la barba, i capelli)' la

⁶⁸³ Il fr.a. presenta l'indigeno *apostis* 'id.' (1330ca., FEW 25,48b).

cui prima documentazione risale al sec. XIII (Fra Gidio, GDLI: «Ornandosi d'oro o d'ariento, né di perle né di capelli posticci»)⁶⁸⁴.

Nel Rinascimento, la voce conosce applicazione nelle arti figurative nel tecnico 'che è opera di artificio pittorico' (ante 1574, Vasari, GDLI). Il corrispettivo coreico 'artificio nel ballo' è privo di riscontri nei testi pratici e nei lessici. Tale aspetto potrebbe invocare la settorialità del termine e la rapida obsolescenza della tecnica della danza teatrale. D'altro canto, gli sviluppi storici del balletto in Francia potrebbero suggerire un'innovazione del tutto indipendente.

L'esempio isolato di *postiche*⁶⁸⁵ s.m. per 'cheveux postiches' (1585, FEW) contrasta con la vitalità del termine che si situa nella prima metà del Seicento. Il generico uso aggettivale è nella forma *postice* 'feint, faux' (1606, Cresp, ib.). Di contro, il sostantivo appare più tardi nella variante francesizzata *postiche* e in numerose semantiche di chiara trafilata italo-romanza: ~ 'faux, qui sert à dissimuler la nature réelle' (dal 1650ca., FEW), ~ 'faux, mis pour remplacer une chose inexistante (dents, cheveux, barbe)' (dal 1690, Fur, ib.), ~ 'qui ne convient pas au lieu où il est placé (au point de vue artistique, littéraire) (dal 1694, Ac, ib.). Nonostante il prestito sia marcato da una discreta

⁶⁸⁴ Cfr. il prestito di ritorno integrale it. *postiche* per 'riccioli finti' (sec. XIX, DEI 3038b).

⁶⁸⁵ A rigore, appare già nel Trecento la forma fr. *postice* s.f. per 'longue pièce de bois établie sur le côté des galères et sur laquelle reposent les rames (1390, *Clos galées Rouen* M.-C., DMFi) ritenuta prestito dal genovese (FEW 25,49a s.v. APPOSITICIUS).

fortuna, l'italianismo coreico non giunge ai lessici. La voce resta isolata al contesto citato e data al 1641.

L'adattamento al sistema fonemico francese sembra essere graduale e segnato da spirantizzazione: it. [tʃ] > fr. [s] > fr. [ʃ]. La forma *postice* riflette per certo una fase precoce dell'integrazione. Dal 1694 (Ac. 2,292a), la voce si fissa nel moderno *postiche*.

Sul piano fonetico, segnala il prestito il mantenimento di *s* davanti a consonante, il cui dileguo è regolare nel francese dal sec. XIII (*s* + cons. > it. *s* + cons. vs fr. \emptyset + cons.; Rohlf 1966 § 266 e Rheinfelder 1953 § 557).

Quanto al valore del suff. *-iche*, si rinvia a Meyer-Lübke (1966 § 168-69).

DER.: Fr. *posticheur* s.m. 'trompeur' (dal 1888, Vill, FEW).

FEW 9,166b s.v. PONERE; REW 553; GDLI 13,1073b; DELI₂ 1238c; TLFi s.v. *postiche*¹; Wind 174; Vidos 195; Hope 217.

POSTURE, s.f.

1. 'portamento⁶⁸⁶; composta posizione del corpo atta a rendere i movimenti nella danza aggraziati e leggeri'

Fr. *postures* s.f.pl. (1599, Tuccaro 3: «la bien-seance des honnestes mouvements, gestes, façons, formes, postures, & actes, non seulement du visage, de la voix, des mains, & des pieds, mais aussi de tout le corps ensemble»), *posture* s.f. (1623, De Lauze 28: «selon

que les personnes seront placees, toutesfois sans aucun geste ou posture du corps»).

Sint.: Fr. *postures indignes* s.f.pl. 'posture corporee ritenute immorali' (1623, De Lauze 7-8: «Ce qui semble ne pouvoir iamais estre qu'au prealable on ne l'aye tirée de dessous les pieds de l'ignorance, qui la gehenne & la contrainct à des postures indignes d'estre veuës, bien moins d'estre imitées»); fr. *postures indecentes* s.f. 'posizioni considerate lascive e oscene' (1682, Ménestrier 146: «Quoique le ballet demande que l'on mêle du plaisant au serieux, parce qu'il est un divertissement, je ne voudrois pas neanmoins que l'on y descendît jusqu'au bouffon, & à ces danses de Charlatans, & Saltimbanques dont les habits, & les postures indecentes sentent la liberté de ces danses impudiques»).

2. 'passo in cui il piede sinistro si leva e avanza verso sinistra, con piegamento sul fianco, mentre il destro lo raggiunge curvando le ginocchia, con finale sollevamento del corpo muovendo in modo contenuto i fianchi; sin. di *continenza*⁶⁸⁷'

Fr. *posture* s.f. (1589, Arbeau 46-47: «Quand les deux pieds sont gettez & posez à terre l'un devant & l'autre derrier, supportans tous deux ensemblement le corps du danceur, ceste contenance & mouvement s'appelle position ou posture, laquelle sert ordinairement pour faire les cadances»), *postures*

⁶⁸⁶ → fr. *portement*.

⁶⁸⁷ → fr. *contenance*.

s.f.pl. (ib.: «En ces postures, il y a un petit advertissement, cest que lesdites postures ont meilleur grace quand elles se font le pied derrier posé sur terre un peu plus tost que celuy devant»).

Sint.: Fr. *posture droicte* s.f. ‘postura principiata con la gamba destra’ (1589, Arbeau 47: «Et se fait en deux façons, quand le pied droict est devant cela s’appelle posture droicte»); fr. *posture gaulche* s.f. ‘postura eseguita con la gamba sinistra’ (ib.: «Et si le pied gaulche est devant, il s’appelle posture gaulche»); fr. *posture de pieds ioincts* s.f. ‘postura eseguita a piedi uniti’ (ib., 64: «Aultres dancent ce commencement ainsi que le reste de la volte par un pied en l’air, un pas, un sault majeur & la posture de pieds ioincts, comme dessus a esté dit»).

Loc. avv.: Fr. *avec la posture* ‘sul passo della postura’ (ib., 55: «Car puis qu’il y a deux mesures ternaires en une cadance, & que lesdites deux mesures tiennent six minimis blanches, dont l’une est convertie en un souspir, restans quatre avec la posture»); fr. *avant la posture* ‘prima del passo della postura’ (ib.: «il s’ensuyt bien que si on coupe les quatre premieres chacune en deux, feront huict noires en lieu de quatre blanches, & en adaptant à chacune notte son mouvement, il y aura (avant la posture) huict pas en lieu de quatre, & en tout la posture comprise feront neuf pas»).

◆ Prestito dall’it. *postura* (lat. POSITURA).

L’esito sincopato *postura* è già

noto al principio del Trecento nel primario ‘posizione, sito di un luogo’ (1309-10, *Stat. sen.*, OVI). L’accezione tecnica di ‘posizione assunta dal corpo umano o dalle membra sia nello spazio sia reciprocamente fra loro, considerata nell’immobilità o nell’atto di compiere un movimento; modo in cui è atteggiata volutamente la persona nella danza’ è coniazione cinquecentesca⁶⁸⁸: it. *postura* (1589, Della Porta, GDLI).

Esiti simili presenta l’allotropo dotto *positura* ‘id.’ (ante 1566, Caro, GDLI 13,1021a)⁶⁸⁹.

Il sostantivo risulta assente nei testi del ballo, sia nel generico ‘atteggiamento, posizione’, sia nel particolare ‘passo di danza, sin. di *continenza*’. Tale assunto è imputabile alla vitalità dei concorrenti sinonimici *portamento* e *attitudine*, ben documentati negli scritti del Quattrocento → *attitude, portement*.

Il prestito entra nel francese *posture* ‘position, attitude du corps’ nel 1580 (Montaigne, *Essais*, TLFi). Tale forma potrebbe alludere ad una variante diatopica di area centro-meridionale, se confrontata con le attestazioni rinvenute nel FEW (lütt. *posteuire*, bess. *posteuire*). Il moderno *posture* sembra stabile dal 1588 (Montaigne, ib.).

L’italianismo del ballo è dapprima documentato nella specializzazione ‘passo di danza, sin. di *continenza*’ (1589,

⁶⁸⁸ Il DEI (3040b) documenta il significato ‘atteggiamento, attitudine’ già nel sec. XIV (cfr. s.v. *postura*¹).

⁶⁸⁹ Cfr. gli esiti fortunati di it. *positura* ‘attitudine o atteggiamento di un personaggio raffigurato in pittura o in scultura’ (ante 1571, Cellini, GDLI), anche nell’allotropo popolare it. *postura* ‘id.’ (sec. XVI, B. Minerbetti, GDLI).

Arbeau), in numerose forme sintagmatiche e locutive, la cui vitalità sembra essere arginata ad un unico testo. I valori particolari, in assenza di concreti riscontri italiani, sono di probabile natura indigena. La vitalità del prestito nel corpus orchestico si dirada a fine Seicento. Il dileguo del generico ‘portamento’ è favorito dal concorrente indigeno *position*⁶⁹⁰, con il quale alterna già da metà Cinquecento. Si veda la necessità della glossa in Arbeau (1589, 47: «s’appelle position ou posture»). L’irreperibilità della voce nei lessici è da addebitare alla settorialità del termine.

Di apparente natura dittologica e del tutto isolato è il sint. *danses de postures* ‘où les danseurs affectent certaines postures bizarres’ (1651-1878, FEW).

L’adattamento del prestito presuppone il passaggio da vocale velare it. [u] a palatale > fr. [y].

Suggerisce il prestito la conservazione di *s* preconsonantica davanti a suono occlusivo (Rheinfelder 1953 § 557).

DER.: Fr. *posturable* agg. ‘qui peut être mis sous la garde de qn (animal)’ (dal 1611, Cotgr, FEW); fr. *postural* agg. ‘relatif à la position du corps’ (dal 1946, Mounier, *Traité caract.*, TLFi).

FEW 9,166a s.v. PONERE; GDLI 13,1092b; ThesLL 10.2,91; TLFi s.v. *posture*; Sarauw 28; Hope 217-18.

⁶⁹⁰ Nel balletto accademico si afferma l’uso di *position* per ‘portamento’ (1700, Feuillet₁ 44-45: «De la manière que les Pas se terminent dans les Positions»). Sul concorrente indigeno *position* cfr. FEW (9,167a).

REPRISE, s.f.

1. ‘quinto movimento di *bassadanza*⁶⁹¹ che precede canonicamente il *branle*⁶⁹², della durata di quattro misure, realizzato con un leggero movimento dei piedi⁶⁹³ e accompagnato da elevazione del corpo⁶⁹⁴,

Fr. *reprinse*⁶⁹⁵ s.f. (1532-1533ca., Sensuyvent A^I: «deux pas simples et par ung double/puis par deux pas simples comme devant/puis apres par une reprinse»), ~ (ib., A^{II}: «deux simples reprinse/branle»), *reprise* s.f. (1589, Arbeau 25: «La cinquieme sorte de mouvement, est la reprise, marquée par une petite r.»), ~ (ib., 28: «Le mouvement

⁶⁹¹ → fr. *basse-danse*.

⁶⁹² In alcuni casi precede il *doppio* (→ fr. *double*).

⁶⁹³ Si tratta di una leggera elevazione del corpo con trasferimento del peso da un piede ad un altro. Tale movenza è ricorrente nelle danze dette basse. Come annota Sachs (1966, 338): «In alcune parti della Francia [...] le riprese vengono chiamate *démarches*». Conferma tale assunto il passo documentato nel Manuscrit de Bourgogne (1480ca., 2v: «Une desmarche seule se doit faire du pie dextre en reculant, et s’apelle desmarche pour ce que on recule, et se doit faire en eslevant son corps, et reculer le pie dextre pres l’autre pie»).

⁶⁹⁴ Su questo punto, Sachs (1966, 338) aggiunge: «non vi è un vero e proprio camminare all’indietro, ma un chinarsi all’indietro. Mentre il corpo si piega sul dorso, il piede destro viene portato indietro riunendosi al sinistro e cioè dalla prima posizione alla terza. La seconda *démarche* è un quarto di giro a destra in direzione della dama; il piede sinistro non viene quindi spostato indietro ma lateralmente, seguito dal piede destro. Il danzatore, allora, si trova nella sua posizione iniziale e può eseguire la terza *démarche* che è come la prima. Tutti i movimenti dei piedi sono accompagnati dall’elevazione del corpo e vengono eseguiti sulle punte».

⁶⁹⁵ Cfr. il lat. maccher. *reprisam* s.f. (1531, Arena v.907: «atque scias duplum recte, simplumque, reprisam, de quot dansando passibus esse solent»).

appellé reprise, precede ordinairement le branle, & quelquesfois le double, & tient quatre mesures du tambourin aussi bien comme les aultres mouvements, lequel vous ferez en remuant un peu les genoux, ou les pieds, ou les artoils seullement, comme si les pieds vous fremioient»).

Loc. verb.: Fr. *faict une reprise* ‘eseguire il passo di bassadanza la ripresa’ (ib.: «Il reste encor à sçavoir comme l’on faict une reprise»).

2. ‘aria di danza’⁶⁹⁶

Fr. *reprinse* s.f. (1571, Liber Primus 2v: «Reprinse»).

♦ Calco semantico sull’it. *ripresa*, deverb. di *riprendere* (lat. class. REPREHENDERE).

Che la voce sia propria del registro poetico lo conferma la prima evenienza ricavata dai Sonetti dell’Abate di Tivoli (1230/50, OVI: «che n’adiven come d’una bataglia: / chi stâ veder riprende chi combatte. Quella ripresa non tegn’è valenza»). Nel Trecento, il termine si afferma anche negli scritti pratici (1305, *Doc. prat.*, ib.) e nei volgarizzamenti dal latino (1323, Filippo da Santa Croce, *Deca prima di Tito Livio*, ib.).

La disamina della nostra documentazione assicura l’uso nella tecnica del ballo: it. *represe* s.f.pl. (1445ca., Do-

menico da Piacenza 7v: «e facendo fine dal drito cum due represe»), *ripresa* s.f. (1463, Guglielmo Ebreo 23r: «In prima doi sempij & quattro doppii. cominciando col pie sinistro. una ripresa»), ~ (1465ca., Cornazzano 6v: «El dançare contiene in se nove movimenti naturali et corporei et tre accidentali. Gli naturali sono Sempj Doppi Riprese Continentie Contrapassi Movimenti Voltetonde Meçovolte e Scambij. Gli accidentali so Trascorse Frappamenti et piçigamenti»).

Si tratta di un movimento congetturale all’esecuzione della danza *bassa*, il cui uso è sostenuto dalla fortuna della danza stessa⁶⁹⁷. Scompare presto dai testi e resta documentata solo nel GDLI⁶⁹⁸.

La motivazione semantica del tecnicismo si deve alla movenza del rilascio del peso corporeo, con passaggio del movimento da una gamba all’altra, cui segue la ripresa dell’azione coreica.

Nel galloromanzo la voce è di antica introduzione (FEW). Appare precocemente nell’accezione di ‘mélodie qui a été reprise, refrain’ (inizio sec. XIII, GautDargH, DEAF*pré*) ad uso della poesia e del linguaggio musicale. Nel ballo, il calco ha avuto vita breve, da subito insidiato dalla voce locale *démarche*, che presenta evenienze più

⁶⁹⁶ Sorta di aria di danza che precede la coreografia dei *bouffons*, seguita da una certa *Dans de Hercules* (1571, Liber Primus 2v). Si tratta di un *unicum* e dalla disamina della partitura si evince la natura binaria della forma strumentale.

⁶⁹⁷ Medesimi esiti conosce la danza in Francia: Arbeau (1589, 24) la definisce «les basse dances sont hors d’usage depuis quarante ou cinquante ans: Mais ie prevoy que les matrones sages & modestes les remettront en usage, comme estant une sorte de dance pleine d’honneur & modestie».

⁶⁹⁸ La semantica registrata è quella di ‘movimento del ballo che segue una pausa’ (1581, Caroso 9: «Le riprese gravi si fanno trovandosi la persona a piè pari, movendo prima il piè sinistro per fianco quattro dita distante dal destro [...]. La ripresa minima di ha da far nel tempo di una battuta minima»).

antiche (1480, Man. de Bourgogne). Pare però che la forma fosse già presente ai testi, se si osserva la notazione coreica dei primi manoscritti noti: (ib., 7r: «R⁶⁹⁹bssdrssdddssrrr⁷⁰⁰»), (1488-1496ca., Lart et Instruction A^{IV}: «Rbssddddrrrbssdr»), (1532-1533ca., Sensuyvent B^{II}: «Rbssdrdrbssddrdrbssdrb»)⁷⁰¹.

Al cambiamento dei repertori di danza e dei costumi di corte è imputabile la progressiva sparizione del tecnicismo. L'ultima evenienza nei testi risale al 1589 (Arbeau). Nelle banche dati è documentata solo in Cotgrave (1611) che esplicita: 'also, a turne in the dauncing of a measure'

Cotgrave s.v. *reprinse*; FEW 10,274a s.v. *REPREHENDERE*; GDLI 16,711c.

RETIRADE, s.f.

'passo eseguito lateralmente, con piegamento del ginocchio e spinta della gamba verso l'alto indietreggiando'

Fr. *retirades* s.f.pl. (1560-90ca., Anonimo 9r: «ferez deux foys troys pas coupez du coste gauche contant 6 pas et ferez apres deux retirades lune du pied droict lautre du pied gauche»), *re-*

tirade s.f. (1623, De Lauze 32: «Ceste retirade doit estre suivie d'une autre qu'on fera tout de mesme de l'autre pied, & par ce que sur ceste action, le pied droict se trouve devant, il le faut porter a costé, sur lequel ayant chassé, faut faire deux pas devant soy, apres lesquels le pied gauche se doit porter en l'air»), *retirades* s.f.pl. (ib., 33: «deux retirades de mesmes les deux precedentes, & une troisesme du pied droict sans croiser»).

Sint.: Fr. *retirade en arriere* s.f. 'ritirata all'indietro'⁷⁰² (1560-90ca., Anonimo 18v: «Vous ferez troys pas descoupez et ferez une fleurette a gauche ayant le pied gauche leve ferez un temps le posant a bas avancerez le pied droict en avant des marchant et du pied gauche le chasserez pour faire une retirade en arriere»); fr. *retirade croisee* s.f. 'ritirata con incrocio delle gambe' (1623, De Lauze 33: «une retirade croisee, qui doit estre suivie d'une autre sans croiser, mais portee plustost en arriere qu'à costé»); fr. *retirade du pied droict* s.f. 'ritirata con principio dal piede destro' (ib., 63: «il faut faire une retirade du pied droict sans lever le gauche»).

♦ Prestito dall'it. *ritirata*⁷⁰³, iterativo di *tirare* (lat. parl. *TIRĀRE*)⁷⁰⁴.

La voce presenta scarsa documentazione nei volgari italo-romanzi con due sole occorrenze trecentesche di area toscana (OVI). Pare invece godere

⁶⁹⁹ La lettera R maiuscola, posta al principio dell'esecuzione della *bassadanza*, indica la *riverenza* ed è finalizzata a rendere omaggio alla dama e all'apertura del ballo → *révérence*.

⁷⁰⁰ s = *simple* (< it. *scempio*); d = *double* (< it. *doppio*); r = *reprise* (< it. *ripresa*); b = *branle*.

⁷⁰¹ È ripresa da Arbeau a fine del Cinquecento per indicare la successione dei passi della danza *bassa*: «N'est-ce pas reverence, branle, deux simples, double, & reprinse, desquels m'avez donné par escript les caracteres R b ss d r» (1589, 40).

⁷⁰² Potrebbe essere di natura dittologica, dato l'indietreggiamento invocato dal passo.

⁷⁰³ Cfr. lo sp. *retirada* (1605, DCECH 5,507b).

⁷⁰⁴ Di etimo incerto. Cfr. DELI₂ 1699a.

di una certa fortuna la coniazione militare ‘arretramento di truppe combattenti con il quale si interrompe lo scontro frontale o comunque il contatto con il nemico e si ripiega su posizioni retrostanti’ stabilmente attestata a partire da Bembo (ante 1547, GDLI) e passata al fr. *retirade* (Hope 219: «milit. ‘re-treat, strategic withdrawal’»).

Il valore di ‘passo marcato da indietro’⁷⁰⁵ affiora unicamente nei trattati e pare infrequente nell’uso: it. *retirata*⁷⁰⁶ s.f. (1560, Compasso 9: «Duoi zoppetti col pie in terra per lungo con una campanella e quattro passetti in volta e due fioretti inanzi e ritirata»), *ritirata* s.f. (1589, Prospero 15: «due botte in aria, una per piede; doi fioretti inanti, & ritirata con la cadenza»). L’ultima testimonianza nota è in Negri (1604, 199: «si farà altrettanto dalla parte destra, è la ritirata»).

Rivela la natura del prestito il suffisso *-ade*⁷⁰⁷, con riscontri in altri italianismi del ballo → *gambade*, *escouade*, *estocade*⁷⁰⁸. Anche la tipologia

⁷⁰⁵ La gamba retrocede congiuntamente all’azione di essere tirata indietro.

⁷⁰⁶ Pare trovare corrispondenza nella *recacciata* documentata in Caroso (1581, 15: «Si fa una battuta di Campanella col sinistro indietro: il quale poi calandosi, dando una battuta, si caccia con esso il destro, che ad un tempo medesimo si deve levare, & spingere innanzi: & questa è una Recacciata»).

⁷⁰⁷ Sulla natura allogena del suffisso sonorizzato *-ade* cfr. Rheinfelder (1953 § 80; Meyer-Lübke §§ 90, 116).

⁷⁰⁸ Per contro, sembra essere indigena la coniazione *glissade* ‘sdruciolata’ (1560-90ca., Anonimo 4r: «et apres faire troyz glissades a gauche») così come la voce coreica *coulade*, di semantica incerta (ib., 11r: «et chasserez encore du pied droict le pied gauche pour faire une autre battu tenant le pied droict en lair pour coupper servant servant dune coulade»). Il suffisso diventa poi autonomamente produttivo nel francese, come

testuale della documentazione concorre ad affermare l’italianismo: l’uso del fr. *retirade* ricalca fedelmente quello del modello alloglotto. Il passo trova unica applicazione nella *gaillarde*⁷⁰⁹ ed è marcato da vitalità fino allo scadere delle mode coreiche: l’obsolescenza della danza accompagna il dileguo del prestito. L’ultima evenienza testuale è in De Lauze (1623).

L’esistenza effimera del termine presuppone la mancata lemmatizzazione. Pare che la voce sia nota alla dizionariaistica nell’uso militare ‘retranchement qui se fait de dans le corps d’un ouvrage, pour disputer le terrain lorsque les premières défenses ont été rompues’ (1611, Cotgr, FEW).

FEW 6/1,403b s.v. MARTYRIUM; DEI⁷¹⁰ 3266a; GDLI 16,946a; Hope 219.

RÉVÉRENCE, s.f.

‘inchino fatto alla dama (della durata di quattro misure) all’inizio della *bas-sadanza*⁷¹¹ compiuto con la gamba destra in avanti, mentre la sinistra⁷¹² è

osserva il TLFi s.v. *-ade*¹: «Les mots d’empr. en *-ade* ont suscité dès le XVI^e s. la création de dér. français»).

⁷⁰⁹ In De Lauze (1623, 32) la *retirade* trova occasionalmente impiego anche nella *courante* s.f. ‘danse ancienne dont l’air, composé sur une mesure à trois temps, est souvent employé dans une suite instrumentale’ (1515, J. Marot, *Epistre des dames de Paris au Roy François*, TLFi).

⁷¹⁰ Il DEI rileva l’italianismo unicamente per il campo cinematografico e sportivo.

⁷¹¹ → fr. *basse-danse*. Nel sec. XVI, la *riverenza* è in uso anche per aprire la danza della *gagliarda*.

⁷¹² Lat. maccher. *reverentia* s.f. (1531, Arena v.859: «De gamba semper reverentia fitque sinistra»). Nei versi a seguire, Arena mette in dubbio l’uso della gamba sinistra per principiare il

a riposo, della durata di quattro misure⁷¹³

Fr. *reverence* s.f. (1480ca., Man. Bourgogne 4r: «Basse danse maieur se commence par basse danse, et pour la premiere note qui est nommee desmarche on fait reverence a la femme en soy enclinant vers elle, et ceste inclination se doibt faire du pie senestre»), ~ (1488-1496ca., Lart et Instruction A¹: «Basse dance mineur ce commence par pas de barbanz de la premiere note on ne fait point de reverence a la femme»), ~ (1532-1533ca., Sensuyvent A¹: «La grande mesure de basse dance se doibt commencer et marcher par une reverence»), *reverance* s.f. (1560-90ca., Anonimo 4v: «belles damoyelles qui soient en sa fantaisye et apres les prendra lune apres lautre et suivront le gentilhomme derriere lune apres lautre et feront un tour de salle dansant tous troys ensemble et apres il les laissera a un bout de la salle leur faisant la reverance»), *reverence* s.f. (1589, Arbeau 25: «Le premier mouvement est la reverence, marquée par une grande R»), ~ (ib., 26: «La reverence premier geste, & mouvement, tient quatre battements de tambourin, qui accompagnent quatre mesures de la chanson que sonne la flutte»).

Sint.: Fr. *reverences salutatoires* s.f.pl. ‘riverenza che segna il principio del ballo’ (1589, Arbeau 42-43: «et ce-

passo e osserva come segue: «bragardi certant, et adhuc sub iudice lis est, de quali gamba sit facienda salus» (ib., v.861-62).

⁷¹³ In risposta alla *riverenza* Sachs (1966, 389-90) specifica che «la dama s’inchina leggermente con entrambe le ginocchia».

pendant que ie suis en propos de la reverence. ie vous veulx dire que telles reverences salutatoires que lon fait au commencement, à la fin, & quelques-fois au meillieu des dances, ne sont comprises au nombre des mouvements gaillards»); fr. *reverences passagieres* s.f.pl. ‘tipiche riverenze eseguite in alcuni passaggi di gagliarda’ (ib.: «Bien y sont comprises deux aultres sortes de reverences passagieres, cest a dire servants a aulcuns passages de la gaillarde»); fr. *reverence passagiere droicte* s.f. ‘riverenza eseguita con il piede sinistro in avanti atto a sostenere il peso corporeo, mentre il destro è posto incrociato dietro il sinistro’ (ib.: «Il en est de deux sortes, l’une quand le pied gaulche soustenant le corps, le pied droict se croise en derrier»); fr. *reverence passagiere gaulche* s.f. ‘riverenza con la gamba destra in avanti tesi e la sinistra incrocia dietro’ (ib.: «Laultre sorte est quand le pied droict soustenant le corps, le pied gaulche se croise en derrier, & s’appelle reverence passagiere gaulche»).

Loc. verb.: Fr. *faisant la reverence* ‘eseguire il primo movimento della *bassadanza*’ (ib., 35: «Si tost que vous entendrés le dernier battement du branle precedent le congé vous tournerés le corps devers la damoiselle pour (ostant le bonnet faisant la reverence) prendre ledict congé, & la restituer ou vous avés commencé la basse dance»); fr. *faire la reverance* ‘eseguire il protocollo cortese della riverenza al principio del ballo’ (1623, De Lauze 27-

28⁷¹⁴: «Après avoir tiré le chapeau de la main droite [...], mais avec des demarches graves & sans contrainte, & lors que sa discretion luy fera iuger le temps de faire la reverance, sans plier les genoux, qu'il coule doucement la iambe droite devant iusque à ce qu'elle touche quasi la gauche, & sans s'arrester que bien peu la dessus, la pointe des pieds fort ouvertes en pliant doucement l'une & l'autre, il desgagera comme insensiblement la gauche»).

2. 'nella danza classica, attitudine eseguita con un piede posto in avanti e l'altro indietro, con inclinazione del corpo e del capo'

Fr. *révérences* s.f.pl. (1725, Rameau 29: «Des révérences de différentes façons»).

Sint.: Fr. *reverence en avant* s.f. 'riverenza con piede posto in avanti e il corpo posato sul piede che resta fermo' (ib.: «Premiere attitude de la reverance en avant»); fr. *reverences en arriere* s.f. 'riverenza eseguita con corpo disposto in quarta posizione e principio con il piede sinistro che raggiunge il destro, il sinistro è che piega indietro al destro in terza posizione e chiusura' (ib., 35: «Des reverences en arriere. Ces reverences ce font tout differement de celles en avant, aussy sont-elles plus respectueuses»).

♦ Calco semantico sull'it. *riverenza*, (lat. class. REVERENTIA).

La voce è ben documentata nei

testi settentrionali di varia tipologia, già a partire dalla prosa di Guido Faba nel primario 'rispetto pieno di soggezione verso qc., osservanza rispettosa nei confronti di q.' (1243, DELI₂). Si impone a fine del Duecento il valore metonimico di 'inchino, genuflessione o cenno di genuflessione in segno di riverenza' (ante 1294, Guittone, ib.) che trova riflesso nel linguaggio della danza. Appare con insistenza sin dal primo trattato noto e con grafia latineggiante *reverentia*⁷¹⁵ s.f. (1445ca., Domenico da Piacenza 7v: «uno dopio suso dicto pe cum uno poco di reverentia et una represa suso el pè drito»), *riverenza* s.f. (1463, Guglielmo Ebreo 25r: «et poi faciano una ripresa in sul pie dritto. et poi faciano doi doppij insu un pie cominciando col pie sinistro. et una riverenza in sul pie sinistro»), *reverentia* s.f. (1465ca., Cornazzano 20r: «sul pie dritto quando viene alla donna et fanno tutti isieme duo continentie poi una riverentia sul pe senestro»).

La vitalità del termine continua per tutto il Cinquecento e le risultanze testuali suggeriscono un'ulteriore valenza semantica: it. *riverenza* s.f. 'preambolo alla danza' (1581, Caroso 3: «Et perche nella maggior parte de i Balletti intervengono otto battute perfette di Musica [...]; però si ha da sapere, che nelle quattro prime battute si principia, & finisce tutta la Riverenza»).

La semantica 'mouvement du corps qu'on fait pour saluer en inclinant la tête et en pliant les genoux' è già nota da Machaut (*P. Alex.*, DMFi).

⁷¹⁴ Si tratta di un capitolo interamente dedicato al passo della *riverenza*.

⁷¹⁵ La grafia con gruppo *TI* non palatizzato è variante latinizzata del più consueto *riverenza*.

Di contro, pare essere ignota ai lessici la denominazione di ambito coreico. Tale specializzazione appare per la prima volta allo scadere del sec. XV (Man. de Bourgogne). Solo la distribuzione testuale degli esempi induce a propendere per l'italianismo, irradiato dalla Penisola attraverso la circolazione della trattatistica di settore.

Peraltro, il canonico impiego della voce nella danza *bassa*, riproduce fedelmente quello dell'it. *riverenza*, circostanza che rafforza l'ipotesi del calco. La voce è fittamente documentata e registra continuità nelle trattatistica. La fortuna del termine è garantita dalla sua risemantizzazione: nel 1725 riemerge nel trattato *Le Maître à danser* e si fissa nella tecnica del balletto classico (Rameau 29-37). Tale uso sembra documentato fino ai giorni nostri (Bourgat 1986, 85seg.).

FEW 10,354a s.v. REVERERI; DELI₂ 1402a; DMFi *révérence*; TLFi s.v. *révérence*.

REVERS, s.m.

1. 'colpo di rovescio dei *mattacini* armati di spada portato diagonalmente dall'alto a destra verso il basso a sinistra'⁷¹⁶

Sint.: Fr. *revers hault* s.m. 'colpo di spada inferto dall'alto' (1589, Arbeau 97: «L'autre geste est appelé revers hault, quand au contraire le danceur frappe son compaignon, en fauchant & descendant dés sa main senestre a sa

main droicte»); fr. *revers bas* s.m. 'colpo di spada inferto dal basso' (ib.: «L'autre geste est nommé revers bas, quand le danceur frappe son compaignon, en montant de la main senestre à la droicte»).

2. 'passo o salto del riverso'

Fr. *revers* s.m. (ib., 61: «Revers. Pied en l'air gaulche, sans petit sault. Pied en l'air droit, sans petit sault. Greve gaulche»), ~ (ib.: «Revers du passage precedent»).

Loc. verb.: Fr. *en dançant le revers* 'esecuzione della sequenza di movimenti che segnano il passaggio del salto riverso' (ib.: «Il vous faudra torner deux fois le corps en dançant les unze pas, & aultant de fois en dançant le revers, car un seul tornement de corps ny suffiroit pas»).

◆ Calco semantico sull'it. *riverso* (lat. class. REVERSUS).

La più antica attestazione del termine affiora nel tosc. *riverso* agg. 'rovescio, supino' (seconda metà del sec. XIII, Tomaso da Faenza, OVI: «cristallo / vòl quel che serra e avre in ogne verso / per la maestra chiave ca riverso / fatt'ha del dritto, e quest'è 'l menor fallo»). Che la forma appartenga al registro poetico lo indica anche la glossa di Francesco da Buti (1385-94, *Inf.*, OVI: «cioè dalla bolgia sesta, *Supin*; cioè riverso, *si diede*»).

La voce dotta trova vasto impiego nella scherma a partire da Fiore dei Liberi con semantica 'manrovescio' ovvero 'colpo sferrato da sinistra verso destra,

⁷¹⁶ → fr. *matassin*.

rivolto col palmo in giù' (1409, GDLI). Riappare in veste di tecnicismo per indicare uno specifico salto attagliato alla danza della gagliarda, con prima evenienza nel 1465ca. (Cornazzano 5r: «gli suoi passi naturali et aiutare lhuomo nelle volte sicondo gli scambiitti e salti chel vegnira a fare dritti e riversi »)⁷¹⁷. Pare che la motivazione semantica della voce risieda nella sovversione del consueto movimento eseguito da destra verso sinistra, che è pertanto, secondo i citati, portato da sinistra a destra. La rapida sparizione della pratica della gagliarda segna la mancata lemmatizzazione del tecnicismo.

Nonostante la voce sia di antica introduzione nel francese, pare cursoria e isolata l'accezione di 'coup donné de gauche à droite avec une arme maniée de la main droite' con esito femminile *reverse*, datata al 1310ca. (FEW). La più tardiva forma *revers* s.m. 'coup frappé de gauche à droite' (1480ca., AncPoés, FEW)⁷¹⁸ conosce una discreta vitalità nei secc. XVI e XVII, in testi o fortemente influenzati dalla Penisola o in traduzioni dall'italiano⁷¹⁹. La disamina delle occorrenze conferma la

dipendenza semantica dall'ambiente schermistico italiano.

L'italianismo diretto è in uso anche nelle danze armate, in passaggi che prevedono l'utilizzo della spada con identico significato schermistico, come si evince dai contesti citati (1). Conosce altresì evenienze nel valore di 'salto riverso' diffuso nella danza della gagliarda in una semantica che corrisponde perfettamente all'uso italiano. (2). L'ambito del calco è limitato, non pare giungere ai lessici o comparire altrove nei testi coreici.

Cotgrave s.v. *revers*; FEW 10,356-57a s.v. REVERSUS; GDLI 16,1056c; DMFi s.v. *revers*.

ROMANESQUE, s.f.

1. 'danza popolare simile alla *gagliarda* usata da molti compositori come tema per variazioni strumentali, in uso nei secc. XVI e XVII'

Fr. *Romanesque* s.f. (1589, Arbeau 52: «nous avons tousiours sur noz Lutz & Guitermes la gaillarde appellee la Romanesque: Mais ie la treuvois trop frequentee & triviale: I'en apprins une sur le Luth que ie voyois volontiers dancer par mes compaignons»), ~ (1623, De Lauze 9: «Il faut au surplus remarquer que de tout temps en chasque contree ou Province on a eu une danse affectee, [...] des Italiens la Gaillarde ou Romanesque»).

2. 'forma strumentale che accompagna la *romanesca*'

⁷¹⁷ Per una descrizione più dettagliata del passo si rinvia a Caroso (1581, 12: «Del salto Rivero. La persona starà à piedi pari un poco larghetti: & facendo un Zoppetto col destro in terra, tirerà il sinistro indietro inarborato, col quale farà un Sottopiede al destro, il qual destro subito s'inarborerà dinanzi»).

⁷¹⁸ Di apparizione coeva è la forma del medio fr. *revers* 'coup donné de gauche à droite avec une arme' (1483, *Doc. Poitou G.*, DMFi).

⁷¹⁹ Cfr. *revers* s.m. 'manrovescio' (1609, Cavalcabo 35: «tu verras qu'il vueille parer ton estocade d'un revers tu peux caver ton espee [...]. Il se pourra encor luy donner un revers par la iambe, ou par la face»).

Fr. *Romanesque* s.f. (1589, Arbeau 52: «Air de la gaillarde appellee, *La traditore my fa morire*. *Je tiens ceste air merueilleusement agreable*»).

◆ Prestito dall'it. *romanesca*, der. di *Roma* (lat. ROMANUS).

La documentazione del tecnicismo del ballo è cursoria nella trattatistica e sembra apparire in un'unica fonte: sint. it. *bassa romana* 'balletto' (1581, Caroso 80: «Bassa romana. Balletto di M. Battistino [...]. Si pigliarà la man'ordinaria della Dama, facendo insieme la Riverenza, & due Continenze, & passeggiando, si faranno due Puntate innanzi») ⁷²⁰.

Esiti diversi emergono dalla dizionaristica che documenta una discreta continuità per la voce coreica *romanesca*, attestata dal 1538 (Belo, DI), con testimonianze anche recenti (2017, Zing). Le relative partiture suggeriscono che il tempo musicale della *romanesca* sia ternario e coincida con quello della *gagliarda*. Tale circostanza lascia supporre che si tratti della medesima composizione coreutica e musicale.

In area galloromanza, la forma appare primariamente nel provenzale *roumanisco* s.f. 'espèce de danse vive' (sec. XVI, M, FEW) con quasi parallelo riscontro nel francese *romanesque* s.f. 'sorte d'air qu'on chante' (1572, Picot, *Français Italianisant*, FEW). Le testimonianze seriori confermano l'uso del lessema, con occorrenze note fino al 1721 (Trév, ib.). Il più preciso valore musicale 'air sur lequel s'exécute la danse appelée romanesque' è docu-

mentato dal 1842 (AcC, FEW). In riferimento al prestito coreico e alla tardiva documentazione musicale il FEW spiega che la «*romanesca* ist im ältern it. bereits der name eines tanzes. Dieser tanz wurde offenbar zum klange einer melodie getanzt. Dabei ist nicht belegt, dass schon it. *romanesca* diese bed. gehabt hätte; sie kann auch erst im fr. entstanden sein». In Arbeau (1589) sono simultaneamente attestate ambedue le valenze.

Segnala il prestito il suffisso fr. *-esque* (/esk/) < it. *-esco* (-a) ⁷²¹ (< lat. -ISCUS), il cui impiego è dovuto all'azione assimilatrice di toponimi o antroponimi usati come base per formazioni aggettivali o sostantivate ⁷²². Nel sec. XVI, la produttività di *-esque* è notoriamente mediata dall'Italia (Meyer-Lübke 1966 § 140) → *grotesque*.

EncIt 29,947; FEW 10,458b s.v. ROMANUS; REW 7371; DI 4,93b s.v. *Roma*; TLFi s.v. *romanesque*²; Wind 45.

SALTARIN, s.m.

'ballerino'

Fr. *saltarin* s.m. (1599, Tuccaro 3: «la mauvaise pratique & incertain usage à quoy ils exercent leur corps, que maintenant pour tout certain ie recognois avoir moy-mesme esté le plus panure & mauvais saltarin du monde»), ~ (ib., 44: «pour bien entendre l'art & ma-

⁷²¹ Sulla produttività del suffisso italiano cfr. Rohlf (1969 § 1121).

⁷²² Cfr. il fr. *mauresque*, *moresque* 'danse' (dal 1448 *Extraits des comptes et mémoriaux du roi René*, TLFi). Sulla trafila della voce francese cfr. FEW (6/1,554b).

⁷²⁰ Cfr. EncIt 29,947.

niere qu'il faudroit observer, suyvant leur intention pour devenir parfait saltarin, voire avec telle agilité & disposition»), ~ (ib., 50: «en traictant des choses qui appartiennent à la Maistrise de ceste profession de bien sauter; à fin que l'on puisse entendre le moyen qu'il faut tenir pour dresser & former un parfait saltarin»).

♦ Prestito dall'italiano *saltarino*⁷²³, deverb. di *saltare* (lat. SALTARE).

Il FEW esplicita chiaramente il caso di *saltarino*, considerandolo privo di occorrenze note e spiega: «[*saltarin*] muss aus dem italienischen entlehnt sein, obschon dort ein **saltarino* nicht belegt ist». Tale assunto è contraddetto dalla relativa documentazione, seppure ridotta, rinvenuta in Florio (1598) che registra la forma nel valore di 'dancer', in Oudin (1640) per 'sauteur' e in Veneroni con semantica 'ballerino'. La forma resta ignota ai maggiori repertori dell'italiano⁷²⁴, aspetto che induce a ritenere la diffusione della voce ristretta ad un impiego di area settentrionale e limitata ai secc. XVI e XVII. La relativa vitalità settentrionale spiega gli esiti emersi dalla densa documentazione del LEI⁷²⁵ (s.v. SALTARE): triest. *saltarín* (DET), ~ mirand. (Meschieri), parm. *saltarén* (Malaspina) per 'ballerino, saltatore; saltimbanco, trapezista'.

La prima occorrenza di *saltarino* è nelle nostre fonti e risale al 1555 (Cor-

so 13: «l'arte di cangiarsi in tutte le forme, figuravano l'ottimo saltatore, il qual può ciò che vuole, imitare con gli atti»). Il tecnicismo risente chiaramente del modello offerto dal concorrente sinonimico *ballerino* (der. di *ballare* + suff. *-ino*), di cui ne ricalca la semantica. Peraltro, sul piano semantico già il lat. SALTARE riflette l'originario 'ballare'.

Il prestito affiora nel francese *saltarin* 'sauteur' e conosce unica documentazione in D'Aubigné (1615, *Tragiques*, Huguet). A giudicare dai dati, l'evenienza nel nostro corpus è la prima testimonianza nota, l'unica per il sec. XVI per il valore di 'danseur' (Tuccaro). Nel testo, la voce ricorre 12 volte al maschile e alterna con l'indigeno *sauteur*. È pertanto facilmente ipotizzabile che la forma *saltarino* fosse presente alla coscienza linguistica dell'autore, essendo egli stesso abruzzese. L'italianismo è indubbio, seppure non supportato dalla relativa cronologia. L'onomaturgia è arginata ai contesti citati e non riappare altrove.

Florio 341b; Oudin (1640) 708a; Veneroni 1,431a; FEW 11,120seg. s.v. SALTARE; Huguet 6,681a; GDLI 17,443a.

SALTARINE, s.f.

'ballerina; saltatrice'

Fr. *saltarine* s.f. (1599, Tuccaro 38: «comme aussi ce qui est advenu à Empuse excellente saltarine, appellee magicienne, pour ce que par son agilité elle se transformoit en toutes sortes de

⁷²³ Cfr. lo sp. *saltarín* (DCECH 5,142a).

⁷²⁴ Il GDLI registra una sola occorrenza di *salterino* in funzione aggettivale per indicare ciò 'che si muove con salti e balzi' (ante 1862, Bresciani).

⁷²⁵ I dati sono estratti dalla disamina delle schedine, raccolte s.v. SALTARE.

formes & figures [...], escript qu'elles sautent et ballent souvent entre-elles de fort bonne grace»).

♦ Prestito dall'it. *saltarina*, deverb. di *saltare* (lat. SALTARE).

Il sostantivo italiano pare essere ignoto ai lessici⁷²⁶, ma presenta riscontri in un unico testo del ballo di area pavana: *Le lalde e le sbampuorie della unica e vituliosa Ziralda ballerina e saltarina scaltrietta Pavana* (1553). L'impiego del sostantivo alterna con il concorrente sinonimico *ballerina*, con 9 ricorrenze. La diffusione della voce è arginata ai contesti citati e non compare altrove nei testi.

Parimenti all'italiano, l'onomaturgia francese è circoscritta ad un unico trattato che data al 1599 (Tuccaro). Il prestito sembra essere individuale e, peraltro, indotto dalla lingua madre dell'autore → fr. *saltarin*.

Oudin (1643); FEW 11,120seg. s.v. SALTARE.

SALTIMBANQUE, s.m.

‘(fig.) danza poco seriosa, probabilmente non regolamentata, che allude a costumi e a posture indecenti’⁷²⁷

Fr. *saltimbanques* (danse de) s.m.pl. (1682, Ménestrier 146: Quoique le ballet demande que l'on mêle du plaisant

⁷²⁶ È però nota alla dizionaristica la forma femminile it. *saltatrice* per le accezioni di ‘salteuse, danseuse’ glossata come *unicum* in Oudin (1643), con esiti nel moderno francese *saltatrice* ‘danseuse, mime’ (dal 1875, FEW).

⁷²⁷ → fr. *charlatan* che presenta la medesima semantica.

au serieux, parce qu'il est un divertissement, je ne voudrais pas neanmoins que l'on y descendît jusqu'au bouffon, & à ces danses de Charlatans & Saltimbanques dont les habits, & les postures indecentes sentent la liberté de ces danses impudiques»).

♦ Prestito dall'it. *saltimbanco*⁷²⁸, composto da *saltare in banco* (< franc.a. BANC)⁷²⁹.

La prima forma è nell'it. *saltambanco* s.m. ‘giocoliere girovago, che allo scopo di procacciarsi l'obolo, si esibisce pubblicamente in piazze, circhi, fiere e simili nei più svariati esercizi di abilità o di destrezza e in numeri musicali o comici’ (ante 1566, Caro, GDLI). Sin da subito, la voce manifesta una certa resistenza alla stabilizzazione grafica e risulta marcata da una fitta polimorfia nell'italiano⁷³⁰ e in tutta l'area italo-romanza⁷³¹. La forma si fissa nel moderno *saltimbanco* al principio del sec. XX (1903, G. Chiarini, ib.).

La semantica e la relativa crono-

⁷²⁸ Dall'it. la voce è passata allo sp. *saltaembanco* s.m. (1599, Aléman, CORDE).

⁷²⁹ Cfr. LEI^G (2,361).

⁷³⁰ L'alta frequenza della voce trova riscontro nelle varietà grafiche offerte dai lessici: cfr. it. *salta in banco* s.m. ‘a mountibanke’ (1598, Florio), *saltimbanca* s.m. ‘id.’ (ib.), it. *saltaimbanchi* s.m.pl. ‘id.’ (1569, B. Pino, GDLI), it. *saltainbanco* s.m. ‘id.’ (ante 1600, Bruno, ib.), it. *saltinbanco* s.m. ‘id.’ (ante 1686, F. F. Frugoni, ib.), it. *saltabanchi* s.m.pl. ‘id.’ (ante 1804, Longo, ib.).

⁷³¹ Il regesto delle forme grafico-fonetiche è ben documentato dai materiali del LEI s.v. SALTARE: cfr. l'it.sett.occ. *salt'in banco* s.m. ‘ciarlattano’ (1564, Vopisco), gen. *saltabanco* s.m. ‘id.’ (Castello), lig.occ. *sartimbanco* s.m. ‘id.’ (MonacoFrolla), nap. *sagliemmanco* s.m. ‘id.’ (1636, BasilePetrini), salent. *sartabanco* s.m. ‘id.’ (Rohlf), calabr. *sauttabanco* s.m. ‘id.’ (R), rover. *saltambanco* s.m. ‘cantambanco’ (Azzolini).

logia garantiscono la provenienza italo-romanza della voce. La prima evenienza è nel primario ‘bateleur qui débite ses boniments et fait ses exercices sur les places publiques, dans les foires’ (ante 1615, Pasquier, FEW). Paiono essere autoctoni gli sviluppi figurati ‘homme sans consistance, qu’on ne peut prendre au sérieux’ (dal 1649, Retz, ib.), ‘bouffon de société (t. de dénigrement)’ (dal 1690, Fur, ib.), ‘mauvais orateur qui débite avec des gestes outrés des plaisanteries déplacées’ (dal 1694, Ac, ib.). L’accezione sviluppata nel ballo ‘danza poco seria’ è documentata isolatamente in Ménestrier (1682) e non giunge ai lessici. La motivazione semantica risiede nell’uso figurato di ‘buffone, dai comportamenti poco seri’ con passaggio a ‘danza poco seria, danza da saltimbanco’.

Isolatamente in Académie (2,434b) appare la variante grafica *saltinbanque*. Il prestito si stabilizza nel francese moderno *saltimbanque*, con integrazione parziale, prob. favorita dal modello offerto da *banque*.

DER.: Fr. *saltimbanquer* v.n. ‘faire le saltimbanque’ (1639, Chap, FEW).

Florio 1598,341b; FEW 11,120seg. s.v. SALTARE; GDLI 17,444a; TLFi s.v. *saltimbanque*; Wind 153; Hope 221.

SAUTER, v.intr.

‘ballare, danzare’

Fr. *saulter* v.intr. (1589, Arbeau 4: «Dance vient de dancier, que lon dit en

latin *saltare*: dancier c’est à dire saulter, saulteloter, caroler, baler, treper, mouvoir & remuer les piedz, mains, & corps de certaines cadances, mesures & mouvementz»)⁷³², *saulte* v.intr. (ib., 23: «Aprez cela, le tout estant bien bouché, soufflant un peu plus fort, elle saulte à la quinte»), *sautoyent* v.intr. (1599, Tuccaro 51: «Or Homere raconte qu’il y avoit de son temps quelques sauteurs, qui sur la fin des banquets de leurs Demy-Dieux sautoyent»), *saute* v.intr. (ib., 55: «Ce qui n’advient pas à celui qui saute bien, & qui a la vraye cognoissance de l’art, lequel ne faut iamais de faire toujours à temps la volte iuste & mesurée»).

♦ Calco semantico sull’it. *saltare* (lat. SALTARE).

La voce è puntualmente segnalata dalla dizionaristica e già anticamente nel valore di ‘ballare, danzare’. La prima forma si ricava dallo *Splana-mento de li Proverbi de Salomone* (prima metà del sec. XII, Patecchio, GDLI). L’impiego non si limita al Duecento e pare essere del solo registro poetico (GDLI)⁷³³. Tale assunto è contraddetto se si confronta la documentazione coreica che testimonia inequivocabilmente il significato di ‘ballare’: it. *saltavano* v.intr. (1463, Guglielmo Ebreo 2r: «dalla forza di

⁷³² A rigore, anche il sostantivo nella forma latineggiante *saltation*, è impiegato nel valore di ‘danza’ (ib., 5: «La dance ou saltation est un art plaisant & profitable»).

⁷³³ Il GRADIT s.v. *saltare* segnala l’accezione di ‘ballare’ ad uso del registro letterario. L’ultima evenienza nota ai lessici pare risalire a D’Annunzio (GDLI).

quella melodia commosse hor in qua, hor in la intorno al suo pastore danzavano, saltavano»), ~ (1515-20ca., Cosimo Ticcio 2v: «Et *i Romani* anchessi havevano *i sacerdoti salii i quali saltavano in honore di Marte. Et i Lacedemoni* che da Castore e, Polluce haveano i balli imparati erano usati di fare ogni cosa con saltationi»), *saltare* v.intr. (1555, Corso 7: «così nel principio del ballo si fa il passamezo, che è una volta piacevole, & meza tra il temperato, e il fervente. Poi si entra nel caldo del saltare alla gagliarda»)⁷³⁴. L'uso alterna con i sinonimici *ballare* e *danzare*⁷³⁵.

La prima semantica dell'antico francese è nel primario 's'élancer en l'air, soit pour retomber au même endroit, soit pour franchir un espace' (1181-90, Chrétien de Troyes, *Graal*, TLFi). Stando allo stato attuale delle ricerche, il valore di 'danser tel pas de danse' affiora ante 1482 (*Myst. Pass. Troyes B.*, DMFi: «Je mevray la queue en suyvant Pour saulter le pas de breban») ⁷³⁶. Tale sviluppo secondario è secondo il FEW «nur vorübergehend im 16.-17. Jh. belegt»⁷³⁷ e pare essere legittimato dalle traduzioni della Bibbia, con conseguenti influssi del lat. SALTARE 'ballare' (FEW).

⁷³⁴ Continua per tutto il Settecento: (1728, Dufort 2: «tuttavia non si può fermamente dire che gli Antichi, i quali invero ballavano o saltavano regolati dall'armonia, abbiano avuta notizia della danza regolata»).

⁷³⁵ Cfr. Cella (2003, 384-85).

⁷³⁶ Cfr. il più antico uso di *sauter* per 'danser en sautillant, faire des sauts' (1360-80ca., Daudin, *De la erudition H.*, DMFi).

⁷³⁷ L'esito semantico registrato nel francese non sembra essere regolare: dopo il sec. XVII è attestato isolatamente nel 1827-30 (FrMod, FEW) prima di scomparire poi del tutto.

La fitta presenza di *sauter* in testi direttamente dipendenti dalla Penisola e nel periodo di maggiore incidenza dell'italiano sul francese lascia ipotizzare una mediazione italoromanza per il valore di 'danzare'. Tale assunto è supportato dalla cronologia e dai contesti in cui il fr. *sauter* ricorre. Inoltre, sono italianismi molti derivati di *sauter* con connesse accezioni coreiche: fr. *saltarin* < it. *saltarino*; fr. *saltarelle* < it. *saltarello*; fr. *saltimbanque* < it. *saltimbanco*; fr. *pas sauté* < it. *passo saltato*⁷³⁸.

DER.: Fr. *saultement* s.m. 'danse' (1532, FEW); fr. *sautarelle* s.f. 'danseuse' (1538, Est, FEW); fr. *saltarelle* s.f. 'air de danse italien à trois temps' (1834, Fétis, *La Musique mise à la portée de tout le monde*, TLFi); fr. *sauteuse* s.f. 'sorte de danse' (dal 1835, Ac, FEW).

FEW 11,119seg. s.v. SALTARE; GDLI 17,434c; DMFi s.v. *sauter*; TLFi s.v. *sauter*.

SIMPLE, s.m.

'passo singolo di *bassadanza* con valore ritmico di una breve eseguito strisciato e generalmente principiato con il piede sinistro'

Fr. *simples* s.m.pl. (1488-1496ca., Lart et Instruction A^I: «puis par .ii. simples, puis par 3 desmarches et fault faire ung branle»), ~ (1532-1533ca., Sensuyvent A^{II}: «Il est a noter que une reverence &

⁷³⁸ Si rinvia alle rispettive voci del glossario.

ung bransle / deux simples & ung double & une reprise occupent autant lung comme lautre»), ~ (1589, Arbeau 25: «La troisieme sorte de mouvement, sont deux simples, marqués par ss.»).

Sint.: Fr. *pas simples* s.m.pl. (1480ca., Man. Bourgogne 1r: «La grande mesure pour entree de basse dance se doibt marchier par une desmarche puis par ung branle puis par deux pas simples»), ~ (1488-1496ca., Lart et Instruction A¹: «La grand mesure pour entree de basse dance se doit marchier par une desmarche puis par ung branle puis par .ii. pas simples»), ~ (1532-1533ca., Sensuyvent A¹: «La grande mesure de basse dance se doibt commencer *et* marcher par une reverence / puis par ung branle / puis per deux pas simples»).

♦ Calco semantico sull'it. *scempio* (lat. tardo SIMPLUS)⁷³⁹.

La dizionaristica data la prima forma di *scempio* per 'tipo di ballo rinascimentale' ante 1543 (Firenzuola, GDLI⁷⁴⁰). Le nostre fonti permettono di antedatate il termine al 1445ca.: it. *sempij* s.m.pl. (Domenico da Piacenza 7v: «fazando fine al drito; e poi fano dupij [...]; e poi sempij dui comenzando cum lo pede drito»), sint. it. *passi sempij* s.m.pl. (ib., 10v: la dona contra di

loro: cum passi dui sempij et uno dopio»), ~ (1463, Guglielmo Ebreo 6v: «alla ditta misura, et secondo il suono concordante: la qual ci mostra il tempo di passi sempij et di passi doppij»), sint. it. *passi sempi* s.m.pl. (1465ca., Cornazzano 3r: «e cosi havere passi sempi doppi riprese continentie volte tonde et meço volte di diverse guise»). Nelle risultanze testuali del Quattrocento, il termine qualifica un passo strisciato semplice: un piede muove leggermente in avanti subito seguito dall'altro. Appare congiuntamente al *doppio*⁷⁴¹ e alterna nella funzione aggettivale e sostantivata. L'uso del tecnicismo è sostenuto dalla fortuna della *bassadanza* e pare regolare fino al principio del sec. XVI.

L'aggettivo *simple* per indicare 'qui n'est pas double ou multiple; seul, unique; qui suffit à lui seul pour qch' è già noto ai lessici a partire dall'antico francese (1235, FEW). La specializzazione coreica conosce una sola documentazione lessicografica registratada Cotgrave (1611) che esplicita: 'also a single in dauncing'. Di contro, nei nostri testi il calco trova fitto impiego dal 1480ca. (Man. Bourgogne) con riscontri regolari fino al 1589 (Arbeau)⁷⁴². Il tecnicismo è identico nella semantica e nell'uso alla forma italoromanza e si cristallizza nella pratica della *bassadanza*. Scompare dai testi non appena la danza diventa obsoleta.

⁷³⁹ Per ulteriori raffronti etimologici cfr. DELI₂ 1464a.

⁷⁴⁰ («Ballavano sì maravigliosamente che tu non avresti voluto vedere altro: quelle volte preste, quei salti leggieri, quelle capriolette minute, quelle riprese nette, quelli scempi tardetti, quei doppi fugaci, quelle gravi continenze, quelle umili riverenze, e così a tempo che è pareva che ogni loro movimento fusse degli instrumenti medesimi»).

⁷⁴¹ → fr. *double*.

⁷⁴² Cfr. lat. maccher. *simplos* s.m.pl. (1531, Arena v.1674: «Et sequitur duplum post et reprise frianda; branlando corpus congediumque dabis. Inde duos simplos marchabis tres quoque duplos»).

Cotgrave s.v. *simple*; FEW 11,634b s.v. SIMPLEX; GDLI 17,925c.

SOLDAT, s.m.

‘ballerino armato, in partic. nella danza dei *mattaccini*⁷⁴³,

Fr. *soldats* s.m.pl. (1589, Arbeau 15: «Si le tambour n’usoit point de sous-pirs, les marches des soldats pourroient tumber en confusion»), *soldat* s.m. (ib., 16: «la dicte mesure binaire en mettant seulement ung souspir aprez les cinq nottes minimis: & en ce cas le soldat pose son pied gauche sur la premiere notte, puis son pied droit sur la troisieme notte, puis encor son pied gaulche sur la cinquième»), *soldats* s.m.pl. (ib., 98: «Dictes moy maintenant comment on dance les bouffons. Pre-supposez que quatre personnes, soient Soldats ou Amazones, ou deux d’un & deux d’autres, sont à l’entrée de la salle, A.B.C.D., bien proprement habillez»), ~ (1599, Tuccaro 40: «Polygene, homme de grande autorité, raconte en son second livre des exercices, que l’experience reïteree avoit enseigné [...] lors que suyvant la proportion mesurée du bal & de la dance, les soldats à la cadance du son se preparoyent avec un tel ordre»).

◆ Prestito dall’it. *soldato*⁷⁴⁴, deverb.

⁷⁴³ → fr. *matassin*.

⁷⁴⁴ La totale assenza di studi specifici dedicati alla lingua del ballo nell’italiano (e in altre lingue romanze) non consente di legittimare anche l’uso dello sp. *soldado* per ‘ballerino armato’. Nella sua accezione generica di ‘hombre de guerra, guerrero’ è un italianismo (1463, DCECH 5,326a; Terlingen 190).

di *soldare* (lat. tardo SOLIDUS).

Il TLIO glossa la voce in una testimonianza adespota di area fiorentina per indicare ‘colui che è stato preso al servizio dietro compenso per combattere in un esercito’ (1276-79, *Libro Guelfo*, TLIO: «li prestava al Comune p(er) parte di pagam(en)to di cento cavalieri soldati»).

Gli scritti del ballo documentano inequivocabilmente l’avvenuta emancipazione della voce dal significato primitivo: il ‘soldato-ballerino’ è coniazione cinquecentesca. It. *soldati* s.m.pl. (1555, Corso 12: «Et i Lacedemoni, gran maestri di guerra usaron d’addestrare i lor figliuoli non meno al ballo, che all’arme. Et ch’è più, la Grecia tutta celebrò con varij nomi i saltatori. Et perche non crediate questa essere stata disciplina sola di soldati Greci, udite quella de gli Ethiopi»). L’uso esclusivo nelle danze militari spiega il passaggio semantico e la graduale obsolescenza della voce.

L’italianismo conosce una prima isolata evenienza nel 1475, per il valore di ‘homme de guerre au service d’un prince ou d’un État, qui lui paie une solde’ (*Mém. de Comynnes*, TLFi). A ridosso delle guerre d’Italia la voce sembra riprendere vigore ed essere stabilmente attestata: la forma assimilata *souldat* (1532, FM 18, FEW) alterna con quella italianizzante *soldat* (dal 1536ca., Est. de Laigne, ib.). Al prestito è imputabile il diletto dell’indigeno *soudard*⁷⁴⁵ che, come spiega il FEW, «entsprach dem soldaten einer bestimmten heeresform, der

⁷⁴⁵ Sul mancato diletto della dentale in posizione intervocalica cfr. Rheinfelder (1953 § 689).

söldnerheere» e aggiunge in riferimento all'italianismo che «als ausdrück des disziplinierten wehrmannes in einem nationalen heer hat seit ende 17. jh. *soudard* in der schriftsprache⁷⁴⁶ verdrängt». Questo assunto motiva lo slittamento semantico del mod. fr. *soudard* che, sulla scorta del suff. *-ard*⁷⁴⁷, assume carattere dispregiativo (FEW): 'soldat brutal et indiscipliné' (1587, La Noue, *Disc. pol.*, TLFi).

Tra le numerose semantiche documentate dai lessici, resta ignota quella coreica, che trova menzione in due soli testi cinquecenteschi. La prima evenienza è situata nel 1589.

FEW 12,54-57 s.v. SOLIDUS; TLFi s.vv. *soldat*, *soudard*; TLIO s.v. *soldato*; Sarauw 240; Wind 132; Hope 50⁷⁴⁸.

VILLANELLE, s.f.

'tipo di composizione musicale affine alla frottola per la sua semplice struttura (di consueto binaria) ridotta ad una omofonia a tre voci, di stile popolare e modellata sul tipo strumentale di un'aria di danza, in uso dal sec. XV'

Fr. *villanelles* s.f.pl. (1604, Tessier 1: «Airs et villanelles fran. ital. espa.

⁷⁴⁶ Pare che in ambito dialettale l'italianismo non sia penetrato nell'uso e che l'autoctono *soudard* «ist in vielen dialekten geblieben auch als die söldnerheere verschwanden und an ihre stelle, vor allem seit der Revolution, nationale stehende heere traten, die grösstenteils auf dem prinzip der allgemeinen wehrpflicht beruhten» (FEW 12,57b).

⁷⁴⁷ Quanto al valore semantico del suff. franc. *-ard* cfr. Meyer-Lübke (1966 § 45).

⁷⁴⁸ Negli studi il prestito è segnalato unicamente nel valore primario di ambito militare. Resta pertanto ignota l'accezione coreutica.

suice. et turcq. mises en musique à 3. 4. & 5. parties»).

♦ Prestito dall'it. *villanella*, dim. di *villana* (lat. VILLANUS).

Il sostantivo *villanella* è documentato nel sec. XIII, in un sonetto attribuito a Ciaccio dell'Anguillaia con valore di 'contadina giovane e graziosa' (GDLI).

Lo sviluppo semantico che conduce al ballo trova unica documentazione lessicografica in Florio (1598) che specifica: 'Also a countrey daunce'. Le nostre fonti permettono di antedatate il termine al 1515-20ca. (Cosimo Ticcio 12r: «Balletto chiamato La Villanella composto per Giovannino. Aconcinsi prima come una mezza luna dipoi la donna dia la sua man ritta aquello che glie aman mancha»)⁷⁴⁹. La cronologia invita a considerare l'introduzione di *villanella* per 'composizione musicale' come un'evoluzione della danza. La prima evenienza è datata al 1567 (Domenico da Nola 1: «Il primo libro delle villanelle alla napolitana»).

La ruralità degli scenari delle *canzoni villanelle* (in origine di ispirazione popolare) spiega il nesso semantico con il *villano* 'contadino'. Il suo passaggio all'ambiente colto è fenomeno frequente con riscontri in: → fr. *florentine*, → fr. *pavane*, → fr. *romanesque*.

In Francia, il prestito è dapprima ad uso del solo registro poetico: fr. *villanelle* s.f. 'poésie pastorale, chanson villageoise' (1573, Desportes, *Diane*,

⁷⁴⁹ La voce è ancora vitale a fine del sec. XVI: it. *villanella* (1581, Caroso 41: «Villanella balletto d'incerto»).

GDC)⁷⁵⁰. Più tardi è l'esito di 'composizione musicale affine alla frottola' con prima evenienza nei nostri testi (1604). La semantica coreica appare isolatamente in Cotgrave (1611) nel tecnico 'a countrey daunce'⁷⁵¹ e superiormente in Rousseau (1768, FEW). Sul piano fonetico, pare che nel francese moderno siano accettate, sia la pronuncia a marca italianizzante (con mantenimento del nesso *-LL-*), sia quella francesizzata [vilanel] (TLFi).

Florio 449a; GDC 10,858b; FEW 14,455-56 s.v. VILLANUS; REW 9331; GDLI 21,873b; TLFi s.v. *villanelle*; Sarauw 75; Wind 168; Hope 227.

VILLANESQUE, s.f.

'tipo di composizione musicale affine alla frottola per la sua semplice struttura (normalmente binaria) ridotta ad una omofonia a tre voci, di stile semplice e popolare, in uso dal sec. XV (sin. di *villanelle*)'

Fr. *villanesque* s.f. (1553, Morlaye 28v: «Fantaisie, Villanesque»).

◆ Prestito dall'it. *villanesca* (lat. VILLANUS).

Negli studi e nella dizionaristica, il femminile sostantivato *villanesca* ricorre meno fitto della variante coeva

*villanella*⁷⁵².

La prima documentazione è nel fior. *villanesca* agg. 'rustica, contadinesca' (ante 1313, *Arte Am. Ovid. (B)*, OVI) e pare essere isolata. Il termine riaffiora nei nostri testi nel sint. it. *canzon villanesche* s.f.pl. 'forma di poesia popolare musicata; sin. di *villanella*' (1550, Donato 1: «Il primo libro di canzon villanesche»). Si tratta di una forma vitale nel sec. XVI. Nonostante la una cursoria documentazione, il termine pare giungere fino ai giorni nostri (GRADIT).

Il prestito *villanesque* è cursoriamente documentato dai lessici e mai prima del 1734 (Lac, FEW). I nostri testi consentono di antedatere la forma al 1553 (Morlaye). Tale cronologia è precoce se confrontata con quella della variante sinonimica *villanelle* (1604). Sul piano morfologico, segnala il prestito il suffisso *-esque* (< it. *-esco*) che riflette la semantica spregiativa mediata dall'Italia⁷⁵³ (Meyer-Lübke 1966 § 140; TLFi s.v. *-esque*) → *grotesque*.

Huguet 7,472a⁷⁵⁴; FEW 14,455a s.v. VILLANUS; GDLI 21,873b; GRADIT 6,1040a; EncIt s.v. *villanesco*.

VIREVOLTE, s.f.

'figura di danza eseguita ruotando il corpo su sé stesso con il piede posato a terra e l'altra gamba sollevata; sin. di

⁷⁵⁰ Cfr. l'it. *villanelle* 'poesia pastorale; frottola' (seconda metà sec. XVI, Del Tufo, GDLI: «In queste parti e in quelle s'odon cantar nuov'arî e villanelle»).

⁷⁵¹ In Veneroni (1,550a) la voce è registrata in ambedue gli ambiti tecnici: 'chanson ou dance de village'.

⁷⁵² → fr. *villanelle*.

⁷⁵³ Sugli sviluppi che conducono alla valenza peggiorativa cfr. Grossmann/Rainer (2004, 22, 392).

⁷⁵⁴ Unicamente s.v. *villanesque* è indicato il significato di 'chanson villageoise' (ante 1588, Saint-Gelais, *Chansons*).

piroetta'

Fr. *vire-voustes* s.f.pl. (1599, Tuccaro 25: «sautelants & voltigeants avec les espees en main, faisants entre eux mille vire-voustes»).

♦ Calco strutturale sull'it. *giravolta*, composto di *girare* + *voltare* (lat. *VOLVITARE).

La voce emerge nel tod. *girvolta* nel primario 'rapido moto rotatorio' (fine sec. XIII, Jacopone (ed. Contini), TLIO). Il primo uso tecnico affiora nell'arte militare per indicare 'la repentina inversione di marcia di un esercito schierato' (inizio sec. XIV, Milione, ib.) già con forma moderna *giravolta*. È solo nel Cinquecento che si sviluppa l'accezione di 'movimento repentino ottenuto ruotando il corpo su sé stesso' ad uso del ballo e con esiti testimoniati solo dai lessici. La prima evenienza è registrata nel DELI₂ (1525, M. Equicola)⁷⁵⁵.

Dalla disamina dei testi coreici è emerso il fitto impiego del concorrente *girata* 'giravolta' (1614, Perugia, 114: «se la girata è imperfetta, però non ti trovando à tempo dal suono ti potrai rimettere con una ricacciata in volta»), anche nella loc. verb. it. *fare la girata* (ib., 115: «Per fare la girata di ginocchio, farai quanto si è detto nella Regola 133»), fenomeno che potrebbe spiegare la scarsa fortuna di *giravolta*.

⁷⁵⁵ Cfr. il pad. *ziravvoltoli* s.m.pl. (1553, Ziralda 20: «que la fesse co i suo pie, qui piri puoli, e scambiti, e ziravvoltoli que te fe ti») con metaplasmo di genere; pad. *schiravvoltole* s.f.pl. (ib., 16: «a fare tanti salti, in tun pecholo, schiravvoltole, spessegaruole, per tondo, per longo, in su, in zu»).

Nel periodo di maggior vigore dell'influsso italiano sul francese appare la prima evenienza del calco: fr. *virevouste* 'tour et retour rapide que le cavalier a fait effectuer à son cheval' (1500ca., A. De La Vigne, *Le Voyage de Naples*, TLFi). Continua l'italiano 'piroetta' la ricorrenza registrata in R. Estienne che mette a lemma il fr. *vire-voustes* nella semantica di 'gyrus' (1539, GD). Si tratta della prima evenienza di ambito coreico, documentata nei nostri testi mai prima del 1599. Peraltro, sembra essere indigena la semantica 'sorte de danse' (1553, Salel) isolatamente glossata nel FEW. Sul piano formale, il calco riproduce fedelmente la sequenza degli elementi dell'archetipo, con riflessi dell'indigeno *virer*. Quanto al sostantivo alloglotto *volte* si rinvia alla relativa voce del glossario → *volte*¹.

DER.: Fr. *virevolter* v.intr. 'tournoyer' (1532, J. Marot, *Voiage de Venise*, GD); fr. *virevoltement* s.m. 'volte-face' (1605, Pierre Le Loyer, *Hist. des spectres*, GD).

GD 8,257-58a; REW 3937; FEW 14,397b s.v. VIBRARE; DELI₂ 666a; TLFi s.v. *virevolte*; Sarauw 231; Wind 166; Hope 227.

VOLTE¹, s.f.

1. 'figura di danza eseguita girando su sé stessi con il piede posato a terra e l'altra gamba sollevata (sin. di piroetta)'

Fr. *voltes* s.f.pl. (ante 1555, Tahureau

50: «à voir l'excellence de leur piéds de veau, ou bien pour leur donner plus de couleur à l'Italienne de leurs gambes-rottes, cabriolle, fioret, mutances, suspend, gambades voltes»), ~ (1606, Boiseul 5: «Que signifient ces voltes, ces sauts, gestes & mouvemens qui se font»).

2. 'giro eseguito saltando in aria con rotazione sferica del corpo e con ritorno nella posizione iniziale (sin. di capriola in aria)'

Fr. *voltes* s.f.pl. (1599, Tuccaro 36: «Et les voltes dont on use en ballant, ne sont autre chose que les espies qu'on tient estre és cieux, les conionctions alternatives qu'on faict apres une separation proportionnee du bal & de la dance»).

Sint.: Fr. *volte en avant* s.f. 'tipo di volta eseguita con giro completo del corpo in avanti' (1599, Tuccaro 50: «ie vous prie de nous faire entendre, s'il vous plaist, que c'est que *volte en avant*»); fr. *volte en l'air*⁷⁵⁶ s.f. 'tipo di volta eseguita in aria con rotazione completa del corpo' (ib., 51: «de ceste maniere de sauter avec la volte en l'air»); fr. *volte en arriere* s.f. 'tipo di volta con giro completo del corpo all'indietro' (ib., 64: «alors il luy faudra ayder avec la main dextre, iusques à tant qu'il se soit retourné, diminuant toutes-fois tousiours l'ayde selon qu'il verra bon estre, comme i'ay dit ailleurs, afin que peu à peu il parvienne à

pouvoir de soy mesme faire la dicte volte toute entiere; & voilà comment se faict la volte en arriere»); fr. *volte de ferme* s.f. 'salto con giro su se stessi eseguito sul posto' (ib., 69: «Que le saut se face avec la volte en avant, ou en arriere, ou de ferme, & qu'on se iette de haut, il est necessaire de s'estendre, ce qui n'est autre chose que refrener la volte en eslançant en un mesme temps le mouvement superieur du corps en haut, le redressant droit, allongeant les jambes & les cuisses en bas vers terre»).

Loc. verb.: Fr. *faire la volte* 'eseguire la volta (saltando in aria)' (ib., 68: «ils feroient la volte & le tour le plus souvent, outre que le saut ne seroit iuste & mesuré; & y auroit danger de tomber, & se faire mal: & au contraire il feroit qu'il y auroit desordre, pour une trop grande violence non reiglee, s'il passoit ledict terme, par lequel il peut faire la volte iuste»); fr. *se mettre en volte* 'girarsi indietro' (1599, Tuccaro 119: «De là estant le corps venu au terme de ne pouvoir plus s'eslever, les genoux sans perdre temps s'accourciron, & les bras de la mesme façon continueront le mouvement en rond volté, & la teste se poussant en avant se mettra en volte, & finissant il viendra courbé»).

◆ Prestito dall'it. *volta*, deverb. di *voltare* (lat. volg. *VOLVITA⁷⁵⁷).

L'enorme fortuna del sostantivo *volta* alterna con il suo impiego in nu-

⁷⁵⁶ Si segnala il sint. fr. *volte relevée* s.f. 'volta alta' isolatamente lemmatizzato in Veneroni (2,413b) senza ulteriori riscontri nei testi del ballo.

⁷⁵⁷ Per i ragguagli etimologici si rinvia a DELI₂ s.v. *volta*¹.

merosi linguaggi settoriali (GDLI)⁷⁵⁸. La prima testimonianza è nel venez. *volta* ‘cambiamento di direzione’ (ultimo quarto sec. XII, *Proverbia que dicuntur*, OVI). Risale a Dante la semantica ‘atto del voltare, voltarsi’ (1300-1313, DELI₂) specializzatasi dal Quattrocento in poi nel linguaggio della danza. Appare dapprima nell’uso sintagmatico it. *volta tonda* (di *bassadanza*)⁷⁵⁹ per indicare una ‘successione di due passi *scempi* e una *ripresa*, della durata complessiva di due tempi’ (1445ca., Domenico da Piacenza 2v: «volta tonda consiste dui tempi»), ~ (1463, Guglielmo Ebreo 23v: «In prima doi sempii & un doppio cominciando col pie sinistro. et poi diano una volta tonda con un sempio et un doppio cominciando col pie dritto»), *meza volta* s.f. ‘figura di danza eseguita girando il corpo a 180° con il piede posato a terra e l’altra gamba sollevata’ (ib.: «poi diano meza volta in sul pie dritto»), *volta* s.f. ‘piroetta’ (1515-20ca., Cosimo Ticcio 5r: «faccino le continenze la volta e la riverenza»).

La prima evenienza registrata dai lessici è nel fr. *voultes* s.f.pl. ‘mouvement en cercle’ (1411, Juv. Des Urs., *Hist. de Charles VI*)⁷⁶⁰, GDC).

La semantica irradiata dal ballo italiano affiora quasi un secolo più tardi, in una forma che rende indubbia la trafila: fr. *volte* ‘tour qu’une personne fait

sur elle-même; pirouette’⁷⁶¹ (1548, N. Du Fail, *Propos rustiques*, TLFi). Nel lessico della ginnastica, il prestito ricorre sul modello del sint. *capriola in aria*. Malgrado la mancata lemmatizzazione, la voce conosce ampio uso in unico testo, nelle polirematiche citate, tutte datate al 1599 (2).

La frequenza d’uso del prestito sembra diradarsi nel corso del sec. XVII. La sua vitalità è insidiata dall’indigeno fr.a. *tor* (> fr.med. *tour*) ‘art de tourner sur soi-même en dansant’ (1200ca., StudW, FEW 13/2,50b) con fitti riscontri anche nella trattatistica a posteriore (1725, Rameau 148-152)⁷⁶². A testimonianza del dileguo delle forme derivate da *VOLVERE*⁷⁶³, il FEW (13/2,623a) commenta: «Im gallorom. ist es stark zurückgetreten vor TORNÄRE».

La -s- documentata in *voulste* ha valenza puramente grafica. Il prestito si stabilizza con esito non velarizzato a partire dalla seconda metà del sec. XVII⁷⁶⁴. L’esito della vocale finale è marcata da indebolimento con passaggio ad -e [ə].

Veneroni 2,413seg.; GDC 10,870a; DELI₂ 1834c; FEW 14,622b s.v. VOL-

⁷⁵⁸ Sono rilevanti l’equitazione, la metrica, la danza, la marina e il pattinaggio (ib.).

⁷⁵⁹ La figura coreica presuppone una rotazione durante l’esecuzione.

⁷⁶⁰ «Et allerent au devant et faisoient des *voultes* en reculant ou aux ritournans, tant que ceux de Paris les poursuivoient» (cfr. GDC s.v. *volte*¹).

⁷⁶¹ Per tale semantica il FEW data la forma al 1633.

⁷⁶² L’indigeno *tour* si fissa nel linguaggio del balletto accademico. Per approfondimenti cfr. Bourgat (1986, 91-92).

⁷⁶³ L’italianismo sopravvive nell’arte equestre nel tecnico ‘mouvement circulaire que le cavalier fait exécuter à son cheval’ (1467-1506, Molinet, *Faictz Dictz D.*, DMFi); nella scherma per il valore di ‘action de volter’ (dal 1747, FEW) e nella musica per ‘reprise (t. de musique)’ (dal 1842, Moz, FEW).

⁷⁶⁴ Dal 1694 la voce è registrata nella grafia moderna *volte* (Ac. 2,658b s.v. *voler*).

VERE; GDLI 21,1000b; DMFi s.v. *volte*; TLFi s.v. *volte*; Sarauw 232; Wind 166; Hope 52.

VOLTE², s.f.

‘danza di origine campestre in tempo ternario e di andamento mosso compiuta ruotando su sé stessi per mezzo di *volte*, in voga nei secc. XVI-XVII⁷⁶⁵,

Fr. *volte* s.f. (1560-90ca., Anonimo 5v: «densant tous ensemble le pas de la volte»), ~ (1571, Liber Primus 1: «Volte pour iouer à la fin de toutes gaillardes de ce ton»), ~ (1589, Arbeau 63: «La volte est une espece de gaillarde familiere aux Provençaulx, laquelle se dance comme le tourdion par mesure ternaire»), *voltes* s.f.pl. (1623, De Lauze 9: «ces danses ont depuis esté comparees aux modernes par *Arena* Provençal, sçavoir [...] aux Gaillardes, Tordions & Voltes»).

◆ Prestito dall’it. *volta*⁷⁶⁶, deverb. di *voltare* (lat. volg. *VOLVITA).

Il termine appare isolatamente in un testo del ballo a metà del sec. XVI: it. *volta* s.f. (1555, Corso 7: «nel principio del ballo si fa il passamezo, che è una volta piacevole»). Nel GDLI si ri-

cava l’accezione di ‘danza vivace diffusa nell’Europa occidentale nel XVI e nel XVII secolo’ senza il relativo contesto d’uso.

La scarsa documentazione del sostantivo *volta* per ‘danza eseguita ruotando’ conferma la sua settorialità e il rapido declino, pronunciato dagli studi già al principio del sec. XVII⁷⁶⁷.

Suggerisce medesima cronologia la prima evenienza francese di *volte* ‘danse italienne où le danseur fait tourner la dame plusieurs fois’ (1554, Tahureau, *Sonnets*, Huguet). La sua fortuna in Francia pare essere legata alla corte dei Valois: «Der Tanz war besonders auch am Hofe Heinrichs III beliebt» (FEW 14,624b).

Se l’evenienza non basta a convalidare l’ipotesi della provenienza italo-romanza di *volte*, i dati storici e le risultanze testuali suggeriscono medesima trafila: i contesti citati e le pratiche coreiche a cui rinviano i testi risentono dei modelli della Penisola.

Sul piano semantico, giustifica il passaggio a ‘danza eseguita compiendo giri continui su sé stessi’ l’uso metonimico di *volte* per ‘giro’.

Mistral ⁷⁶⁸ 2,1143b; FEW 14,622b-624b s.v. VOLVERE; Huguet 7,510b; GDLI 21,1001c; TLFi s.v. *volte*; Sarauw 232; Wind 166; Hope 52.

⁷⁶⁵Anche conosciuta come progenitrice del valzer, eseguita ruotando.

⁷⁶⁶Non sembra trovare accordo tra gli studiosi la trafila etimologica del tecnicismo fr. *volte* per ‘danza’. I grandi dizionari del francese (Littré 4,2539b; FEW 14,622b; TLFi) e gli studi sugli italianismi propendono per una genesi italiana. Di contro, i lessici provenzali (Mistral, Lévy) e un limitato numero di vocabolari francesi (Veneroni 2,413b; Huguet 7,510b) collocano la nascita della danza in Provenza.

⁷⁶⁷Lo conferma Sachs (1966, 412) quando commenta: «La *volta* però non vivrà fino a vedere la discendenza attribuitale: Marsenne la menziona per l’ultima volta tra le danze ancora in uso nel 1636. Essa deve essere scomparsa subito dopo questa data».

⁷⁶⁸Cfr. il sint. prov. *vòuto tourné* s.f. ‘ancienne danse provençale’ (Mistral), per altro, priva di una specifica cronologia. Lévy (8,834a) registra la forma con rinvio a Mistral.

VOLTER, v.intr.

1. ‘volgere, girare in un altro senso, da un lato o dall’altro o indietro il proprio corpo o una parte di esso’

Fr. *se volter* v.rifl. (1599, Tuccaro 103: «il faut sçavoir, avant que l’on vienne à la maniere de l’enseigner, en quoy consiste en cecy la curiosité de plusieurs, qui ont mis en usage & pratique la forme de se volter en avant & en arriere, & faire les sauts voltez, qui est une autre espece de tour, en esgard que ce corps avoit mesme un mouvement par les flancs, comme par la ligne droicte en avant & en arriere, pour trouver l’invention d’une volte iuste»).

2. ‘eseguire il salto della volta (in aria)’

Fr. *le volté* s.m. (ib., 117: «les sauts en arriere ne sont si forts que le volté»).

Sint.: Fr. *sauts voltez* s.m.pl ‘salti eseguiti con volta, compiendo un giro completo su se stessi’ (ib., 103: «faire les sauts voltez, qui est une autre espece de tour»); fr. *saut à pieds pairs de course volté* s.m. ‘salto eseguito rapidamente a piedi uniti’ (ib., 102: «Le saut à pieds pairs de course volté»); fr. *saut volté en arriere de pied ferme* s.m. ‘salto girato all’indietro eseguito a piedi uniti’ (ib., 106: «Saut volté en arriere du pied ferme. Avant que lever le saut, on se tiendra droict en ceste forme»)⁷⁶⁹.

⁷⁶⁹ Il part. pass. *voltato* in funzione aggettivale o sostantivata è infrequente nell’italiano, perché

◆ Prestito dall’it. *voltare* (lat. volg. *VOLVITARE).

La voce è documentata nel fior.a. *voltare* v.tr. ‘assumere una direzione opposta o diversa da quella precedentemente seguita’ (ante 1292, Bono Giamboni, *Vegezio*, OVI). Nella cronaca di Filippo da Santa Croce affiora la specializzazione ‘voltare il corpo o parte di esso in una determinata direzione’ (1323, *Deca prima di Tito Livio*, OVI). La medesima semantica è applicata alla tecnica del ballo e finalizzata ad una torsione completa del corpo che continua l’azione coreica. Le prime testimonianze sono marcate dall’uso del riflessivo: it. *voltandose* (1445ca., Domenico da Piacenza 20v: «e la dona inanti cum passi dui sempij e dupij dui comenzando dal pe sinistro voltandose tutti dui sul canto drito como una meza volta»), *voltandosi* v.rifl. (1463, Guglielmo Ebreo 34v: «et poi vengano in contro l’uno all’altro con un doppio partendo col sinistro, cio e voltandosi tondo⁷⁷⁰ tutti quanti»), *se voltino* v.rifl. (ib., 37v: «et al terzo se voltino tutti doi con un salto sul pie dretto»). Si segnala che nell’italiano il significato di ‘eseguire la volta’ è espresso dalla loc. verb. *fare la volta* (1515-20ca., Cosimo Ticcio 8v: facciamo le continenze tutti insieme e dipoi li

sostituito dal sint. *in volta* per ‘eseguire voltando’ riferita a passi o salti (1560, Compasso 9: «La gambata con una campanella e punta e calcagno e due campanelle, e quatro passetti presto, e una campanella tutte in volta»).

⁷⁷⁰ L’atto del girarsi è eseguito in tondo, attorno ad un asse centrale. Si rinvia al significato ‘eseguire una volta’.

huomini facciano la volta et in questo medesimo tempo la donna escha»).

Il francese antico dispone dell'indigeno *volter* v.pron. 'se rouler' con prima evenienza glossata nel DEAF*pré* (fine sec. XI, RaschiD²), anche con valore transitivo *voter* per 'courber, baisser, incliner (qch.)' (secondo quarto sec. XIII, ib.), con esiti più frequenti.

La forma di prestito si afferma in numerosi linguaggi settoriali, a partire dal sec. XV⁷⁷¹. Il primo impiego è nel ballo: fr. *voster* 'faire des voltes, caracoler, gambader' (1446, Arch. JJ, GD). Nella trattatistica coreica appare frequente nell'uso, in special modo per indicare l'esecuzione del 'salto in aria della volta'. In tale semantica il prestito è attestato in ben cristallizzate forme sintagmatiche della ginnastica accanto al sostantivo fr. *saut*. La vitalità delle espressioni è arginata ai contesti citati. La fortuna di *volter* nel valore coreico sembra seguire le orme del fr. *volte*. Probabilmente la sparizione della pratica della danza e l'impiego costante del sinonimico indigeno fr. *torner*⁷⁷² 'avoir un mouvement qui tient du mouvement en rond, changer de position, de direction' v.n. (St-Léger, FEW) ha favorito il dileguo della voce⁷⁷³ → *volte*.

⁷⁷¹ Cfr. le seriori forme: fr.med. *voustant* v.assol. 'tourner, faire tourner un cheval' (1447, Arch. JJ, GD); fr. *volter* 'changer de place pour éviter l'épée de l'adversaire (escrime)' (dal 1704, *Trév.*, TLFi).

⁷⁷² Si rinvia alla trattatistica di settore: fr. *tourner* v.intr. (1700, Feuillet₁ 60-81).

⁷⁷³ Il termine si stabilizza nell'uso equestre e schermistico nel moderno *volter* (TLFi).

GD 8,300b; REW 9446; FEW 14,626a s.v. *VOLVITARE; TLFi s.v. *volter*; Wind 167⁷⁷⁴; Hope 52

VOLTIGER, v.intr.

1. 'eseguire ampi giri, giravolte'

Fr.mod. *voltiger* v.intr. (1599, Tuccaro 1: «Trois dialogues de l'exercice de sauter, et voltiger en l'air»), *voltiger* v.sost. (ib., 58: «cest exercice de voltiger est plus propre en un aage pliable, tel que celuy que i'ay descrit cy dessus, que i'estime estre plus commode que tout autre pour l'acheminer peu à peu à la cognoissance de la volte»).

2. 'eseguire figure acrobatiche in aria per mezzo di un trampolino'⁷⁷⁵

Fr. *voltiger* v.sost. (1599, Tuccaro 58: «l'opinion de plusieurs sauteurs, qui afferment que le voltiger rend l'eschine foible & debile, chose fort contraire pour les sauts violents»).

Sint.: Fr. *sauts voltigez en l'air* s.m.pl. 'salti eseguiti volteggiando, con alzata di gamba da terra' (ib., 64, «l'exercice de ces sauts qu'on appelle voltigez en l'air»); fr. *sauts voltigez* s.m.pl. (ib.: «la volte qui se nomme entre sauteurs, voltiger de l'eschine, laquelle sert d'un fort suffisant principe, & commencement pour l'enfant, afin de luy accroistre les forces & le coeur a la volte

⁷⁷⁴ Attestato unicamente nel significato di 'changer de route' e in ambito equestre.

⁷⁷⁵ Si tratta di esercizi che prefigurano la pratica della ginnastica artistica e dei rispettivi salti acrobatici eseguiti su un attrezzo (cavallo o sbarra) con le sole braccia (cfr. GDLI 21,1006c).

qu'on fait en avant aux sauts volti-gez»).

Loc. verb.: Fr. *voltiger de l'eschine*⁷⁷⁶ 'esecuzione del volteggio con rotazione completa (circondazione) della schiena' (ib., 58a: «& de plein saut l'on leur apprenne la volte perilleuse; ce qui seroit impossible de leur apprendre: mais bien que les sauteurs appellent voltiger de l'eschine, ce qui est necessaire qu'apprenne la ieunesse, pour parvenir peu à peu la cognoissance de la volte»).

◆ Prestito dall'it. *volteggiare*⁷⁷⁷, der. di *voltare* (dal lat. volg. *VOLVITARE).

Si situa nel primo Trecento la prima occorrenza di *volteggiare* per 'descrivere ampi giri nell'aria, in particolare nella zona circostante a un determinato luogo (un uccello, un insetto, o anche, un oggetto trascinato dal vento, un aeromobile)' (ante 1311, Giordano da Pisa, GDLI)⁷⁷⁸.

L'uso estensivo 'muoversi cambiando continuamente direzione, eseguendo giravolte' risale a Luca Pulci (ante 1470, DELI₂). Tale semantica si afferma in vari sport con documentazione unicamente cinquecentesca: il DELI₂ marca la forma da C. Tolomei (ante 1556⁷⁷⁹: «Desidero ch'egli impari di schermire, di cavalcare, di volteggiare»).

⁷⁷⁶ Si tratta di una volta completa ottenuta roteando il corpo e saltando con giro e rigiro della persona.

⁷⁷⁷ Dall'it. la voce è passata allo sp. *voltear* (dal 1580, DCECH 5,840b).

⁷⁷⁸ Pare che l'esempio attribuito a Giordano da Pisa sia un falso di F. Redi (DELI₂ 1835a).

⁷⁷⁹ Il DELI₂ segnala erroneamente il 1557.

Nella danza appare cursoriamente applicata ai passi della *gagliarda*, ballo dai passi concitati e ben attagliati al movimento del volteggio. La prima evenienza è nel 1589: it. *volteggiando* v.intr. (Prospero 20: «La volta della gamba alta di riverso, metti il piede in terra, un sotto piede fermo, un Zoppetto col piede, ch'è in terra volteggiando la gamba ch'è alta, che fà tempo doi passi adagio»).

Pare essere un prestito individuale la prima forma del medio francese *voltiser* 'louvoyer' che, come sostiene il FEW, «Diese wurde vom fr. entlehnt, und zwar, nur individuell, als marineausdruck in der ven. form *-isar*»⁷⁸⁰. La seconda evenienza nota è pure isolata: fr. *voltegeant* 'id.' (1528, Thenaud, FEW) con vocalismo tonico *-e-*, probabilmente forma di una precoce fase dell'adattamento modellata sull'it. *volteggiare*.

L'uso nella pratica del ballo e negli esercizi acrobatici trova primo impiego nelle nostre fonti (Tuccaro). La vitalità è garantita dai numerosi usi sintagmatici e locutivi. Si tratta di prime attestazioni, arginate ai contesti citati.

L'integrazione del prestito è marcata da spirantizzazione, con conseguente semplificazione del suono: it. [dʒ] > fr. [ʒ].

DER.: Fr. *voltige* s.m. 'incursion brusque et de peu de durée' (1544, FEW); fr. *voltigeant* agg. 'qui voltige' (1595, Calv., *Serm. sur la prem. Ep. de S. Paul aux Corinth.*, GDC); fr. *volti-*

⁷⁸⁰ Il DMFi documenta il tecnicismo marinaresco nella forma del medio francese *voltigent* nel 1441 (*Passage Terre Sainte Piloti D.*).

gement s.m. ‘action de voltiger sur un cheval’ (1542, Rabel., *Garg.*, ib.); fr. **voltigeur** s.m. ‘celui qui voltige sur un cheval’ (dal 1534, Rab, FEW); fr. **voltigeur** s.m., **-euse** s.f. ‘celui, celle qui voltige sur une corde lâche’ (1660, Oudin).

GDC 10,870b; FEW 14,626b s.v.*VOLVITARE; REW 9446; GDLI 21,1006b; DMFi s.v. *voltiger*; Sarauw 233; Wind 167; Hope 227⁷⁸¹.

⁷⁸¹ L’italianismo è segnalato in Sarauw, Wind e Hope unicamente nel valore equestre.

5 Forme di adattamento degli italianismi coreici

Come già esposto nel capitolo secondo⁷⁸², la caratterizzazione linguistica degli italianismi della danza è ripartita in due tipologie principali: i prestiti e i calchi, questi ultimi suddivisi in semantici e strutturali (secondo la teorizzazione proposta da Gusmani 1981-83⁷⁸³ e Zolli 1991, 3-6). I primi sono senza dubbio i più rilevanti per la nostra inchiesta, sia in virtù delle ripercussioni formali⁷⁸⁴ che il prestito linguistico comporta, sia in termini puramente quantitativi; i secondi, invece, sono riservati ad un gruppo ristretto di esempi e presentano risvolti perlopiù di tipo semantico.

Nel glossario (§ 4.3), all'interno della microstruttura di ogni lemma, abbiamo descritto in modo isolato, vocabolo per vocabolo, i fenomeni formali e/o semantici che supportano la trafilata italo-romanza delle forme francesi, oltreché fornito indicazioni sulle relative documentazioni testuali e lessicografiche delle voci (in ambedue i patrimoni linguistici). Ricostruire la storia della parola, così come il contesto culturale dell'interferenza tra i due sistemi a contatto è tra le finalità prime del vocabolario.

Nel corso del presente capitolo, ci proponiamo invece di analizzare - in modo sistematico - gli aspetti linguistici individualmente descritti, differenziando il piano formale da quello semantico. I dati desunti dal glossario saranno estratti per presentare una visione generale dei fenomeni interessati che ci consentiranno di soppesare in sede finale l'apporto fornito dalla tradizione linguistica italo-romanza, nei secoli considerati. In maniera speculare a Hope (1971, 578), «our purpose is to examine transfer of vocabulary [...] provided by the lexical unit». Limitatamente ai prestiti in senso stretto sarà nostra cura osservare cosa accade «to a word from a phonetic standpoint when it passes from one language to the other» (ib.) e descrivere «how sounds and forms are realised in the language which accepts them and what changes take place during the transfer» (ib., 579). Sappiamo che, nelle situazioni di

⁷⁸² Per approfondimenti cfr. §§ 2.2.4 e 2.2.5.

⁷⁸³ Sulla definizione di prestito cfr. Gusmani (1981, 7-8). Sulla distinzione tra calco semantico e strutturale si rinvia allo stesso (1983, 3-8).

⁷⁸⁴ Il termine 'formale' pare essere equivoco dal momento che anche i calchi presentano dei risvolti che interessano la 'forma', poiché la nuova unità linguistica - coniata sul modello allogeno - rifunzionalizza sul piano sintattico e semantico elementi propri alla lingua ricevente (Gusmani 1983, 8). Su questo punto lo studioso (ib., 5) specifica affermando che nel caso dei calchi «l'imitazione del modello alloglotto è limitata alla "innere Sprachform"», mentre per i prestiti si ha a che fare con gli aspetti più latamente 'esterni' e che coinvolgono tanto il piano grafico-fonetico quanto quello fono-morfologico.

contatto tra sistemi allotrii, gli elementi appartenenti ad un'altra tradizione linguistica sono contraddistinti da quelli indigeni da peculiari marche allogene (Hope [ib., 578] parla in questo contesto di «unfamiliar features»). Il modo in cui il locutore bilingue reagisce ad esse è determinato da una molteplicità di fattori che coinvolgono tanto il piano della *langue*, ovvero le strutture (abitudini) grammaticali del sistema ricevente - che può fare sentire più o meno intensamente la propria forza assimilatrice - quanto quello della *parole*, che concerne più peculiarmente l'atto linguistico individuale e dunque il contesto singolo dell'interferenza e del vocabolo in questione⁷⁸⁵. Fattori determinanti su questo piano sono le modalità dell'interferenza (ovvero i canali di trasmissione, oralità e/o scrittura), il parlante («che è il protagonista del fenomeno di interferenza» Gusmani 1973, 30) e l'asse temporale (vale a dire la fase storica di riferimento)⁷⁸⁶. Riveste una particolare importanza anche il legame linguistico dei sistemi coinvolti. Nel caso dell'italiano e del francese, la comune appartenenza alla Romania rende talvolta ardua la ricognizione dei forestierismi (se basata su criteri puramente linguistici). Anche Michel (1996, 97), indagando gli ispanismi in Sicilia, aveva evidenziato come la prossimità linguistica delle lingue a contatto potesse oscurare l'identificazione delle voci allogene. Al contempo però lo studioso dimostra che tale dato può giovare al prestito (perché di fatto agevola la comunicazione anche tra locutori con scarse o limitate conoscenze dell'italiano) e influire sulla stessa integrazione delle forme. Ancora, egli sostiene che tale somiglianza può essere proficua poiché palesa «i fenomeni di interferenza» (ib.). Alla base della motivazione degli italianismi coreici vi sono sul piano formale evidenti tratti fonetici e morfologici che giustificano (qualificano) il prestito. Intendiamo su questo punto, alla stregua di Wind (36-48) e Hope (577-634), non solo fare il resoconto di questo materiale, ma anche stabilire i criteri formali che hanno sostenuto la natura allogena delle voci e che parallelamente hanno concesso di distinguere i prestiti dai lessemi ereditari. Possiamo affermare con certezza che tra i criteri validanti il prestito, quello

⁷⁸⁵ In particolare, risulta decisiva la forma-base del vocabolo straniero che fornisce l'archetipo al prestito e con la quale il parlante si misura nel raffronto alle proprie categorie grammaticali (cfr. Gusmani 1973, 30).

⁷⁸⁶ Il confine temporale pare essere utile a caratterizzare i prestiti sul piano formale. Sappiamo dagli studi che la tendenza ad integrare i prestiti alle strutture fono-morfologiche della lingua ricevente è tipica dell'epoca antica (Cella 2003, XIV). Radicalmente diversi sono gli esiti emersi in epoca moderna e contemporanea. Zolli (1991, 5) spiega che «L'uso di adoperare parole straniere senza adattare al proprio sistema linguistico è relativamente recente; lo si può datare a partire dalla seconda metà del Seicento [...], continua poi nel Sette e nell'Ottocento, per diffondersi in modo rilevante verso la fine di questo secolo e poi nel Novecento».

fonetico è tra i più significativi agli occhi di un linguista (Deroy 1980, 49)⁷⁸⁷. Sebbene i parlanti francesi, nei secoli esaminati, adeguino sempre gli italianismi coreici alle proprie strutture fonomorfolologiche, l'integrazione è solo di rado totale. In non limitati casi, i prestiti conservano tratti fonetici imputabili all'italiano. Un esempio eloquente è fornito dalle seguenti voci, tutte caratterizzate dal mantenimento di *a* in sillaba libera⁷⁸⁸ (lat.class. -ĀTA > fr.a. -*ede* vs fr.mod. -*ée* cfr. Rheinfelder 1953 § 80): fr. *escouade* (< it. *squadra*), fr. *estocade* (< it. *stoccata*), fr. *gambade* (< it. *gambata*), fr. *mascarade* (< it. *mascherata*), fr. *retirade* (< it. *ritirata*). La tendenza generale che abbiamo potuto osservare sul piano grammaticale è l'andamento progressivo dell'integrazione: si veda l'esito transitorio di *capriole* (1579, FEW) per *cabriole* (< it. *capriola*) che non presenta la consueta sonorizzazione (Latino P (+ [r]) > it. [pr] vs fr. [vr]; Rheinfelder 1953 § 565) e che si sonorizza secondo il modello offerto da *cabri* e *cabrer* (FEW 2/1,306a). Un solo esempio argomenta un allineamento di tipo regressivo: fr. *crotisque* (1532, TLFi) per *grotesque* (< it. *grottesca*) che presenta riflessi dell'indigeno *croute*. Il prestito si fissa nell'uso e nei lessici nella forma italianizzata *grotesque* (→ *grotesque*).

Presenteremo nei paragrafi a seguire una rassegna delle tendenze generali e solleveremo alcune questioni nevralgiche rivelate dai nostri materiali. Naturalmente la varietà delle marche allogene che contrassegna i prestiti, sarà esposta in modo tradizionale sulla scorta di altri studi affini⁷⁸⁹ (Wind 1928; Hope 1971; Michel 1996; Cella 2003): illustreremo in una prima sezione il vocalismo (§ 5.1), cui seguirà il consonantismo (§ 5.2), poi descriveremo alcuni fenomeni generali come il cambiamento di genere (§ 5.3) e infine daremo conto dei morfemi derivativi (§ 5.4). Al di là dei vari gradi di acquisizione dei prestiti e del piano latamente formale, la nostra indagine verterà sugli aspetti semantici che hanno caratterizzato gli italianismi, calchi inclusi (§ 5.5). Interessante su questo punto sarà valutare se il cambiamento è avvenuto durante il trasferimento⁷⁹⁰ o in epoca successiva. Nei casi di risemantizzazione in diacronia motiveremo i casi singoli anche tenendo conto dei

⁷⁸⁷ Michel (1996, 97) a questo proposito annota: «Uno degli aspetti più importanti del processo d'imprestito è senz'altro quello fonetico, visto che esso può sia agevolare che impedire l'accoglimento di parole straniere». Interessante notare che tale fattore può fungere da stimolo o costituire una barriera.

⁷⁸⁸ Sulla consueta conservazione nell'italiano cfr. Rohlfs (1966 § 13).

⁷⁸⁹ Si prendono a modello per l'impalcatura del capitolo anche le tradizionali grammatiche storiche dell'italoromanzo (Rohlfs 1966-69), del francese (Rheinfelder 1953) e dell'area romanza (Lausberg 1963 e 1967).

⁷⁹⁰ Hope (1971, 579 e 611) parla di *transfer* o di *act of transfer*.

fattori extralinguistici (§ 5.5.1). A tale analisi farà seguito una breve descrizione dei campi semantici attigui da cui la danza ha attinto per costituire il proprio lessico di base e con i quali ha stabilito rilevanti analogie (§ 5.5.2).

Ancora, volendo tracciare un bilancio degli apporti italo-romanzi sul piano sincronico della contemporaneità, stimeremo gli italianismi coreici che si sono fissati nel linguaggio del *ballet académique*, ambito per il quale oggi resta indiscusso il primato francese (§ 5.6).

5.1 Vocalismo

Per spiegare gli esiti vocalici del francese, Rheinfelder (1953 § 31-34) dichiara che un primo distinguo va operato tra i cambiamenti avvenuti per influsso di altri foni attigui (denominati *Nachbarlaute*) o meno (*ohne Einfluß der Nachbarlaute*). Nel primo caso si parlerà di *kombinatorischer Lautwandel*, nel secondo di *spontaner Lautwandel* (ib.). Un (altro) fattore decisivo per la posteriore evoluzione delle vocali è la loro posizione all'interno della sillaba e ancora «die Art ihrer Betonung».

Partendo dalle innovazioni spontanee, i cambiamenti più incisivi si verificano nell'ambito del vocalismo tonico, quando la vocale si trova in sillaba libera: il dittogamento spontaneo si ha nel caso di Ě > fr. *ie* e di Ö > fr.a. *uo* vs fr.mod. *eu* (antica grafia *ue*; cfr. Rheinfelder 1953 § 69). Esiti simili conosce l'italiano che presenta altresì il dittongamento (Rohlf's 1966 §§ 84 e 106). Posteriori sono i mutamenti registrati da Ē > fr.a. *ei* vs fr.mod. *oi* (Rheinfelder 1953 § 40) e da Ō > fr.a. *ou* vs fr.mod. *eu* (ib., § 53). Nel primo caso, l'italiano⁷⁹¹ passa ad *e* (Rohlf's 1966 § 46); nel secondo, l'esito toscano è in *o* (ib., § 66). Sul piano degli italianismi coreici, argomenta una trafila italo-romanza la voce fr. *favori* (< it. *favorito*, dal lat. FAVŌR), che non presenta il consueto dittongamento: fr.a. *favour* vs fr.mod. *faveur*. Un altro caso di vocalismo italianizzante si ritrova nella loc.avv. *à l'improviste* (< it. *all'improvvisa* < lat. IMPRŌVĪSUS) che soppianta l'indigeno *à l'impourveu*: lat. PRŌVIDĒRE > fr.a. *porveoir* vs fr.mod. *pourvoir* (con metatesi: PRŌ > fr.a. *por* vs fr.mod. *pour*; Rheinfelder 1953 §§ 118 e 360).

⁷⁹¹ Per approfondimento sugli esiti in *i* nell'Italia meridionale cfr. Rohlf's (1966 §§ 58 e 61).

Tra gli esiti delle altre vocali in sede tonica, particolarmente significativo nell'ambito del presente studio è lo sviluppo di *A*, che si conserva nell'italiano (Rohlf's 1966 § 13), mentre palatalizza nel francese: lat. *A*[> fr. *e* [ɛ] (Rheinfelder 1953 §§ 77 e 228). Subiscono un tale mutamento tutti i verbi del primo gruppo in -*ARE* > it. *are* vs fr. *er*. Nel caso degli italianismi del ballo, i verbi di prestito sono tutti integrati alle strutture fonetiche indigene: fr. *amouracher* (< it. *amoracciare*); fr. *cabrioler* (< it. *capriolare*); fr. *esquiver* (< it. *schivare*); fr. *manquer* (< it. *mancare*); fr. *volter* (< it. *voltare*). Registrano un diverso esito i sost. *cabriole* (< it. *capriola*) e *cadence* (< it. *cadenza*)⁷⁹². Il mantenimento di *a* in sillaba libera si riscontra anche nei sostantivi con suff. *-ade* (< lat.class. *-ATA* > fr.a. *-ede* vs fr.mod. *-ée*). Rheinfelder (§ 80) a questo proposito annota: «Fz. Wörter mit erhaltenem *a* in freier Stellung erweisen sich oftmals als Lehnwörter aus dem Provenzalischen oder aus dem Frankoprovenzalischen, wenn nicht sogar aus dem Norditalienischen oder aus dem Spanischen (wo gleichfalls das *a* erhalten ist)». Argomentano una sicura trafilata italo-romanza le seguenti voci coreiche: fr. *escouade* (< it. *squadra*), fr. *estocade* (< it. *stoccata*), fr. *gambade* (< it. *gambata*), fr. *mascarade* (< it.sett. *mascarata*), fr. *retirade* (< it. *ritirata*) (ulteriori riferimenti sugli esiti del suffisso allogeno *-ade* si ritrovano in Meyer-Lübke [1966 § 116], Hope [1971, 601-609] e Scharinger [2018, 68 e 161-162]). Esiti simili presentano le forme in *-at* (< lat.class. *-ATU* > fr.a. *-et* vs fr.mod. *-é*) che non palatalizzano nei seguenti casi: fr. *soldat* (< it. *soldato*) e fr. *estropiat* (< it. *storpiato*), documentato anche nella variante francesizzata *estropié*.

Sullo sviluppo di *ū* latina, sia in sillaba libera che in posizione, si osserva che nell'italiano si mantiene come *u* (Rohlf's 1966 § 34), mentre nel francese palatalizza e passa ad *ü* (Rheinfelder 1953 § 36-38). Alcune difficoltà sul piano dell'integrazione degli italianismi si incontrano per rendere l'it. [u]: così l'esito velare del fr. *bouffon* (< it. *buffone*) alterna con quello palatale *buffon*; in modo speculare, il sost. d'imprestito *bouffonnerie* (< it. *buffoneria*) è documentato anche nella variante *buffonnerie*. Hope (581) spiega che «Orthography exerts the stronger influence in a majority of words, though sometimes only after considerable hesitation». In questo modo, nei casi citati l'it. [u] è reso nel fr. [y] (grafia *ou*). Un esito diverso si legge nel fr. *attitude* (< it. *attitudine*), fr. *mutance* (< it. *mutanza*), fr. *posture* (< it. *postura*): it. [u] vs fr. [y].

⁷⁹² Sullo specifico caso di *cadence* cfr. Rheinfelder (1953 § 418).

Ancora rilevante per il campione dei nostri italianismi è l'evoluzione delle vocali toniche \bar{o} , \bar{u} latine in sillaba chiusa. Nell'italiano, lo sviluppo non diverge da quello in sillaba libera (risultato canonico di o che si conserva; cfr. Rohlfs 1966 § 66). Il francese evolve con passaggio da $o > u$ (con grafia *ou*, dal sec. XIII; Rheinfelder 1953 § 59-60). Pare essere regolare il mutamento del sostantivo fr.med. e mod. *course* (< it. *corsa* < lat. CŪRSUS). Anomalie presentano invece i seguenti italianismi: fr. *grotesque* (< it. *grottesca* < lat. tardo CRŪPTA)⁷⁹³ e la voce composta *gambesrottes* che, seppure isolata, non presenta la consueta mutazione vocalica del lat. RŪPTA > fr.a. *rote* vs fr.mod. *route*.

Sul piano del vocalismo atono, l'italiano⁷⁹⁴ è più conservativo del francese. Generalmente nel francese le vocali atone si indeboliscono fino a diventare mute oppure cadono. Rheinfelder (1953 § 145) precisa che «Der Vokal der eigentlichen Pänultima verstummt immer» provocando esiti sincopati. Questo spiega l'assenza di parole proparossitone già nell'antico francese (ib., § 148), un aspetto che contrasta con l'italiano: si confronti il prestito fr. *attitude* con il suo archetipo italoromanzo *attitudine*. Laddove non si verifica il dileguo, la vocale si mantiene in genere come *e*, molto spesso in funzione di vocale d'appoggio al gruppo consonantico che viene prima (Stütz-*e*) (in particolare, «in den Zwischentonsilben und in der eigentlichen Ultima» ib., § 145). Già nell'antico francese, l'esito canonico di A latina controfinale conduce ad *e* (Rheinfelder 1953 § 163). La presenza in termini francesi di una controfinale diversa da *e* (< *a* vocale d'appoggio) è indice di una trafila allogena (Wind 1928, 44). Casi di questo tipo si sono registrati nei seguenti prestiti coreici: fr. *amouracher* (< it. *amoracciare*), fr. *charlatan* (< it. *ciarlatano*), fr. *escadron* (< it. *squadron*), fr. *mascarade* (< it.sett. *mascarata*), fr. *matassin* (< it. *mattaccino*), fr. *pavane* (< it. *pavana*), fr. *saltarin* (< it. *saltarino*), fr. *saltarine* (< it. *saltarina*), fr. *villanelle* (< it. *villanella*), fr. *villanesque* (< it. *villanesque*). Tra le vocali atone finali la più resistente è A, mantenuta quasi in tutta l'area italoromanza (Rohlfs 1966 § 141), marcata da forte indebolimento nel francese, dove passa ad *e* muta [ə] (Rheinfelder 1953 § 171). Osservano tale regola anche gli italianismi coreici, che sono tutti integrati foneticamente: fr. *course* (< it. *corsa*), fr. *cabriole* (< it. *capriola*), fr. *improviste* (< it. *improvvisa*), fr. *pavane* (< it. *pavana*), fr. *posture* (< it. *postura*),

⁷⁹³ Si confronti l'esito del fr.a. *croute* < lat. CRŪPTA (CRYPTA) (FEW 2/2,1384b).

⁷⁹⁴ Sugli esiti delle vocali atone italiane cfr. Rohlfs (1966 §§ 128-148).

fr. *villanelle* (< it. *villanella*), fr. *volte* (< it. *volta*). Le vocali palatali *e*, *i* in sillaba finale si conservano nel toscano, con sviluppi simili a quelli delle stesse vocali toniche (lievi divergenze riguardano Ę, Ě ed Ī che si confondono con *e*, mentre Ī si mantiene come *i*; cfr. Rohlfs 1966 § 142)⁷⁹⁵; di contro, queste cadono nel francese (Rheinfelder 1953 § 166). Sul caso delle velari *o* ed *u*, il toscano conosce un unico sviluppo in *o* (Rohlfs 1966 § 145), mentre nel francese si conserva la tendenza al dileguo generale (Rheinfelder 1953 §§ 166-168)⁷⁹⁶. Sul piano contrastivo, il diverso trattamento delle vocali finali tra il sistema italo-romanzo e quello francese incide sul processo di integrazione dei prestiti. Hope (598) su questo punto giustifica l'adeguamento degli italianismi come segue: «The final vowel of a word borrowed from Italian into French is therefore normally omitted, except that an [a] is realised in pronunciation as mute 'e' up to the beginning of the modern period». In questo modo, l'it. *ballo* è reso nel fr. *bal*, it. *storpiato* > fr. *stropiat*, it. *soldato* > fr. *soldat*. Talvolta, tale fenomeno si riflette anche sulle consonanti finali: «the final consonant of a borrowing is in its turn apt to be effaced, a phenomenon readily revealed by fluctuating graphy» (ib.). La consonante maggiormente colpita è la *t* (probabilmente anche per influsso delle norme fonetiche in auge nel sec. XVI, per le quali le consonanti finali tendono a diventare mute)⁷⁹⁷. Così il fr. *complimens* per *compliment* (< it. *complimento*), il fr. *favori*⁷⁹⁸ (fase transitoria *favorit*) (< it. *favorito*), fr. *pédans* per *pédant* (< it. *pedante*). In sede di allineamento dei prestiti, il dileguo delle vocali finali è favorito dalla corrispondenza di alcuni suffissi nominali (ib.): fr. *-et* ~ it. *-etto*; fr. *-in* ~ it. *-ino*; fr. *-ment* ~ it. *-mento*; fr. *-on* ~ it. *-one*. Esempi eloquenti sono: fr. *ballet* (< it. *balletto*), fr. *banquet* (< it. *banchetto*), fr. *festin* (< it. *festino*), fr. *salta-rin* (< it. *saltarino*), fr. *manquement* (< it. *mancamento*), fr. *bastion* (< it. *bastione*), fr. *bouffon* (< it. *buffone*), fr. *escadron* (< it. *squadron*).

Tra gli influssi esercitati da suoni contigui (*kombinatorischer Lautwandel*), particolarmente rilevante è quello delle consonanti nasali della sillaba che segue: nel francese, «sie nasalieren jeden vorhergehenden Vokal» (Rheinfelder 1953 § 33); nell'italiano, modificano il grado di apertura, con conseguente chiusura di timbro (Ĕ[

⁷⁹⁵ Nell'Italia settentrionale gli sviluppi conducono al dileguo (è il caso di *e* nel piemontese, lombardo ed emiliano, vedi Rohlfs 1966 § 143).

⁷⁹⁶ Nel francese Ī ed Ū finali in iato secondario o primario si mantengono formando un dittongo (per approfondimenti sul caso cfr. Rheinfelder 1953 § 176).

⁷⁹⁷ Su questo aspetto cfr. Gougenheim (1974, 30-33) e Brunot (1967, 268-272).

⁷⁹⁸ Su questo punto cfr. Hope (600).

> *ɛ* (anziché *ɛ̃*) e *õ* > *o* dinnanzi ad *m* o *n*; Rohlfs 1966 §§ 88 e 110). Sul piano dell'adeguamento dei prestiti, si osservano le medesime tendenze evidenziate da Hope (591): «French usually chooses between oral and nasal vowel in loan-words strictly on the analogy of native terms», ovvero quando la consonante nasale blocca la sillaba (in sillaba chiusa). Confermano tale assunto i seguenti esempi: it. [a] + nasale vs fr. [ã] → it. *banchetto* > fr. *banquet*, it. *gambata* > fr. *gambade*, it. *mancamento* > fr. *manquement*, it. *mancare* > fr. *manquer*; it. [o] + nasale vs fr. [õ] → it. *complimento* > fr. *compliment*; it. [i] + nasale vs il fr. [ĩ] → it. *improvvisa* > fr. *improviste*, it. *intermedio* > fr. *intermède*; it. *saltimbanco* > fr. *saltimbanque*. Nel caso dei suffissi, l'analogia è suggerita dall'esistenza di corrispondenti indigeni. Anche in questi casi non vi sono anomalie. Si vedano: fr. *cadence* < it. *cadenza*; fr. *mutance* < it. *mutanza*; fr. *pédant* < it. *pedante*; fr. *festin* < it. *festino*; fr. *bastion* < it. *bastione*; fr. *bouffon* < it. *buffone*; fr. *escadron* < it. *squadron*.

5.2 Consonantismo

La sezione dedicata al consonantismo sarà ripartita come segue: fenomeni riguardanti le singole consonanti (5.2.1) e fenomeni concernenti i nessi consonantici primari e secondari (5.2.2). Interessano la prima compagine la sonorizzazione delle occlusive latine intervocaliche -C-, -T-, -P-, che passano alle sonore -g-, -d-, -b- nella Romània occidentale, mentre si conservano intatte in quella orientale, così come l'evoluzione di C e G latine di fronte ad *e* ed *i*, con affricazione nell'italiano e con sviluppo fricativo nel francese. Concernono i secondi, gli esiti dei gruppi consonantici, suddivisi nella serie di consonante seguita da L, nessi di consonante + *l̥* (in posizione mediana), nessi di occlusiva + liquida (primari e secondari) e la serie di s + consonante (sia in posizione iniziale che in sede interna).

5.2.1 Singole consonanti ⁷⁹⁹

Separa la Romània occidentale da quella orientale il fenomeno di sonorizzazione delle occlusive latine intervocaliche -C-⁸⁰⁰, -T-, -P-, che si indeboliscono alle sonore

⁷⁹⁹ Integriamo nel paragrafo il nesso -PR-, poiché di fatto presenta la stessa evoluzione delle occlusive intervocaliche latine -C-, -T-, -P-.

-g-, -d-, -b- nel primo gruppo, mentre si conservano nel secondo. Sia nel gruppo galloromanzo che in quello italo-romanzo si palesano esiti divergenti: da un lato, se nei dialetti galloitalici si ha lenizione (Rohlf's 1966 §§ 197, 201, 207), nella lingua nazionale la sonorizzazione non si produce⁸⁰¹ (ib., §§ 194, 199, 205); dall'altro, mentre nel provenzale la sonorizzazione è generale, il francese presenta esiti spirantizzati (Rheinfelder 1953 § 687) o procede ancora fino al dileguo delle consonanti stesse (ib., §§ 686, 687, 714, 727). L'esito estremo registrato nel francese si verifica nel caso di lat. T intervocalica > it. [t] vs fr. ø (ib., § 687). Il mancato dileguo di *t* segnala il prestito: cfr. fr. *mutance* < it. *mutanza* (di contro all'indigeno fr.a. *muance*). Ancora, la presenza nel francese del suono occlusivo sonorizzato *d* è segno sicuro di una trafilata allogena (più precisamente dal provenzale o dall'italiano settentrionale; ib., § 697). Suffragano tale ipotesi le forme con suff. *-ade*: «Das lat. Suffix *-āta* (afr. *-ede* > *-ee*; nfrz. *-ée*) liegt im Aprov., Nordital.⁸⁰² (ital. *-ata*) und Span. als *-ada* (nsp. *-ada*) vor» (ib.). Sui relativi esempi coreici con medesimo suffisso sonorizzato si rinvia al § 5.1 (Vocalismo tonico di A[> fr. *e* [ɛ]).

Lo stesso sviluppo che porta a lenizione o conservazione e che oppone il gruppo occidentale da quello orientale si osserva nel caso del nesso occlusiva sorda + liquida. In questo modo, in posizione intervocalica PR > it. [pr] vs fr. [vr] (Rheinfelder 1953 § 565). Un'evoluzione diversa si legge nell'esito transitorio del fr. *capriole* (< it. *capriola*), segno di una fase precoce dell'adattamento. La forma si stabilizza nell'uso nel fr.mod. *cabriole*, con sonorizzazione per influsso di *cabri* e *cabrer* (FEW 2/1,306a).

Rappresenta un tratto distintivo anche la D latina intervocalica > it. [d] vs fr. ø (Rohlf's 1966 § 216; Rheinfelder 1953 § 552). Il suo mantenimento suffraga sul piano fonetico l'italianismo. Una circostanza che si verifica nel fr. *cadence* < it. *cadenza* e nel fr. *pédant* < it. *pédante*.

Tracce di riflessi italo-romanzi si ritrovano ancora nell'esito di QU > it. [qu]⁸⁰³ vs fr. [k] (Rohlf's 1966 § 163; Rheinfelder 1953 §§ 421 e 422). Precisa lo studioso che «Nur vor *u* wurde ein solcher Gleitlaut nicht vernommen, da er sich ja gleich zu dem

⁸⁰⁰ Davanti alle vocali *a, o, u*.

⁸⁰¹ Nel toscano l'indebolimento porta a spirantizzazione o al dileguo (è il caso di C > [x] > ø; T > [x] o [θ]; P > B > v; cfr. Rohlf's (1966 §§ 195, 200, 206).

⁸⁰² Sugli sviluppi registrati nell'Italia settentrionale cfr. Rohlf's (1966 § 203).

⁸⁰³ Nell'italiano *qu* davanti alle palatali *e, i* perde il valore velare e passa a *k*. Si conserva invece dinanzi ad *a* (Rohlf's 1966 § 163).

angestrebten Vokal entfalten konnte» (ib., § 356). In epoca più tarda, tale fenomeno si estende anche davanti a *a*, *e*, *i* (ib., § 421). Anomalie presenta per certo l'italianismo *escouade* < it. *squadra* (su questo aspetto cfr. FEW 2/2 1397b).

5.2.2 Gruppi consonantici

Nei gruppi consonantici iniziali con seconda consonante *l*, un solo caso è significativo per la nostra ricerca. Si tratta del gruppo FL primario. Se nell'italiano si verifica una semipalatalizzazione con vocalizzazione parziale di *l* (Rohlfes 1966 § 183), nel francese il nesso si conserva (Rheinfelder 1953 § 566). Ne consegue che FL > it. [fj] vs fr. [fl]. Argomenta un esito diverso la prima documentazione di *fleuret*: fr. *fioret* < it. *fioretto*. La forma non si afferma nell'uso, poiché il francese dispone già anticamente dell'indigeno fr.a. *floret* 'petite fleur'⁸⁰⁴ (dal sec. XII, FEW 3,630a), a cui si somma il significato di 'pas de danse'. La voce coreica si stabilizza nel fr. *fleuret* e si qualifica per essere un chiaro calco semantico.

Il contatto di consonante con *l̃* (*i* semivocalica)⁸⁰⁵ conduce a palatalizzazione. Nel toscano e in una buona parte dei dialetti italiani settentrionali, l'esito prevalente di *Dl̃* è l'affricata alveodentale sonora [dz] (Rohlfes 1966 §§ 182, 273). Nel francese, l'evoluzione finale porta ad [j] (Rheinfelder 1953 §§ 492-493). L'esito tende a confluire con quello di *j* latino. Un esempio eloquente è rappresentato dal lat.class. MĒDIUM > lat.volg. **mēdjo* vs fr.a. **mjej* > *mi* > fr.mod. *mi* (ib., §§ 258, 493). La forma del prestito *intermède* - che non presenta la vocalizzazione - è motivata dal relativo archetipo < it. *intermedio* ([dj]) che è voce dotta (< lat.class. INTERMEDIUS). Interessante notare che la voce alterna già nell'italiano (nella specifica semantica coreica) con l'allotropo *intermezzo*. Tale influsso si ritrova negli esiti francesizzati *entremese*, *intermese* (FEW 4,756b) che rimangono isolati. Un diverso esito si ritrova nel fr. *passemèse* < it. *passamezzo*, che è regolare nell'italiano mentre è anomalo nel francese. L'integrazione è marcata da spirantizzazione con passaggio dall'it. [dz] al fr. [z].

Il nesso *Cl̃* viene palatalizzato e assibillato. Lo sviluppo italiano dà l'affricata palatoalveolare sorda [tʃ], quello francese ha come risultato la fricativa alveodentale

⁸⁰⁴ Nel fr.med. *flouret* > *fleuret* 'id.' (DMFi s.v. *fleuret*).

⁸⁰⁵ Il passaggio da *i* > *j* postconsonantica si verifica già nel latino volgare (Rheinfelder 1953 § 492).

sorda [s] (Rohlf's 1966 § 275; Rheinfelder 1953 §§ 740-742). Pare non essere allineato alle consuetudini fonetiche del francese il prestito *postiche* < it. *posticcio*, che si stabilizza con suono fricativo palatoalveolare [ʃ].

In posizione iniziale, il gruppo CR si conserva generalmente nell'italiano. Ciò nonostante, in alcuni casi, diventa sonoro e passa a *gr-*: è il caso di *grotta* < lat. CRŪPTA/CRYPTA (Rohlf's 1966 § 180). Nell'antico francese, «*c vor r und l [ist] häufig stimmhaft geworden: cr > gr, cl > gl. Doch haben sich davon nur wenig Spuren im Nfz. erhalten*» (Rheinfelder 1953 § 380). Ne consegue che il latino CR- > it. [cr] e [gr] vs fr. [cr]. Un mutamento diverso ed estraneo al francese si osserva in *grotesque* < it. *grottesca*, che presenta come l'italiano esito sonorizzato.

Il mutamento tradizionale che si osserva nel caso di DR in posizione interna è il seguente: > it. [dr] vs fr. [r] (Rohlf's 1966 § 181-a.; Rheinfelder 1953 § 555). L'assimilazione avvenuta nel francese non si incontra nel prestito *escadron* < it. *squadrone*, che pare essere solo parzialmente integrato (Rheinfelder 1953 § 562).

Assume un certo peso nella presente ricerca il gruppo s + consonante. In sede interna, s preconsonantica diventa muta in francese sia davanti a consonanti sorde che sonore (Rheinfelder 1953 § 557). Prendendo a riferimento l'esempio di s + occlusiva dentale sorda, notiamo che nell'italiano s si conserva (con esito finale [st]; Rohlf's 1966 § 266), mentre nel francese cade: > $\emptyset + t$ (il dileguo di s davanti a consonanti sorde è segnalato da Rheinfelder partire dal sec. XIII, ib.). Anomalie sul piano degli italianismi si registrano nei seguenti casi: fr. *festin* < it. *festino*, fr. *postiche* < it. *posticcio*, fr. *posture* < it. *postura*. Un diverso trattamento subisce il nesso in posizione iniziale. Spiega Hope (585-86) in riferimento al francese che «*Though the pronunciation of these groups was attended with some difficulty (as the prosthetic [e] implies) they nevertheless continued in use during the whole of the mediaeval period*». Si alternano in questo modo nel francese antico esiti con vocale d'appoggio e- davanti a s impura e casi marcati dal suo dileguo, in particolare quando il nesso s + cons. è seguito da vocale (Rheinfelder 1953 § 445). A partire però dal sec. XII, e- prostetica è comunemente usata sia sul piano grafico che fonetico (ib.). In epoca moderna si può osservare che sebbene la vocale di appoggio sia mantenuta (graficamente come é-), sul piano fonetico s + cons. subisce il medesimo trattamento di quanto esposto in sede mediana, con conseguente dileguo (ib., 557). Nell'italiano, l'uso di i- protonica come vocale d'appoggio era già rara in

epoca antica; oggi si conserva unicamente dopo *con*, *in*, *per* e *non* come tratto arcaicizzante nel linguaggio letterario (Rohlf 1966 § 187). Sulla base di quanto enunciato, sono sicuri prestiti dall'italiano le seguenti voci: a) con nesso *-st-*, *s* impura è conservata nel fr. *estocade* < it. *stoccata* e nel fr. *estropié* < it. *storpiato*, anche documentato nella forma concorrente *estropiat* (con variante inconsueta e solo parzialmente integrata *stropiat*). Ancora, nel caso del nesso *s* + oclusiva velare sorda sappiamo che nell'italiano questo si conserva intatto davanti ad *a*, *o*, *u* e nei prestiti dal longobardo, mentre dinnanzi a vocali palatali *sk-* passa a suono fricativo [ʃ] (Rohlf 1966 § 190). Nel francese, *s* è marcata dal diletto (Rheinfelder 1953 § 448) e *k* conserva suono oclusivo dinnanzi a *o* ed *u*, mentre palatalizza davanti ad *a*, *e* ed *i* (ib. § 390). Non osservano tale regola i prestiti: b) con nesso *sk-*, il fr. *escadron* < it. *squadron* (anche registrata nelle varianti senza la vocale d'appoggio *squadron*, *scadron*), il fr. *escouade* < it. *squadra* (con esiti transitori nelle forme italianizzate *scadre*, *scouade*, *squadre*) e il fr. *esquiver*⁸⁰⁶ < it. *schivare* (si confrontino gli esiti indigeni del franchismo diretto fr.a. *eschiver*, *eschever*; FEW 17,124seg.).

5.3 Fenomeni generali e cambiamento di genere

Sul piano delle geminate latine, la doppia laterale *-LL-* subisce delle trasformazioni che non accomunano il sistema italo-romanzo a quello galloromanzo. In Toscana generalmente si conserva intatta (Rohlf 1966 § 229), mentre nel francese l'esito canonico è quello dello scempiamento (Meyer-Lübke 1972 § 545). Pare essere imputabile all'italiano l'esito fonetico del fr. *villanelle* < it. *villanella*, che conserva anche in epoca moderna la pronuncia a marca italianizzante [villanel] accanto a quella francesizzata [vilanel] (TLFi s.v. *villanelle*). Quanto alla voce d'imprestito *ballet*, la doppia laterale è fenomeno che interessa unicamente la grafia.

In merito ai fenomeni generali, si ha metatesi di *r* nel caso del fr. *estropié* < it. *storpiato*, mentre tale mutamento non si verifica nella voce fr. (*à l'*) *improviste* < it. (*all'*) *improvvisa* (si confronti l'indigeno *à l'impourveu* con metatesi: PRŌ > fr.a. *por* vs fr.mod. *pour*; Rheinfelder 1953 §§ 118 e 360). Una parziale integrazione si ravvisa nell'esito *à l'impourviste* che appare infrequente e non si afferma nell'uso (FEW 4,609a).

⁸⁰⁶ Sul trattamento del germ. *sk-* cfr. Rheinfelder (1953 § 450).

Assume una certa importanza per la presente indagine il fenomeno di metaplasmo di genere, un processo morfologico che si osserva sia con slittamento dal maschile della forma italiana al femminile della relativa francese che viceversa. Hope (595) spiega tale evoluzione come segue: «The most usual situation is that where the masculine suffix of Italian when rendered phonetically in French approximates sufficiently to the feminine form of the recipient language to become accepted as the genuine indicator of a feminine word». Un esempio sul caso argomenta il fr. *passemèse* s.f. < it. *passamezzo* s.m., la cui forma metaplastica è il risultato di diverse tappe intermedie (si vedano le forme grafico-fonetiche *passomezzo*, *passomezo*, *passomeso*, *passemezo* che presentano genere maschile) ed è motivata dall'adattamento fonetico, che presenta analogie con la morfologia nominale femminile del francese. Peraltro, le numerose varianti documentate nei nostri testi testimoniano che gli elementi dell'archetipo non risultano trasparenti nella loro struttura e nella relativa semantica. Diversa è l'evoluzione della voce fr. *course* s.f. < it. *corsa*. L'uso del femminile risale all'antico francese *corse* per 'action de courir' (FEW 2/2,1576b) e appare inconsueto nell'uso. Una relativa vitalità si ravvisa dal sec. XV (cfr. DMFi s.v. *course*) in numerose semantiche mediate dall'italiano (FEW 2/2,1577a). I lessici sembrano confermare tale dato anche in virtù del parallelo dileguo della forma indigena fr. *cours* nel valore generico di 'azione della corsa' (ib., 1581b; TLFi s.v. *course*). Un caso singolare argomenta il calco semantico *entrechat* s.m. < it. *capriola intrecciata*, che si stabilizza al maschile (probabilmente per attrazione di *chat*) dopo esiti transitori di genere femminile: la variante di genere fr. *entrechasse* s.f. appare glossata in Cotgrave (s.v. *entrechasse*) Oudin (1660,254a) e nel FEW (13/2,264a). Oscillazione di genere si osserva anche nel calco *fleuret* s.m. < it. *fioretto* s.m., il cui allineamento sul piano morfologico si deve alla corrispondenza dei suffissi nominali fr. *-et* ~ it. *-etto*, mentre sul piano semantico la motivazione risale al valore di 'passo del fioretto'. La presenza però già nell'antico francese della forma *florete* per 'piccolo fiore' giustifica lo slittamento femminile anche del significato coreico. La variante metaplastica *fleurette* è registrata solo di rado nei testi coreici e nei lessici (Oudin 1640,328b; Veneroni 1,193a) e pare essere del tutto indipendente dal relativo modello allogeno. È slegato dall'archetipo italiano anche il genere assunto dal calco fr. *air* s.m. < it. *aria* s.f. (documentato nelle due semantiche ereditate dalla Penisola

‘aria di danza’ e ‘elevazione del corpo danzante; leggerezza, grazia nel portamento’), che come l’etimo latino AER presenta genere maschile.

5.4 Morfemi derivativi e formazione delle parole

Un altro parametro che può fornire indizi significativi sulla trafila etimologica dei prestiti è quello morfologico (Deroy 1980, 56)⁸⁰⁷. Non sempre però tale criterio conduce a risultati univoci e soddisfacenti. Se consideriamo il caso del suffisso lat.class. -ĀTA (base femminile ricavata dal participio passato del verbo) e osserviamo il suo sviluppo in ambito romanzo, possiamo notare che l’esito sonorizzato in *-ada* è comune al provenzale⁸⁰⁸, al catalano, allo spagnolo, al portoghese e all’italiano settentrionale (it. *-ata*) (Collin 1918, 125; Meyer-Lübke 1966 § 116)⁸⁰⁹. Aggiunge Collin (ib.) a questo proposito che «dans toutes ces langues, le suffixe est extrêmement goûté et il sert encore à former beaucoup de néologismes». Tenendo presente che nel francese l’evoluzione indigena conduce al moderno *-ée* (< fr.a. *-ede*), è palese che le formazioni in *-ade* sono di natura allogena e spia di una diversa trafila. Sugli inizi della diffusione nel francese di tale suffisso nominale, Meyer-Lübke (ib.) osserva: «Die Anfänge der Entlehnung reichen bis in das 13. Jahrh. hinauf, die eigentliche Hochflut kommt aber erst im 16.». Hope (602) individua come periodo di massima espansione il XV e il XVI secolo e rileva che il flusso di voci con terminazione in *-ade* proviene perlopiù dal provenzale o dall’italiano, con lievi differenze; non solo perché i provenzalismi sono in massima parte esotismi o hapax, ma soprattutto perché il suffisso *-ade* è morfema distintivo nei prestiti dall’italiano, mentre è semanticamente opaco nelle formazioni dal provenzale (ib., 604-605). Lo studioso precisa che tale differenza si palesa nel caso di alcuni provenzalismi seicenteschi poiché «In most of them *-ade* contributes nothing as far as the French user is concerned; even when they possess a significant suffix its connotation is seldom a focal or typical one associated with *-ade* [concrete noun meaning ‘goad’], but usually a direct equivalent of French *-ée* (*abordade*,

⁸⁰⁷ Per ulteriori ragguagli cfr. § 2.2.3.

⁸⁰⁸ L’esito nel provenzale moderno è *-ado*.

⁸⁰⁹ Sull’origine del suffisso una breve discussione è offerta in Hope (601-609). Sulla stratificazione semantica nell’ambito romanzo cfr. invece Collin (1918). Si rinvia tra gli altri anche al TLFi (s.v. *-ade*¹) e a Rheinfelder (1953 § 80).

dorade, giroflade, veg(u)ade = ‘time, single occasion’⁸¹⁰). In altre parole, secondo Hope si deve all’italiano l’impulso della diffusione di *-ade* come morfema derivativo nel francese⁸¹¹. Alla stregua di Hope, anche Wind (1928, 45) e Collin (1918, 156) datano gli inizi di tale processo al XVI secolo. Collin spiega che «C’est sans doute la concurrence du suffixe *-ée*, désignant le *contenu*, qui est la cause de ce phénomène: il y avait plusieurs formations en *-ee* dans la vieille langue⁸¹², auxquelles correspondent des formations en *-ade* dans la langue actuelle» (ib.) e aggiunge che il motivo della scarsità di neoformazioni con suff. indigeno risiede nella tendenza del francese a preferire forme perifrastiche per formare *nomina actionis* indicanti l’azione prodotta da uno strumento (si confronti il fr.a. *cop d’espée* con il prov. *espazada*; cfr. Collin 1918, 157). Anche l’it. *-ata* esprime la funzione di designare il colpo prodotto con un oggetto (o un arma) (Rohlf 1969 § 1129). Per sostenere l’ipotesi di un influsso tutto italiano della produttività di *-ade*, Hope ripercorre a ritroso le diverse semantiche assunte dal suffisso nei prestiti italo-romanzi e valuta quali tra queste sono state sfruttate nel francese per neoformazioni analogiche coeve (607-608)⁸¹³. Tra le accezioni evidenziate dallo studioso, sono rilevanti per la presente ricerca: a) ‘azione inferta con un’arma’ che sviluppa un significato concreto nel fr. *estocade* < it. *stoccata*, ma anticamente anche ‘longue épée, dont la poignée portait une coquille couvrant les mains’⁸¹⁴ (Collin 1918, 163 e 211; Hope 608;); b) ‘valore collettivo’ fr. *escouade* < it. *squadra*; c) ‘attività o azione di diversa natura’⁸¹⁵, con esempio nel fr. *retirade* < it. *ritirata* originariamente ‘arretramento delle truppe di combattenti’, nella danza ‘passo laterale eseguito indietreggiando’. Assente dalle formazioni in *-ade* analizzate da Hope (601-609) è il valore di ‘colpo procurato con una parte del corpo’ che ritroviamo nel fr. *gambade* < it. *gambata*, poi specializzatosi in ambito

⁸¹⁰ Per tale semantica cfr. Collin (1918, 140-141 e 153-155).

⁸¹¹ Tale assunto è confermato anche da Wind (45) quando annota: «Tout ce qu’on peut dire, c’est que le grand apport de mots italiens a été le facteur principal de l’introduction de ce suffixe [...]. En effet, a côté d’une soixantaine de mots italiens que j’ai pu relever tant du XVI^e siècle qu’à l’époque moderne, je trouve au nombre des emprunts espagnols signalés par le *D. G.* six mots en *-ade* [...] et parmi les emprunts provençaux une vingtaine présentant ce suffixe».

⁸¹² Sulla produttività del suffisso nell’antico francese e sulla funzione primitiva astratta del suffisso lat. *-ATA* cfr. Collin (1918, 125-131).

⁸¹³ Per alcuni studiosi l’autonoma produttività del fr. *-ade* non è sempre evidente (Meyer-Lübke 1966 § 116).

⁸¹⁴ Collin (ib., 163) correda tale assunto di un esempio: «Prends ta bonne estocade».

⁸¹⁵ Hope (608) individua un gruppo relativamente omogeneo di termini tutti accomunati da «a concerted undertaking, activity or action of an involved nature» nel quale ingloba anche la voce *retirade*, probabilmente nella sua accezione militare.

coreico nel tecnico ‘salto con movimento concitato delle gambe’ o ‘mutanza doppia di gagliarda’; ancora, non viene evidenziato l’esempio del fr. *mascarade* < it.sett. *mascarata* (< it. *mascherare*), il cui radicale del verbo designa «des accessoires de l’équipement d’une personne pour diverses occasions» (Collin 1918, 165) e che si sviluppa nel metonimico ‘forma di intrattenimento cortese realizzata con maschere’. Sul piano formale vale ciò che abbiamo esposto nei paragrafi dedicati al vocalismo e consonantismo così come le considerazioni finali procurate da Hope (608-609).

Pare essere meno problematico sul piano della trafilatura il suffisso *-esque* (dall’it. *-esco*⁸¹⁶ a sua volta dal lat. *ISCUS* < germ. *-isk*) (Rohlf 1969 § 1121; Meyer-Lübke 1966 § 140; Wind 45-46). Nel francese, l’esito regolare del suffisso nominale (< franc. *-isk*) è *-ois*⁸¹⁷ nella sua forma maschile con rado impiego nel femminile *-esche* (quest’ultima inconsueta e pare scomparire presto dall’uso; Meyer-Lübke 1966 § 139). Il primo uso documentato nell’italiano è nella formazione di aggettivi etnici e di nomi di popoli (Rohlf 1969 § 1121); tra gli etnici autoctoni, si veda il caso dell’it. *romanesco* ‘relativo alla Roma medievale o moderna, agli attuali abitanti di Roma’ (DI 4,92a) che ritroviamo in qualità di prestito nel fr. *romanesque* agg. ‘qui concerne la Rome moderne’ (FEW 10,458a) anche nella forma sostantivata femminile per ‘danse originaire d’Italie’⁸¹⁸ (< it. *romanesca* ‘id.’) probabilmente per analogia con l’uso loc. *à la romanesque* ‘alla maniera romana’ (si vedano le loc.avv. registrate nell’it. *pavana ala venetiana* e *pavana ala ferrarese* ‘varietà di *pavane* danzate alla maniera dei veneziani e dei ferraresi’ → *pavane*) o ancora per indicare la provenienza della danza stessa (un esempio eloquente rappresenta il fr. *florentine* < it. *fiorentina* per ‘tipo di *bassadanza* in uso nel territorio fiorentino’ → *florentine*). Il suffisso è inoltre ampiamente utilizzato nell’italiano per formazioni aggettivali a partire da antroponomi, una funzione che rappresenta «il nocciolo duro dell’uso di *-esco*» (Grossmann/Rainer 2004, 413)⁸¹⁹. Tra i deantroponimici più frequenti ricordiamo *petrarchesco*, *dantesco*, *boccaccesco* (Rohlf 1969 § 1121) reperibili

⁸¹⁶ Sull’origine del suffisso italiano un breve commento è procurato da Rohlf (1969 § 1121) a cui si rinvia. Pare comunque che un impulso decisivo alla diffusione di *-esco* nell’italiano sia stato fornito dalla tradizione germanica.

⁸¹⁷ Per tale evoluzione fonetica si veda l’esito di *i > fr.a. ej* vs fr.mod. *ua* (grafia *oi*) (Rheinfelder 1953 § 40).

⁸¹⁸ Si veda nelle nostre fonti quanto documentato nel testo di De Lauze (1623, 9: «Il faut au surplus remarquer que de tout temps en chasque contree ou Province on a eu une danse affectee [...], des Italiens la Gaillarde ou Romanesque») → fr. *romanesque*.

⁸¹⁹ Sull’uso antico e moderno di tale suffisso nell’italiano e sulle sorti della sua produttività cfr. Grossmann/Rainer (2004, 413-414).

ugualmente nel fr. *pétrarquesque*, *dantesque* e successivamente anche in neoformazioni indigene del tutto indipendenti dall'italiano: fr. *molièresque*, fr. *ingresque*, fr. *châteaubriandesque* (Meyer-Lübke 1966 § 140; TLFi s.v. *-esque*). Un valore particolarmente produttivo nell'italiano è quello qualitativo 'che ricorda X' anche con accezione spregiativa 'che è deprecabile o ridicolo': it. *grottesco*, *villanesco*, *contadinesco*. Tale semantica è trasmessa al francese *grotesque* 'ridicule, bizarre, extravagant' e *villanesque* 'de paysan, rustique' (FEW 2/2 1384b e 14,455a). Entrambe le forme conoscono un uso sostantivato, rispettivamente it. *grottesco* s.m. 'tipo di ballo teatrale di argomento ridicolo e licenzioso; buffo comico e fantasioso' passata al fr. *grotesque* 'id.' e it. *villanesca* s.f. 'aria di danza e danza popolare/rustica' > fr. *villanesque* 'id.'. Pare che il suffisso sia divenuto autonomamente produttivo nel francese e abbia conservato tra i diversi valori ereditati dalla Penisola anche quello peggiorativo: «Suff. formateur d'adj. dér. de noms communs, de noms propres et d'adj. et qui indiquent une ressemblance, une manière d'être ou d'agir dont on accuse l'originalité dans un sens plus au moins péj. ou laudatif» (TLFi s.v. *-esque*). Per ulteriori approfondimenti cfr. Meyer-Lübke (1966 § 140) e Wind (45-46).

In merito al suffisso it *-one*, Rohlfs (1969, 414) spiega che «Il punto di partenza di queste formazioni è nei nomi latini in *-o*, *-onis*, con i quali si esprimeva una particolare caratteristica di una persona: *latro* 'ladrone'». Nella sua funzione primitiva, il suffisso è di estrema vitalità nell'italiano e consente di identificare un individuo sulla base di particolarità fisiche o intellettuali, di atteggiamenti e abitudini apparenti o reali (Grossmann/Rainer 2004, 210)⁸²⁰. Partendo dal presupposto che la particolarità caratterizzante è di fatto spesso evidente, è possibile spiegare lo sviluppo che conduce al valore accrescitivo («una grossezza inconsueta» o esagerata Rohlfs 1969, 414) assunto dall'it. *-esco*. Si tratta di un'evoluzione più recente (rispetto alla primaria) che si osserva non solo nell'italiano, bensì anche nello spagnolo, nel provenzale e nel portoghese (Meyer-Lübke 1966 § 163; Rohlfs 1969 § 1095). Il francese *-on*, che non conosce tale mutamento, esprime valore diminutivo e pare essere perfetto antonimo del corrispondente italiano (Wind 1928, 46-47; Meyer-Lübke 1966 § 163; TLFi s.v. *-on*). Laddove le voci francesi palesano un esito diverso da quello canonico, è chiaro che si tratta di forestierismi. Sono sicuri prestiti

⁸²⁰ Per ulteriori approfondimenti su questa specifica valenza cfr. Grossmann/Rainer (2004, 210-211).

dall'italiano: il fr. *escadron* < it. *squadrone* (accr. di *squadra*) indicante una 'grossa schiera' e più precisamente 'un'unità organica dell'arma di cavalleria al comando di un capitano' (DELI₂ 1598b) risemantizzatosi nel ballo armato per designare un 'reparto di cavalieri schierati alla maniera di uno squadrone militare'; il fr. *bastion*⁸²¹ < it. *bastione* (accr. di *bastia*) che denota nell'archit. milit. 'un'opera fortificata di difesa contro i nemici, costruita da un terrapieno sostenuto da spesse muraglie'⁸²², mentre nella danza - per analogia con la disposizione a muraglia dei ballerini armati - denota il 'quinto passaggio della *moresca*⁸²³ eseguito con azioni e movimenti difensivi'. Continua invece il valore agentivo caratterizzante la voce fr. *bouffon* < it. *buffone* propriamente 'persona che esercitava la professione di far ridere e divertire i principi; istrione, giullare' (LEI 6,450); nel ballo 'ballerini mattaccini vestiti in fogge bizzarre che si affrontano mimando le fasi di una battaglia' poi indicante anche la stessa 'danza guerresca' e 'l'aria di tale danza'. Similmente all'italiano, anche il francese *-on* conserva il significato primitivo ereditato dal latino (Meyer-Lübke 1966 §§ 47, 68). Quanto alla funzione accrescitiva, questa pare essere trasmessa unicamente alle voci di prestito (ib., § 163; TLFi s.v. *-on*)

Particolare attenzione va accordata alla funzione del lat. *-ĪNUS*, che trova corrispondenza nell'it. *-ino* e nel fr. *-in*. Il TLFi (s.vv. *-in*, *-ine*) precisa che nel francese «mis à part le domaine des ethniques, a été peu productif et a souvent été supplanté par d'autres suff.». Nell'italiano, il morfema derivativo è caratterizzato da vitalità e al di là dell'uscita semantica esprime la provenienza, sviluppa un significato marcatamente diminutivo (Rohlf 1969 § 1094). Tale funzione è poco rappresentata nel francese. A tale proposito, Meyer-Lübke (1966 § 162) osserva: «Im Afrz. aber gibt es kaum solche Bildungen, erst im 15. und 16. Jahrh. treten sie auf, ohne aber zahlreich zu werden», periodo che peraltro coincide con la massima espansione degli italianismi in Francia. Tenendo presente quanto detto sopra, abbiamo a che fare con un valore imputabile all'italiano⁸²⁴ e che ritroviamo nel settore coreico nella voce fr. *festin* < it. *festino* (dim. di *festa*) 'spettacoli cortesi contrassegnati da sontuosi banchetti e da articolate dinamiche di intrattenimento'.

⁸²¹ Si confronti la semantica dell'indigeno fr. *bastillon* (< fr. *bastille*) che presenta notoriamente valore diminutivo (DMFi s.v. *bastillon*; FEW 15/1,77a).

⁸²² Per tale accezione cfr. LEI^G 1,604.

⁸²³ La danza è altresì nota come aria dei buffoni o danza dei mattaccini → fr. *bouffon*.

⁸²⁴ Su questo punto cfr. TLFi (s.vv. *-in*, *-ine*).

Paiono essere collegati al valore diminutivo gli agenti denominali come il fr. *matassin* < *mattaccino* (der. dim. di *matto*) per ‘corpo di ballerini armati di spade e scudi che danzano mimando le fasi di una battaglia’ poi designante ‘la danza stessa’ (per approfondimenti → *matassin*) o ancora i nomi di persone esprimenti mestieri (Grossmann/Rainer 2004, 209; Rohlfs 1969 § 1094) con esempio nel fr. *saltarin* < it. *saltarino* (deverb. di *saltare*) ‘ballerino, danzatore’ anche nella variante di genere femminile fr. *saltarine* < it. *saltarina* ‘id.’ (ambidue le forme scortate dal più consueto *ballerino* → *saltarin*).

5.5 Semantica degli italianismi della danza

5.5.1 Cambiamento di significato in diacronia

Da un certo punto di vista pare ovvio parlare di cambiamento semantico⁸²⁵ quando ci si confronta con voci di prestito, poiché come già affermava Hope (1971, 661seg.) «Anyone with some knowledge of a foreign tongue is aware how frequently alien terms in a language possess significations appreciably removed from that which they had in the original linguistic background». Dall’altro, vale la pena indagare nei casi specifici quali sono i fattori coinvolti e le condizioni precise che determinano, nella diacronia dei rapporti, le innovazioni linguistiche tra due sistemi a contatto. Vediamone le caratteristiche nell’esempio degli italianismi della danza.

Il fenomeno semantico del cambiamento può essere osservato da due prospettive diverse che possiamo così suddividere: a. cambiamento durante il trasferimento; b. cambiamento situato in epoca successiva (ovvero nella fase di acclimatamento dei forestierismi al patrimonio indigeno)⁸²⁶.

Sul primo punto possiamo affermare che, nel campione esaminato, non si sono verificati casi di evoluzione semantica durante il trasferimento. Gli italianismi coreici penetrati nel francese sono infatti marcati da continuità con il modello allogeno, una circostanza che pare essere imputabile alla natura tecnica delle voci⁸²⁷. Inoltre, il

⁸²⁵ Potrebbe apparire ovvio anche in termini più generali dal momento che tutti i lessemi sono soggetti ad evoluzione semantica «whatever their original provenance may have been» (ib., 662).

⁸²⁶ L’impalcatura metodologica si deve a Hope che parla più specificatamente di *shifts resulting from transfer* e *shifts during the interim period* (1971, 662-666).

⁸²⁷ È altresì noto che, nel caso dei tecnicismi, è il solo significato settoriale ad essere trasferito nella lingua d’arrivo.

contesto d'uso⁸²⁸ dei tecnicismi del ballo, almeno nella fase iniziale del contatto, è lo stesso del modello straniero, una evenienza che è resa visibile dalla tipologia testuale della documentazione. Abbiamo invece riscontrato casi di cambiamento semantico in epoca posteriore. Descriveremo alcuni aspetti interessanti del fenomeno che si sono ripetuti canonicamente in tutti gli esempi esaminati⁸²⁹.

Considerando il materiale tecnico del ballo, è emerso che il cambiamento si è riprodotto in una determinata altezza cronologica, collocata tra la metà del XVII e il principio del XVIII secolo. Questo significa che tra la prima semantica mediata dall'archetipo e l'innovazione indigena vi è uno scarto di almeno un secolo (in alcuni casi l'intervallo di tempo è di due secoli). Tale aspetto non è secondario, poiché le voci interessate da risemantizzazione sono tutte acclimatate e percepite come autoctone dai parlanti francesi. Il relativo acclimatemento è peraltro confermato dalla vitalità⁸³⁰ delle forme sia entro il corpus testuale, sia al di fuori della letteratura coreica (dato assicurato anche dai lessici del francese). Si tratta spesso di italianismi che hanno conosciuto numerose forme derivate e sviluppi semantici secondari (torneremo su questo punto con esempi specifici e chiarificatori). Unitamente all'acclimatemento va enunciato l'aspetto dell'integrazione che, sebbene riguardi la natura formale dei prestiti, presenta evidenti risvolti semantici. Risulta che ad essere risemantizzate sono quasi sempre voci integrate fonomorfologicamente al francese. In altri casi, tale fenomeno ha riguardato i calchi.

Tra gli esempi ricordiamo: il fr. *attitude* la cui prima semantica è nel generico 'positura, atteggiamento' (1599), mentre la seriore specializzazione qualifica una 'figura della danza classica eseguita con una gamba piegata in aria posta verso l'alto' (1725); l'*attitude* può essere compiuta alla seconda, lateralmente o indietro (sugli esiti moderni cfr. Bourgat 1986, 62-63). Ancora, il fr. *bal* è soggetto a restrizione semantica e appare documentato nel valore di 'ballo teatrale' (1589), poi utilizzato per designare tutti i tipi di 'danze sociali' (1700). Al momento del contatto diretto la voce *ballet* riceve dall'italiano due significati: il primo è sin da subito marcato da vitalità e riguarda una pionieristica 'forma performativa articolata in più parti a ritmo

⁸²⁸ Il primo naturale impiego degli italianismi del ballo è confinato al linguaggio stesso della danza. Lo conferma non solo il nostro corpus testuale, ma anche i maggiori lessici del francese.

⁸²⁹ A rigore, la nostra analisi è stata rivolta unicamente alle risemantizzazioni avvenute entro il linguaggio stesso della danza.

⁸³⁰ Si intende qui la frequenza nell'uso testimoniata appunto dai numerosi contesti coreici.

binario o ternario, con struttura drammatica a diverse trame’ (1582) che prese rapidamente piede in Francia, aspetto che spiega la stabilizzazione del lessema e la sua risemantizzazione nel mod. ‘rappresentazione scenica condotta su uno schema preconstituito di figurazioni coreiche ardite e acrobazie, accompagnata dalla musica e dalla pantomima (inscenata a teatro)’ (dal 1700); il secondo valore è nel generico ‘ballo, danza’ (1589) con esiti frequenti fino al 1664. Anche la voce *cabriole* conosce una relativa vitalità dalla prima semantica nota, riferita ad un ‘salto eseguito appoggiando le mani o il capo a terra e lanciando le gambe in aria per voltarsi sul dorso’ (ante 1555) e seriormente soppiantata dal valore ‘salto dei ballerini, compiuto sollevandosi da terra e scambiando per aria le posizioni dei piedi’ (dal 1700) ancora oggi in uso nella tecnica del balletto classico (cfr. Bourgat 1986, 67). Il tecnicismo oltre a documentare una vasta gamma di usi locutivi (*battre la cabriole, friser la cabriole*) e sintagmatici⁸³¹ ha sviluppato numerosi significati secondari e figurati (su questo punto cfr. TLFi s.v. *cabriole*; FEW 2/1,304segg.). Parimenti, il denominale *cabrioler* argomenta una certa frequenza d’uso a partire dalla sua risemantizzazione nel mod. ‘saltare con il corpo disposto in posizione obliqua mediante l’elevazione da un solo piede con incontro rapido delle gambe e caduta finale su entrambi i piedi’ (1700). In assoluto contrasto con la documentazione italiana, il calco strutturale *demi-cabriole* pare essere fittamente impiegato tanto nella trattatistica quanto nei lessici dapprima nel primario ‘salto dei ballerini compiuto con parziale torsione del corpo (a 180 gradi) scambiando la posizione dei piedi’ (1623) successivamente nella specializzazione indigena ‘salto compiuto con slancio da una sola gamba con appoggio sull’altra, la quale rimane sollevata durante il balzo (*course aérienne*); sin. di *jeté simple*’ (dal 1700; sugli esiti contemporanei cfr. Bourgat 1986, 80-81). Il calco *contretemps* ha sviluppato accanto al primario ‘movimenti di slancio anacronistico con principio su un tempo debole della battuta musicale, cui seguono passi eseguiti sul tempo forte, con effetto di contrasto’ (1641) un ulteriore valore vitale per la tecnica del *ballet académique*: ‘salti eseguiti in successione su una sola gamba, con l’altra posta in elevazione’ (dal 1700; in epoca contemporanea anche nei sint. *contretemps sissonne, contretemps soubresaut* e *contretemps jeté* [Bourgat 1986, 70]). È di nuovo un calco a fornire un esempio di risemantizzazione: si tratta della voce *entrechat* il cui primo significato riproduce l’analogo italiano ‘capriola

⁸³¹ Per approfondimenti su questo punto cfr. → fr. *cabriole*.

intrecciata ovvero salto verso l'alto compiuto con intreccio rapido delle gambe in avanti e indietro per un numero stabilito di volte' (1599), mentre il secondo è frutto di un'innovazione autoctona, accolto nella tecnica del balletto classico per un tipo di 'salto verticale di batteria, realizzato con i piedi in quinta posizione nel corso del quale le punte passano le une davanti alle altre prima di essere poggiate a terra' (dal 1700; la moderna numerazione degli *entrechats* giunge fino ad otto passaggi dei piedi [Bourgat 1986, 75-78]). Appare simultaneamente alla forma italiana la voce *fleuret* assunta nel valore di 'passo di danza composto da un salto spezzato seguito da due passi camminati sulle punte dei piedi' (ante 1555) e rinnovatasi nella semantica di 'passo di *bourrée*, ovvero *marche* composta di tre passi, di cui il primo compiuto con il piede disteso a terra, mentre i due restanti disposti sulle mezze punte o sulle punte' (dal 1700). Sopravvive nel ballo accademico unicamente nella forma con sintagma indigeno *pas de bourrée* (Bourgat 1986, 65-66), rendendo così obsoleto l'italianismo (l'ultima documentazione nota è in Ac., 1878 [cfr. TLFi s.v. *fleuret*²): la sua fortuna è però garantita da altri campi semantici affini come la scherma e l'equitazione (cfr. TLFi s.v. *fleuret*¹). Ancora segnato da rideterminazione semantica è il calco *mesure* documentato prima nell'accezione quattrocentesca mediata dall'Italia 'concordanza perfetta del movimento con la regolarità del tempo; tecnica che evoca la frequenza della respirazione e che conduce al perfetto danzare' (1480ca.), poi riqualificatosi nella danza class. 'misura che regola il movimento di colui che danza: i passi e i movimenti corporei accompagnano le misure musicali e si concordano con esse; sin. di *cadence*⁸³²' (dal 1700). Presenta invece allineamento semantico la prima accezione di *révérence* per 'inchino fatto alla dama al principio della *bassadanza*, compiuto con la gamba destra in avanti, mentre la sinistra è a riposo, della durata di quattro misure' (1480ca.) con la posteriore 'attitudine nella danza classica nel quale un piede è posto in avanti e l'altro indietro, con inclinazione del corpo e del capo' (1725), la cui esecuzione richiede una specifica decomposizione tecnica accompagnata dall'uso delle braccia e del busto unitamente a quella delle gambe e dei piedi (generalmente le contorsioni circolari del corpo prevedono la sospensione del peso sulle mezze punte o sulle punte; ulteriori ragguagli si ritrovano in Bourgat 1986, 85-86).

⁸³² Cfr. → fr. *cadence* e fr. *mesure*.

Il quadro appena tracciato lascia intendere che, nella maggioranza dei casi, il fenomeno della risemantizzazione ha garantito una certa longevità a lessemi che sarebbero altrimenti divenuti desueti allo scadere delle mode coreiche. L'altezza cronologica di tale rideterminazione coincide con quella dell'istituzionalizzazione della neodisciplina accademica (1661) che giunge al principio del Settecento ad una sua prima codificazione. Il rinnovamento della tecnica impose la ricerca di nuovi termini capaci di significare tanto i principi cardini (su questo punto vedi Bourgat 1986, 18-47) quanto i relativi passi canonici (ib., 48-92) del moderno linguaggio del balletto classico. In questo contesto, accanto alla creazione di neologismi indigeni si rifunzionalizzano termini di antica introduzione, molti dei quali sono italianismi, concedendo una certa continuità linguistica e culturale al modello che per primo definì la danza quale campo autonomo.

5.5.2 Campi semantici affini

Sin dalla sua genesi, la danza e i movimenti danzati (pantomima e acrobazie) sono stati acclusi quali elementi di un più complesso codice festivo, nel quale si incontravano diversi ambiti artistici tra cui la musica, il teatro, la commedia, la poesia.

Abbiamo più volte ricordato nel corso della presente ricerca (in special modo nel § 3.1) quanto la danza si sia misurata con altri campi attigui, ma anche come questi siano stati decisivi al momento in cui la teoria coreutica si avviava alla sua costituzione. Il travaso di elementi provenienti da altri linguaggi è stato talvolta anche bilaterale: anche le coniazioni coreiche sono state 'prese in prestito' dagli ambiti attigui. Questo aspetto peculiare della danza si riflette anche nel francese. Vediamo alcuni esempi significativi nei quali gli italianismi della danza hanno registrato analogie con altri linguaggi settoriali. Collegando la relativa cronologia dei lessemi, sarà possibile stabilire quale settore ha fornito l'archetipo per la coniazione tecnica.

Un ambito che presenta numerosi lessemi comuni con la danza è senza dubbio l'arte militare⁸³³. Si tratta più esplicitamente di: *fr. bastion* archit. milit. 'fortification un peu avancée hors du corps d'une place et tenant des deux côtés à la courtine'

⁸³³ Accludiamo a questo insieme anche i termini di provenienza dall'architettura militare.

(XV-XVI sec., TLFi) e cor. ‘cinquième passage de la danse des matassins, dans lequel les soldats (danseurs) se rangent, avec le dos tourné, tout en formant une muraille’ (1589, Arbeau); fr. *escouade* milit. ‘subdivision d’un corps de troupe’ (fine sec. XV, TLFi) e cor. ‘équipe de matassins’ (1589, Arbeau); fr. *intervalle* milit. ‘espace qui isole les groupes principaux d’une ligne de bataille’ (1646, FEW) e cor. ‘espace de temps entre une ou plusieurs actions de danse’ (1599, Tuccaro); fr. *retirade* archit. milit. ‘retranchement qui se fait de dans le corps d’un ouvrage, pour disputer le terrain lorsque les premières défenses ont été rompues’ (1611, Cotgrave) e cor. ‘pas latéral avec flexion du genou et tension de la gauche vers le haut poussant le corps à l’arrière (1589, Arbeau); fr. *voltiger* milit. ‘se déplacer rapidement d’un côté et de l’autre tout autour de l’ennemi, pour le harceler’ (1525ca., TLFi) e cor. ‘virevolter’ (1599, Tuccaro).

Ancora, tra i settori decisivi per la definizione del nascente linguaggio del ballo ricordiamo l’equitazione, di cui forniamo alcuni limitati esempi: fr. *cadence* equit. ‘mesure régulière que le cheval observe dans ses mouvements’ (1680, Richelet) e cor. ‘mesure qui règle le mouvement de celui qui danse’ (1623, De Lauze); fr. *figure* equit. ‘ligne autre que rectiligne que le cavalier décrit au manège’ (1975, TLFi) e cor. ‘évolutions et mouvements réglés qu’exécutent les danseurs’ (1589, Arbeau); fr. *passade* equit. ‘course dans laquelle le cheval parcourait au galop une même longueur de terrain, passant et repassant toujours sur une même ligne et exécutant une demi-volte à chaque extrémité’ (1573, FEW) e cor. ‘ancien pas de danse’ (1946, TLFi)⁸³⁴; fr. *passage* equit. ‘figure de haute école consistant en un trot raccourci, très cadencé et élastique, donnant l’impression que le cheval ne fait qu’effleurer le sol’ (1611, TLFi) e cor. ‘succession de cinq pas très cadencés’ (1589, Arbeau); fr. *virevolte* equit. ‘demi-tour exécuté rapidement par le cheval’ (1500ca., FEW) e cor. ‘pirouette, virement’ (1599, Tuccaro); fr. *volte* equit. ‘mouvement d’assouplissement du cheval, exécuté sur un cercle tangent à la piste; cercle qu’effectue le cheval pendant ce mouvement’ (1475ca., TLFi) e cor. ‘mouvement exécuté en tournant avec un pied au sol et la jambe levée tendue’ (ante 1555, Tahureau).

Un linguaggio con cui la danza si rapporta sin dalla sua genesi è la scherma o l’arte della spada e l’interferenza diventa ancora più visibile nel caso delle danze armate. Eccone alcuni esempi: fr. *estocade* sch. ‘botte portée avec la pointe de

⁸³⁴ La voce in tale accezione non appare documentata altrove.

l'épée' (1461-72, DMFi) e cor. 'coup d'épée dans la danse des matassins' (1589, Arbeau); fr. sch. 'coup où l'on menaceun côté pour que l'adversaire en découvre un autre qu'on se propose d'atteindre' (1680, Richelet) e cor. 'mouvement avec l'épée que les matassins exécutent en sautant avec les pieds joints simulant un coup' (1589, Arbeau); fr. sch. *fleuret* 'épée mais plus longue, à lame carrée, terminée par un bouton gainé de cuir au lieu de pointe' (1580, FEW) e cor. 'pas de danse qui se compose d'un demi-coupé et de deux pas marchés sur la pointe des pieds' (ante 1555, FEW); fr. *mesure* sch. 'distance convenable pour parer ou pour porter un coup de fleuret ou d'épée' (1659, FEW) e cor. 'concordance du mouvement avec la régularité du temps; cadence' (1480ca., Man. Bourgogne); fr. *revers* 'coup donné de gauche à droite avec une arme' (1483, *Doc. Poitou G.*, DMFi)⁸³⁵ e cor. 'coup de revers donné de gauche à droite par les matassins' (1589, Arbeau).

In ultimo, pare essere inevitabile il contatto tra la musica e la danza. Mostreremo un campione selettivo di esempi. Si tratta più precisamente di: fr. *cadence* mus. 'mouvement à temps égaux et uniformes qui imite le rythme musical (1502, FEW) e cor. 'mesure qui règle le mouvement de celui qui danse' (1623, De Lauze); fr. *contretemps* mus. 'procédé rythmique qui rompt une accentuation régulière lorsqu'un son, commencé sur un temps faible, est interrompu sur le temps fort qui suit' (1704, TLFi) e cor. 'pas sauté exécuté sur une jambe, l'autre restant levée' (1641, Saint-Hubert); fr. *figure* mus. 'assemblage de notes résultant de la décomposition d'une note longue en notes de valeur moindre' (1829, FEW) e cor. 'évolutions et mouvements réglés qu'exécutent les danseurs' (1589, Arbeau); fr. *mesure* mus. 'rythme, cadence en musique' (dal 1377, DMFi) e cor. 'concordance du mouvement avec la régularité du temps; cadence' (1480ca, Man. Bourgogne).

I campi a cui estendere l'interesse sarebbero stati decisamente più numerosi. Ricordiamo cursoriamente ancora il linguaggio della poesia, delle arti figurative (in particolare la pittura), del teatro e della commedia dell'arte, tutti settori nei quali l'italiano ha manifestato, per un certo periodo della sua storia, il primato, e che sono ancora oggi culturalmente e linguisticamente interconnessi⁸³⁶.

⁸³⁵ Cfr. *revers* s.m. 'manrovescio' (1609, Cavalcabo 35: «& que tu verras qu'il veuille parer ton estocade d'un revers tu peux caver ton espee [...], il se pourra encor luy donner un revers par la iambe»).

⁸³⁶ Chiodetti (2019, 134-139) in merito al lessico coreico nel Quattrocento italiano evidenzia esiti simili: la danza, sin dalla sua genesi, si serve di termini appartenenti ad altri settori limitrofi per designare la tecnica del corretto danzare. Si ritrovano «i nomi delle parti del corpo, termini afferenti alla sfera morale, e, soprattutto, tecnicismi musicali» (ib., 134).

5.6 Gli italianismi della danza nel *ballet* contemporaneo

Volendo valutare quanto del lessico italiano sia ancora presente oggi nella danza accademica francese, abbiamo estratto dai repertori specialistici (in particolare dal *Dictionnaire de la danse* di Le Moal (2011) e dal manuale *Technique de la danse* di Bourgat (1986)) gli italianismi facenti parte del lessico di base del *ballet académique* con alcune osservazioni preliminari.

Tenendo conto che tale dominio settoriale è oggi altamente codificato e in costante evoluzione e, al contempo, si compone di un ampio vocabolario tecnico, abbiamo scelto di restringere il nostro esame alle sole voci del lessico fondamentale. Inoltre, considerando il concetto di italianismo a maglie più larghe (tenendo a mente la seconda accezione del termine che indica, come ci conferma il GRADIT, la «tendenza ad assimilare o imitare la cultura, l'arte e i costumi italiani») intendiamo valutare l'incidenza dei precetti concettuali coreici - elaborati pionieristicamente nel Quattrocento dai maestri italiani - che oggi continuano a qualificare il discorso della danza francese. Un debito che la Francia ha contratto nel corso del tempo e che merita di essere esplicitato tanto sul piano linguistico quanto su quello più latamente culturale.

Procedendo in ordine alfabetico⁸³⁷, la prima voce ad essere argomentata è il fr. *arabesque* ovvero una contemporanea 'figura del balletto accademico che consiste nel sollevamento di una gamba all'indietro per formare un angolo retto con l'asse del corpo'. Il prestito è documentato dagli studi (Hope 155; Wind 120; Sarauw 128) già nel primo Seicento quale termine proprio dell'arte decorativa 'figure capricieuses' o più precisamente 'entrelacement de feuillages et figures de caprice à la manière des Arabes' (dal 1611, Cotgrave). Hope (155) su questo punto annota che «many of the mysteries surrounding *arabesque* as a term of the fine arts (involving foliage, draperies, ribbons and fantastic figures) have been cleared up» e rinvia a Levy⁸³⁸. Ulteriori analisi potrebbero spiegare gli esiti che conducono al significato coreico e gettare luce anche sul valore contemporaneo assunto dal termine. A questo proposito

⁸³⁷ Una caso singolare rappresenta senz'altro il fr. *adage* per 'suite de pas et mouvements lents exécutés sur le rythme d'un adagio, à titre d'exercice ou comme partie de ballet' (dal 1924, Levinson, TLFi) la cui forma francesizzata richiama in modo palese l'it. *adagio*. Mentre il termine è nella sua accezione musicale un chiaro prestito dall'italiano, il suo impiego nel campo coreico pare essere riservato al francese. Per approfondimenti si rinvia al TLFi s.v. *adage*².

⁸³⁸ F.M., XVIII, 1960, 181-195 (Hope 155).

il FEW (19,9b) documenta la semantica di ‘danse consistant en des pas et figures représentant des sujets de vases antiques’ (dal 1838, Ac.) congiuntamente a quella più moderna di ‘figure de ballet où l’on a une jambe tendue en arrière et les bras levés l’un en arrière, l’autre en avant’ (dal 1928, Lar). Nel panorama italiano, l’accezione di danza appare repertoriata unicamente nel GDLI (1,605c) priva di un contesto specifico e della relativa cronologia. Sulla base dei dati ricavati dai lessici e dagli studi possiamo affermare che l’accezione moderna è frutto di un’innovazione francese del tutto indipendente.

Costituisce invece un prestito sicuro il tecnicismo fr. *attitude*⁸³⁹ per ‘figure de danse dans laquelle le corps repose sur une seule jambe, tandis que l’autre est repliée à la hauteur des hanches’ la cui teorizzazione moderna si deve Carlo Blasis⁸⁴⁰ (noto ballerino italiano). In questo caso l’innovazione semantica è mediata dall’italiano, come confermano gli studi (Koegler 2011, 35; Pontremoli 2002, 245) e la relativa cronologia delle forme⁸⁴¹.

Appare segnata da vitalità nel quadro contemporaneo anche la voce *ballet* che presenta una certa polisemia motivata dalle numerose forme sintagmatiche a cui ha dato origine (cfr. su questo punto il TLFi s.v. *ballet* e Koegler 2011, 42-43). Tra i significati primari ricordiamo: a. ‘danse figurée exécutée par un ou plusieurs danseurs sur scène’; b. ‘composition chorégraphique destinée à être représentée en public, avec ou sans musique’; c. il metonimico ‘troupe de danseurs et danseuses’.

Persiste nella danza accademica pure la voce fr. *cabriole* in un’accezione che riprende in parte quella registrata nel glossario, dopo l’avvenuta risemantizzazione (1700): ‘grand sautée d’envolée plaçant le corps dans l’espace en position oblique après une élévation initiale verticale’⁸⁴². I diversi modi di battere la capriola sono

⁸³⁹ Bourgat (1986, 62) osserva : «Cette expression définit une position spéciale du corps: la danseuse est en station d’équilibre sur une seule jambe, alors que l’autre est élevée et pliée en arrière à la hauteur des reins, le buste reste bien droit, les bras au contours arrondis se tiennent élevés». La decomposizione tecnica del movimento è segnata dal principio in quinta posizione con la gamba destra posta in avanti, poi dall’elevazione e flessione simultanea della gamba sinistra in cui il tallone poggia dietro il ginocchio e infine seguita dall’elevazione della sinistra protesa fino ai reni. Il movimento è inoltre accompagnato da un adeguato e corrispondente *port de bras* (Koegler 2011, 35).

⁸⁴⁰ L’autore è considerato dagli studi il teorizzatore del moderno balletto accademico. Scrisse un importante manuale dato alle stampe nel 1820 (una recente edizione del trattato è curata da Pappacena 2008). Per riferimenti più precisi cfr. Bibliografia § 7.1.

⁸⁴¹ La voce italiana nella sua accezione moderna appare documentata in Blasis, dal 1820. Nel francese, i dizionari specialistici non segnalano la relativa cronologia. Il TLFi (s.v. *attitude*) data la forma al 1970. Un’analisi più approfondita condotta sulla base dello spoglio di ulteriori materiali di prima mano potrebbe fornire una datazione più precisa.

⁸⁴² Sulla specifica tecnica esecutiva del balletto classico si rinvia a Bourgat (1986, 67-68).

marcati dall'uso di sintagmi, alcuni dei quali ricombinano in una nuova formula due voci di prestito italiane: fr. *cabriole en arabesque*, fr. *cabriole en attitude*, fr. *cabriole en seconde* e *cabriole en quatrième* (sullo specifico valore e sulla relativa tecnica esecutiva cfr. Bourgat 1986, 67).

Il calco *contretemps* è segnato dal Settecento in poi da continuità semantica e indica specifici 'pas sauté exécuté sur une jambe, l'autre restant levé' (cfr. → fr. *contretemps*). Sono invece coniazioni recenti i sintagmi fr. *contretemps sissonne*, fr. *contretemps soubresaut* e fr. *contretemps jeté*, documentati nella tecnica accademica (Bourgat 1986, 69-70) e indice sicuro dell'attuale vitalità del lessema.

Si distingue dagli altri italianismi contemporanei per il suo fitto impiego la voce *entrechat*, oggi nel valore di 'saut vertical dans lequel les jambes s'écartent, se serrent, s'écartent de nouveau en poursuivant cette manoeuvre dans l'espace avant de retomber au sol avec élasticité'. La sua produttività è altresì documentata dai seguenti usi sintagmatici: fr. *entrechat un* (ou serré); fr. *entrechat deux* (ou échappé battu); fr. *entrechat quatre* (ou soubresaut battu); fr. *entrechat cinq*; fr. *entrechat six*; fr. *entrechat sept*; fr. *entrechat huit*⁸⁴³.

Un ulteriore caso di specializzazione semantica documenta l'italianismo *figure*, che nella tecnica contemporanea del balletto indica un 'ensemble de pas enchaînés dont la succession forme un dessin précis, exécutés par un danseur ou, le plus souvent, par plusieurs, formant groupe' (dal 1837, TLFi). Il termine conosce medesima accezione nel sintagma fr. *figure de ballet* (cfr. → fr. *figure* e TLFi s.v. *figure*).

In ultimo, trova ancora posto nello scenario contemporaneo il prestito *révérence* la cui semantica si mantiene inalterata dal Settecento come lo ricorda Bourgat (1986, 85) quando annota: «Les danseurs exécutent encore la révérence comme à l'époque des ballets de cour».

Dal quadro appena delineato possiamo osservare che il numero degli italianismi ad uso della tecnica accademica è piuttosto ristretto. Ciononostante il bilancio si qualifica complessivamente come positivo, poiché le voci selezionate oltre ad appartenere al lessico di base, si sono cristallizzate in un numerosi usi sintagmatici capaci di offrire uno spettro sempre più ampio di significati e una discreta vitalità agli italianismi.

⁸⁴³ Per una sistematica trattazione si rimanda a Bourgat (1986, 75-78).

Riportando il discorso sul secondo significato⁸⁴⁴ del termine italianismo, daremo conto di alcuni aspetti extra-linguistici di ambito coreico che, in qualche modo, il francese deve all'italiano⁸⁴⁵. In primo luogo, la disamina dei trattati ha lasciato emergere che i testi francesi ricalcano nella loro struttura formale e nell'impostazione generale quelli di provenienza dalla Penisola. In particolare sono ripresi canonicamente: la suddivisione del discorso in due sezioni (estetico-teorica la prima, pratica la seconda), così come la finalità didattico-pedagogica. In secondo luogo, è in Italia che la danza viene riconosciuta come disciplina autonoma e, come tale, affidata a professionisti del campo, ovvero i *maestri da ballo*. Un professionalismo che la Francia riconosce con l'istituzione dell'*Académie royale de danse* e dei *maîtres de ballet*.

Sul piano concettuale, una lettura contemporanea della danza lascia trasparire che gli elementi costitutivi del movimento sono già visibili nelle prime teorizzazioni dei maestri italiani. Un primo aspetto canonico riguarda l'*orientation du corps dans l'espace* ovvero una coordinata entro la quale vanno disposti i singoli movimenti e l'intera coreografia (si parla modernamente dei *trajets* che il ballerino disegna nel corso della sua coreografia; per approfondimenti cfr. Bourgat 1986, 103-110). L'asse spaziale era già stato precocemente teorizzato da Guglielmo Ebreo (1463, 7v) e denominato norma del *partire di terreno*: «il qual summariamente e necessario all'arte perfetta del danzare: nel qual fa di bigiugno optima discretione & fermo intelletto in dovere considerare il luogo ella stanza dove si balla: & quella nel suo intelletto ben partire & misurare». Alla stregua della variabile spaziale si colloca quella temporale che i maestri italiani avevano anticamente definito *mexura*⁸⁴⁶ (cfr. Domenico da Piacenza 1445ca., 8r) e che oggi si ripercuote nei *temps de cuisse*, *temps de flèche*, *temps levé* e *temps de pointe* (Bourgat 1986, 89-91).

Sul versante espressivo-stilistico, possiamo ancora notare come la tecnica esecutiva delle oscillazioni del corpo in cui il «danseur doit distribuer constamment le poids de son corps et le faire porter sur l'une, sur l'autre ou sur les deux jambes, en respectant les règles à chaque mouvement» (ib., 95), fosse già presente nel Quattrocento, come si apprende dal seguente passaggio (Domenico da Piacenza

⁸⁴⁴ Si tratta di un'accezione che è complementare alla prima, poiché l'assunzione di espressioni o costrutti propri della lingua italiana è un riflesso della tendenza di assimilare la cultura stessa.

⁸⁴⁵ Ci limiteremo in questa sede agli aspetti più significativi.

⁸⁴⁶ Cfr. → fr. *mesure*.

1445ca., 1v): «E nota che questa agilitade e mainera per niuno modo vole esser adoperata per li estremi, ma tenere el mezo del tuo movimento che non sia ni troppo ni poco, ma cum tanta suavidade che pari una gondola che da dui rimi spinta sia per quelle undicelle quando el mare fa quieta secondo sua natura, alçando le dicte undicelle cum tardeza e asbasandosse cum presteza».

6 Conclusioni

Come osserva ancora recentemente Chiodetti (2019, 127), nel Quattrocento la danza «acquisisce maggiore considerazione e dignità, affrancandosi, insieme alle altre arti meccaniche, dalla soggezione alle arti liberali coltivate nelle Università medievali». La riprova di una siffatta emancipazione si ricava dalla rigogliosa trattatistica di area italo-romanza (apparsa nelle corti italiane centro-settentrionali che abbiamo descritto nei §§ 3.2.1, 3.2.2, 3.2.3 ed esaminato nel corso della presente ricerca) e dallo sviluppo di un vasto vocabolario tecnico⁸⁴⁷ di fatto ignoto in epoca precedente e presto trasmesso dalla Penisola alla maggioranza delle lingue europee di cultura⁸⁴⁸. Sulla disponibilità di un ampio numero di codici e sulla loro rilevanza storica e culturale hanno gettato luce, a partire dagli anni '80 del secolo scorso, gli esperti di coreologia e musicologia (in particolar modo l'interesse è stato rivolto ai testi elaborati dai maestri italiani del Quattrocento che conferiscono alla danza uno statuto che possiamo definire autonomo e pertanto slegato da altri saperi artistici coevi; alcuni esempi eloquenti di studi pionieristici sono quelli procurati da: Brainard 1977, 1981, 1994; Gallo 1979, 1983; La Rocca/Pontremoli 1987; Pontremoli 1991, 1993; Sparti 1985, 1986; Wilson 1988). È in virtù degli studi sopraelencati che gli scritti sul ballo apparsi a metà del secolo XV sono divenuti «oggetto privilegiato di una serie di discipline – fra le quali la Storia e l'Estetica della danza e la Coreologia

⁸⁴⁷ La fase aurorale di questo lessico si situa nel secondo Quattrocento e si deve al passaggio da una prassi coreica estemporanea - trasmessa per via orale - ad un sapere normativizzato (più complesso) fruito a corte e impartito grazie (anche) alla lezione dei testi scritti (le elaborate prescrizioni dei maestri italiani del sec. XV non potevano essere lasciate ora alla sola componente orale). Una tale rivoluzione strutturale del sapere coreico impose la ricerca di tecniche nuove e di riflessi di neologismi tecnici. Chiodetti (2019, 134-139) descrive cursoriamente la composizione di tale lessico specialistico, distinguendo i tecnicismi specifici da quelli collaterali. Ulteriori indagini potrebbero gettare luce sulla formazione di tale bacino lessicale e sul suo rapporto con altri ambiti tematici affini.

⁸⁴⁸ Una prima 'sistemazione' di tali materiali si deve a Chiodetti che individua 92 voci coreiche estratte dai codici italo-romanzi (stando all'attuale stato delle ricerche si tratta dei tre testimoni più antichi). Solo di rado i lemmi sono corredati da commento, ma la rilevanza del glossario resta indubbia: l'autrice individua la prima attestazione delle forme e fornisce puntualmente la semantica relativa. Ritroviamo per la prima volta raggruppati in modo organico ed esaminati sul piano linguistico i lessemi di base del lessico della danza del Quattrocento, un bacino lessicale che rappresenta il fondamento della disciplina coreica e dal quale trae le sue origini l'odierno linguaggio del balletto classico francese. L'indagine procurata da Chiodetti avrebbe per certo giovato al presente studio, se non altro nella fase iniziale di identificazione dei tecnicismi coreici di area italo-romanza. La totale assenza di studi propriamente linguistico-lessicografici ha reso talvolta ardua l'identificazione delle voci nella *langue source*, una indagine di fatto preliminare a quella degli italianismi nel francese. Quanto allo sviluppo dei significati tecnici, la disponibilità delle fonti di prima mano e delle analisi procurate dagli storici della danza, ha permesso di palesare (nella maggioranza dei casi) i rispettivi valori delle forme (si vedano a tale proposito La Rocca/Pontremoli 1987; Pontremoli 1999, 2011; Sasportes 2011; Procopio 2014).

– relativamente giovani per il panorama italiano, ma con uno statuto ben consolidato e ampiamente legittimato nell’ambito degli studi europei, accademici e non» (Pontremoli 2008, 57). In concomitanza con l’apparizione di analisi orientate ad una corretta collocazione storica, sociale e culturale della danza (colta) italiana⁸⁴⁹, hanno visto la luce le prime edizioni a stampa dei codici (Barbara Sparti⁸⁵⁰ [1993] procura per l’area italiana la versione moderna del trattato di Guglielmo Ebreo da Pesaro (1463ca.), secondo in linea di discendenza cronologica a quello del maestro Domenico da Piacenza (databile al 1455ca.), quest’ultimo curato da Patrizia Procopio [2014] e l’unico ad essere corredato da commento linguistico)⁸⁵¹. Si tratta di contenuti rimaneggiati da esperti del campo storico e coreologico⁸⁵² (la stessa Procopio è studiosa di danza e musicologa, specializzatasi nel campo filologico con l’edizione critica del primo trattato umanistico noto) che illuminano per certo sulla provenienza dei codici e hanno il pregio di fornire un sostanziale inquadramento culturale della materia coreutica⁸⁵³, ma prescindono da un’approfondita analisi filologico-comparativa dei testi, che dovrebbe essere affidata agli specialisti del campo. La totale assenza di studi specifici è lamentata non solo dalla sottoscritta,

⁸⁴⁹ Gli storici della danza indagano accanto ai repertori coreutici, la struttura testuale ed espositiva dei trattati così come lo statuto sociale dei nuovi professionisti del ballo, i *maestri da ballo*. Parallelamente all’analisi dei contenuti coreografici e alla corretta sistemazione sull’asse della storia degli autori che tali contenuti veicolano, sono forniti puntuali argomenti sulla provenienza dei testimoni (si veda a tal proposito il contributo di Gallo 1979, che elabora una prima «ipotesi di stemma» (Chiodetti 2019, 129) riguardante il primo codice noto, il *De arte saltandi et choreas ducendi* di Domenico da Piacenza). Per una presentazione dei più antichi testi italiani di danza si veda tra gli altri Casini Ropa/Bortoletti (2007).

⁸⁵⁰ La storica della danza statunitense ha fornito anche l’edizione moderna (pubblicata nel 1995) del trattato di Lutio Compasso (*Ballo della gagliarda*, datato al 1560 e di cui vi è copia unica conservata presso la Württembergische Landesbibliothek di Stoccarda con la seguente segnatura: MS It. MC Sport.oct.230) e ha curato la ristampa anastatica del manuale di Ercole Santucci Perugini (*Mastro da ballo* [1614]) editata nel 2004.

⁸⁵¹ Stando allo stato attuale delle ricerche, si tratta dell’unica edizione critica di cui disponiamo per i testi di area coreica. Per una breve esposizione si vedano i §§ 1.2 e 3.2.1 e i riferimenti recenti elaborati da Chiodetti (2019, 130-132). Preciso che al principio della presente indagine (2013), in assenza delle recenti edizioni moderne e della diffusione digitalizzata delle fonti di prima mano, i testi sono stati consultati in copia manoscritta nelle biblioteche in cui sono tuttora conservati (in particolar modo, si tratta della Bibliothèque nationale de France; su questo punto cfr. § 4.1).

⁸⁵² È significativo rilevare che si tratta di una tendenza diffusa: anche per l’area francese si evidenziano esiti simili. Basti pensare che la prima opera moderna del balletto classico, il *Balet comique de la Royné* (concepito da mano italiana nel 1582), è stata trascritta e curata da Maria Teresa Dellaborra (1999), professionista del campo musicale, nonché docente di Storia della musica e pianista. Ancora, sulla storia di un anonimo trattato francese, *Instruction pour dancer* (incorporato nel nostro corpus di fonti primarie) di datazione incerta (attualmente custodito a Darmstadt, presso la Hessische Hochschul- und Landesbibliothek sotto la segnatura MS 304) si sono espressi esperti dalle diverse provenienze che hanno procurato la moderna ristampa anastatica dell’opera e fornito una breve presentazione del manoscritto in questione.

⁸⁵³ Un altro pregio è quello di aver portato alla luce materiali inediti e ancora nuovi che potranno fornire a linguisti e lessicografi un nuovo filone di ricerche sul quale indagare.

bensi trova eco anche nelle più recenti pubblicazioni di giovani linguisti: Specchia (2018, 191-192) osserva che i materiali emersi sono in grado di offrire «una eccellente testimonianza di letteratura artistica, nonché un potenziale campo di indagine per gli storici della lingua, soprattutto per gli apporti lessicali che in essi vi si possono rintracciare» e auspica che «tali testi possano essere accolti nel panorama degli studi sulla lingua del XVI secolo» (ib., 202); similmente Chiodetti (2019, 129) declama la scarsità di «studi filologici» e solleva una questione nevralgica: i tre trattati quattrocenteschi sono stati «finora ignorati dalla lessicografia storica»⁸⁵⁴ (ib., 130).

In questo modo, i precari dati filologici, linguistici e lessicografici portati alla luce dai coreologi sono da interpretare positivamente poiché conferiscono spazi nuovi e direi ancora originali sui quali poter indagare. D'altro canto, la scarsità di studi specifici ha ostacolato - in non isolati casi - la realizzazione di un'approfondita analisi terminologica. Le lacune che ne derivano riguardano in primo luogo la veste linguistica dei testi: indizi interni sulle specifiche diatopiche dei relativi testimoni restano ancora in ombra. La dimensione diatopica è indicativa nel qualificare gli scritti tecnici extratoscani in volgare⁸⁵⁵: sappiamo dai dati fino ad ora raccolti che i primi tre testimoni quattrocenteschi condividono tratti linguistici locali riconducibili all'area settentrionale italo-romanza congiuntamente a «forme di tipo toscano-fiorentino» (sui fenomeni fonetici e morfologici che pertengono alla lingua dei codici del sec. XV cfr. Chiodetti [2019, 130-134] che offre un primo sintetico quadro e per il più antico dei testimoni si veda invece Procopio⁸⁵⁶ [2014]). A rigore, nel panorama

⁸⁵⁴ Possiamo affermare con certezza che tale omissione ha riguardato più estesamente tutta la trattatistica coreica (anche quella pertinente ad altre aree geografiche e altezze cronologiche). In questo contesto, il nostro studio può ancora qualificarsi come innovativo.

⁸⁵⁵ Gli esiti emersi dalle prime disamine degli scritti coreici sarebbero da collegare a quelli della restante letteratura artistica in volgare, affine sia per tipologia testuale che per colorito linguistico. I diversi livelli di lingua di volta in volta coinvolti potrebbero restituire dati utili sulla lingua delle arti rinascimentali italiane e completare il quadro ancora precario del codice linguistico dei testimoni. Corrispondenze a livello testuale e linguistico si ritrovano per esempio nella letteratura dell'arte militare che conosce la massima espansione nel secolo XVI (per utili approfondimenti cfr. Pretalli 2018, 155-164 e Ventura 2018, 165-177).

⁸⁵⁶ La studiosa riconduce il codice linguistico del testo più antico al «tipo padano di *koiné*» (ib., 43) e sottolinea che caratteristica dello scritto (peraltro comune alla letteratura artistica coeva) è la straordinaria «compresenza di forme dialettali, esiti toscani, latinismi» (ib.). Strutture a base toscana alternano con elementi di matrice locale unitamente ad esiti latineggianti: il profilo linguistico dei testi si delinea pertanto come eterogeneo, con tratti più o meno sorvegliati e più o meno aderenti alla norma linguistica di Firenze. Un'escursione linguistica che sarebbe forse da imputare al socioletto dei maestri di danza, la cui formazione risale alle «scuole d'abaco» (Pontremoli 2008, 61). Un'anticipazione sull'apprendimento

italiano i trattati del Quattrocento «presentano il testo in volgare: è verosimile che le opere siano state concepite e scritte senza l'intermediazione del latino» (Chiodetti 2019, 134) anche tenendo conto del fatto che i *mastri da ballo* appartenevano a quello «strato culturale intermedio» (Pontremoli 2008, 61) che non disponeva di una approfondita (se non addirittura scarsa) conoscenza del latino e che riuniva al proprio interno anche altre figure di tecnici o artisti (si tratta di architetti, mercanti, artigiani secondo quanto trasmesso da Pontremoli [2008, 61], Maccagni [1996, 279-292] e Nordera [2007, 26]). Scarse o rade informazioni disponiamo sulla lingua della trattatistica apparsa più tarda, profilatasi dal primo Cinquecento fino alla seconda metà del secolo successivo e che ha costituito la più cospicua parte del nostro corpus: allo stato attuale, l'articolo redatto da Specchia (2018, 191-203) rappresenta l'unico contributo rivolto alla descrizione dei tratti grafici, fonetici e morfologici della lingua dei testi coreici del Cinquecento (si possono ravvisare cursori riferimenti sulla sintassi di due testi presi a campione dalla linguista: quello del Caroso, *Il Ballarino* [1581] e del Negri, *Le Gratie d'amore* [1602]). Restano da vagliare con acribia non solo i codici linguistici e i rispettivi livelli di lingua delle fonti italiane, ma tali analisi andrebbero estese anche alle analoghe opere francesi⁸⁵⁷, ancora prive di studi. Sul versante galloromanzo, poco sappiamo sui registri e sulle varietà linguistiche prese a riferimento nei primi scritti coreici⁸⁵⁸. Anche le relative datazioni dei testi restano provvisorie.

umanistico dei *mastri da ballo* si ritrova in Burke (2001). Anche in questo caso i dati ricavati dagli studi coreologici sarebbero da integrare a quelli linguistici.

⁸⁵⁷ Lungimirante su questo punto Chiodetti (2019, 134) anticipa la rilevanza di alcune fonti francesi per ulteriori indagini linguistiche che pertengono al settore danza: «Successivi ai trattati italiani sono due trattati in francese della fine del XV secolo [...]. Questi trattati, insieme con il testimone delle danze di Nancy, suggeriscono di tenere presente l'area francese per future indagini sulla circolazione della lingua speciale della danza e sulla provenienza del materiale esposto nei trattati italiani». Una evenienza che rivela non solo lo straordinario potenziale linguistico e lessicografico dei testi nelle due aree geografiche di riferimento, ma anche che l'intuizione che abbiamo avuto al principio di tale studio storico-linguistico risulta condivisa.

⁸⁵⁸ Non disponiamo di alcuna edizione critica per l'area francese. Per il codice manoscritto MS 9085 conservato alla Bibliothèque Royale de Belgique (Man. Bourgogne), possediamo una breve presentazione dei contenuti orchestrici e alcuni riferimenti indicanti la datazione del testo (1480ca.; per approfondimenti sul caso vedi § 3.2.1). Gli opuscoli apparsi seriori (più snelli nella struttura espositiva delle coreografie e delle partiture) *L'art et instruction de bien dancier* (databile tra il 1488 e il 1496) e *S'ensuyvent plusieurs basses dances tant communes que incommunes* (dato alle stampe tra il 1532 e il 1533) sono disponibili in copia anastatica, ma tuttora privi di commento (per utili riferimenti si vedano i §§ 3.2.1 e 3.2.2). L'unica edizione moderna a stampa con trascrizione (compendiata da una cursoria introduzione al testo) è fornita per un manoscritto anonimo, *Instruction pour dancier*, custodito a Darmstadt (Hessische Hochschul- und Landesbibliothek) e datato al 1560-90 circa (alcune osservazioni riassuntive si reperiscono nel § 3.2.2). Anche in questo caso i dati raccolti sono sommari e spesso imprecisi.

L'assenza di una 'sistemazione' linguistica di tali materiali (che tenga conto tanto delle aree geografiche quanto della rispettiva cronologia dei testi) così come di indagini di critica testuale appropriate e soddisfacenti ha frapposto ostacoli sul piano terminologico: le imprecisioni che ne derivano si sono riversate sul dato linguistico-lessicografico, che resta incompleto e tuttora provvisorio. A livello della cronologia, ci siamo attenuti ai dati forniti dalle ricerche coreologiche e dai primi sondaggi emersi di ordine filologico. Anche le ricerche storico-biografiche degli autori dei trattati sono state debitamente compulsate per offrire indizi linguistici più sicuri e attendibili. Sul versante della trascrizione dei testi, laddove disponibili, abbiamo usufruito delle moderne edizioni a stampa dei manoscritti (sulla scorta di Chiodetti [2019, 130] anche noi con lo scopo di «omogeneizzare il più possibile i criteri grafici e morfologici impiegati per le citazioni» dei contesti confluiti nella microstruttura del glossario); all'opposto - in loro assenza - abbiamo provveduto a trascrivere con limitati interventi editoriali (basati su criteri rigorosamente conservativi, esposti nel § 4.2) i passi corrispondenti. In aggiunta, abbiamo fornito la trascrizione semidiplomatica del MS 9085, ovvero il *Manuscrit dit des basses danses de la Bibliothèque de Bourgogne* custodito presso la Bibliothèque Royale Albert I^{er} de Bruxelles e che data approssimativamente il 1480 (§ 9.1)⁸⁵⁹. Sul piano semantico, grazie alla messe di dati positivi procurati dagli esperti di coreologia (i testi sono talvolta compendati da preziosi glossarietti, dai quali abbiamo attinto per reperire i primi significati tecnici assunti dai lessemi italiani) e alle informazioni raccolte nei dizionari di musica e di danza (dettagli più precisi sui lessici compulsati si ritrovano nel § 4.1) abbiamo potuto definire con precisione i diversi valori delle forme, in ambedue i patrimoni, anche tenendo conto della lunga diacronia. Così nel glossario

⁸⁵⁹ Al principio della seguente ricerca, tale fonte pareva essere la più antica. Schede di ulteriori analisi potrebbero ribaltare i nostri dati (cronologie, semantiche o ancora informazioni riguardanti la stessa trafila delle voci). Il recente scritto di Chiodetti (2019, 127) rivela l'esistenza di un codice anteriore, custodito presso la Bibliothèque nationale de France (segnatura corrispondente *fonds français* 5699) dedicato alle bassedanze in auge in Francia e databile approssimativamente al 1445. Come spiega la studiosa (ib.) «Il manoscritto delle danze di Nancy, che potrebbe essere il più antico testimone di annotazioni di coreografie, conferma che la scrittura – probabilmente estemporanea – della danza aveva un ruolo strumentale di supporto alla memoria, mentre non si conoscono scritti sulla danza precedenti al *De arte saltanti* che abbiano la stessa forma trattatistica e le stesse intenzioni normative». Sulla complessità testuale dei testi italiani rispetto agli analoghi francesi abbiamo già disquisito in sede descrittiva dei trattati (§§ 3.2.1, 3.2.2, 3.2.3) e nelle osservazioni riassuntive finali (§ 5.6) e paiono mantenere validità anche alla luce dei recenti dati emersi. Tale evenienza lascia intendere che il modello culturale e linguistico nell'arte coreutica resta indiscutibilmente l'Italia (come d'altro canto avviene per le restanti arti maggiori o minori). Sul ruolo egemone della Penisola nel campo artistico e linguistico valgono le considerazioni esposte nel § 3.1.

sono stati ordinati organicamente (seppure in linea ancora provvisoria) i tecnicismi del ballo penetrati nel francese, fino ad ora isolatamente repertoriati negli studi degli esperti di coreologia o ancora parzialmente integrati nei vocabolari specialistici (in altri casi si tratta di forme nuove), ma comunque privi delle specifiche storico-etimologiche e dei relativi contesti. Oltre alla preziosa documentazione testuale (estratta dal corpus italo e galloromanzo, che dà conto perlopiù di prime testimonianze e dei contesti delle forme) ritroviamo per ciascun lemma informazioni precise che pertengono alla semantica, alla relativa trafila etimologica, alla storia della parola nella lunga diacronia considerata (questa sezione è dedicata al commento storico-sistematico degli italianismi, nel quale si discutono/raffrontano i contesti, le cronologie, le semantiche [segnalando anche le innovazioni registrate nel francese], la frequenza d'uso così come le varianti grafico-fonetiche riferibili al lemma e le rispettive forme di adattamento, con indicazione della tipologia del prestito)⁸⁶⁰. Al fine di ponderare a maglie più larghe il fenomeno del prestito linguistico, abbiamo segnalato in coda al commento i cavalli di ritorno nell'italiano (segno sicuro dell'inversione di tendenza, linguistica e culturale, che vede dal secondo Seicento in poi la Francia al timone), gli italianismi penetrati per trafila indiretta nello spagnolo (proficuo avrebbe potuto rivelarsi il confronto con altre lingue europee di cultura o con altri idiomi di ambito romanzo, un indiscutibile *desiderata*) e le forme derivate registrate nel francese.

L'esame ravvicinato del patrimonio lessicale costituitosi in Italia dal secondo Quattrocento (il cui fulgore è però situato nel secolo successivo e che coincide anche con la stagione di massima fioritura degli italianismi) dimostra che la danza è una disciplina a sé stante, dotata di un proprio linguaggio, normato attraverso l'uso della scrittura. Possiamo dire con certezza che - al pari di altri saperi artistici di formazione coeva⁸⁶¹ - abbiamo a che fare con «un lessico piuttosto specifico e ben formato», ma di natura ibrida (secondo Chiodetti [2019, 139] si reperiscono fenomeni caratteristici di «una lingua speciale incipiente»⁸⁶²): vediamo confluire

⁸⁶⁰ Alcune riflessioni sono estese anche al sistema che ha fornito l'archetipo. Tale aspetto è motivato dall'assenza di indagini sul lessico della danza italiana (può certamente rappresentare un riferimento l'articolo di Chiodetti apparso recentemente, anche se il campione preso in esame è rivolto ai testi del Quattrocento italiano).

⁸⁶¹ Sulla codificazione linguistica di altri linguaggi specialistici del Rinascimento italiano si rinvia a Miesse/Valenti (2018).

⁸⁶² Sul concetto di lingua di specialità si veda il § 4.1.

termini dalla diversa provenienza (scherma, equitazione, arte militare, arti figurative, sfera morale), così come «nomi delle parti del corpo [...] e, soprattutto, tecnicismi musicali» (ib., 134). La creazione di tale serbatoio specialistico si deve ai fenomeni della «sinonimia, polisemia, neosemia e neoformazioni per mezzo di locuzioni» (ib., 136). Si tratta di aspetti che hanno interessato anche il francese e che tuttora qualificano il linguaggio del balletto classico contemporaneo (ampio spazio nel glossario è stato concesso alle forme sintagmatiche, agli usi locutivi, alla polisemia, così come allo sviluppo di significati secondari attivatisi nel francese, frutto di una rielaborazione del tutto autoctona e motivata dal rinnovamento della tecnica)⁸⁶³. La stessa voce *contretemps* - solo in apparenza indigena - conosce diverse realizzazioni tecniche: *contretemps sissonne*, *contretemps soubresaut* e *contretemps jeté* (sugli esiti odierni vedi Bourgat 1986, 69-70). Vale la pena di ricordare che, talvolta, i sintagmi moderni ricombinano più di un prestito di trafilatura italo-romanza, come avviene nel fr. *cabrioles en attitudes* e *cabrioles en arabesques* (ib., 67)⁸⁶⁴. I processi linguistici che giustificano l'accrescimento lessicale (avvenuto nell'italiano prima e nel francese poi), lasciano supporre che si tratti di aspetti congetturali al settore danza (tale evenienza è visibile dalla fedeltà di neoformazioni per composizione, dai nomi delle misure coreiche, dal largo impiego di locuzioni sinonimiche e dai termini afferenti al corpo umano o ad altri ambiti tematici e che accomunano entrambi i patrimoni linguistici⁸⁶⁵): andrebbero vagliate sia nell'italiano che nel francese (in studi orientati a valorizzare integralmente il lessico coreico, dalle origini ad oggi) tanto la composizione quanto la fortuna di tale vocabolario specialistico (tenendo conto del cambiamento di rotta [di gusto e di prestigio culturale dell'italiano] e della conseguente espansione - da un certo punto in poi - dei gallicismi).

Seguendo la sorte degli italianismi, risulta che la loro frequenza è variabile nel tempo e non si qualifica come lineare. Similmente, anche il dato numerico subisce un sostanziale mutamento: la consistenza dei prestiti è strettamente dipendente dalla loro periodizzazione e va collegata alla significatività storico-culturale dell'italiano. Sotto questo aspetto, le voci di prestito hanno conosciuto diverse fasi, che appuntano di volta in volta una specifica attitudine linguistica - di conformità o

⁸⁶³ Sul fenomeno di risemantizzazione valgono le considerazioni esposte nel § 5.5.1.

⁸⁶⁴ Su questo punto vedi § 5.6.

⁸⁶⁵ Si veda il moderno *rond de jambe*, i *tours de reins levés*, il movimento di *déshanchement* (Bourgat 1986, 86, 91-92 e 96).

difformità - verso un modello. Limitandoci al Quattrocento, il numero delle voci penetrate nel francese è piuttosto ristretto. Si tratta complessivamente di otto italianismi tutti qualificabili tipologicamente come calchi. Si espone qui di seguito l'elenco degli apporti: fr. *basse-danse* (1480ca.), fr. *florentine* (1480ca.), fr. *majeur parfait* (1480ca.), fr. *manière* (1480ca.), fr. *mesure* (1480ca.), fr. *pas double* (1480ca.), fr. *révérence* (1480ca.), fr. *simple* (1480ca.). Tra le dinamiche di irradiazione dell'arte della danza al suo esordio possiamo enunciare con certezza la diffusione della trattatistica di settore in originale⁸⁶⁶, una mediazione passata attraverso il canale della scrittura e diffusasi a livello colto (i manuali erano destinati alle *élites* di potere). Una parte residua del repertorio quattrocentesco italiano fece il suo ingresso in Francia al principio del Cinquecento, lasciando incrementare il numero degli italianismi. Appare utile ricordare che, rispetto al secolo precedente, il Cinquecento coincise con una fase di codificazione più matura della danza italiana, la quale - per far fronte alle nuove esigenze spettacolari della corte e alla concomitante introduzione del passatempo coreico entro la comunità urbana - dovette dotarsi di forme più elaborate di coreografie⁸⁶⁷. La rassegna cinquecentesca è caratterizzata perlopiù da prestiti. Di fatto, questi sono quasi tutti adattati alle strutture fonomorfolologiche del francese, segno sicuro della progressiva diffusione delle voci entro cerchie sempre più vaste di parlanti (anche appartenenti a strati diversi da quello colto) e del loro relativo acclimatemento. L'integrazione è solo di rado totale: sul piano vocalico, è tratto caratteristico dell'italiano il mantenimento di *a* in sillaba libera (lat. A[> it. *a* vs fr. *e* [ε]; cfr. § 5.1), che si riscontra nei numerosi sostantivi con suff. *-ade*. Ne sono un esempio le seguenti voci: fr. *escouade*, fr. *estocade*, fr. *gambade*, fr. *mascarade*, fr. *retirade*. La compagine cinquecentesca si compone di cinquantasei forestierismi: fr. *air*¹ (1589), fr. *amouracher* (1599), fr. *attitude* (1599), fr. *bal* (1589), fr. *ballet* (1582), fr. *banquet* (1589), fr. *bastion* (1589), fr. *bouffon* (1571), fr. *bouffonnerie* (1599), fr. *cabriole* (ante 1555), fr. *cabrioler* (1585), fr. *cadence* (1560-90ca.), fr. *contenance* (1589), fr. *course* (1599), fr. *entrechat* (1599), fr. *escadron* (1589), fr. *escouade* (1589), fr. *esquiver* (1599), fr.

⁸⁶⁶ Per approfondimenti si rinvia al § 3.2.1.

⁸⁶⁷ È fatto acclarato che l'adeguamento lessicale va di pari passo con l'innovazione della tecnica. Nel primo Cinquecento, il rinnovamento dei modelli spaziali impose la ricerca di nuove denominazioni tecniche: l'arricchimento del vocabolario che ne deriva potenziò da un lato, il fondo lessicale del secolo precedente e dall'altro, coincise con la stessa formazione del lessico di base della danza. Informazioni più dettagliate si rinvengono nei §§ 3.1 e 3.2.

estocade (1589), fr. *estropié* (1599), fr. *favori* (1560-90ca.), fr. *feinte* (1589), fr. *festin* (1582), fr. *figure* (1589), fr. *fleuret* (ante 1555), fr. *fleurette* (1560-90ca.), fr. *gambade* (ante 1555), fr. *gambes-rottes* (ante 1555), fr. *gentillesse* (1599), fr. *intermède* (1582), fr. *intervalle* (1599), fr. *manquement* (1599), fr. *manquer* (1599), fr. *mascarade* (1582), fr. *matassin* (1589), fr. *mutance* (ante 1555), fr. *paduane* (1547), fr. *passage* (1589), fr. *passemèse* (1571), fr. *pavane* (1531), fr. *portement* (1589), fr. *posture* (1599), fr. *reprise* (1532-1533ca.), fr. *retirade* (1560-1590ca.), fr. *revers* (1589), fr. *romanesque* (1589), fr. *saltarin* (1599), fr. *saltarine* (1599), fr. *sauter* (1589), fr. *soldat* (1589), fr. *villanesque* (1553), fr. *virevolte* (1599), fr. *volte*¹ (ante 1555), fr. *volte*² (1560-90ca.), fr. *volter* (1599), fr. *voltiger* (1599). Contribuirono incisivamente all'irradiazione delle mode coreiche (e del lessico relativo) la divulgazione della trattatistica in lingua originale e il soggiorno ripetuto dei maestri italiani in Francia (si veda il caso di Cesare Negri e di Lutio Compasso) o il loro stanziamento definitivo (oltre allo stesso Baldassarre da Belgioioso trasferitosi a Parigi negli anni sessanta del Cinquecento fu attirato in Francia anche Angelo Tuccaro)⁸⁶⁸. Tutte dinamiche che possono spiegare la nutrita presenza di italianismi nella produzione coreica del tempo, un panorama che, del resto, riflette quello di altri domini artistici (e delle lettere più in generale) e che rende il Cinquecento il secolo indubbiamente più incisivo per lo studio degli italianismi. Il Seicento è invece attraversato dalla perdita progressiva del primato italiano, nella sua veste di nazione *leader* della danza europea (alla stregua di altri saperi artistici) e dal concomitante incedere francese a capo del nuovo linguaggio. Un aspetto di cui vi è sicura traccia linguistica: il numero degli italianismi decresce progressivamente e sembra quasi esaurirsi del tutto. Le dinamiche d'irradiazione delle ultime propaggini linguistiche italiane richiamano indicativamente quelle del secolo XVI, ma sia la circolazione (così come la stessa produzione) della trattatistica, sia il soggiorno degli artisti italiani fuori della Penisola subiscono un forte calo. La quota dei lessemi seicenteschi ammonta a dodici: fr. *air*² (1623), fr. *cavalier* (1623), fr. *charlatan* (1682), fr. *compliment* (1623), fr. *contretemps* (1641), fr. *demi-cabriole* (1623), fr. *grotesque* (1641), fr. *improviste* (1641), fr. *pédant* (1623), fr. *postiche* (1641), fr. *saltimbanque* (1682), fr. *villanelle* (1604).

⁸⁶⁸ Ulteriori precisazioni si rintracciano nel § 3.2.2.

I dati linguistici sopra esposti rafforzano la considerazione che il fenomeno del prestito è sintomo di «una adesione prima di tutto culturale» verso il modello più prestigioso (Cella 2003, XXIX). La traiettoria disegnata dagli italianismi coreici si configura a parabola: ascendente nella loro fase aurorale, con apice nel periodo di massima di fioritura della cultura italiana (sec. XVI), segnata da regressione progressiva (dal Seicento in poi)⁸⁶⁹ in concomitanza della calata di prestigio della Penisola («il modello italiano non è più riconosciuto come l'unico» [Baglioni 2016, 130] nel campo delle lettere e delle arti)⁸⁷⁰. Una circostanza che pare essere decisiva per i seriori sviluppi della lingua della danza.

⁸⁶⁹ Tra gli italianismi del ballo apparsi seriormente ricordiamo: fr. *forlane* (1732) < it. *forlana*; fr. *tarentelle* (1807) < it. *tarantella*; fr. *saltarelle* (1842) < it. *saltarello* (TLFi s.vv. *forlane*, *tarentelle* e *saltarelle*).

⁸⁷⁰ Resta escluso l'ambito teatrale «nella duplice declinazione della commedia dell'arte e del melodramma, entrambe forme nuove originatesi in Italia e dall'Italia velocemente irradiatesi oltralpe» (Baglioni 2016, 131). Il primato tutto italiano nell'ambito operistico continua fino a metà del Settecento (si veda la *querelle des bouffons* datata al 1752, che pare segnare un'inversione di rotta e un mutamento di rapporto con la tradizione italiana). Per approfondimenti sul caso, cfr. Bonomi (2010, 193-194).

7 Bibliografia

7.1 Testi

Abondante = Abondante, Giulio, *Intabolatura di lauto*, In Venetia, appresso di Antonio Gardane, 1546.

Agrippa = Agrippa, Camillo, *Trattato di scientia d'arme, con un dialogo di filosofia di Camillo Agrippa milanese*, In Roma, per Antonio Blado Stampadore Apostolico, 1553.

Ambrogio⁸⁷¹ = Ambrogio, Giovanni, *De pratica seu arte tripudii*, Biblioteca Nazionale di Parigi, MS ital. 476.

Anonimo = Anonimo, *Instruction pour dancier*, Hessische Hochschul- und Landesbibliothek, Darmstadt, MS HS 304 [ristampa anastatica con introduzione di Angene Feves, Ann Lizbeth Langston, Uwe W. Schlottermüller e Eugenia Roucher: Freiburg, “fa-gisis” Musik- und Tanzedition, 2000].

Arbeau = Arbeau, Thoinot, *Orchésographie ou Traicté en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances. Par Thoinot Arbeau deumeurant a Lengres*, Lengres, Jehan des Preyz, 1589 [ristampa anastatica: Bologna, Forni 1981].

Arena = Arena, Antonius, *Provincialis de bragardissima villa de Solerijs, ad suos compaignones studiantes qui sunt de personas friantes bassas dansas in gallanti stilo bisognatas: et de novo per ipsum correctas et ioliter augmentatas cum guerra Romana totum ad longum sine require: et cum guerra Neapolitana: et cum revolta Genuensi: et guerra Avenionensi: et epistola ad falotissimam garsam pro passando lo tempus alegrementum mandat*, Lyon, Claude Nourry et Pierre de Vingle, 1531 [edizione bilingue con traduzione e commento a cura di Marie-Joëlle Louison-Lassablière: Paris, Honoré Champion, 2012].

⁸⁷¹ Dopo essersi convertito al cattolicesimo, Guglielmo Ebreo da Pesaro è ridenominato Giovanni Ambrogio. Il manoscritto è copia più recente dell'omonimo conservato presso la Biblioteca nazionale di Parigi sotto la segnatura MS f. ital. 973, quest'ultimo considerato il capostipite dei restanti sette codici del *De pratica*.

Attaingnant = Attaingnant, Pierre, *Quatorze gaillardes neuf pavennes, sept branles et deux basses dances le tout reduict de musique en la tabulature du jeu dorgues espinettes manicordions et telsz semblables instrumentz musicaulx*, s.l., 1531.

Beaujoyeux = De Beaujoyeux, Balthasar, *Balet comique de la Royne, faict aux nopces de monsieur le Duc de Ioyeuse & madamoyselle de Vaudemont sa sœur. Par Baltasar de Beauioyeulx, valet de chambre du Roy, & de la Royne sa mere*, Paris, Adrian Le Roy, Robert Ballard, & Mamert Patisson, 1582 [edizione moderna con trascrizione a cura di Mariateresa Dellaborra: Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1999].

Blasis, Carlo, *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse*, Milan, Joseph Beati et Antoine Tenenti, 1820 [edizione critica a cura di Flavia Pappacena: Roma, Gremese, 2008].

Boiseul = Boiseul, Jean, *Traitté contre les danses par Jean Boiseul*, La Rochelle, Héritiers de Hierosme Haultin, 1606.

Borromée = Borromée, Charles, *Traitté contre les danses et les comedies. Composé par S. Charles Borromée Archevesque de Milan, & Cardinal du Titre de Sainte Praxedes*, Paris, George Soly, 1664⁸⁷².

Carloix = Carloix, Vincent, *Mémoires de la vie de François de Scepeaux, Sire de Vieilleville et Comte de Duretal, Maréchal de France; contenant plusieurs anectodes des règnes de François I, Henri II, François II, & Charles IX*, Paris, H.L. Guerin & L.F. Delatour, 1757⁸⁷³.

Caroso = Caroso, Fabritio, *Il Ballarino di M. Fabritio Caroso da Sermoneta, diviso in due trattati; nel primo de' quali si dimostra la diversità de i nomi, che si danno à gli atti, et movimenti, che intervengono ne i balli: & con molte regole si dichiara con quali creanze, et in che modo debbano farsi. Nel secondo s'insegnano diverse sorti di balli, & balletti sì all'uso d'Italia, come à quello di Francia, & Spagna. Ornato di molte figure. Et con l'intavolatura di liuto, & il soprano della musica nella sonata di ciascun ballo. Opera nuovamente mandata*

⁸⁷² Borromaeus, S. Carolus, *Acta ecclesiae Mediolanensis*, Apud Pacificum Pontium, Mediolani, 1599.

⁸⁷³ Per la datazione delle forme estrapolate dal testo e confluite nel glossario si prende a riferimento la data di morte dell'autore, situata nel 1571.

in luce, In Venetia, appresso Francesco Ziletti, 1581 [ristampa anastatica: New York, Broude Brothers, 1967].

Caroso, Fabritio, *Nobiltà di Dame del S^R. Fabritio Caroso da Sermoneta, libro altra volta, chiamato Il Ballarino. Nuovamente dal proprio autore corretto, ampliato di nuovi balli, di belle regole, & alla perfetta theorica ridotto: con le creanze necessarie à cavalieri, e dame. Aggiuntovi il basso, & il soprano della musica: & con l'intavolatura del liuto à ciascun ballo. Ornato di vaghe & bellissime figure in rame*, In Venetia, presso il Muschio, 1600 [ristampa anastatica: Bologna, Forni, 1997].

Caroso, Fabritio, *Raccolta di varij balli fatti in occorrenze di nozze, e festini da nobili Cavalieri e Dame di diverse nationi. Nuovamente ritrovati negli scritti del Sig. Fabritio Caroso da Sermoneta eccellente maestro di ballare. Data alle stampe da Gio. Dini, arricchita di bellissime figure in rame. Con aggiunta del basso, e soprano della musica, & intavolatura di liuto à ciascun ballo*, In Roma, appresso Guglielmo Facciotti, 1630.

Cavalcabo = Cavalcabo, Girolamo, *Traité ou Instruction pour tirer des armes, de l'excellent scimeur Hyeronime Cavalcabo, bolognois. Avec un discours pour tirer de l'espee seule, fait par le deffunt Patenostrier de Rome. Traduit d'italien en françois par le Seigneur de Villamont, Chevalier de l'ordre de Hierusalem, & Gentil-homme de la chambre du Roy*, A Rouen, Chez Claude le Villain, 1609.

Compasso = Compasso, Lutio, *Ballo della gagliarda. Opera nuova e dilettevole composto da Lutio Compasso romano. Sopra le mutanze della gagliarda non più messe in luce*, Fiorenza, s.e., 1560⁸⁷⁴ [ristampa anastatica con introduzione di Barbara Sparti: Freiburg, "fa-gisis" Musik- und Tanzedition, 1995].

Cornazzano = Cornazzano, Antonio, *Libro dell'arte del danzare*, Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Cod. Capponiano 203 (1465ca.) [edizione moderna con introduzione di Curzio Mazzi: «La Bibliofilia» 17 (1915), 1-30].

Corso = Corso, Rinaldo, *Dialogo del ballo*, In Venetia, per Sigismondo Bordogna, 1555 [ristampa anastatica: Freiburg, "fa-gisis" Musik- und Tanzedition, 2006].

⁸⁷⁴ Il codice è conservato in copia unica presso la Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart, con la seguente segnatura: MS It. MC Sport.oct.230.

- Cosimo Ticcio = Ticcio, Cosimo, *Balletti composti da “Giovannino” e “Il Lanzino” e “Il Papa”*, New York, Public Library, Dance Collection, MS MGZMB-Res. 72-255.
- Dalza = Dalza, Joan Ambrosio, *Intabulatura de Lauto. Libro quarto. Padoane diverse. Calate a la spagnola. Calate a la italiana. Saltar de corde con li soi recercar drietro. Frottole*, Venetia, Petrucci, 1508.
- Da Nola = Del Giovane, Domenico Giovanni, *Il primo libro delle villanelle alla napolitana, à tre & à quattro voci*, Vinegia, Girolamo Scotto, 1567.
- Da Pesaro, Guglielmo Ebreo, *De pratica seu arte tripudii*, Siena, Biblioteca Comunale, L. V. 29.
- Da Pesaro, Guglielmo Ebreo, *Della Virtute et Arte del Danzare et di alcune opportune et necessarie particelle a quella pertinenti*, Modena, Biblioteca Estense, MS ital. 82. a. J. 94.
- Da Pesaro, Guglielmo Ebreo, *Guglielmo hebraei pisauriensis de praticata seu arte tripudii vulghare opusculum*, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, MS Magliabecchiano XIX. 88.
- Da Pesaro, Guglielmo Ebreo, *De pratica seu arte tripudii*, New York, Public Library, Dance Collection, MS MGZMB-Res. 72-254.
- Da Pesaro, Guglielmo Ebreo, *De pratica seu arte tripudii*, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, MS Antinori 13.
- Degli Alessandri, Filippo, *Discorso sopra il ballo et le buone creanze necessarie ad un gentil’huomo, & ad una gentildonna*, In Terni, appresso Tomasso Guerrieri, 1620.
- De Lauze = De Lauze, François, *Apologie de la Danse et la parfaicte methode de l’enseigner tant aux cavaliers qu’aux dames, par F. de Lauze*, Londres, B. Alsop, 1623 [ristampa anastatica: Genève, Éd. Minkoff, 1977].
- Desbordes = Desbordes, André, *Discours de la theorie de la pratique et de l’excellence des armes, par le Sieur Des-Bordes*, A Nancy, par Andre Blaise, 1610.

- Domenico da Piacenza = Domenico da Piacenza, *De arte saltandi & choreas ducendi. De la arte di ballare et danzare*, Biblioteca Nazionale di Parigi, MS f. ital. 972 (1445ca.) [edizione critica a cura di Patrizia Procopio: Ravenna, Longo Editore, 2014].
- Donato = Donato, Baldassarre, *Il primo libro di canzon villanesche alla napolitana, a quatro voci novamente ristampate. Con la giunta d'alcune villotte di Perissone a quatro con la canzon della gallina*, In Venetia, appresso Antonio Gardane, 1550.
- Dufort = Dufort, Giambattista, *Trattato del ballo nobile di Giambatista Dufort indirizzato all'eccellenza delle signore dame, e de' signori cavalieri napoletani*, In Napoli, nelle stamperie di Felice Mosca, 1728.
- Feuillet₁ = Feuillet, Auger Raoul, *Choregraphie ou l'art de decrire la danse par caracteres, figures et signes demonstratifs, avec lesquels on apprend facilement de soy-même toutes sortes de dances. Ouvrage tres-utile aux Maitres à dancier & à toutes les personnes qui s'appliquent à la danse*, A Paris, chez Michel Brunet, 1700 [ristampa anastatica: Bologna, Forni, 2004].
- Feuillet₂ = Feuillet, Auger Raoul, *La Pavanne des Saisons, dance nouvelle de la composition de Mons^r. Pecour pensionnaire des menus plaisirs du Roy, et compositeur des balets de l'Académie royale de musique de Paris*, A Paris, chez Michel Brunet, 1700.
- Feuillet, Auger Raoul, *Recüeil de dances contenant un tres grand nombres, des meillieures entrées de ballet de M^r. Pecour tant pour homme que pour femmes, dont la plus grande partie ont été dancées à l'Opera. Recüeillies et mises au jour par M^r. Feüillet M^e de dance*, A Paris, chez le Sieur Feüillet, 1704.
- Feuillet, Auger Raoul, *Recüeil de contredances mises en chorégraphie d'une manière si aisée, que toutes personnes peuvent facilement les apprendre sans le secours d'aucun maître et même sans avoir eu aucune connoissance de la Chorégraphie, par M. Feüillet Maître et Compositeur de dance*, A Paris, chez l'Auteur, 1706.

Feuillet, Auger Raoul, *Nouveau Recüeil de dance de bal et celle de ballet contenant un tres grand nombres des meillieures entrées de ballet de la composition de M^r. Pecour tant pour hommes que pour femmes qui ont été dancées à l'Opera ouvrage tres utile aux Maistres et a toutes les personnes qui s'apliquent à la dance. Recüeillies et mises au jour par M^r. Gaudrau M^e. de dance et de l'Accademie Royale de Musique, A Paris, Chez Le Sieur Gaudrau, 1713.*

Feuillet, Auger Raoul, *Coregraphie, ò vero l'arte di scrivere i balli per caratteri, figure e segni dimostrativi : per mezzo de i quali si puol facilmente apprendere da se medemo tutte le sorti di balli: opera utilissima a Maestri di Ballo, e a tutte le persone che vogliono applicarsi al ballare/opera di M. Feuillet, Mastro di Ballo; tradotta dal francese in italiano, e presentata a madama la Marchesa Donna Catterina Obizzi Calcagnina da Carlo Scaletta, Patrizio Faventino, Faenza, 1717, 62. Fol. Côte: Vault Case MS 5310.*

Gaudrau = Gaudrau, Michel, *Nouveau Recüeil de dance de bal et celle de ballet contenant un tres grand nombres des meillieures entrées de ballet de la composition de M^r. Pecour tant pour homme que pour femmes qui ont été dancées à l'Opera, ouvrage tres utile aux Maitres et a toutes les personnes qui s'apliquent a la dance. Recüeillies et mises au jour par M^r. Gaudrau, M^e. de dance et de l'Accademie royalle de musique, A Paris, chez le Sieur Pierre Ribou, 1712.*

Gervaise = Gervaise, Claude, *Six livres de dancieries*, 6 voll., Paris, Marie Lescalopier, 1547-1556 [ristampa anastatica: Genève, Éd. Minkoff, 1977].

Giganti, Nicoletto, *Escrime nouvelle ou theatre, auquel sont representees diverses manieres de parer et de fraper d'espee seule, et d'espee et poignard ensemble, demonstrees par figures entaillees en cuivre. Publié en faveur de ceulx qui se delectent en ce tres noble exercice des armes. Par Nicolot Giganti Venetine et traduit en langue françoise par Iacques De Zeter, Francofurt, Apud Ia de Zette, 1619.*

Guglielmo Ebreo = Ebreo da Pesaro, Guglielmo, *De pratica seu arte tripudii vulgare opusculum faeliciter incipit*, Parigi, Biblioteca Nazionale, MS f. ital. 973 (1463) [edizione moderna con traduzione inglese a cura di Barbara Sparti: Oxford,

Clarendon Press, 1993]⁸⁷⁵.

Jacobilli = Jacobilli, Ludovico, *Modo di ballare*, Foligno, Biblioteca Arcivescovile Jacobilli, MS A.III.19, fol. 102-4 (1615-20ca.).

Lart et Instruction = Anonimo, *L'art et instruction de bien dancier*, Paris, Michel Toulouze (1488-1496ca.) [ristampa anastatica: Genève, Éd. Minkoff, 1985]⁸⁷⁶.

Liber Primus = Gervaise, Claude, *Liber primus leviorum Carminum. Premier livre de dancieries contenant plusieurs pavanes, passomezo, almandes*, 4 voll., Louvain, Pierre Phalèse, 1571 [ristampa anastatica: Genève, Éd. Minkoff, 1990].

Lupi da Caravaggio = Lupi da Caravaggio, Livio, *Mutanze di gagliarda, tordiglione, passo e mezzo, canari è passeggi*, In Palermo, appresso gl'Heredi di Gio. Francesco Carrara, 1600 [ristampa in: De Cicco, Dario, *Modelli educativi dell'esperienza coreutica: Livio Lupi da Caravaggio*, Padova, Armelin Musica, 2010].

Man. Bourgogne = Anonimo, *Le Manuscrit dit des basses danses de la Bibliothèque de Bourgogne*, Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert I^{er}, MS 9085 (1480ca.) [ristampa anastatica con introduzione di Ernest Closson: Bruxelles, Société des Bibliophiles et Iconophiles de Belgique, 1912].

Mancini, Giulio, *Del origin et nobiltà del ballo*, Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Barberiniano Latino 4315, cc. 157-86 (1620ca.).

Ménestrier = Ménestrier, Claude François, *Traité des tournois, ioustes, carrousels et autres spectacles publics*, A Lyon, chez Jacques Muguet, 1669.

Ménestrier = Ménestrier, Claude François, *Des ballets anciens et modernes selon les regles du theatre*, A Paris, chez René Guignard, 1682 [ristampa anastatica: Genève, Éd. Minkoff, 1972].

⁸⁷⁵ Abbiamo scelto di isolare tale codice dai restanti sette attribuiti a Guglielmo Ebreo, poiché - secondo quanto trasmesso dagli esperti coreologi - si tratterebbe dell'archetipo comune a tutta la restante tradizione del *De pratica seu arte tripudii*. Oltre ad essere il più antico, è l'unico per il quale disponiamo di una moderna edizione a stampa. Su di esso è basato anche il nostro lavoro di redazione e commento delle voci coreiche.

⁸⁷⁶ La prima riproduzione anastatica del testimone è apparsa nel 1936 ed è preceduta da una introduzione curata da Victor Scholderer.

- Monteverdi = Monteverdi, Claudio, *Madrigali guerrieri et amorosi*, In Venetia, appresso Alessandro Vincenti, 1638.
- Morlaye 1552 = Morlaye, Guillaume, *Le premier livre de chansons, gaillardes, pavannes, bransles, almandes, fantaisies, reduictz en tabulature de guiterne, par Maistre Guillaume Morlaye ioueur de lut*, A Paris, Robert Garnion & Michel Fezandat, 1552.
- Morlaye 1553 = Morlaye, Guillaume, *Le second livre de chansons, gaillardes, paduanes, bransles, almandes, fantasies, reduictz en tabulature de guiterne, par Maistre Guillaume Morlaye ioueur de leut*, A Paris, Michel Fezandat, 1553.
- Ms Magl. XIX.31 = Ms Magl. XIX.31, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale (1550ca.) [trascrizione e commento a cura di Corti, Gino, *Cinque balli toscani del Cinquecento*, «Rivista Italiana di Musicologia» 12 (1977), 73-82].
- Negri = Negri, Cesare, *Le Gratie d'amore di Cesare Negri milanese, detto il Trombone, professore di ballare. Opera nova et vaghissima, divisa in tre trattati. Al potentissimo & catholico Filippo Terzo Re di Spagna et Monarcha del mondo nuovo, & c. con privilegio*, In Milano, Gio. Battista Piccaglia, 1602 [ristampa anastatica: Bologna, Forni, 2001].
- Negri, Cesare, *Nuove inventioni di balli, opera vaghissima di Cesare Negri milanese, detto il Trombone, famoso, & eccellente professore di ballare. Nella quale si danno i giusti modi del bel portar la vita, & di accomodarsi con ogni leggiadria di movimento alle creanze, et gratie d'amore. Convenevoli à tutti i cavalieri, & dame, per ogni sorte di ballo, balletto, & brando d'Italia, di Spagna & di Francia. Con figure bellissime in rame, & regole della musica, & intavolatura, quali si richieggono al suono, & al canto. Divisa in tre trattati. Al potentissimo, & catholico Filippo Terzo Re' di Spagna*, In Milano, appresso Girolamo Bordone, 1604.
- Noël du Fail = Noël du Fail, *Les Contes et discours d'Eutrapel. Par le feu seigneur de la Herissaye: gentil-homme breton*, A Rennes, pour Noël Glamet, 1585.
- Perugino = Perugino, Ercole Santucci, *Mastro da ballo di Ercole Santucci Perugino: diviso in tre trattati con il quale ogni scolaro potrà facilissimamente imparare*

ogni sorte di ballo, senza altra scola, In Perugia, 1614 [ristampa anastatica con introduzione di Barbara Sparti: Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2004].

Prospero = Prospero, Lutij di Sulmona, *Opera bellissima nella quale si contengono molte partite, et passeggi di gagliarda. Con la quale ciascuno in breve tempo potrà facilmente imparare di ballare, composta nuovamente per Prospero Lutij di Sulmona*, In Perugia, apresso Pietropaolo Orlando, 1589.

Rameau = Rameau, Pierre, *Le maître a danser. Qui enseigne la maniere de faire tous les differens pas de danse dans toute la regularité de l'art, & de conduire les bras à chaque pas. Enrichi de figures en taille-douce, servant de démonstration pour tous les differens mouvemens qu'il convient faire dans cet exercice. Ouvrage très-utile non-seulement à la jeunesse qui veut apprendre à bien danser, mais encore aux personnes honnêtes & polies, & qui leur donne des regles pour bien marcher, saluer & faire les reverences convenables dans toutes sortes de compagnies. Par le Sieur Rameau, Maître à danser des pages de sa Majesté catholique la Reine d'Espagne*, A Paris, chez Jean Vilette, 1725.

Rotta = Rotta, Antonio, *Intabolatura de lauto de l'eccellentissimo musicho M. Antonio Rotta di recercari motetti, balli, madrigali, canzon francese da lui composti & intaboladi novamente posti in luce. Libro primo*, In Venetia, apresso di Antonio Gardane, 1546 [ristampa anastatica: Genève, Éd. Minkoff, 1982].

Saint-Hubert = Saint-Hubert, Nicolas, *La manière de composer et faire réussir les ballets*, A Paris, chez Francois Targa, 1641 [ristampa anastatica con introduzione di Marie-Françoise Christout: Genève, Éd. Minkoff, 1993].

Sensuyvent = Anonimo, *S'ensuyvent plusieurs basses dances tant communes que incommunes*, Lyon, Jacques Moderne (1532-1533ca.) [ristampa anastatica: Genève, Éd. Minkoff, 1985].

Tahureau = Tahureau, Jacques, *Les dialogues de feu Jacques Tahureau gentilhomme du Mans, non moins profitables que facetieus. Ou les vices d'un châcun sont repris fort âprement, pour nous animer davantage à les fuir & suivre la vertu*.

A monsieur M. Francois Pierron, Grand-vicaire de Monseigneur l'Abbé de Molesmes, A Paris, Chés Gabriel Buon, 1565⁸⁷⁷.

Teghi = De Teghi, Pierre, *Des chansons, gaillardes, paduanes et motetz reduitz en tablature de luth: livre cinquième*, Louvain, P. Phalèse, 1547.

Tessier = Tessier, Charles, *Airs et villanelles fran., ital., espa., suice et turcq, mises en musique à 3, 4 & 5 parties*, A Paris, par la Veufue R. Ballard et Pierre Ballard son fils, 1604 [ristampa anastatica: Turnhout, Brepols, 2006].

Testi feste = Benporat, Claudio, *Feste e banchetti. Convivialità italiana fra Tre e Quattrocento*, Firenze, Leo S. Olschki, 2001.

Testi teatrali = Benvenuti Tissoni/Antonia, Sacchi-Mussini, Maria Pia (edd.), *Teatro del Quattrocento. Le corti padane*, Torino, UTET, 1983.

Tuccaro = Tuccaro, Arcangelo, *Trois dialogues de l'exercice de sauter, et voltiger en l'air. Avec les figures qui servent à la parfaite demonstration & intelligence dudict art. Par le S^r. Archange Tuccaro, de l'Abruzzo, au Royaume de Naples*, A Paris, chez Claude de Monstr'œil, 1599 [ristampa anastatica: Rungis, Maxtor, 2015].

Ziralda = Morello, Giacomo, *Le lalde, e sbampuorie, della unica e virtuliosa Ziralda: ballarina e saltarina scaltrietta Pavana: destendue in tuna slettra scritta in lengua Pavana per lo argutissimo messier Iacomo Morello da Padoa: non più venuta in luce: cosa bellissima et ridiculosa. Con gratia e privilegio*, Vinegia, Stephano di Alessi, 1553 [ristampa anastatica in: La Rocca, Patrizia/Pontremoli, Alessandro (edd.), *La danza a Venezia nel Rinascimento*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1993, 271-291].

7.2 Studi e dizionari

Ac. 1694 = *Le Dictionnaire de l'Académie françoise*, Paris, Jean Baptiste Coignard, 1694.

⁸⁷⁷ Per la datazione delle voci registrate nel testo, poi integrate al glossario, si fa riferimento alla data di morte dell'autore, situata nel 1555.

- Ac. 1718 = *Le Dictionnaire de l'Académie française*, 2 voll., Paris, Jean Baptiste Coignard, ²1718.
- Ac. 1740 = *Le Dictionnaire de l'Académie française*, 2 voll., Paris, Jean Baptiste Coignard, ³1740.
- Ac. 1762 = *Le Dictionnaire de l'Académie française*, 2 voll., Paris, Bernard Brunet, ⁴1762.
- Ac. 1787 = *Le Dictionnaire de l'Académie française*, 2 voll., Paris, Bernard Brunet, ⁵1787.
- Ac. 1835 = *Le Dictionnaire de l'Académie française*, 2 voll., Paris, Librairie de Firmin-Didot Frères, ⁶1835.
- Ac. 1878 = *Le Dictionnaire de l'Académie française*, 2 voll., Paris, Librairie de Firmin-Didot Frères, ⁷1878.
- Ac. 1932 = *Le Dictionnaire de l'Académie française*, 2 voll., Paris, Librairie Hachette, ⁸1932.
- Ac. 1992ss. = *Le Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, Éditions Imprimerie nationale, ⁹1992 (<http://atilf.atilf.fr/academie9.htm>).
- Acarisio = Acarisio, Alberto, *Vocabolario, grammatica, et orthographia de la lingua volgare*, Cento, in casa dell'Auttore, 1543 [ristampa anastatica: Bologna, Forni, 1988].
- Aeppli, Fritz, *Die wichtigsten Ausdrücke für das Tanzen in den romanischen Sprachen*, Halle, Niemeyer, 1925.
- Alessio = Alessio, Giovanni, *Lexicon etymologicum. Supplemento ai Dizionari etimologici latini e romanzi*, Napoli, Arte Tipografica, 1976.
- Alunno = Alunno, Francesco, *Le Ricchezze della lingua volgare sopra il Boccaccio*, Venezia, Giovan Maria Bonelli, ¹1543 (²1551, ³1555, ⁴1557) [ristampa anastatica: Milano, U. Merendi, 1962].
- Altamura = Altamura, Antonio, *Dizionario dialettale napoletano*, Napoli, Fausto Fiorentino Editore, 1977 (¹1956).
- Altieri Biagi 1966 = Altieri Biagi, Maria Luisa, *Mondino de' Liucci e il lessico*

- medico*, «LN» 27 (1966), 124-127.
- Altieri Biagi 1970 = Altieri Biagi, Maria Luisa, *Guglielmo volgare. Studio sul lessico della medicina medievale*, Bologna, Forni, 1970.
- Aprile, Marcello, *Dalle parole ai dizionari*, Bologna, il Mulino, 2015 (¹2005).
- Arcangeli, Alessandro, *Renaissance Dance and Writing: the Case of Angelo Tuccaro*, in: Pontremoli, Alessandro (ed.), «*Virtute et arte del danzare*». *Contributi di Storia della danza in onore di Barbara Sparti*, Roma, Aracne, 2011, 39-48.
- Arcangeli, Massimo, *Il lessico sportivo e ricreativo italiano nelle quattro grandi lingue europee (con qualche incursione anche altrove)*, «*Studi di lessicografia italiana*» 24 (2007), 195-248.
- Ascoli, Graziadio Isaia, *Saggi ladini*, «*Archivio glottologico italiano*» 1 (1873), 1-554.
- AttiAISLLI XVIII/1 = Vanvolsem, Serge/Marzo, Stefania/Caniato, Manuela/Mavolo, Gigliola (edd.), *Identità e diversità nella lingua e nella letteratura italiana. Atti del XVIII Congresso dell'A.I.S.L.L.I (Lovanio/Louvain-la-Neuve/Anversa/Bruxelles, 16-19 luglio 2003)*, 3 voll., Firenze, Cesati, 2007.
- AttiSILFI 9 = Cresti, Emanuela (ed.), *Prospettive nello studio del lessico italiano. Atti del IX Congresso SILFI (Firenze, 14-17 giugno 2006)*, 2 voll., Firenze, University Press, 2008.
- Baddeley, Susan, *L'orthographe française au temps de la Réforme*, Genève, Librairie Droz, 1993.
- Baddeley, Susan, *L'orthographe de la première moitié du XVIe siècle: variation et changement*, «*L'information grammaticale*» 74 (1997), 24-31.
- Baddeley, Susan, *Sources pour l'étude de la ponctuation française au XVIe siècle*, in: Dauvois, Nathalie/Dürrenmatt, Jacques (edd.), *La Ponctuation à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2011, 191-227.
- Baddeley, Susan, *Accents, signes auxiliaires et signes de ponctuation: Leurs appellations chez les imprimeurs (XVIe-XVIIe siècles)*, «*Le Français*

- préclassique» 17 (2015), 21-59.
- Baglioni, Daniele, *L'italiano fuori dall'Italia: dal Medioevo all'Unità*, in: Lubello, Sergio (ed.), *Manuale di Linguistica italiana*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2016, 125-145.
- Baldinger 1950 = Baldinger, Kurt, *Kollektivsuffixe und Kollektivbegriff: ein Beitrag zur Bedeutungslehre im Französischen mit Berücksichtigung der Mundarten*, Berlin, Akademie-Verlag, 1950.
- Baldinger, Kurt, *Vers une sémantique moderne*, Paris, Klincksieck, 1984.
- Balsamo, Jean, *Les rencontres des muses. Italianisme et anti-italianisme dans les Lettres françaises de la fin du XVe siècle*, Genève, Slatkine, 1992.
- Banfi 2014 = Banfi, Emanuele, *Le lingue d'Italia fuori d'Italia. Europa, Mediterraneo e Levante dal Medioevo all'età moderna*, Bologna, il Mulino, 2014.
- Baur, Albert, *Maurice Sceve et la renaissance lyonnaise. Etudes d'histoire littéraire*, Paris, Honoré Champion, 1906 [ristampa anastatica: Genève, Slatkine, 2012].
- Baxandal, Michael, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino, Einaudi, 1978.
- Beccaria 1968 = Beccaria, Gian Luigi, *Spagnolo e spagnoli in Italia. Riflessi ispanici sulla lingua italiana del Cinque e Seicento*, Torino, Giappichelli, 1985 (¹1968).
- Beccaria 2006 = Beccaria, Gian Luigi, *Per difesa e per amore. La lingua italiana oggi*, Milano, Garzanti, 2006.
- Becherini, Bianca, *Catalogo dei manoscritti musicali della Biblioteca Nazionale di Firenze*, Kassel, Bärenreiter, 1959.
- Beltrami, Pietro G., *La nuova lessicografia dell'italiano antico: il «Tesoro della Lingua Italiana delle Origini»*, «Bollettino dell'Atlante lessicale degli antichi volgari italiani» 1 (2008), 33–52.
- Beltrami, Pietro G./Boccellari, Andrea, *Banche dati e dizionari on-line. Il «Tesoro della Lingua Italiana delle Origini» e la banca dati dell'italiano antico dell'«Opera del Vocabolario Italiano»*, in: Schweickard, Wolfgang (ed.), *Nuovi*

- media e lessicografia storica*, Tübingen, Niemeyer, 2006, 3–14.
- Bembo, Pietro, *Delle Lettere di Messer Pietro Bembo*, Verona, presso Pietro Antonio Berno, 1743.
- Berruto, Gaetano, *La sociolinguistica*, Bologna, Zanichelli, 1984 (¹1974).
- Bianchi, Dante, *Tre maestri di danza alla corte di Francesco Sforza*, «Archivio Storico Lombardo» 89 (1962), 290- 299.
- Bianchi, Dante, *Un trattato inedito di Domenico da Piacenza*, «La Bibliofilia» 65 (1963), 109-149.
- BibIt = Biblioteca Italiana (<www.bibliotecaitaliana.it>).
- Biffi, Marco, *Italianismi delle arti*, in: Mattarucco, Giada (ed.), *Italiano per il mondo. Banca, commerci, cultura, arti, tradizioni*, Firenze, Accademia della Crusca, 2012, 53-71.
- Bloch = Bloch, Oscar/Wartburg, Walter von, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, Presses Universitaires de France, 1975 (¹1932).
- Bloomfield, Leonard, *Language*, New York, Henry Holt & Co., 1933.
- Bonomi, Ilaria, *La terminologia del canto e dell'opera nel Settecento fra lingua comune e tecnicismo*, in: Fiamma, Nicolodi/Trovato, Paolo (edd.), *Le parole della musica I. Studi sulla lingua della letteratura musicale in onore di Gianfranco Folena*, Firenze, Leo S. Olschki, 1994, 117-142.
- Bonomi, Ilaria, *Il docile idioma. L'italiano lingua per musica*, Roma, Bulzoni, 1998.
- Bonomi, Ilaria, *La penetrazione degli italianismi musicali in francese, spagnolo, inglese, tedesco*, «Studi di lessicografia italiana» 24 (2010), 185-235.
- Bonomi, Ilaria/Coletti, Vittorio, *L'italiano della musica nel mondo*, Firenze, Accademia della Crusca, 2015.
- Boudou, Bénédicte, *La laideur italienne selon Henri Estienne*, «Littérales» 28 (2001), 143-156.
- Bouquet-Boyer, Marie-Thérèse, *Le ballet aux XVIe et XVIIe siècles en France et à la Cour de Savoie*, Genève, Slatkine, 1992.

- Bourciez, Édouard Eugène Joseph, *Les mœurs polies et la littérature de cour sous Henri II*, Paris, Hachette, 1886 [ristampa anastatica: Genève, Slatkine, 1967].
- Bourgat 1986 = Bourgat, Marcelle, *Technique de la danse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986 (¹1945).
- Brainard, Ingrid, *Three Court Dances of the Early Renaissance*, New York, Dance Notation Bureau Press, 1977.
- Brainard, Ingrid, *The Role of the Dancing Master in Fifteenth-Century Courtly Society*, «Fifteenth Century Studies» 2 (1979), 38-60.
- Brainard, Ingrid, *The Art of Courtly Dancing in the Early Renaissance*, Massachusetts, West Newton, 1981.
- Brainard, Ingrid, *Mesura et arte del danzare: The Guglielmo Ebreo Conference at Pesaro*, «Dance Chronicle» 11.1 (1987), 116-121.
- Brainard, Ingrid, *Guglielmo Ebreo's Little Book on Dancing, 1463: A New Edition*, «Dance Chronicle» 17.3 (1994), 361-368.
- Braudel 1974 = Braudel, Fernand, *L'Italia fuori d'Italia. Due secoli e tre Italie*, in: Romano, Ruggiero/Vivanti, Corrado (edd.), *Storia d'Italia, vol. 2: Dalla caduta dell'Impero Romano al secolo XVIII*, Torino, Einaudi, 1974, 2091-2248.
- Braudel, Fernand, *Le Modèle Italien*, Paris, Flammarion, 2008 (¹1994).
- Brenet = Brenet, Michel, *Dictionnaire de musique*, Paris, Armand Colin, 1926.
- Brossard = De Brossard, Sebastien, *Dictionnaire de musique*, Paris, Ballard, 1703 [ristampa anastatica: Genève, Éd. Minkoff, 1992].
- Bruni 2013 = Bruni, Francesco, *L'italiano fuori d'Italia*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2013.
- Brunot, Ferdinand, *Histoire de la langue française des origines à 1900. Tome 3: La Formation de la Langue classique (1600-1660). Première partie*, vol. 3/1, Paris, Armand Colin, 1909.
- Brunot, Ferdinand, *La Pensée et la langue. Méthodes, principes et plan d'une théorie nouvelle du langage appliquée au français*, Paris, Masson, 1922.

- Brunot, Ferdinand, *Histoire de la langue française des origines à 1900. Tome 2: Le seizième siècle*, vol. 2, Paris, Armand Colin, 1967 (¹1906).
- Buchi, Éva/Schweickard, Wolfgang, *Le «Dictionnaire Étymologique Roman (DÉRom)»: en guise de faire-part de naissance*, «Lexicographica» International Annual for Lexicography 24 (2008), 351–357.
- Burdy 2015 = Burdy, Philipp, *Le français dans l'histoire depuis ses origines jusqu'au XVI^e siècle*, in: Polzin-Haumann, Claudia/Schweickard, Wolfgang (edd.), *Manuel de linguistique française*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2015, 11-38.
- Burgos, Jean, et al. (edd.), *La letteratura e l'immaginario. Problemi di semantica e di storia del lessico franco-italiano. Atti dell'XI Convegno della società universitaria per gli studi di lingua e letteratura francese (Verona, 14-16 ottobre 1982)*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1984.
- Burke, Peter, *Cultura e società nell'Italia del Rinascimento*, Bologna, il Mulino, 2001 [traduzione italiana di: id., *The Italian Renaissance: Culture and Society in Italy (1420-1540)*, London, B. T. Batsford, ¹1972].
- Burke, Peter, *Languages and Communities in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- Burrows, Daron, «*Le sengle*» (Cambridge, Trinity College O.3.45). *Une contribution anglo-normande à la lexicographie et à l'histoire de la danse*, «Romania» 135 (2017), 181-193.
- Cabré, Teresa, *La terminologie*, in: Forner, Werner/Thörle, Britta (edd.), *Manuel des langues de spécialité*, Berlin/New York, De Gruyter, 2016, 68-81.
- Calendoli, Giovanni, *Storia della danza*, Milano, Mondadori, 1985.
- Capezzali, Walter/Cordoni, Siriano (edd.), *Trois dialogues de l'exercice de sauter, et voltiger en l'air - Fare esercizio, cosa che è la vera medicina per rendere il corpo agile, gagliardo, vigoroso e sano*, 2 voll., L'Aquila, Fondazione Cassa di Risparmio della Provincia dell'Aquila, 2008.
- Caracausi, Girolamo, *Arabismi medievali in Sicilia*, Palermo, Centro di Studi

- filologici e linguistici siciliani, 1983.
- Casini-Ropa, Eugenia, *Il banchetto di Bergonzio Botta per le nozze di Isabella d'Aragona e Gian Galeazzo Sforza nel 1489: Quando la storiografia si sostituisce alla storia*, in: Chiabò, Myriam/Doglio, Federico (edd.), *Spettacoli conviviali dall'antichità classica alle corti italiane del '400. Atti del VII Convegno di studi (Viterbo, 27-30 maggio 1982)*, Viterbo, Agnescotti, 1983, 291-306.
- Casini-Ropa, Eugenia/Bortoletti, Francesca (edd.), *Danza, cultura e società nel Rinascimento italiano*, Macerata, Ephemeria, 2007.
- Castellani 1952 = Castellani, Arrigo, *Nuovi testi fiorentini del Duecento*, 2 voll., Firenze, Sansoni, 1952.
- Castellani 1980 = Castellani, Arrigo, *Saggi di linguistica e filologia italiana e romanza (1946-1976)*, 3 voll., Roma, Salerno, 1980.
- Castellani 2000 = Castellani, Arrigo, *Grammatica storica della lingua italiana*, Bologna, il Mulino, 2000.
- Castiglione, Baldassarre, *Il libro del Cortegiano*, Venezia, eredi di Aldo Manuzio il vecchio e Andrea Torresano il vecchio, 1528.
- Cavagnoli 2007 = Cavagnoli, Stefania, *La comunicazione specialistica*, Roma, Carocci, 2007.
- Cavallini, Concetta, *Montaigne et l'italien. Essays de style*, in: Brugnolo, Furio (ed.), *Scrittori stranieri in lingua italiana dal Cinquecento ad oggi*, Padova, Unipress, 2009, 31-47.
- Cella 2003 = Cella, Roberta, *I Gallicismi nei testi dell'italiano antico (dalle origini alla fine del secolo XIV)*, Firenze, Accademia della Crusca, 2003.
- Cella, Roberta, *Anglismi e francesismi nel registro della filiale di Londra (1305-1308) di una compagnia mercantile senese*, in: Vanvolsem, Serge et al. (edd.), *Identità e diversità nella lingua e nella letteratura italiana. Atti del XVIII congresso dell' AISLLI (Leuven/Louvain-la-Neuve/Antwerpen/Bruxelles, 16-19 luglio 2003)*, 3 voll., Firenze, Cesati, 2007, vol. 1, 189-204.

- Challet-Haas, Jacqueline, *Terminologie de la danse classique*, Paris, Amphora, 1987.
- Chiodetti, Annalisa, *Per il lessico della danza nel Quattrocento*, «SLeI» 36 (2019), 127-168.
- Christout, Marie-Françoise, *Histoire du ballet*, Paris, Presses Universitaires de France, 1975 (¹1966).
- Christout, Marie-Françoise, *Le ballet de cour au XVII siècle*, Genève, Éd. Minkoff, 1987.
- Cinquegrana, Roberto Martusciello, *L'arte equestre napoletana. Giostre, cavalli napoletani e storie cavalleresche*, Lecce, Youcanprint Edizioni, 2017.
- Colas, Damien, *I critici francesi e le strutture dell'opera italiana dell'Ottocento: problemi di terminologia*, in: Nicolodi, Fiamma/Durante, Sergio (edd.), *La musica fra suono e parola: ricerche sul lessico musicale in Europa. Atti del XXV Seminario di Studio della Fondazione Levi (Venezia, 26-28 ottobre 2000)*, Milano, Fondazione Levi, 2002, 271-290.
- Coletti, Vittorio, *Libretti, opera e lingua*, in: Tonani, Elisa (ed.), *Storia della lingua italiana e storia della musica nel melodramma e nella canzone. Atti del IV Convegno ASLI (Sanremo, 29-30 aprile 2004)*, Firenze, Casati, 2005, 21-32.
- Collin, Carl S. R., *Étude sur le développement de sens du suffixe -ATA (it. -ata, prov., cat., esp., port. -ada, fr. -ée, -ade) dans les langues romanes, spécialement au point de vue du français*, Lund, A.-B. Ph. Lindstedts Universitets-Bokhandel, 1918.
- Colombo, Laura/Genetti, Stefano (edd.), *Figure e intersezioni: tra danza e letteratura*, Verona, Fiorini, 2010.
- Colombo Timelli, Maria, *Uno scénario charmantissime? Italianismi del francese. I Deux dialogues di Henri Estienne*, in: AA.VV., *Italianismi e percorsi dell'italiano nelle lingue latine. Atti del Convegno di studi (Treviso, 28 settembre 2007)*, Treviso, Fondazione Cassamarca/Paris, Unione Latina, 2008, 43-76.
- Coluccia, Rosario, *Episodi e forme di diffusione della lingua italiana nel mondo (con*

- qualche considerazione sull'italiano in patria*), in: Cacia, Daniela/Papa, Elena (edd.), *Di nomi e di parole. Studi in onore di Alda Rossebastiano*, Roma, ItaliAteneo, 2017, 475-502.
- Compan = Compan, Charles, *Dictionnaire de danse, contenant l'histoire, les règles et les principes de cet art, avec des réflexions critiques, et des anecdotes curieuses concernant la danse ancienne et moderne; le tout tiré des meilleurs auteurs qui ont écrit sur cet art. Ouvrage dédié à Mlle G[uymard]*, A Paris, chez Cailleau, 1787.
- Cooper, Robert L., *Language Planning and Social Change*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- Corbin Danielle, *Morphologie dérivationnelle et structuration du lexique*, 2 voll., Tübingen, Niemeyer, 1987.
- CORDE = Real Academia Española (ed.), *Corpus diacrónico del español* (<http://corpus.rae.es/cordenet.html>).
- Cortelazzo 1994 = Cortelazzo, Michele, *Lingue speciali. La dimensione verticale*, Padova, Unipress, 1994 (¹1990).
- Cortelazzo, Manlio/Zolli, Paolo, *Tre lezioni di lessicografia*, Bologna, Zanichelli, 1989.
- Cotgrave = Cotgrave, Randle, *A Dictionarie of the French and English Tongues*, London, Adam Islip, 1611 [ristampa anastatica: Hildesheim/New York, Georg Olms Verlag, 1970].
- Crifò = Crifò, Francesco, *I «Diarii» di Marin Sanudo (1496-1533). Sondaggi filologici e linguistici*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2016.
- Crusca 1612 = *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Venezia, Giovanni Alberti, 1612 [ristampa: Firenze, Le Lettere, 1974].
- Crusca 1623 = *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Venezia, Jacopo Sarzina, ²1623.
- Crusca 1691 = *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Firenze, Stamperia dell'Accademia della Crusca, ³1691.

- Crusca 1729-1738 = *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Firenze, Domenico Maria Manni, ⁴1729-1738.
- Crusca 1863-1923 = *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Firenze, Tipografia Galileiana, ⁵1863-1923.
- D'Accone, Frank Anthony, *The Civic Muse: Music and Musicians in Siena during the Middle Ages and the Renaissance*, Chicago, University of Chicago Press, 1997.
- DatLex = Quemada, Bernard, *Matériaux pour l'histoire du vocabulaire français. Datations et Documents lexicographiques*, 3 voll., Besançon/Paris, Centre d'Étude du Vocabulaire français/Didier/Klincksieck, 1959-1969.
- DBI = AA. VV., *Dizionario biografico degli italiani*, Roma Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1960ss. (<<http://www.treccani.it/biografie/>>).
- DCECH = Corominas, Joan, *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*, 6 voll., Madrid, Gredos, 1984-1991.
- DEAF = Heidelberger Akademie der Wissenschaften (ed.), *Dictionnaire étymologique de l'ancien français*, fondé par K. Baldinger, Tübingen/Québec (heute Berlin/New York), 1974ss. (<http://deaf-page.de/fr./index.php>).
- DEAFcompl = *Dictionnaire étymologique de l'ancien français. Complément bibliographique 1993 par Frankwalt Möhren*, Tübingen, 1993 (http://deaf-page.de/fr/bibl_neuphp).
- DEAFpré = *Dictionnaire Étymologique de l'Ancien Français, Matériaux, Heidelberg*, Université de Heidelberg (<http://deaf-server.adw.uni-heidelberg.de>).
- de Bruijn-van der Helm, Johanna Adriana Maria, *Merce, moneta e monte. Termini commerciali italiani attestati nei testi neerlandesi dei secoli XVI e XVII*, Utrecht, Led, 1992.
- DEDI = Cortelazzo, Manlio/Marcato, Carla, *Dizionario etimologico dei dialetti italiani*, Torino, UTET, 1992.
- DEI = Battisti, Carlo/Alessio, Giovanni, *Dizionario etimologico italiano*, 5 voll., Firenze, Barbera, 1950-1957.

- DELCat = Coromines, Joan, *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*, 10 voll., Barcelona, Curial Edicions Catalanes, 1980-2001.
- DELI = Cortelazzo, Manlio/Zolli, Paolo, *DELI. Dizionario etimologico della lingua italiana*, 5 voll., Bologna, Zanichelli, ¹1979-88.
- DELI₂ = Cortelazzo, Manlio/Zolli, Paolo, *DELI. Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, ²1999.
- Della Valle, Valeria, *La lessicografia*, in: Serianni, Luca/Trifone, Pietro (edd.), *Storia della lingua italiana*, vol. 2, Torino, Einaudi, 1993, 29-91.
- De Mauro 1986 = De Mauro, Tullio, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Roma-Bari, Laterza, 1986 (¹1983).
- De Mauro, Tullio, *L'Italia delle Italie*, Roma, Editori Riuniti, 1987 (¹1979).
- De Mauro, Tullio/Mancini, Marco (edd.), *Dizionario delle parole straniere nella lingua italiana*, Torino, Garzanti, 2001.
- De Mesmes, Jean-Pierre, *La Grammaire italienne*, Paris, Étienne Groulleau pour Gilles Corrozet, 1548 [edizione moderna a cura di Giada Mattarucco: Pescara, Libreria dell'Università Editrice, 2002].
- DÉRom = Buchi, Éva/Schweickard, Wolfgang (edd.), *Dictionnaire étymologique roman* (<http://www.atilf.fr/DERom>).
- Deroy, Louis, *L'emprunt linguistique*, Paris, Les Belles Lettres, 1980 (¹1956).
- De Saussure, Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1995 (¹1916).
- De Soria, Henri, *Manuel du maintien et de la danse*, Paris, Enoch et Flammarion Éditeur, 1900.
- Desrat = Desrat, Gustave, *Dictionnaire de la danse historique, pratique, théorique et bibliographique. Depuis l'origine de la danse, jusqu'à nos jours*, Paris, Librairies-Imprimeries réunies, 1895 [ristampa anastatica: Hildesheim, Georg Olms Verlag, 1977].
- DEUMM = Basso, Alberto, *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, Torino, UTET, 1983-90.

- Devoto = Devoto, Giacomo, *Avviamento alla etimologia italiana. Dizionario etimologico*, Firenze, Le Monnier, 1968 (¹1966).
- DG = Antoine, Thomas/Darmesteter, Arsène/Hatzfeld, Adolf (edd.), *Dictionnaire général de la langue française du commencement du 17^e siècle jusqu'à nos jours*, 2 voll., Paris, Librairie Ch. Delagrave, 1890-1900.
- DI = Schweickard, Wolfgang, *Deonomasticon Italicum. Dizionario storico dei derivati da nomi geografici e da nomi di persona*, vol. 1: Derivati da nomi geografici: A-E(2002), vol. 2: Derivati da nomi geografici: F-L (2006), vol. 3: Derivati da nomi geografici: M-Q (2009), vol. 4: Derivati da nomi geografici: R-Z (2010), Tübingen, Niemeyer, 2002ss.
- Dietrich, Wolf/Geckeler, Horst (edd.), *Einführung in die spanische Sprachwissenschaft. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1993.
- Diez = Diez, Friedrich, *Etymologisches Wörterbuch der romanischen Sprachen*, Bonn, Marcus, 1887 (¹1853).
- DIFIT = Stammerjohann, Harro (ed.), *Dizionario di italianismi in francese, inglese, tedesco*, Firenze, Accademia della Crusca, 2008.
- Di Giuseppe, Rosanna, *Italianismi tecnici ed estetica musicale nella lessicografia francese del Settecento. Da Brossard a Rousseau*, in: Fiamma, Nicolodi/Trovato, Paolo (edd.), *Le parole della musica I. Studi sulla lingua della letteratura musicale in onore di Gianfranco Folena*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1994, 71-116.
- Di Sant'Albino = Di Sant'Albino, Vittorio, *Gran dizionario piemontese*, Torino, UTET, 1859 [ristampa anastatica: Savigliano, L'Artistica, 2000].
- DMFi = Martin, Robert, *Dictionnaire du moyen français (DMF) 1330-1500*, 28 voll., Centre National de la Recherche Scientifique, Institut National de la Langue Française, 1998-2015 (<http://atilf.fr/dmf/>).
- DMFiComplé = *Complément 2017* (<http://atilf.fr/dmf/>).
- Dochez = Dochez, Louis, *Nouveau dictionnaire de la langue française contenant: la*

définition de tous les mots en usage; leur étymologie; leur emploi par époques; leur classification par radicaux et dérivés; les modifications qu'ils ont subies, les idiotismes expliqués, développés et rangés par ordre chronologique; de nombreux exemples choisis dans des auteurs anciens et modernes et disposés de manière à pouvoir offrir l'histoire complète du mot auquel ils se rattachent,
Paris, Ch. Fouraut, 1860.

DRAE = Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa, 2011.

EDIT16 = *Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo* (<esit16.iccu.sbn.it>).

Eggert 2016 = Eggert, Elmar, *L'expression spécialisée au Moyen Âge*, in: Forner, Werner/Thörle, Britta (edd.), *Manuel des langues de spécialité*, Berlin/New York, De Gruyter, 2016, 393-412.

EncItaliano = Simone, Raffaele (ed.), *Enciclopedia dell'italiano*, 2 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2010-11.

EncStoria = Bedeschi, Giuseppe/Pescosolido, Guido (edd.), *Treccani storia*, 3 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2010-11 (<www.treccani.it>).

Erasmi 1983 = Erasmi, Gabriele, *Le parole straniere in italiano: adattamento morfologico, fonetico e grafico*, «Italice» 60 (1983), 235-245.

Estienne, Henri, *Traicté de la conformité du langage françois avec le grec*, Paris, Robert Estienne, 1565 [ristampa anastatica: Genève, Slatkine, 1972].

Estienne 1578 = Estienne, Henri, *Deux dialogues du nouveau langage françois, italianizé, & autrement desguizé entre les courtisans de ce temps*, s.l., 1578 [edizione critica a cura di Pauline Mary Smith: Paris, Classiques Garnier, 1980].

Estienne, Henri, *Proiet du livre intitulé de la Precellence du langage françois*, Paris, Mamert Patisson, 1579 [ristampa anastatica: Genève, Slatkine, 1972].

Estienne 1538 = Robert, Estienne, *Dictionarium Latinogallicum, thesauro nostro ita ex adverso respondens, ut extra pauca quaedam aut obsoleta, aut minus in usu necessaria vocabula, & quas consultò praetermisimus, authorum appellationes,*

- in hoc eadem fuit omnia, eodem ordine, sermone patrio explicata. Cum gratia & privilegio Regis, Parisiis, Ex Officina Roberti Stephani, 1538.*
- EVLI = Nocentini, Alberto (con la collaborazione di A. Parenti), *L'etimologico. Vocabolario della lingua italiana*, Milano, Le Monnier, 2010.
- EWD = Kramer, Johannes, *Etymologisches Wörterbuch des Dolomitenladinischen (EWD)*, 8 voll., Hamburg, Buske, 1988–1998.
- EWFS = Gamillscheg, Ernst, *Etymologisches Wörterbuch der französischen Sprache*, Heidelberg, Carl Winter, 1969 (¹1928).
- Faré = Faré, Paolo A., *Postille italiane al «Romanisches Etymologisches Wörterbuch» di W. Meyer-Lübke. Comprendenti le «Postille italiane e ladine» di Carlo Salvioni*, Milano, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 1972.
- Farinelli, Arturo, *Italia e Spagna*, 2 voll., Torino, Fratelli Brocca, 1929.
- Ferroni, Giulio, *Momenti dell'emigrazione intellettuale italiana dal Cinquecento al Novecento*, in: AA. VV., *L'Italia fuori d'Italia. Tradizione e presenza della lingua e della cultura italiana nel mondo. Atti del Convegno di studi (Roma, 7-10 ottobre 2002)*, Roma, Salerno Editrice, 2003, 119-139.
- FEW = Wartburg, Walther von, *Französisches Etymologisches Wörterbuch. Eine darstellung des galloromanischen sprachschatzes*, 25 voll., Bonn (oggi Bâle), 1922-2002.
- FEWBeiheft = Wartburg, Walther von, *Französisches Etymologisches Wörterbuch. Eine darstellung des galloromanischen sprachschatzes. Beiheft: Ortsnamenregister, Literaturverzeichnis, Übersichtskarte*, Tübingen, Verlag J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1950 (¹1929).
- FEWSuppl₂ = Wartburg, Walther von, *Französisches Etymologisches Wörterbuch. Eine darstellung des galloromanischen sprachschatzes. Supplement zur 2. Auflage des Bibliographischen Beiheftes*, redatto da M. Hoffert, Basel, Zbinden, 1989 (¹1957).
- FEWSuppl₃ = Chauveau, Jean-Paul/Greub, Yan/Seidl, Christian (edd.), *Walter von Wartburg: Französisches Etymologisches Wörterbuch. Eine darstellung des*

- galloromanischen sprachschatzes. Complément*, redatto da M. Hoffert, Basel, Edition de Linguistique et de Philologie - Société de Linguistique Romane, 2010.
- Flinzner 2006 = Flinzner, Katia, *Geschichte der technischen und naturwissenschaftlichen Fachsprachen in der Romania. Frankreich*, in: Gerhard, Ernst et al. (edd.), *Romanische Sprachgeschichte. Ein internationales Handbuch zur Geschichte der romanischen Sprachen* (HSK 23), vol. 2, Berlin/New York, De Gruyter, 2006, 2211-2225.
- Florio 1598 = John Florio, *A Worlde of Wordes, or most copious, and exact dictionarie in italian and english, illustrated by Iohn Florio*, in London, by Arnold Hatfield for Edw. Blount, 1598 [ristampa anastatica: Toronto, University of Toronto Press, 2013].
- Florio 1611 = John Florio, *Queen Anna's New World of Words, or dictionarie of the italian and english tongues*, London, by Melch. Bradwood & William Stansby for Edw. Blount & William Barret, 1611 [ristampa anastatica: Menston, Scolar Press, 1973].
- Folena, Gianfranco, *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, 1997 (¹1983).
- Folena, Gianfranco, *Introduzione al veneziano «de là da mar»*, «Bollettino dell'Atlante Linguistico mediterraneo» 10-12 (1968-1970), 331-376 [ristampa in: Folena, Gianfranco, *Culture e lingue nel Veneto meridionale*, Padova, Editoriale Programma, 1990, 227-267.
- Fournel, Jean-Louis, *I luoghi della cultura italiana nella Lione del Cinquecento*, in: Irace, Erminia (ed.), *Atlante della letteratura italiana*, vol. 2, Torino, Einaudi, 2011, 133-135.
- FSIneichen = Noll, Volker/Thiele, Sylvia (edd.), *Sprachkontakte in der Romania. Zum 75. Geburtstag von Gustav Ineichen*, Tübingen, Niemeyer, 2004.
- Fulin, Rinaldo/Stefani, Federico/Barozzi, Niccolò/Berchet, Guglielmo/Allegrì, Marco (edd.), *I Diarii di Marino Samudo (MCCCXCVI-MDXXXIII), dall'autografo Marciano Ital. A. VII Codd. CDXIX-CDLXXVII*, 58 voll., Venezia, Tipografia

- del commercio di Marco Visentini, 1879-1903 [ristampa anastatica: Bologna, Forni, 1969-1979].
- Funke, Otto, *Die gelehrten lateinischen Lehn- und Fremdwörter in der altenglischen Literatur*, Halle, Niemeyer, 1914.
- Furetière = Furetière, Antoine, *Dictionnaire Universel, contenant generalement tous les mots françois tant vieux que modernes, & les termes de toutes les sciences et les arts [...]*, Le Haye et a Rotterdam, chez Arnout & Reinier Leers, 1690 [ristampa anastatica: Paris, Le Robert, 1994].
- Gallo, Franco Alberto, *Il 'ballare lombardo' (circa 1435-1475): i balli e le basse danze di Domenico da Piacenza e Guglielmo da Pesaro*, «Studi Musicali» 7 (1979), 61-84.
- Gallo, Franco Alberto, *L'autobiografia artistica di Giovanni Ambrosio (Guglielmo Ebreo) da Pesaro*, «Studi musicali» XII, 2 (1983), 189-202.
- Gallo, Franco Alberto, *La danza negli spettacoli conviviali del secondo Quattrocento*, in: AA.VV., *Spettacoli conviviali dall'antichità classica alle corti italiane del '400. Atti del VII Convegno di studi (Viterbo, 27-30 maggio 1982)*, Viterbo, Il Centro, 1983, 261- 267.
- Gambier, Henri, *Italie et Renaissance poétique en France. La Renaissance poétique en France au XVIe siècle et l'influence de l'Italie*, Padova, Cedam, 1936.
- Garbero Zorzi, Elvira, *La festa cerimoniale nel Rinascimento. L'ingresso trionfale e il banchetto d'onore*, in: Garbero Zorzi, Elvira/Romagnoli, Sergio (edd.), *Scene e figure del teatro italiano*, Bologna, il Mulino, 1985, 63-80.
- Gargiulo, Piero, *La danza italiana tra Cinque e Seicento. Studi per Fabritio Caroso da Sermoneta*, Roma, Bardi, 1997.
- Garin, Eugenio, *La cultura del Rinascimento*, Milano, il Saggiatore, 2012 (¹1967).
- Gauthiez, Pierre, *L'Italie du XVI^e siècle. L'Arétin (1492-1556)*, Paris, Hachette, 1895.
- GAVI = Colussi, Giorgio, *Glossario degli antichi volgari italiani*, Helsinki, Helsinki University Press, 1983-2006.

- GD = Godefroy, Frédéric, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, 8 voll., Paris, Vieweg/Bouillon, 1880-1895 (v. GDC) (<http://micmap.org/dicfro/introduction/dictionnaire-godefroy>).
- GDC = Godefroy, Frédéric, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle, Complément*, 3 voll., Paris, F. Vieweg, Librairie-Éditeur, 1895-1902.
- GDLI = Battaglia, Salvatore, *Grande dizionario della lingua italiana*, 21 voll. *A-Z e Supplimenti* 2004 e 2009, Torino, UTET, 1961-2009.
- GDLIIndice = Ronco, Giovanni (ed.), *Grande dizionario della lingua italiana. Indice degli autori citati nei volumi I-XXI e nel Supplemento 2004*, Torino, UTET, 2004.
- GDLISuppl 1 = Battaglia, Salvatore, *Grande dizionario della lingua italiana. Supplemento 2004*, Torino, UTET, 2004.
- GDLISuppl 2 = Battaglia, Salvatore, *Grande dizionario della lingua italiana. Supplemento 2009*, Torino, UTET, 2009.
- Georges = Georges, Karl-Ernst, *Ausführliches Lateinisch-Deutsches Handwörterbuch*, ed. H. Georges, 2 voll., Hannover, Hahnsche Buchhandlung, 1913 [ristampa anastatica: Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2013].
- Giacomelli Deslex, Marcella/Gross, Maurice, et al. (edd.), *La lingua francese nel Seicento*, Bari-Paris, Adriatica e Nizet, 1989.
- Gomez Gane, Yorick, *Gli italianismi nel catalano. Dizionario storico-etimologico*, Roma, Aracne, 2012.
- Gougenheim, Georges, *Grammaire de la langue française du seizième siècle*, Paris, Picard, 1974.
- GR = Robert, Paul, *Le Grand Robert de la langue française – Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1989.
- GRADIT = De Mauro, Tullio, *Grande dizionario italiano dell'uso*, vol. 1: A-CG (1999), vol. 2: CH-FL (2000), vol. 3: FM-MAN (2000), vol. 4: MAO-POL

- (1999), vol. 5: POM-SE (2000), vol. 6: SF-Z (2000), vol. 7: *Nuove parole italiane dell'uso del Grande dizionario italiano dell'uso* (2003), vol. 8: *Nuove parole italiane dell'uso del Grande dizionario italiano dell'uso II* (2007), Torino, UTET, 1999–2007 (edizione integrale su penna USB, Torino, 2007).
- Grassi, Giuseppe, *Dizionario militare italiano*, 4 voll., Torino, Società tipografico-libreria, 1833.
- Grayson, Cecil, *Vicenzo Calmeta. Prose e lettere edite e inedite*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1959.
- Grevisse, Maurice, *Le bon usage. Grammaire française*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, 2016 (¹1936).
- Grignani, Maria Antonietta, «Koiné» nell'Italia settentrionale. Note sui volgari settentrionali, in: Sanga, Glauco (ed.), «Koiné» in Italia dalle Origini al Cinquecento. Atti del Convegno di studi (Milano-Pavia, 25-26 settembre 1987), Bergamo, Lubrina, 1990, 35-78.
- Grossmann, Maria/Rainer, Franz, *La Formazione delle parole in italiano*, Berlin/New York, De Gruyter, 2004.
- Gualdo, Riccardo/Telve, Stefano, *Linguaggi specialistici dell'italiano*, Roma, Carocci editore, 2011.
- Guglielmotti, Alberto, *Vocabolario marino e militare*, Milano, Mursia, 1987 (¹1889).
- Guillot, Geneviève/Prudhommeau, Germaine, *Grammaire de la danse classique*, Paris, Hachette, 1977.
- Guiraud, Pierre, *Les mots étrangers*, Paris, Presses Universitaires de France, 1971 (¹1965).
- Guiraud, Pierre, *Le moyen français*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989 (¹1963).
- Gusmani, Roberto, *Aspetti del prestito linguistico*, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1973.
- Gusmani, Roberto, *Saggi sull'interferenza linguistica*, 2 voll., Firenze, Le Lettere, 1981-1983.

- Haitzinger, Nicole, *Vergessene Traktate: Archive der Erinnerung. Zu Wirkungskonzepten im Tanz von der Renaissance bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, München, Epodium, 2009.
- Hasselrot 1957 = Hasselrot, Bengt, *Études sur la formation diminutive dans les langues romanes*, Uppsala/Wiesbaden, Harrassowitz, 1957.
- Haugen, Einar, *The Analysis of Linguistic Borrowing*, «Language» 26 (1950), 210-231.
- Haugen, Einar, *The Analysis of Linguistic Borrowing*, in: Dil, Anwar S. (ed.), *The Ecology of Language: Essays by Haugen*, Stanford, Stanford University Press, 1972, 79-109.
- Heinz, Matthias (ed.), *Osservatorio degli italianismi nel mondo. Punti di partenza e nuovi orizzonti. Atti dell'incontro OIM Firenze (Villa Medicea di Castello, 20 giugno 2014)*, Firenze, Accademia della Crusca, 2017.
- Höfler, Manfred, *Für eine Ausgliederung der Kategorie «Lehnschöpfung» aus dem Bereich sprachlicher Entlehnung*, in: Pöckl, Wolfgang (ed.), *Europäische Mehrsprachigkeit. Festschrift zum 70. Geburtstag von Mario Wandruszka*, Tübingen, Niemeyer, 1981, 149-153.
- Höfler, Manfred, *Zum Problem der «Scheinentlehnung»*, «Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen» 142/227 (1990), 96-107.
- Holtus 1989 = Holtus, Günter, *Natura e funzione dei prestiti lessicali nella storia dell'italiano*, in: Benedini, Paola/Foresti, Fabio/Rizzi, Elena (edd.), *L'italiano tra le lingue romanze. Atti del XX Congresso internazionale di studi [della Società di linguistica italiana] (Bologna, 25-27 settembre 1986)*, Roma, Bulzoni, 1989, 279-304.
- Hope = Hope, Thomas Edward, *Lexical borrowing in the Romance languages: a critical study of Italianisms in French and Gallicisms in Italian from 1100 to 1900*, 2 voll., Oxford, Basil Blackwell, 1971.
- HSK V = Hausmann, Franz Josef, et al. (edd.), *Wörterbücher. Ein internationales Handbuch zur Lexikographie*, 3 voll., Berlin/New York, De Gruyter, 1989-1991.

- HSK XXI = Cruse, David Alan, et al. (edd.), *Lexikologie/Lexicology. Ein internationales Handbuch zur Natur und Struktur von Wörter und Wortschätzen*, 2voll., Berlin/New York, De Gruyter, 2002-2005.
- HSK XXV = Ernst, Gerhard, et al. (edd.), *Romanische Sprachgeschichte. Ein internationales Handbuch zur Geschichte der romanischen Sprachen/Manuel international d'histoire linguistique de la Romania*, 3 voll., Berlin/New York, De Gruyter, 2008.
- Houaiss = *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro, Editora Objetiva, 2009 (¹2001).
- Huguet = Huguet, Edmond, *Dictionnaire de la Langue Française du seizième siècle*, 7 voll., Paris, Edouard Champion, 1925-67.
- Huguet, Edmond, *Mots disparus ou vieillis depuis le XVI^e siècle*, Paris, E. Droz, 1935 [ristampa anastatica: Genève, Droz, 1967].
- Isherwood, Robert M., *La musica al servizio del re. Francia: XVII secolo*, Bologna, il Mulino, 1988 [traduzione italiana di: id., *Music in the service of the King. France in the Seventeenth Century*, Ithaca/London, Cornell University Press, ¹1973].
- Jackson, Naomi/Shapiro-Phim, Toni (edd.), *Dance, Human Rights and Social Justice: Dignity in Motion*, Lanham Maryland, The Scarecrow Press, 2008.
- Keller, Rudolf Ernst, *Die deutsche Sprache und ihre historische Entwicklung*, Hamburg, Buske, 1995 (¹1986) [traduzione tedesca di: id., *The German Language*, London, Faber and Faber, ¹1978].
- Klemperer, Viktor, *Italienische Elemente im französischen Wortschatz zur Zeit der Renaissance*, «Germanisch-Romanische Monatsschrift» 6 (1914), 664-677.
- Kluge = Kluge, Friedrich, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Berlin/New York, De Gruyter, 2012 (^{1/2}1883; ³1884; ⁴1889; ⁵1894; ⁶1899; ⁷1910; ⁸1915; ⁹1921; ¹⁰1924; ¹¹1934; ¹⁴1948; ¹⁵1951; ¹⁶1953; ¹⁷1957; ¹⁸1960; ¹⁹1963; ²⁰1967; ²¹1975; ²²1989; ²³1995, ²⁴2002).
- Koegler = Koegler, Horst, *Dizionario della danza e del balletto*, Roma, Gremese

- Editore, 2011 (¹1995).
- Kohlmann, Georg, *Die italienischen Lehnworte in der neufranzösischen Schriftsprache (seit dem 16. Jahrhundert)*, Vegesack, J. F. Rohr, 1901.
- Kramer 2016 = Kramer, Johannes, *La langue de spécialité dans l'Antiquité*, in: Forner, Werner/Thörle, Britta (edd.), *Manuel des langues de spécialité*, Berlin/New York, De Gruyter, 2016, 383-392.
- Larner, John, *Chaucer's Italy*, in: Boitani, Piero, *Chaucer and the Italian Trecento*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, 7-32.
- La Rocca, Patrizia/Pontremoli, Alessandro (edd.), *Il Ballare lombardo. Teoria e prassi coreutica nella festa di corte del XV secolo*, Milano, Vita e Pensiero Editrice, 1987.
- La Rocca, Patrizia/Pontremoli, Alessandro (edd.), *La danza a Venezia nel Rinascimento*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1993.
- La Rocca, Patrizia, «*Né altro fu fatto che balar*». *La danza a Venezia attraverso i Diarii di Marin Sanudo (1496-1533)*, in: La Rocca, Patrizia/Pontremoli, Alessandro (edd.), *La danza a Venezia nel Rinascimento*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1993, 27-62.
- La Rocca, Patrizia, *L'«unica e virtuliosa Ziralda»: ritratto di una ballerina pavana del XVI secolo*, in: La Rocca, Patrizia/Pontremoli, Alessandro (edd.), *La danza a Venezia nel Rinascimento*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1993, 63-80.
- Larwill, Paul Herbert, *La théorie de la traduction au début de la Renaissance, (d'après les traductions imprimées en France entre 1477 et 1527)*, München, Wolf, 1934.
- Lausberg 1963 = Lausberg, Heinrich, *Romanische Sprachwissenschaft. I: Einleitung und Vokalismus*, Berlin, Walter De Gruyter, 1963 (¹1956).
- Lausberg 1967 = Lausberg, Heinrich, *Romanische Sprachwissenschaft. II: Konsonantismus*, Berlin, Walter De Gruyter, 1967 (¹1956).
- LEI = Pfister, Max/Schweickard, Wolfgang (edd.), *LEI. Lessico Etimologico Italiano*, Wiesbaden, Reichert, 1979ss.

- LEI^G = Pfister, Max/Schweickard, Wolfgang (edd.), *LEI. Lessico Etimologico Italiano. Germanismi*, a cura di Elda Morlicchio, Wiesbaden, Reichert, 2000ss.
- LEISuppl = Pfister, Max, *LEI. Lessico etimologico italiano. Supplemento bibliografico*, Wiesbaden, Reichert, ⁴2012 (¹1979, ²1991, ³2002).
- Le Moal = Le Moal, Philippe, *Dictionnaire de la danse*, Paris, Édition Larousse, 2008 (¹1999).
- Lepschy, Laura Anna, *Varietà linguistiche e pluralità di codici nel Rinascimento*, Firenze, Leo S. Olschki, 1996.
- LESMU = Nicolodi, Fiamma/Trovato, Paolo (edd.), *Lessico della letteratura musicale italiana 1490-1950*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2007.
- Lévy = Lévy, Emil Gabriel, *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch. Berichtigungen und Ergänzungen zu Raynouards Lexique roman*, 8 voll., Leipzig, Reisland, 1894-1924.
- Licatese, Antonina, *Stoff- und Seidenbezeichnungen im mittelalterlichen Italien*, Saarbrücken, Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der Philosophie der Philosophischen Fakultäten der Universität des Saarlandes, 1989.
- Littre = Littré, Émile, *Dictionnaire de la langue française*, 4 voll., Parigi, Librairie Hachette, 1863-1873 [edizione moderna: Paris, Éditions Garnier, 2008].
- LIZ = *LIZ. Letteratura Italiana Zanichelli. CD-ROM dei testi della letteratura italiana*, Bologna, Zanichelli, ¹1993, ²1995, ³1997, ⁴2001 (con un *Manuale di riferimento* che include la bibliografia).
- Lombardi, Carmela, *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*, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 2001.
- Lopez, Guido, *Festa di Nozze per Ludovico il Moro*, Milano, Mursia, 2008 (¹1976).
- Lorenzetti, Luca, *Italienisch und Romanisch. L'italiano e le lingue romanze*, in: Holtus, Günter/Metzeltin, Michael/Schmitt, Christian (edd.), *Lexikon der*

- Romanistischen Linguistik (LRL)*, vol. VII: *Kontakt, Migration und Kunstsprachen; Kontrastivität, Klassifikation und Typologie*, Tübingen, 1998, 32-55.
- Lovarini, Emilio, *Studi sul Ruzzante e la letteratura pavana*, Padova, Editrice Antenore, 2000 (¹1965).
- LRL II/2 = Holtus, Günter/Metzeltin, Michael/Schmitt, Christian (edd.), *Lexikon der Romanistischen Linguistik, II/2: Die einzelnen romanischen Sprachen und Sprachgebiete vom Mittelalter bis zur Renaissance*, Tübingen, Niemeyer, 1995.
- LRL I/1 = Holtus, Günter/Metzeltin, Michael/Schmitt, Christian (edd.), *Lexikon der Romanistischen Linguistik, I/1: Geschichte des Faches Romanistik. Methodologie (Das Sprachensystem)*, Tübingen, Niemeyer, 2001.
- Lubello, Sergio, *Qualche riflessione sull'italiano migrante*, «Testi e linguaggi» 11 (2017), 11-14.
- Lupis, Antonio, *Rinunzia avanti a nodaro all'«Indice degli autori citati» del Grande Dizionario della Lingua italiana*, «Zeitschrift für Romanische Philologie» 116 (2000), 510-545.
- Lupis, Antonio/Pfister, Max, *Introduzione all'etimologia romanza*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2001.
- Maccagni, Carlo, *Cultura e sapere dei tecnici nel Rinascimento*, in: Dalai Emiliani, Marisa/Curzi, Valter (edd.), *Piero della Francesca tra arte e scienza*, Venezia, Marsilio, 1996, 279-292.
- Maraschio, Nicoletta, *Il pensiero linguistico nel Cinquecento italiano tra tradizione classica e innovazione*, «Vox Romanica» 57 (1998), 101-116.
- Marazzini, Claudio, *Storia della lingua italiana. Il secondo Cinquecento e il Seicento*, Bologna, il Mulino, 1993.
- Marello, Carla, *Lessico ed educazione popolare. Dizionari metodici dell'800*, Roma, Armando Editore, 1980.
- Margarito, Maria Grazia, *Italianismes de la langue française au XVII^e siècle*, in: Dotoli, Giovanni (ed.), *Il Seicento francese oggi*, Bari-Parigi, Adriatica-Nizet,

- 1994, 139-155.
- Margarito, Maria Grazia, *La musique de ces italiens (italianismes de la langue française: notes sur le lexique musical. Première ébauche)*, in: Kanceff, Emanuele (ed.), *Studi di storia letteraria francese: mélanges offerts à Lionello Sozzi*, vol. 2, Paris, Honoré Champion, 1996, 925-938.
- Margarito, Maria Grazia, *Un scénario charmantissime? Italianismi del francese II – XX e XXI secolo*, in: AA.VV., *Italianismi e percorsi dell'italiano nelle lingue latine. Atti del Convegno di studi (Treviso, 28 settembre 2007)*, Treviso, Fondazione Cassamarca/Paris, Unione Latina, 2008, 77-91.
- Mattarucco, Giada, *Prime grammatiche d'italiano per francesi (secoli XVI-XVII)*, Firenze, Accademia della Crusca, 2003.
- Mattarucco, Giada, *Parigi, fine marzo 1549. L'italiano da esportazione*, in: Irace, Erminia (ed.), *Atlante della letteratura italiana*, vol. 2, Torino, Einaudi, 2011, 127-131.
- Mattarucco, Giada (ed.), *Italiano per il mondo. Banca, commerci, cultura, arti, tradizioni*, Firenze, Accademia della Crusca, 2012.
- McGee, Timothy J., *Dancing Masters and the Medici Court in the 15th Century*, «Studi musicali» 17 (1988), 201-224.
- McGowan, Margaret, *L'art du ballet de cour en France, 1581-1643*, Paris, Edition du Centre National de la Recherche Scientifique, 1978 (¹1963).
- McLaughlin, Mairi, *Syntactic borrowing in contemporary French. A linguistic analysis of news translation*, London, Legenda, 2011.
- Meacci, Giordano, *Italiano e tedesco*, in: Serianni, Luca (ed.), *La lingua nella storia d'Italia*, Roma, Società Dante Alighieri, 2001, 623-634.
- MélGossen = *Mélanges de langues et de littératures romanes offerts à Carl Theodor Gossen*, Berne/Liège, Francke, 1976.
- Ménage, Gilles [Egidio Menagio], *Le origini della lingua italiana*, Parigi, Mabre-Cramoisi, 1685 (¹1669).
- Ménage = Ménage, Gilles, *Dictionnaire étymologique de la langue françoise, avec*

- les origines françoises de M. de Caseneuve, un discours de la science des etymologies par le P. Besnier Jésuite, & une liste des noms de Saints, qui paroissent éloignés de leur origine, & qui s'expriment diversement selon la diversité des lieux, par M. l'Abbé Chastelain, 2 voll., Paris, Jean Anisson, 1694* (¹1650).
- Meyer-Lübke 1966 = Meyer-Lübke, Wilhelm, *Historische Grammatik der französischen Sprache. Wortbildungslehre II*, Heidelberg, Winter Verlag, 1966 (¹1921).
- Meyer-Lübke 1972 = Meyer-Lübke, Wilhelm, *Grammatik der romanischen Sprachen*, 4 voll., Leipzig, Reisland, 1890-1906 [ristampa anastatica: Hildesheim/New York, Georg Olms Verlag, 1972].
- Michel, Andreas, *Vocabolario critico degli ispanismi siciliani*, Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, 1996.
- Michel, Artur, *The earliest dance-manuals*, «Medievalia et humanistica» 3 (1945), 117-131.
- Miese, Hélène/Valenti, Gianluca (edd.), «Modello, regola, ordine». *Parcours normatifs dans l'Italie du Cinquecento*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2018.
- Migliorini, Bruno/Duro, Aldo, *Prontuario etimologico della lingua italiana*, Torino, Paravia, 1970, (¹1950).
- Migliorini 1957 = Migliorini, Bruno, *Saggi Linguistici*, Firenze, Felice Le Monnier, 1957.
- Migliorini, Bruno, *Storia della lingua italiana*, vol. 1, Firenze, Sansoni, 1988 (¹1960).
- Minerbi = Minerbi, Lucilio, *Il Decamerone di M. Giovanni Boccaccio col vocabulario di Lucilio Minerbi*, Venezia, per Bernardino di Vidali, 1535.
- Mistral = Mistral, Frédéric, *Lou Trésor dóu Felibrige ou Dictionnaire provençal-français embrassant les divers dialectes de la langue d'oc moderne*, 2 voll., Aix-en-Provence, Remondet-Aubin, 1878-1886 (²1932) [ristampa anastatica: Aix-en-

- Provence, Edisud, 1983].
- Monteilhet, André, *Les Maîtres de l'oeuvre équestre*, Arles, Actes Sud, 2009.
- Morgana, Silvia, *L'influsso francese*, in: Serianni, Luca/Trifone, Pietro (edd.), *Storia della lingua italiana, III. Le altre lingue*, Torino, Einaudi, 1994, 671-719.
- Mormile, Mario, *L'italiano in Francia, il francese in Italia. Storia critica delle opere grammaticali francesi in Italia ed italiane in Francia dal Rinascimento al primo Ottocento*, Torino, Albert Meynier, 1989.
- Mortureux, Marie-Françoise, *La lexicologie entre langue et discours*, Paris, Armand Colin, 2008 (¹1997).
- Mosti, Rossella, *Un quaderno di spese della filiale parigina dei Gallerani (1306-1308)*, «Studi di Lessicografia italiana» 29 (2011) 239-283.
- Motolese, Matteo, *Italiano lingua delle arti. Un'avventura europea (1250-1650)*, Bologna, il Mulino, 2012.
- Muraro, Maria Teresa, *Le parole della musica II. Studi sulla lingua della letteratura in onore di Gianfranco Folena*, Firenze, Leo S. Olschki, 1995.
- Nannucci 1840 = Nannucci, Vincenzo, *Voci e locuzioni italiane derivate dalla lingua provenzale*, Firenze, Le Monnier, 1840.
- Nevile, Jennifer, *The Performance of Fifteenth-Century Italian Balli: Evidence from the Pythagorean Ratios*, «Performance Practice Review» 6 (1993), 116-128.
- Nicolodi, Fiamma/Trovato, Paolo, *Tra le note. Studi di lessicologia musicale*, Fiesole, Edizioni Cadmo, 2002 (¹1996).
- Nicolodi, Fiamma/Trovato, Paolo, *Le parole della musica III. Studi sulla lessicologia musicale*, Firenze, Leo S. Olschki, 2000.
- Nicot = Nicot, Jean, *Thresor de la langue francoyse, tant ancienne que moderne auquel entre autre choses sont les noms propres de marine, venerie & faulconnerie, ci devant ramassez par Aimar de Ranconnet, vivant, conseiller et President des enquestes en Parlement*, Paris, David Douceur, 1606 [ristampa anastatica: Paris, Picard, 1960].
- Nordera, Marina, *Modelli e processi di trasmissione del sapere coreutico: i manuali*

- quattrocenteschi tra oralità e scrittura*, in: Casini-Ropa, Eugenia/Bortoletto, Francesca (edd.), *Danza, cultura e società nel Rinascimento italiano*, Macerata, Ephemeria, 2007, 24-32.
- Nordera, Marina, *La réduction de la danse en art (1400-1700)*, in: Dubourg Glatigny, Pascal/Vérin, Hélène (edd.), *Réduire en art: La technologie de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2008, 269-91.
- OIM = *Osservatorio degli Italianismi nel Mondo* (<http://www.italianismi.org>).
- Onysko, Alexander/Winter-Froemel Esme, *Necessary loans-luxury loans? Exploring the pragmatic dimension of borrowing*, «Journal of Pragmatic» 43 (2011), 1550-1567.
- Oudin 1621 = Oudin, César, *Tesoro de las dos lenguas francesa y española. Thresor des deux langues françoise et espagnolle, auquel est contenue l'explication de toutes les deux respectivement l'une par l'autre: Divisé en deux parties [..]. Reveue, corrigé, augmenté, illustré & enrichy en ceste troisieme edition d'un grand nombre de dictions & phrases [...]*, Paris, Adrian Tiffaine, 1621 (¹1607) [ristampa anastatica: Paris, Honoré Champion, 2016].
- Oudin 1640 = Oudin, Antoine, *Recherches italiennes et françoises, ou Dictionnaire contenant, outre les mots ordinaires, une quantité de proverbes & de phrases, pour l'intelligence de l'une & l'autre langue [...]*, par Antoine Oudin, secretaire interprete de sa Maiesté, Paris, Antoine de Sommaville, 1640 [ristampa anastatica: Paris, France-expansion, 1973].
- Oudin 1642 = Oudin, Antoine, *Seconde partie des Recherches italiennes et françoises, contenant les mots françois expliquez par l'italien*, Paris, Antoine de Sommaville 1642.
- Oudin 1643 = Oudin, Antoine, *Recherches italiennes et françoises ou Dictionnaire contenant, outre les mots ordinaires, une quantité de proverbes et phrases pour l'intelligence de l'une et de l'autre langue*, Paris, Antoine de Sommaville, 1643.
- OudinApp 1643 = Oudin, Antoine, *Augmentations et corrections pour le corps du livre*, in appendice a Oudin 1643.

- Oudin 1645 = Oudin, Antoine, *Trésor des deux langues espagnole et françoise, ou Dictionnaire espagnol-françois et françois-espagnol*, Paris, Antoine de Sommaville, Augustin Courbé et Nicolas & Jean de la Coste, 1645.
- Oudin 1660 = Oudin, Antoine, *Le Tresor des deux langues espagnolle et françoise de Cesar Oudin. Augmenté sur les memoires de son autheur. Outre un bon nombre de dictions & de Phrases: Avec une seconde partie toute nouvelle, beaucoup plus amples qu'auparavant. Le tout corrigé & reduit en meilleur ordre, Par Antoine Oudin, Secretaire Interprete de sa Majesté [..], A Paris, chez Antoine de Sommaville, 1660.*
- OVI = *Corpus OVI dell'italiano antico* (<<http://gattoweb.ovi.cnr.it>>).
- Padovan, Maurizio (ed.), *Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle corti italiane del XV secolo. Atti del Convegno internazionale di studi (Pesaro, 16-18 luglio 1987)*, Pisa, Pacini Editore, 1990.
- Paul, Hermann, *Prinzipien der Sprachgeschichte*, Halle, Niemeyer, 1920 (¹1880).
- Pellegrini, Giovan Battista, *Gli arabismi nelle lingue neolatine con speciale riguardo all'Italia*, 2 voll., Brescia, Paideia Editrice, 1972.
- Perla, Luisa Adriana, *Lexique technique, emprunt et interférence lexicale: vers une codification linguistique du vocabulaire de la danse à la Renaissance (Italie-France)*, in: Miesse, Hélène/Valenti, Gianluca (edd.), «*Modello, regola, ordine*». *Parcours normatifs dans l'Italie du Cinquecento*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2018, 179-190.
- Pfister 1973 = Pfister, Max, *Die sprachliche Bedeutung von Paris und der Ile-de-France vor dem 13. Jahrhundert*, «*Vox Romanica*» 32 (1973), 217-253.
- Pfister, Max, *Lessico Etimologico Italiano*, «*Italienische Studien*» 3 (1980), 133-151.
- Pfister 1983 = Pfister, Max, *Ait. "di bon aire" 'gentile'*, in: Hirdt, Willi/Kleszczewski, Reinhard (edd.), *Italia viva. Studien zur Sprache und Literatur Italiens. Festschrift für Hans Ludwig Scheel zum 65. Geburtstag*, Tübingen, Narr, 1983, 59-66.
- Pfister, Max, *Die italienische Lexikographie von den Anfängen bis 1900*, in:

- Hausmann, Franz Joseph et al. (edd.), *Wörterbücher. Ein internationales Handbuch zur Lexikographie*, vol. 2, Berlin/New York, De Gruyter, 1990, 1844-1863.
- Pfister, Max, *Etymologie und Wortgeschichte*, «LRL» 1/2 (2001), 670-681.
- Pfister, Max, *Area galloromanza*, in: Boitani, Piero/Mancini, Mario/Vàrvaro, Alberto (edd.), *Lo spazio letterario del Medioevo. Sez. 2. Il Medioevo volgare. Vol. 2: La circolazione del testo*, Roma, Salerno Editrice, 2002, 13-96.
- Piccolomini, Enea Silvio, *Tractatus de Liberiorum educatione*, in: Garin, Eugenio (ed.), *Il pensiero pedagogico dell'Umanesimo*, Firenze, Giuntine Sansoni, 1958.
- Picot, Émile, *Les Français à l'Université de Ferrare*, «Journal des savants» (1902)⁸⁷⁸, 80-102.
- Picot, Émile, *Les Français italianisants au XVI^e siècle*, vol. 2, New York, B. Franklin, 1968 (¹1907).
- Picot, Émile, *Les italiens en France au XVI^e siècle*, Bordeaux, Manzianna, Vecchiarelli, 1995 (¹1901).
- Pierno, Franco, *Les gallicismes de l'italien dans le champ sémantique de la danse*, in: Thibault, André (ed.), *Gallicismes et théorie de l'emprunt linguistique*, Paris, L'Harmattan, 2010, 93-106.
- Pinnavaia, Laura, *The italian borrowings in the «Oxford English Dictionary». A lexicographical, linguistic and cultural analysis*, Roma, Bulzoni Editore, 2001.
- Pipino = Pipino, Maurizio, *Vocabolario piemontese*, Torino, Reale Stamperia, 1783.
- PipinoAgg = *Aggiunta a Pipino*, Torino, Reale Stamperia, 1783.
- Pirrotta, Nino/Povoledo, Elena, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Torino, Einaudi, 1981 (¹1969).
- Pirrotta, Nino, *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1985 (¹1984).
- Pisani, Vittore, *L'etimologia*, Brescia, Paideia, 1967 (¹1947).
- Pizzoli, Lucilla, *Per un dizionario degli italianismi nel mondo: rilancio di un*

⁸⁷⁸ L'articolo è situato nella sezione di febbraio 1902.

- progetto*, «Testi e linguaggi» 11 (2017), 171-182.
- Polzin-Haumann, Claudia, *Sprachplanung, Sprachlenkung und institutionalisierte Sprachpflege: Französisch und Okzitanisch*, in: Ernst, Gerhard/Gleißgen, Martin et al. (edd.), *Romanische Sprachgeschichte. Ein internationales Handbuch zur Geschichte der romanischen Sprachen und ihrer Erforschung*, vol. 2, Berlin/New York, De Gruyter, 2006, 1472-1486.
- Polzin-Haumann, Claudia, *Übersetzen, integrieren oder ignorieren? Beobachtungen zum Umgang mit einem Anglizismus im germanophonen, frankophonen und hispanophonen Sprachraum*, in: Atayan, Vahram/Wienen, Ursula (edd.), *Sprache-Rhetorik-Translation: Festschrift für Alberto Gil zu seinem 60. Geburtstag*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2012, 111-123.
- Polzin-Haumann, Claudia/Schweickard, Wolfgang (edd.), *Manuel de linguistique française*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2015.
- Pontremoli, Alessandro, *Towards new dance forms in Italy between Renaissance and Baroque: a black hole in the history of dance*, in: AA.VV., *Who are the renovators of dance? The genesis of dance languages. Papers from A.E.H.D. Symposium (Stockholm, 1-2 November 1991)*, Stockholm, Association Européenne des Historiens de la Danse, 1991, 13-22.
- Pontremoli, Alessandro, *Gli appunti di un anonimo maestro di danza del XV secolo: il Codice Marciano It.II.34 (=4906)*, in: La Rocca, Patrizia/Pontremoli, Alessandro (edd.), *La danza a Venezia nel Rinascimento*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1993, 13-26.
- Pontremoli, Alessandro, *Intermedio spettacolare e danza teatrale a Milano fra Cinque e Seicento*, Milano, Euresis, 1999.
- Pontremoli, Alessandro, *Storia della danza dal Medioevo ai giorni nostri*, Firenze, Le Lettere, 2002.
- Pontremoli, Alessandro (edd.), *Il volto e gli affetti. Fisiognomica ed espressione nelle arti del Rinascimento. Atti del Convegno di studi (Torino, 28-29 novembre 2001)*, Firenze, Leo S. Olschki, 2003.
- Pontremoli, Alessandro, *La danza di Domenico da Piacenza fra spettacolarità gotica*

- e teatralità umanistica*, in: Lacche, Mara (ed.), *Il mondo cortese di Gentile di Fabriano e l'immaginario musicale*, Roma, Aracne, 2008, 57-76.
- Pontremoli, Alessandro, *Danza e Rinascimento. Cultura coreica e «buone maniere» nella società di corte del XV secolo*, Macerata, Ephemeria Editrice, 2011.
- Pretalli, Michel, *La mise en écriture des savoirs militaires dans l'Italie de la seconde moitié du XVI^e siècle*, in: Miesse, Hélène/Valenti, Gianluca (edd.), «Modello, regola, ordine». *Parcours normatifs dans l'Italie du Cinquecento*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2018, 155-164.
- Procopio 2014 = Procopio, Patrizia, *Il "De arte saltandi et choreas ducendi" di Domenico da Piacenza. Edizione e commento*, Ravenna, Longo Editore, 2014.
- Prudhommeau, Germaine, *Histoire de la danse. Tome 2: de la Renaissance à la Révolution*, Paris, Amphora, 1989.
- Rabelais, François, *Gargantua e Pantagruel*, Milano, Sansoni, 1993 [traduzione italiana di: id., *Pantagruel, les horribles et épouvantables faits et prouesses du très renommé Pantagruel, Roi des Dipsodes, fils du Grand Géant Gargantua*, Lyon, Claude Nourry, 1532].
- Raynouard = Raynouard, François Juste Marie, *Lexique roman ou Dictionnaire de la langue des troubadours comparée avec les autres langues de l'Europe latine*, 6 voll., Paris, Silvestre, 1836-44 [ristampa anastatica: Heidelberg, Winter Verlag, 1928-29].
- REP = Cornagliotti, Anna, *Repertorio etimologico piemontese*, Torino, Centro Studi Piemontesi/Ca dë Studi Piemontèis, 2015.
- REW = Meyer-Lübke, Wilhelm, *Romanisches Etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, Winter, 1935 (¹1911) [ristampa: id., 2009].
- Rheinfelder 1953 = Rheinfelder, Hans, *Altfranzösische Grammatik. Erster Teil: Lautlehre*, München, Hueber, 1953 (¹1937).
- Rheinfelder 1967 = Rheinfelder, Hans, *Altfranzösische Grammatik. Zweiter Teil: Formenlehre*, München, Hueber, 1967.
- Richardson, Brian, *La punteggiatura in Italia. Dalla metà del Quattrocento alla metà*

del Cinquecento, in: Mortara Garavelli, Bice (ed.), *Storia della punteggiatura in Europa*, Bari, Laterza, 2008, 99-121.

Richelet = Richelet, César-Pierre, *Nouveau Dictionnaire François contenant les mots et les choses, plusieurs nouvelles remarques sur la langue françoise, ses expressions propres, figurées et burlesques, la prononciation des mots les plus difficiles, le genre des noms, le régime des verbes, avec les termes les plus connus des arts et des sciences, le tout tiré de l'usage et des bons auteurs de la langue françoise*, Genève, Widerhold, 1680 [ristampa: Hildesheim/New York, Georg Olms Verlag, 1973].

Robichon 1729-33 = Robichon de la Guerinière, François, *L'École de Cavalerie, contenant la connoissance, l'instruction et la conservation du cheval*, Paris, J. Guérin, 1729-33.

Rocco = Rocco, Emanuele, *Vocabolario del dialetto napoletano*, Napoli, Chiurazzi, ¹1882 [a-cantalesio], ²1891 [a-feletto].

Rohlf's 1966-69 = Rohlf's, Gerhard, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, 3 voll., Torino, Einaudi, 1966-69 [traduzione italiana di: id., *Historische Grammatik der italienischen Sprache und Ihrer Mundarten*, 3 voll., Bern, Francke, 1949-54].

Ronjat = Mistral, Frédéric, *Lou Tresor dóu Felibrige ou Dictionnaire Provençal-Français embrassant les divers dialectes de la langue d'oc moderne [...] avec un supplément établi d'après les notes de Jules Ronjat*, 2 voll., Raphèle-lès-Arles, Culture Provençale et Méridionale Marcel Petit, 1979.

Röntgen 2006 = Röntgen, Karl-Heinz, *Geschichte der technischen und naturwissenschaftlichen Fachsprachen in der Romania. Iberische Halbinsel*, in: Ernst, Gerhard et al. (edd.), *Romanische Sprachgeschichte. Ein internationales Handbuch zur Geschichte der romanischen Sprachen* (HSK 23), vol. 2, Berlin/New York, De Gruyter, 2006, 2226-2237.

Rougnon = Rougnon, Paul, *Dictionnaire musical des locutions étrangères (italiennes, allemandes, etc.)*, Paris, Paul Dupont, s.d., 1892 [ristampa anastatica: Paris, Éditions Delagrave, 1925].

- Rousseau = Rousseau, Jean Jacques, *Dictionnaire de musique*, 2 voll., Paris, Duchesne, 1768 [ristampa anastatica: Genève, Ed. Minkoff, 1998].
- Sabatini, Francesco, *Fondamenti linguistici dell'identità italiana*, in: Alfieri, Gabriella (ed.), *Storia della lingua e storia*, Firenze, Cesati Editore, 2003, 157-168.
- Sachs = Sachs, Curt, *Storia della danza*, Milano, il Saggiatore, 1966 [traduzione italiana di: id., *Eine Welgeschichte des Tanzes*, Berlin, Dietrich Reimer, ¹1933].
- Sainéan, Lazare, *La langue de Rabelais*, vol. 2., Paris, E. De Boccard, 1923.
- Sanga, Glauco, *La lingua lombarda. Dalla koinè alto-italiana delle Origini alla lingua cortegiana*, in: Sanga, Glauco (ed.), «Koinè» in Italia dalle Origini al Cinquecento. *Atti del Convegno di studi (Milano e Pavia, 25-26 settembre 1987)*, Bergamo, Lubrina, 1990, 79-163.
- Sarauw = Sarauw, Christine, *Die Italianismen in der französischen Sprache des 16. Jahrhunderts*, Borna-Leipzig, Noske, 1920 (Phil. Diss. Jena, 1915).
- Sasportes = Sasportes, José, *Storia della danza italiana dalle origini ai giorni nostri*, Torino, EDT, 2011.
- Sberlati, Francesco, *Il primato italiano in Europa*, in: Formisano, Luciano (ed.), *La letteratura italiana fuori d'Italia*, vol. 12, Roma, Salerno, 2002, 193-259.
- Scharinger, Thomas, *Mehrsprachigkeit im Frankreich der Frühen Neuzeit: zur Präsenz des Italienischen, seinem Einfluss auf das Französische und zur Diskussion um das français italianisé*, Tübingen, Narr, 2018.
- Scheler, Manfred, *Altenglische Lehnsyntax. Die syntaktischen Latinismen im Altenglischen*, Freie Universität Berlin, Dissertation, 1961.
- Schmitt, Christian, *Le français dans l'histoire: du XVII^e siècle à nos jours*, in: Polzin-Haumann, Claudia/Schweickard, Wolfgang (edd.), *Manuel de linguistique française*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2015, 39-71.
- Schmitt, Hans Joachim, *Die semantische Motivation lexikalischer Entlehnungen. Untersuchungen an Anglizismen im Französischen*, in: Caudmont, Jean (ed.), *Sprachen in Kontakt*, Tübingen, Narr, 1982, 321-337.

- Schweickard, Wolfgang, *Zweitsprache und Kulturadstrat: Funktionen des Lateins in der europäischen Sprachentwicklung*, in: Holtus, Günter/Kramer, Johannes (edd.), *Das zweisprachige Individuum und die Mehrsprachigkeit in der Gesellschaft. Wilhelm Theodor Elwert zum 85. Geburtstag*, Stuttgart, Steiner, 113-124, 1991.
- Schweickard, Wolfgang, *Glanz und Elend der Sprachpflege. Der Umgang mit Anglizismen in Frankreich, Italien und Deutschland*, in: Dahmen, Wolfgang et al. (edd.), *Englisch und Romanisch. Romanistisches Kolloquium XVIII*, Tübingen, Narr, 2005, 177-191.
- Schweickard, Wolfgang, *I glottonimi «romano» e «romanesco» nella storia dell'italiano*, «Studi Italiani di Linguistica Teorica e Applicata» 39 (2010), 103-120.
- Schweickard, Wolfgang, *Die historische und etymologische Lexikographie des Italienischen*, «Lexicographica» 27 (2011), 139-150.
- Schweickard, Wolfgang, *Filologia editoriale e lessicografia storica*, «Critica del testo» 25 (2012), 229-243.
- Schweickard, Wolfgang, *Problemi e metodi della lessicografia etimologica*, in: Cordin, Patrizia/Parenti, Alessandro (edd.), *Problemi e prospettive della linguistica storica. Atti del XL Convegno della Società Italiana di Glottologia (Trento, 22-24 ottobre 2015)*, Roma, Il Calamo, 2016, 93-109.
- Seebold, Elmar, *Etymologie. Eine Einführung am Beispiel der deutschen Sprache*, München, C.H. Beck Verlag, 1981.
- Serianni, Luca, *Italiano. Grammatica, sintassi, dubbi*, Milano, Garzanti, 2007 (¹1997).
- Serianni, Luca, *Lezioni di grammatica storica italiana*, Roma, Bulzoni Editori, 1998.
- Serianni 2008 = Serianni, Luca, *Gli italianismi nelle altre lingue romanze: prime riflessioni*, in: AA.VV., *Italianismi e percorsi dell'italiano nelle lingue latine. Atti del Convegno di studi (Treviso, 28 settembre 2007)*, Treviso, Fondazione Cassamarca/Paris, Unione Latina, 2008, 19-41.

- SLIE = Serianni, Luca/Trifone, Pietro (edd.), *Storia della lingua italiana*, 3 voll., Torino, Einaudi, 1993-94.
- Smith, A. William, *Fifteenth-Century Dance and Music. Twelve Transcribed Italian Treatises and Collections in the Tradition of Domenico da Piacenza*, Stuyvesant, Pendragon Press, 1995.
- Soubrier, Jean, *Les termes d'emprunt dans les langues de spécialité*, in: Forner, Werner/Thörle, Britta (edd.), *Manuel des langues de spécialité*, Berlin/New York, De Gruyter, 2016, 82-100.
- Soullier = Soullier, Charles, *Nouveau Dictionnaire de musique illustré*, Paris, Bazault, 1855.
- Sozzi, Lionello, *La letteratura francese in Italia*, in: Formisano, Luciano (ed.), *La letteratura italiana fuori d'Italia*, vol. 12, Roma, Salerno, 2002, 637-79.
- Sparti, Barbara, *Stile, espressione e senso teatrale nelle danze del '400*, «La Danza Italiana» (1985), 39-53.
- Sparti, Barbara, *The Fifteenth Century Balli Tunes: A new look*, «Early Music» 14.3 (1986), 436-357.
- Sparti, Barbara, *Would you like to dance this frottola? Choreographic concordances in two early Sixteenth-century tuscan sources*, «Musica disciplina» 50 (1996), 135-65.
- Sparti, Barbara, *Traditional Dance in Renaissance and Baroque Italy (1455-1630)*, in: Loutzakē, Rena/Öztürkmen, Arzu/Shutarbanova, Anna (edd.), *Proceedings of the 20th Symposium of the Study Group on Ethnochoreology. International Council for Traditional Music (Istanbul, 19-26 August 1998)*, Istanbul, Boğaziçi University Folklore Club, 2000, 171-187.
- Sparti, Barbara, *Humanism and the arts*, in: McIver, Katherine A. (ed.), *Art and music in the early modern period: Essays in Honour of Franca Trinchieri Camiz*, Aldershot/Burlington, Ashgate, 2003, 173-192.
- SpazioLettMedioevo II/2 = Boitani, Piero/Mancini, Mario/Varvaro, Alberto (edd.), *Lo spazio letterario del Medioevo. 2 Il Medioevo volgare*, vol. 2, Roma, Salerno

- Editrice, 2002.
- Specchia, Emanuela, *I trattati di danza del Cinquecento: linguaggio e normativizzazione*, Miesse, Hélène/Valenti, Gianluca (edd.), «Modello, regola, ordine». *Parcours normatifs dans l'Italie du Cinquecento*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2018, 191-203.
- Spencer, John Richard, *Leon Battista Alberti. On painting*, London, Routledge & Kegan Paul, 1970 (¹1956).
- Stammerjohann, Harro (ed.), *Handbuch der Linguistik. Allgemeine und angewandte Sprachwissenschaft*, München, Nymphenburger Verlagshandlung, 1975.
- Stammerjohann, Harro, *La lingua degli angeli. Italianismo, italianismi e giudizi sulla lingua italiana*, Firenze, Accademia della Crusca, 2013.
- Stussi, Alfredo, *Esempi medievali di contatto linguistico nell'area mediterranea*, «Studi e saggi linguistici» 36 (1996), 145-155.
- Stussi, Alfredo, *Una lettera in volgare da Esztergom a Padova verso la fine del Trecento*, in: Castellani, Arrigo et al. (edd.), *L'Accademia della Crusca per Giovanni Nencioni*, Firenze, Le Lettere, 2002, 77-86.
- Stussi, Alfredo, *Introduzione agli studi di filologia italiana*, Bologna, il Mulino, 2015 (¹1994).
- Swiggers, Pierre, *La culture linguistique en Italie et en France au XV^e siècle*, in: Stammerjohann, Harro (ed.), *Italiano: lingua di cultura europea. Simposio internazionale in memoria di Gianfranco Folena (Weimar, 11-13 aprile 1996)*, Tübingen, Narr, 1997, 59-89.
- Tagliavini, Carlo, *Le origini delle lingue neolatine*, Bologna, Patron, 1969.
- Tappolet, Ernst, *Die Alemannischen Lehnwörter in den mundarten der französischen Schweiz. Kulturhistorisch-linguistische Untersuchung von Ernst Tappolet*, Basel, Universitäts-Buchdruckerei Friedrich Reinhardt, 1913.
- Tavoni, Mirko, *Umanesimo e Rinascimento, lingua dell'*, in: Simone, Raffaele (ed.), *Enciclopedia dell'italiano*, 2 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2010-2011, 1526-1529.

- TB = Tommaseo, Nicolò/Bellini, Bernardo (edd.), *Dizionario della lingua italiana*, 8 voll., Torino, UTET, 1865-1879.
- Tekavčić, Pavao, *Grammatica storica dell'italiano*, 3 voll., Bologna, il Mulino, 1972.
- Telve, Stefano, *That's amore! La lingua italiana nella musica leggera straniera*, Bologna, il Mulino, 2012.
- Terlingen 1943 = Terlingen, Johannes Hermanus, *Los italianismos en español: desde la formación del idioma hasta principios del siglo XVII*, Amsterdam, Noord-Hollandsche Uitgevers Maatschappij, 1943.
- Tesch, Gerd, *Linguale Interferenz. Theoretische, terminologische und methodische Grundfragen zu ihrer Erforschung*, Tübingen, Narr, 1978.
- Testaverde Matteini, Annamaria, *L'officina delle nuvole. Il teatro Mediceo nel 1589 e gli Intermedi del Buontalenti nel "Memoriale" di Girolamo Seriacopi*, «Musica e teatro. Quaderni degli Amici della Scala» 7 (1991), 109-156.
- ThesLL = *Thesaurus Linguae Latinae. Editus auctoritate et consilio Academicarum quinque Germanicarum Berolinensis, Gottingensis, Lipsiensis, Monacensis, Vindobonensis*, Leipzig, Teubner, 1900ss.
- ThesLLIndex = *Thesaurus linguae latinae. Index librorum, scriptorum, inscriptionum ex quibus exempla adferentur*, Lipsiae, Teubner, 1904.
- ThesLLOnom = *Thesaurus linguae latinae. Onomasticon: Nomina propria Latina. Thesauri linguae Latinae supplementum*, vol. 2-3, Lipsiae, Teubner, 1907-1923.
- Thibault, André (ed.), *Gallicismes et théorie de l'emprunt linguistique*, Paris, Harmattan, 2010.
- TLFi = Imbs, Paul/Quemada, Bernard (edd.), *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle (1789-1960)*, Paris, CNRS/Gallimard, 1971-1994 (<<http://atilf.atilf.fr>>).
- TLIO = Beltrami, Pietro G. (ed.), *Tesoro della lingua italiana delle origini*, Firenze, 1998ss. (<tlio.ovi.cnr.it/TLIO>).
- Tomasin, Lorenzo, *Sulla diffusione del lessico marinaresco italiano*, «Studi

- linguistici italiani» 36 (2010), 263-292.
- Toso, Fiorenzo, *Per una storia linguistica del genovese d'oltremare*, in: Toso, Fiorenzo (ed.), *Linguistica di aree laterali ed estreme*, Recco, Le Mani, 2008, 13-23.
- Traconaglia, Giovanni, *Contributo allo studio dell'italianismo in Francia. Henri Estienne e gli italianismi*, vol. 1, Lodi, C. Dell'Avo, 1907.
- Trescases, Pierre, *Nouveau regard rétrospectif et instructif sur les Deux Dialogues du nouveau langage françois italianisé d'Henri Estienne*, «Le Français moderne» 46 (1978), 256-263.
- Trévoux 1721 = *Dictionnaire universel françois et latin*, 5 voll., Paris, 1721.
- Trévoux 1771 = *Dictionnaire universel françois et latin*, 8 voll., Paris, 1771.
- Trovato, Paolo, *Storia delle lingua italiana. Il primo Cinquecento*, Bologna, il Mulino, 1994.
- Unbegaun, Boris Ottokar, *Le calque dans les langues slaves littéraires*, in: Auty, Robert/Pennington, Anne (edd.), *Selected Papers on Russian and Slavonic Philology*, Oxford, Clarendon Press, 1969, 27-57.
- Vedovelli, Massimo, *Italiano 2000. I pubblici e le motivazioni dell'italiano diffuso degli stranieri*, Roma, Bulzoni, 2002.
- VEI = Prati, Angelico, *Vocabolario etimologico italiano*, Torino, Garzanti, 1970, (¹1951).
- Vendryes, Joseph, *Le Langage. Introduction linguistique à l'histoire*, Paris, Édition Albin Michel, 1968 (¹1921).
- Veneroni 1681 = Veneroni, Giovanni, *Dictionnaire italien et françois, mis en lumiere par Antoine Oudin, Secrétaire Interprete du Roy. Continué par Laurens Ferretti, romain. Achevé, reveu, corrigé, et augmenté par le Sr. Veneroni, Interprete et Maître des langues italienne et françoise*, 2 voll., Paris, Claude Barbin, 1681 [ristampa anastatica: Basle, Jean Schweighauser, 1794].
- Venier, Federica, *La corrente di Humboldt. Una lettura di «La lingua franca» di Hugo Schuchardt*, Roma, Carocci, 2012.

- Ventura 2018 = Ventura, Emanuele, «*Rocche, Cittadele, o Fortezze, che le vogliamo chiamare*»: note sul lessico dell'architettura militare nel Cinquecento, in: Miesse, Hélène/Valenti, Gianluca (edd.), «*Modello, regola, ordine*». *Parcours normatifs dans l'Italie du Cinquecento*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2018, 165-177.
- Vidos 1939 = Vidos, Benedek Elemér, *Storia delle parole marinaresche italiane passate in francese*, Firenze, Leo S. Olschki, 1939.
- Vidos, Benedek Elemér, *Le bilinguisme et le mécanisme de l'emprunt*, «*Revue de Linguistique Romane*» 24 (1960), 1-19.
- Vidos, Benedek Elemér, *Prestito, espansione e migrazione dei termini tecnici nelle lingue romanze e non romanze. Problemi, metodo e risultati*, Firenze, Leo S. Olschki, 1965.
- Viti, Paolo, *L'umanesimo nell'Italia settentrionale e mediana*, in: Malato, Enrico (ed.), *Storia della letteratura italiana. Il Quattrocento*, vol. 3, Roma, Salerno Editrice, 1996, 517-634.
- Vivanti, Corradi, *L'Italia e il suo mondo fra Medioevo e prima età moderna*, in: *L'Italia fuori d'Italia. Tradizione e presenza della lingua e della cultura italiana nel mondo. Atti del convegno di studi (Roma, 7-10 ottobre 2002)*, Roma, Salerno Editrice, 2003, 57-73.
- Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Venezia, Giovanni Alberti, ¹1612 [ristampa anastatica: Varese, Era Edizioni, 2008].
- Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Venezia, Jacopo Sarzina, ²1623.
- Vocabolario degli Accademici della Crusca*, 3 voll., Firenze, Stamperia dell'Accademia della Crusca, ³1691.
- Vocabolario degli Accademici della Crusca*, 6 voll., Firenze, Domenico Maria Manni, ⁴1729-1738.
- Vocabolario degli Accademici della Crusca*, 11 voll., Firenze, Tipografia Galileiana di M. Cellini, ⁵1863-1923.
- von Polenz, Peter, *Fremdwort und Lehnwort sprachwissenschaftlich betrachtet*,

- «Muttersprache» 77 (1967), 65-80.
- Vopisco = Vopisco, Michele, *Il Promptuarium. Vocabolario volgare-latino*, Mondovì, 1564 [ristampa: a cura di G. Gasca Queirazza, Torino, Bottega d'Erasmus, 1972].
- VSES = Varvaro, Alberto (ed.), *Vocabolario storico-etimologico siciliano (VSES)*, 2 voll., Strasbourg, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani/Éditions de linguistique et de philologie, 2014.
- Weinreich 1968 = Weinrich, Uriel, *Languages in Contact. Findings and Problems*, Mouton Publishers, The Hague/Paris, 1968 (¹1953).
- Wiegand, Herbert Ernst, *Aspekte der Makrostruktur im allgemeinen einsprachigen Wörterbuch: alphabetische Anordnungsformen und ihre Probleme*, «HSK» 5.1 (1989), 371-409.
- Wilhelm, Eva Maria, *Die Italianismen des Handels im Deutschen und Französischen*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2013.
- Wilhelm, Raymund, *Italienische Flugschriften des Cinquecento (1500-1550). Gattungsgeschichte und Sprachgeschichte*, Tübingen, Niemeyer, 1996.
- Wilson, David Raoul, *Domenico of Piacenza: (Paris, Bibliothèque Nationale, MS ital. 972)*, Cambridge, Early Dance Circle, 1988.
- Wind = Wind, Bartina Harmina, *Les mots italiens introduits en français au XVI^e siècle*, Deventer, Ae. E. Kluver, 1928 [ristampa anastatica: Utrecht, HES Publishers, 1973].
- Winford, Donald, *Contact and Borrowing*, in: Hickey, Raymond (ed.), *The Handbook of Language Contact*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2010, 170-187.
- Winter-Froemel, Esme, *Studying loanwords and loanword integration: Two criteria of conformity*, New Castle Working Papers, «Linguistic» 14 (2008), 156-176.
- Winter-Froemel, Esme, *Les emprunts linguistiques-enjeux théoriques et perspectives nouvelles*, «Neologica» 3 (2009), 79-122.
- Winter-Froemel, Esme, *Entlehnung in der Kommunikation und im Sprachwandel. Theorie und Analysen zum Französischen*, (Beihefte zur Zeitschrift für

- romanische Philologie 360), Berlin/Boston, De Gruyter, 2011.
- Winter-Froemel, Esme, *Néologie sémantique et ambiguïté dans la communication et dans l'évolution des langues: défis méthodologiques et théoriques*, «Cahiers de Lexicologie» 100 (2012), 55-80.
- Winter-Froemel, Esme, *Le français en contact avec d'autres langues*, in: Polzin-Haumann, Claudia/Schweickard, Wolfgang (edd.), *Manuel de linguistique française*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2015, 401-431.
- Zaggia, Massimo, *Sul carteggio degli oratori mantovani presso la corte sforzesca*, «Archivio Storico Lombardo» 125 (2000), 491-511.
- Zalli = Zalli, Casimiro, *Disionari piemontèis, italian, latin e fransèis*, 3 voll., Carmagnola, Peder Barbiè, 1815 (²1830).
- Zambrini, Francesco, *Trattato dell'arte del ballo di Guglielmo ebreo pesarese*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1968 (¹1873).
- Zanola, Maria Teresa, *Studi sulla presenza dell'italianismo in francese del XIX e del XX secolo*, «L'analisi linguistica e letteraria» 2 (1995), 361-408.
- Zehnder, Joseph, *Les «Origini della lingua italiana» de Gilles Ménage. Étude historique et critique*, Paris, Jean Flory, 1938.
- Zing = Zingarelli, Nicola, *Vocabolario della lingua italiana*, Milano, ¹1917–1922 (²1922; poi Bologna, ⁴1930, ⁵1935, ⁷1942, ⁸1959, ⁹1965, ¹⁰1970, ¹¹1983, ¹²1993) (dal 1994 annualmente nuove edizioni).
- Zolli 1989 = Zolli, Paolo, *Filologia e lessicografia: il problema della postdatazione*, in: Cortelazzo, Manlio/Zolli, Paolo (edd.), *Tre lezioni di lessicografia*, Bologna, Zanichelli, 1989, 29-54.
- Zolli 1991 = Zolli, Paolo, *Le parole straniere*, Bologna, Zanichelli, 1991 (¹1976).
- Zorzi, Ludovico, *Intorno alla Commedia dell'arte*, in: Zorzi, Ludovico (ed.), *L'attore, la commedia, il drammaturgo*, Torino, Einaudi, 1990, 139-221.

8 Indice delle voci, dei morfemi e delle locuzioni

8.1 Forme galloromanze

a

adage 85, 279
-ade 92, 144, 184, 187, 199, 213, 232, 258, 262, 267, 268, 291
aer → *air*
aériens (tours) 8, 110
air 7, 8, 86, 107, 110, 123, 147, 148, 149, 266, 291, 292
– *de chanson* 147
– *de bouffons* 160
aire 148, 149
allemanda 85
amouracher: (s') amourachants 149, 150, 258, 259, 291
amouraché 150
amourachement 150
amouracherie 150
amourasser 150
-ance 217
apostis → *postiche*
apte 151
aptitude 150, 151, 152
arabesque 85, 279
-ard 244
aria 148
ariette 148
arioso 148
arietteur, -euse 148
-at 258
attitude 7, 84, 150, 151, 152, 228, 258, 259, 273, 280, 291
– *deuxieme du chassé de la babet* 150
– *premiere pour le contretems en allant du coté gauche* 151
avant
– *la posture* 228
avec
– *la posture* 228

b

bal 83, 110, 152, 153, 260, 273, 291
– *mesuré des Astres* 152
balet 153, 154, 155

– *comique de la Royne* 154, 155
ballabile 85
baller 84
ballerin 85
ballerine 84, 85
ballet 10, 83, 84, 85, 86, 90, 98, 104, 124, 133, 153, 154, 155, 156, 203, 260, 265, 280, 291
– *de cour* 154
– *(de) mascarade* 124, 154, 155
– *grand* 154, 155
– *grotesque* 202
– *petit* 154, 155
– *royal* 154
banque → *saltimbanque*
banquet 15, 104, 156, 157, 260, 261, 291
bas 159,
basse dance 157
– *maior* → *majeur parfait*
basse-danse 157, 158, 159, 179, 198, 207, 229, 232, 291
bastillon / bastille 271
bastion / bastyon 159, 160, 183, 260, 261, 271, 276, 291
bastionner: bastionné 160
battre
– *la cabriole* 274
– *la mesure* 216
bauz → *bal*
bergamasque 85,
botte 34
bouffon 84, 160, 161, 162, 163, 230, 258, 260, 261, 271
bouffonne 163
bouffonner 162
bouffonnerie 83, 162, 163, 258
bourrée → *fleuret*
branle 157, 172, 229, 231
branler 133, 172
buffer 162, 163
buffon (bufon) 161, 163, 258, 291
buffonnerie 163, 258, 291

c

cabrer 164, 166, 256
cabri 164, 166, 256

cabriole 66, 83, 84, 85, 121, 142, 144, 163, 164, 178, 200, 256, 258, 250, 262, 274, 280, 291
 – *chassé en avant* 142, 163
 – *chassé en arriere* 142, 163
 – *en arabesque* 281, 290
 – *en attitude* 281, 290
 – *en quatrième* 281
 – *en seconde* 281
cabriolle → *cabriole*
cabriollé
 – *en tournant trois quarts de tour à droit sur un pied* 165
 – *en tournant un tour à droit sur les deux pieds* 165
cabriolé
 – *sur un pied* 165
cabrioler: *cabriolant*, *cabrioloit* 83, 84, 164, 165, 258, 274, 291
cabrioller 165, 166
cadance 166, 168
 – *de posture gaulche* 166
 – *en posture droicte* 166
cadence 70, 85, 166, 167, 168, 215, 258, 261, 262, 275, 277, 278, 291
 – *glissée à droict* 166
capriole / capriolle 66, 163, 164, 200, 256, 262
caprioler 164, 165, 166
capriot → *cabriole*
carmagnole 86
cavalier 85, 168, 169, 292
cavallier → *cavalier*
chaconne 88
charlatan 169, 170, 171, 239, 259, 292
charlataner 170
charlatanerie 170
charlatanesque 170
charlataniser 170
charlatanisme 170
chasse 88
chasser → *entrechat*
chat 181, 266
chevaler → *cavalier*
coda 85
colp
 – *d'estoc* 186
compliment / complimentens 171, 172, 260, 261, 292
complimenter 172

complimenteur 172
complimento 171
contenance 70, 172, 173, 174, 227, 291
 – *decente* 173
contretemps 88, 142, 174, 175, 278, 281, 290, 292
 – *de côté* 174
 – *de Gavotte* 174
 – *jeté* 274, 281, 290
 – *sissonne* 274, 281, 290
 – *soubresaut* 274, 281, 290
contre-tem(p)s → *contretemps*
cop
 – *d'espée* 268
cors / corse → *course*
coulade 119, 232
coup
 – *d'estocade* 186
courante 232
cours → *course*
course 175, 176, 177, 259, 266, 291
 – *aérienne* 177
 – *ordinaire* 176
 – *temperee* 176
crottesque 66, 203, 256
croute 203, 256, 259

d

dance 153, 158
 – *de bal* 152
dancer
 – *en ballets* 155
 – *le revers* 235
 – *(tout) à contretemps* 142, 174, 175
 – *une mascarade* 212
danse 153, 158, 159
 – *de charlatan* 169
 – *de posture* 229
 – *de salon* 152
 – *morisque* 161
danser
 – *d'un bel air* 149,
 – *les bouffons / les bouffons* 93, 161, 162
de bon aire → *air*
démarche → *reprise*
demi
 – *bastion* 159
 – *cabriole en arriere* 178

- *cabriole en avant* 177
- *cabriole en passant* 178
- demy*
- *cabriole* 177
- *capriole* 177,
- *capriolle du pied droict* 177
- *entre-chat* 180
- demi-cabriole* 177, 274, 292
- désamouracher* 150
- doble / doublee* → *double*
- double* 93, 178, 179, 197, 229, 231, 242, 291
- double* → *double*

e

échapper

- *les pieds* 87
- ede* 256, 258, 262, 267
- ée* 256, 258, 262, 267, 268
- embastionner* 160
- emmouracher (se)* 150
- en-* 150
- enamouracher* 150
- en*
- *favori* 189
- *figure* 194
- entre* 181, 206
- entrecacher* → *entrechat*
- entrechas*
- *cabriole* 181
- entrechasse* 181, 266
- entrechasser* → *entrechat*
- entrechat* 84, 85, 90, 133, 164, 180, 266, 274, 275, 281, 291
- *deux* 281
- *cing* 281
- *huit* 281
- *quatre* 281
- *sept* 281
- *six* 281
- entre-chat* 180, 181
- *en avant à cing* 180
- entrechart / entrichat* → *entrechat*
- entredonner (se)*
- *estocade* 186
- entrée*
- *de ballet* 154
- entremese* → *intermède*
- entrestoquer (se)* → *estocade*
- escadre* 183, 184

- escadron* 159, 181, 182, 183, 186, 259, 260, 261, 264, 265, 271, 291
- eschadron / esquadron* → *escadron*
- escadronner* 183
- escadronniste* 183
- esche* 269
- eschever / eschiver / eschuir* 184, 185, 265
- escouade* 92, 159, 182, 183, 184, 186, 232, 256, 258, 263, 265, 268, 277, 291
- esque* 144, 203, 237, 245, 269, 270
- esquiver: va esquivant* 184, 185, 258, 265, 291
- estoc* → *estocade*
- estocade* 185, 232, 256, 258, 265, 268, 277, 291, 292
- *de quarte droite* 186
- *de seconde* 186
- *de tierce* 186
- estocader* 187
- estocadeur* 187
- estochade* → *estocade*
- estochier* → *estocade*
- estocquade / estoquade* → *estocade*
- estoquer* 187
- estropiat* 188, 189, 258, 265
- estropié / estropié* 103, 187, 188, 258, 265, 292
- estropier* 188, 189
- et* 156, 258, 260

f

faire

- *feincte* 190
- *la reverence* 233
- *la volte* 247
- *un passage* 219
- *une reprise* 230
- favori* 189, 190, 257, 260, 292
- favorie / favory / favorit* → *favori*
- favour / faveur* 257
- feincte* → *feinte*
- feinte* 190, 191, 292
- ferir*
- *de l'estoc* 186
- festin* 191, 192, 193, 260, 261, 264, 271
- festiner* → *festin*
- figure* 193, 194, 195, 277, 278, 281, 292

- *de ballet* 133, 194, 281
- *irreguliere* 194
- *reguliere* 193
- figurine* → *figure*
- fioret / floret / flouret* → *fleuret*
- fleuret* 85, 121, 195, 200, 263, 266, 275, 278, 292
- *croise* 195
- *en tournant* 195
- *sur le pied en avant* 195
- fleurette* 119, 196, 197, 200, 266, 292
- florentine / flourentine* 197, 198, 244, 269, 291
- florete* → *fleurette*
- forlane* 85, 86, 293
- friser*
- *la cabriole* 274

g

- gagliarda* 85,
- gaillard* 133,
- gaillarde* 85, 86, 174, 217, 232
- gambade* 141, 198, 199, 200, 232, 256, 258, 261, 268, 291, 292
- gambadelette* 199
- gambader (se)* 199
- gambadeur* 199
- gambadeux* 200
- gambes-rottes* 67, 94, 200, 259, 292
- gamberotte / gambe-route* 200
- gambette*
- gavotte* 86,
- gentilise / genterise* → *gentillesse*
- gentil*
- *cuier* 202
- *pucele* 202
- gentilise* → *gentillesse*
- gentillesse* 93, 123, 200, 201, 202, 292
- *du corps* 201
- *des actions* 201
- gigue* 86,
- glissade* → *retirade*
- grotesque* 66, 124, 202, 203, 237, 245, 256, 259, 264, 270, 292
- grotte*

h

- hors*
- *de cadence* 93, 167

j

- jambe* 199
- jambades*
- *à contretemps* 174, 175, 197
- jeté*
- *simple* 177, 274

i

- iche* 227
- impourveu (à l')* 204, 257, 265
- impourviste (à l')* 204, 265
- improvisade* 204
- improvisateur* 204
- improvisation* 204
- improviser* 204
- improvist (à l')* 204
- improviste (à l') / (d')* 203, 204, 257, 259, 261, 265, 292
- in, -e* 174, 260, 271
- incontinent* 174
- intermède / intermede* 86, 204, 205, 206, 261, 263, 292
- *ballet* 206
- *bouffe* 206
- intermedie* → *intermède*
- intermese / intermets* → *intermède*
- intermezzo*
- intervale* → *intervalle*
- intervalle* 206, 207, 277, 292
- it* 190

m

- maier parfait / maieur parfayt / majeur parfait* 133, 207, 208, 291
- mainere / manere* → *manière*
- maintien* 123
- manière / maniere* 15, 208, 209, 291
- manchement* 210
- manchier* 211
- manquement* 210, 260, 261, 292
- manquer: manquast, manque* 210, 211, 258, 261, 292
- marche* 195, 275
- marquer*
- *la cadence* 166
- mascarade* 15, 83, 84, 92, 124, 156, 211, 212, 213, 256, 258, 259, 269, 291, 292
- *bouffonne* 212
- *heroïque* 212

mascarader 213
masquarade 212
masquarader → 213
matachin / mattachin 84, 161, 213, 214
matacin 83
matassin 93, 156, 161, 213, 214, 235, 243, 259, 272, 292
matachinerie 214
matassiner 214
matassinade 214
mauresque / moresque → *romanesque*
-ment 260
mesure 15, 104, 107, 109, 166, 168, 214, 215, 216, 275, 278, 282, 291
mettre (se)
 – *en volte* 247
mi 206, 263
minuetto 87,
morisque 161
muance → *mutance*
mutance 118, 216, 217, 258, 261, 262, 292
mutation → *mutance*

o

-ois 269
-on 144, 160, 260, 270, 271

p

padovana 85,
paduane 217, 218, 292
pantalon 85,
paon → *pavane*
par
 – *mesure* 216
 – *passage* 219
parer 34
 – *l'estocade* 186
pas
 – *cabriollé* 164, 165
 – *chassé* 87
 – *de bourré(e)* 196, 275
 – *double* 178, 291
 – *mesurez* 215
 – *sauté* 241
 – *simple* 93, 242
pasecalle 90
passacaille 88, 92
passade 277

passage 133, 218, 220, 277, 292
 – *de l'estocade* 186
 – *du bastion* 159
passaige / passeige → *passage*
passamezzo 85
passemèse 220, 222, 263, 266, 292
passé meze / passemezo / passomeso
passomezo / passemezzo → *passemèse*
passer 222
passomezo
 – *d'Angleterre avec reprise* 221
 – *d'Anvers* 221
pastorelle 86,
pavane 85, 86, 87, 218, 222, 223, 244, 259, 269, 292
 – *d'Espagne* 223
 – *des Saisons* 222
 – *ferrareze avec gaillarde* 222
pavaner (se) 224
pavanier 223
pavanne / pavenne → *pavane*
pedans / pedante → *pédant*
pédant 123, 224, 225, 260, 261, 292
pédantaille 225
pédantasse 225
pédanter 225
pédanterie 225
pédantesque 225
pédantiser 225
pédantisme 225
pédantocratie 225
perdre
 – *la cadance* 166
piva 85
planter
 – *en escadron* 181
polacca 85,
pour / por 203, 257, 265
pourvoir / porveoir 204, 257
port
 – *de bras* 280
portement 225, 226, 227, 228, 292
position 151, 229
posteur / posteûre → *posture*
postiche / postice 226, 227, 264, 292
posticheur 227
posturable 229
postural 229
posture 7, 84, 227, 228, 229, 258, 259, 264, 292

- *de pied ioinct* 228
- *droicte* 228
- *gaulche* 228
- *indecente* 227
- *indigne* 227

prendre

- *en cadance* 167

r

reprinse → *reprise*

reprise 93, 197, 221, 229, 231, 292

retirade 231, 232, 256, 258, 268, 277, 291, 292

- *croisee* 231
- *du pied droict* 231
- *en arriere* 231

reverance / reverence → *révérence*

- *en avant* 234
- *en arriere* 234
- *passagiere* 233
- *passagiere droicte* 233
- *passagiere gaulche* 233
- *salutatoire* 233

révérence 70, 172, 231, 232, 234, 235, 275, 281, 291

revers 235, 236, 278, 292

- *bas* 235
- *hault* 235

reverse → *revers*

romanesque 85, 236, 237, 244, 269, 292

roue

- *estropiee* 187
- route / rote* 259

s

saltarelle 84, 85, 86, 241, 293

saltarello 86

saltarin 94, 157, 237, 238, 239, 241, 259, 260, 272, 292

saltarine 67, 116, 157, 238, 259, 272, 292

saltation 240

saltatrice → *saltarine*

saltimbanque 239, 240, 241, 261, 292

saltimbanquer 240

saltinbanque 240

sans

- *intervalle (de temps)* 206

saut

- *à pieds pairs de course volté* 250
- *cabriolé* 121
- *de course* 176
- *de course eslancee* 176
- *du chat* 181
- *voltez* 250
- *volté en arriere de pied ferme* 250
- *voltigez* 251
- *voltigez en l'air* 251

saultement 241

saulter: saulte → *sauter*

sautarelle 241

sauter: sautoyent, saute 240, 241, 292

sauteur 238

sauteuse 241

scadre / squadre 184, 265

scadron / squadron 182, 265

scouade 184, 265

squadroniste → *escadron*

simple 179, 197, 231, 241, 242, 291

soldat 243, 244, 258, 260, 292

souldat / soudard → *soldat*

stoccade

- *longe* 9, 186

stropiat 188, 260, 265

t

tarentelle 84, 87, 293

temps → *mesure*

tortillé 88

tour / tor 37, 248

tourner / torner 251

triacteur → *charlatan*

v

villanelle 83, 84, 86, 93, 244, 245, 259, 260, 265, 292

vilanesque → *villanesque*

villanesque 245, 259, 270, 292

virer 246

virevolte 70, 83, 84, 245, 246, 277, 292

virevoltement 246

virevolter 246

vire-vouste / virevouste → *virevolte*

voler → *volte*

volte 83, 84, 121, 246, 247, 248, 249, 251, 260, 277, 292

- *de ferme* 247

- *en arriere* 247

- *en avant* 247
- *en l'air* 247
- *relevée* 247
- volter*: *se volter*, *volté* 249, 250, 251, 258, 292
- voltige* 252
- voltigeant* / *voltegeant* → *voltiger*
- voltigement* 252
- voltiger*, *voltigent* 251, 252, 253, 277, 292
- *de l'eschine* 251
- voltigeur* 252
- voltigeuse* 252
- voltiser* 252
- voster* → *volter*
- voter* → *volter*
- voulste* / *voulte* / *voute* → *volte*

8.2 Forme italoromanze

a

- a*
- *ballo* 153
- *grottesca* 203
- *mancamento* 210
- accio* 150
- ada* 92, 267
- adagio* 85, 279
- aere* 147, 148
- aiere* 109
- aieroso* 149,
- aire* / *ayre* 107, 148
- allemanda* 85,
- alta e bassa* → *bassadanza*
- altafelice* → *bassadanza*
- amoracciare*: *amoracciarsi* 149, 150, 258, 259
- amorazzo* 149, 150
- amoreggiare* 150
- anza* 217
- aposticcio* → *posticcio*
- aptitudine* 151
- arabesco* 85
- are* 211
- are beato* → *aria*
- aria* 7, 86, 91, 147, 148, 266
- ata* 92, 144, 184, 187, 199, 213, 262, 267
- attitudine* 7, 84, 151, 228, 258, 259
- attortigliato* 88

-azzo 150

b

- ballabile* 85,
- ballare* 238, 241
- *contra tempo* 175
- ballarino* 224
- ballerina* 84, 85, 239
- ballerino* 85, 238
- balletto* 83, 84, 85, 86, 155, 156
- ballitti* 155
- ballo* 83, 109, 152, 153, 155, 260
- *della gagliarda* 153
- *delle ingrata* 153
- balzetto* 133,
- banchetto* 15, 156, 157, 260, 261
- banco* 156
- bassa* 230, 235
- *romana* 237
- bassa dansa* / *bassa danza* 158, 230, 255
- bassadanza* 91, 112, 113, 116, 157, 178, 179, 198, 207, 229, 231, 233, 241, 242, 275
- *misura* 109
- bastia* 159, 271
- bastionato* 160
- bastione* / *bastione* 159, 260, 261, 271
- bell'aria* → *aria*
- bergamasca* 85
- botta* 34
- brando* 133
- buffo* 161
- buffone* 84, 161, 162, 213, 214, 258, 260, 261, 271
- bufon* → *buffone*
- buffoneria* 83, 162, 258
- buffunaria* → *buffoneria*

c

- cabriola* / *capriuòla* / *cavriola* 163, 164
- cadentia*
- *strisciata* 167
- *ritornata* 167
- cadenza* 70, 85, 116, 167, 168, 258, 261, 262
- cadenzato* 168
- caienza* → *cadenza*
- cambada* → *gambata*

campanella 116
canzon (e)
 – *villanella* 244
 – *villanesca* 245
capriola 66, 83, 84, 85, 163, 164, 165, 200, 256, 258, 259, 262
 – *in aria* 248
 – *intrecciata* 84, 85, 90, 133, 164, 180, 266
capriolla
 – *trecciata* 180
capriolare: capriolato 83, 84, 164, 165, 258
capriolo → *capriola*
carmagnola 86
cavagliero / cavalliero → *cavaliere*
cavaliere 85, 168, 169
cavriolare → *capriolare*
çentelisia → *gentilezza*
chasse 88
ciaccona 86
ciarla 170
ciarlare 170
ciarlatano 170, 171, 259
ciarlattano → *ciarlatano*
complimento 171, 172, 260, 261
contènenza → *continenza*
continente → *continenza*
continentia / cuntinentia → *continenza*
continenza 70, 133, 172, 173, 227, 228
 – *grave* 173
 – *minima* 173
contra- 174
contra tempo / contratempo / contrattempo 174, 175
corrente 218, 222
corsa 176, 177, 259, 266
corso → *corsa*
cum
 – *mixura* 215
cuor
 – *gentile* 202
cursa → *corsa*

d

danza 158
danzare 241
danzetta
 – *per balletto* 90, 133, 156
dattilo 133

de bon'aria → *aria*
donna
 – *gentile* 201
doppio 116, 178, 229, 231, 242
dupij → *doppio*

e

eira (fina) → *aria*
 -*enza* 217
 -*esco, -a* 144, 203, 237, 245, 269, 270
 -*etto* 156, 260

f

fare
 – *la capriola* 164, 165
 – *la girata* 246
 – *la volta* 250
 – *un complimento* 171
favore 189
favorito 189, 257, 260
ferire
 – *di stocco* 186
festa 271
festino 192, 260, 261, 264, 271
figura 194
figurina → *figura*
finto, -a 190, 191
fiore 195, 197
fiorentina 197, 269
fioretto 85, 119, 195, 196, 197, 200, 263, 266
floret → *fioretto*
forlana 85, 86, 293
furlana → *fiorentina*

g

gagliarda 85, 86, 118, 133, 199, 217, 222, 232, 237, 252
gaiarda 85
gamba 198, 200
gamba rotta 67, 200
gambada / gambàde → *gambata*
gambarola → *capriola*
gambata 116, 141, 198, 199, 256, 258, 261, 268
 – *e salto à pie gionti in terra in contra tempo* 175
gabriöla → *capriola*
gavotta 86
gentile 201, 202

gentilezza 201, 202
– *d'animo* 201
– *di costume* 201
– *di cuore* 201
giaccona 88
giga 86
girare 246
girata 246
giravolta 70, 83, 84, 117, 246
girvolta → *giravolta*
grotta 202, 264
grottesca / grottesco 202, 259, 264, 270

i

improvista (a la) 203, 204
improvvisare 204
improvviso (all') 204
improvvista (all') 203, 257, 259, 261, 265
in
– *cadenza* 167
– *grottesca* 201
– *volta* 250
-ino 238, 260, 271
intavolatura 147
intermedio 86, 205, 261, 263
intermesse 205
intermezzo 205, 206, 263
intervallo 207
intrecciare → *capriola intrecciata*
intrecciati → *capriola intrecciata*
-isar
-ito 190

m

maggiore
– *imperfetto* 208
– *perfetto* 133, 207, 208
mazor
– *perfecto* 208
mainera → *maniera*
– *corporea* 111
mainiera → *maniera*
mancamento 210, 260, 261
mancare → 210, 211, 258, 261
manco 211,
maniera 15, 209
mascarata → 212, 258, 259, 269
maschera 212

mascherata 15, 83, 84, 92, 156, 212, 256, 258, 259
mattaccino 83, 84, 159, 160, 161, 181, 183, 185, 186, 190, 191, 213, 214, 243, 259
matto 213, 214, 272
-mento 260
meza
– *capriola di cadentia ordinaria* 178
– *capriola di fioretto* 178
– *volta* 133, 248
mezzo, -a 221
– *bastione* 160
– *capriola* 178
– *punta* 148
mexura → *misura*
minore
– *imperfetto* 207
– *perfetto* 207
minuetto 87,
misura 15, 107, 109, 116, 215, 216
molinello 133
monferrina → *fiorentina*
moresca 160, 161, 205, 213, 214, 271
muovere
– *a la corsa* 176
mutanza 118, 196, 216, 217, 218, 219, 258, 261, 262

n

ntrezzata → *capriola intrecciata*

o

-one 144, 160, 260, 270

p

padoan 218
padoana 217
padovana 85, 217, 218, 222
padovano → *pavana*
paganèla → *pavanella*
pantalone 85
parare 34
passacaglia 86
passagallo 88
passamezo → *passamezzo*
passamezzo 85, 218, 220, 221, 222, 263, 266
passare 221

passeggiare 219
passeggio 219, 220

- *cominciato con meta capriola di cadenza ritornata* 220
- *cominciato in capriola quarta* 133, 220
- *cominciato in zoppetti incrociati in dietro* 220
- *cominciato nella capriola di cadentia ritornata* 133
- *di gagliarda* 133, 220
- *semplice* 218

pass'e mezo / passo e mezo 221

- *a la villana* 221
- *ditto el de* 221

passo, -i 221

- *cassato* 87
- *doppij* 179
- *dupij* 179
- *padovano* 218
- *passeggiato* 133, 219
- *saltato* 241
- *sempij* 242

pastorella 86
pavana 85, 86, 87, 116, 217, 218, 220, 222, 259

- *ala venetiana* 223
- *ala ferrarese* 223

pavanare 223
pavanella 223
pavano 223
pavone → *pavana*
pedante 224, 260, 261
perfetto

- *magiore* 208

piva 85, 159, 218, 222

- *misura* 109,

portamento 225, 228
positura → *postura*
posticcio 226, 264
postiche → *posticcio*
postura 7, 84, 228, 258, 259, 264

q

quaternaria

- *misura* 109

r

recacciata → *ritirata*
represa → *ripresa*

ritirata → *ritirata*
reverentia → *riverenza*
riprendere 230
ripresa 116, 230, 231, 248
ritirata 231, 232, 256, 268
riverenza 70, 172, 218, 232, 233, 234, 235
riverso 235, 236
rompere

- *la gamba* 200

romanesca 85, 236, 237, 269

s

sagliemmanco → *saltimbanco*
saltabanco / saltainbanco / salta in banco / saltambanco → *saltimbanco*
saltare: saltavano 238, 239, 240, 241
saltarello 84, 85, 86, 116, 159, 218, 222, 241, 293

- *misura* 109, 208

saltarén / saltarín → *saltarino*
saltarina 67, 117, 239, 259, 272
saltarino 90, 238, 241, 259, 260, 272
saltatrice 239
salterino 238
saltimbanca → *saltimbanco*
saltimbanco 239, 241, 261
saltimbanco → *saltimbanco*
salt'in banco / saltinbanco
sartabanco / sartimbanco / sauttabanco → *saltimbanco*
scappare

- *con li due piedi* 87

scatoletta → *ciarlatano*
scempio 116, 178, 231, 242, 248
schifare 185
schiravoltola → *giravolta*
schivar / schivare 184, 185, 258, 265
schuadra / squadra 183, 184, 256
sempio → *scempio*
soldare 243
soldato 243, 244, 258, 260
spiccare

- *capriola* 165

spondeo 133
squadra 182, 183, 258, 263, 265, 268, 271
squadrare → *squadra*
squadrone 182, 259, 260, 261, 264, 265, 271

stoccata 186, 256, 258, 265, 268
stocco 186,
storpiare: storpiato 188, 258, 260, 265
stropiato 188

t

tagliare
 – *capriola* 165
tarantella 84, 87, 293
tempo → *contrattempo*
tirare 231
tramezo → *intermezzo*
treccia → *capriola intrecciata*
trinciare
 – *capriola* 165

v

vascia ed auta → *bassadanza*
villanella 83, 84, 86, 244, 245, 259, 260
villanesco, -a 245, 259, 270
villano, -a 221, 244
volta 83, 84, 247, 248, 249, 260
 – *tonda* 133, 248
voltare: voltandose / voltandosi / voltato / (se) voltino 246, 247, 249, 250, 252, 258
volteggiare: volteggiando 252

z

ziravoltoli → *giravolta*
zoppetto 133

8.3 Abbreviazioni e simboli

8.3.1 Abbreviazioni

a. (posposto)	antico
A (premess)	alto
accr.	accrescitivo
agg.	aggettivo
appenn.	appennino
ar.	arabo
archit.	architettura
ast.	astigiano
avv.	avverbio, avverbiale
assol.	assoluto
ca.	circa
calabr.	calabrese

camp.	campano
cap.	capitolo
cat.	catalano
cfr.	confronta
cit.	citato
class.	classico, classica
cons.	consonante
cor.	coreutico, coreico
der.	derivato
deverb.	deverbale
dial.	dialettale
dim.	diminutivo
ed., edd.	edizione, editore, -i
emil.	emiliano
equit.	equitazione
estens.	estensivo, estensione
f.	femminile
fig.	figurato, figurativo
fior.	fiorentino
fr.	francese
franc.	francone
frequent.	frequentativo
fr.-it.	francoitaliano
gen.	genovese
germ.	germanico
gr.	greco
grigion.	grigionese
got.	gotico
ib.	ibidem
id.	idem
imperf.	imperfetto
inf.	infinito
ingl.	inglese
intr.	intransitivo
it.	italiano
lat.	latino
lett.	letterario
lig.	ligure
loc.	locuzione
lomb.	lombardo
longob.	longobardo
lucch.	lucchese
m.	maschile
maccher.	maccheronico
mant.	mantovano
mar.	marittimo
med.	medio
mediev.	medievale
milit.	militare
mirand.	mirandolese

mod.	moderno
ms., mss.	manoscritto, manoscritti
mus.	musicale
n.	neutro, nota, numero
nap.	napoletano
neerl.	neerlandese
neg.	negativo
nom.	nominale, nominali
occ.	occidentale
occit.	occitano
op. cit.	opera citata
p., pp.	pagina, pagine
pad.	padovano
parl.	parlato
parm.	parmigiano
part.	participio, participiale
partic.	particolare
pass.	passato
pegg.	peggiorativo
piem.	piemontese
pis.	pisano
pl.	plurale
poet.	poetico
pop.	popolare
port.	portoghese
prealp.	prealpino
pref.	prefisso
prep.	preposizione
pres.	presente
prob.	probabilmente
pron.	pronome, pronominale
prov.	provenzale
q.	qualcuno
qc.	qualcosa
r recto	(nei mss.)
rif.	riferito
rifl.	riflessivo
rom.	romano
romagn.	romagnolo
rover.	roveretano
s.	sostantivo
salent.	salentino
sch.	scherma, schermistico
sec., secc.	secolo, secoli
seg., segg.	seguito, seguenti
sen.	senese
sett.	settentrionale
sig.	significato
sim.	simile, similmente
sin.	sinonimo

sint.	sintagma, sintagmatico
s.l.	sine loco
sost.	sostantivato
sp.	spagnolo
suff.	suffisso, suffissale
s.v., s.vv.	sub voce, sub vocibus
ted.	tedesco
tic.	ticinese
tod.	todino
tor.	torinese
tosc.	toscano
tr.	transitivo
trent.	trentino
triest.	triestino
v	verso (nei mss.)
v.	verbo
venez.	veneziano
verb.	verbale
ver.	veronese
voc.	vocale
vol., voll.	volume, volumi
volg.	volgare, volgarizzato, volgarizzamento
vs	versus

8.3.2 Simboli

<	deriva da
>	si sviluppa in
< >	grafia
[]	trascrizione fonetica
/ /	trascrizione fonologica
« »	citazione
‘ ’	traduzione a senso
*	forma ricostruita, non testimoniata
~	idem
§	paragrafo
→	vedi anche
ø	dileguo
a]	in sillaba libera (idem per altre vocali)
a[in sillaba chiusa (idem per altre vocali)
.	chiusura di vocale
˘	apertura di vocale

9 Appendice

9.1 Trascrizione semidiplomatica del MS 9085⁸⁷⁹

[1r]

Pour l'art et instruction de basse danse il est a noter que la | basse danse tout premier est en trois parties devisees. |

C'est a • ssavoir en grande mesue [sic], en moienne mesure, et en | petite mesure. La grande mesure pour entree de basse danse se | doibt marchier par une desmarche puis par ung branle | puis par deux pas simples, puis par chincq pas doubles, puis | par deux pas simples comme devant, puis trois desmarches | puis faut faire ung branle. ||

[1v]

La moienne mesure se doibt marcher par deux pas simples, | puis par trois pas doubles, puis par deux pas simples; | puis trois desmarches, puis faut faire ung branle. |

La petite mesure se doibt marchier par deux pas simples, | puis ung pas double, puis deux pas simples, puis trois desmarches et puis ung branle. |

Et si est a savoir que deux pas simples, ung pas double, | une desmarche et ung branle occupent autant de tennp | lung comme l'autre. ||

[2r]

Item pour au vray danser une basse danse deux choses sont requises: | premierement que on sache le nombre des pas d'une chascune | basse danse. Secondement que on les sache marchier du nombre | des pas. Une chascune basse danse le vous demonstrera puis qu'il | a este devise du nombre de pas d'une chascune basse danse il faut | et si est de necessite demonstrer et enseigner la manere comment | on doibt marchier ce dis pas. ||

⁸⁷⁹ Si tratta del *Manuscrit dit des basses danses de la Bibliothèque de Bourgogne* custodito presso la Bibliothèque Royale Albert I^{er} de Bruxelles e che data approssimativamente il 1480 circa. Il codice riporta alcune importanti coreografie del XV secolo e viene ad aggiungersi al *corpus* di fonti per lo studio della danza francese delle origini, così come la lingua che essa veicola. Il testo è stato confrontato con l'edizione curata da Ernest Closson (1912), nella quale - accanto la riproduzione anastatica del testimone - è offerta in trascrizione la lista dei repertori coreici affiancati dalle relative intonazioni musicali.

[2v]

Et premierement

Une desmarche seule se doibt faire du pie dextre en reculant, | et s'apelle desmarche pour ce que on recule, et se doibt faire en | eslevant son corps, et reculer le pie dextre pres l'autre pie. |

Le seconde desmarche se doibt faire du pie senestre en eslevant | son corps et se tourner ung petit devers la femme et puis amener | le pie dextre aupres du senestre en eslevant son corps pareillement. |

Le tierce se doibt faire en pie dextre comme la premiere | et se doibt faire au dit lieu, la ou se fait la premiere.||

[3r]

Il est a savoir que iamais n'ya que deux pas simples | ensemble selon l'art de bien danser. |

Item il est a savoir que les pas doubles sont tousjours non pas selon l'art de bien danser au vray.|

Note que quant on fait deux pas simples apres le pas | double on doibt faire le premier du pie dextre et le second | du senestre, affinque on face la premiere desmarche du | pie dextre comme dessus est dit.||

[3v]

Item il ya une rigle generale en bassez dansez que tout | premierement on fait une desmarche puis faut faire ung | branle et puis deux pas simples et puis les pas doubles | et puis deux pas simples, se la mesure de la basse danse le | requiert, et puis les desmarches et puis le branle. |

Item il est a noter que aucunes fois on fait une desmarche | et aucunes fois trois. ||

[4r]

Item il est a noter qu'il y a deux maineres de bassez dansez. | C'est a • ssavoir basse danse mineur et basse danse maieur.|

Basse danse maieur se commence par basse danse, et pour la | premiere note qui est nommee desmarche on fait reverence | a la femme en soy enclinant vers elle, et ceste inclination se | doibt faire du pie senestre.|

Basse danse mineur se commence par pas de breban et de la | premiere note de la basse danse on ne fait point de reverence | a la femme. ||

[4v]

C'est a dire que chascun deulz doibt occuper une note | de la basse danse entiere, c'est a • ssavoir deux pas simples une | note, ung pas double, une note, une desmarche aussi une | note, et pareillement ung branle.|

Et en ces choses cy est la basse danse vraye et acomplie | du tout. |

Note que toute basse danse se commenche par desmarche | et se finne par branle et se nomme basse danse pour ce | que on la ioue selon maier [sic] parfait, et pour ce quant | on la danse on va on paix sans soy demener le plus | gracieusement que on peult. ||

[5r]

Le branle se doibt commencher du pie senestre, et se doibt | finer du pie dextre et s'apelle branle pour ce que on le fait | en branle d'un pie sur l'autre.|

Les deux pas simples se font en alant et le premier pas simple | se fait du pie senestre en eslevant son corps et faire ung pas | avant et le second pas simple se fait du pie dextre, et faut | eslever son corps, et marchier ung petit en avant. ||

[5v]

Le premier pas double se fait du pie senestre, et faut eslever | son son corps et marchier trois pas en avant legierement. Le | premier du pie senestre, le second du dextre, et le tiers du senestre | comme le premier. Le second pas double se doibt faire du pie | dextre et faut pariellement eslever son corps et puis marchier | trois pas en avant, le premier du pie dextre, le second du senestre | et le tiers du dextre. Le tiers pas double se fait du pie senestre | comme le premier, le quart se fait du pie dextre comme le | second, le quint se fait du pie senestre comme le premier et comme le tiers. ||

[6r]

Item il est a noter qu'il y a aucunes mesures des basses | danses qui sont tres parfaites, les autres sont plus que | parfaites et les autres sont parfaites et les autres | imparfaites.

Les mesures tres parfaites sont celles qui ont pas simples | devant les pas doubles, et apres avec, iii desmarchez et ung branle.

Les aultres se disent plus parfaitez et sont celles qui ont | pas simples devant les pas doubles, et apres avec quez une | desmarche et ung branle. ||

[6v]

Les aultres sont appelleez imparfaites qui ont pas | simples devant les pas doubles et non pas apres | avec iii desmarches et ung branle. ||

[7r]

Beaulte a xxxix notes a iiii mesures comme il appert. |

R b s s d r s s d d d s s r r r b s s d r d r b s s d r s s d d d s s r r r b s s d s s r r r b |

Ma mie a xxxi note a iiii mesures. |

R b s s d d d s s r r r b s s r r r b s s d d d s s r r r b s s d r b ||

[7v]

Engoulesme a xxxv notes a iiii mesures. |

R b s s d r s s d d d s s r r r b s s d r r r b s s d d d s s r r r b s s d r r r b |

La belle a xxxi note a iiii mesures. |

R b s s d d d s s r r r b s s d s s r r r b s s d d d s s r r r b s s d r b ||

[8r]

La margarite a xxxviii notes a iiii mesures comme il appert. |

R b s s d d r r r b s s d r d r b s s d d d r r r b s s d r d r b s s d d d r r r b |

Luises a xxxiii notes a iiii mesures comme il appert. |

R b s s d d d s s r r r b s s d s s r r r b s s d d d s s r r r b s s d r r r b ||

[8v]

La franchoise a lix notes a vi mesures comme il appert. |

R b s s d d d d r r r b s s d d d r r r b s s d d d d r r r b s s d d d r r r b s s d d d d d
r r r b s s d r s s d d d r r r b ||

[9r]

Le rosin a xlii notes a v mesures comme il appert. |

R b s s d d d d r r r b s s d r d r s s d d d d r r r b s s d r d r b s s d d d r r r b |

La basse danse du roy d'Espaigne a xliiii notes a vi mesures. |

R b s s d d r r r b s s d d d r b s s d d d r r r b s s d r d r b s s d d d r r r b s s d r d r b ||

[9v]

Avignon a xliiii notes a vi mesures toutes imparfaites. |

R b s s d d r r r b s s d r d r b s s d d d r r r b s s d r d r b s s d d d r r r b s s d r d r b |

Je languis a xliiii notes a vi mesures toutes imparfaites. |

R b s s d d r r r b s s d r r r b s s d d d r r r b s s d r d r b s s d d d r r r b s s d r r r b ||

[10r]

La tantaine a xxxvi notes a iiii mesures comme il appert. |

R b s s d d d s s r r r b s s d d d r r r b s s d s s r r r b s s d d d r r r b |

Barbesieux a xxxviii notes a iiii mesures. |

R b s s d r s s d d d s s r r r b s s d r d r b s s d r s s d d d r r r b s s d r d r b ||

[10v]

La rochelle a xxxii notes a iiii mesures comme il appert. |

R b s s d d d s s r r r b s s d d d s s r r r b s s d r r r b |

Orleans a xxxvi notes a iiii mesures. |

R b s s d d d d s s r r r b s s d d d r r r b s s d s s r r r b s s d d d r r r b ||

[11r]

Le petit rouen a xl notes a v mesures comme il appert. |

R b s s d d d d r r r b s s d r r r b s s d d d r r r b s s d r r r b s s d d d r r r b |

Filles a marier a xxxii notes a iiii mesures comme il appert. |

R b s s d d d s s r r r b s s d r r r b s s d d d s s r r r b s s d r r r b ||

[11v]

Maistresse a xlii notes a v mesures comme il appert. |

R b s s d d d d r r r b s s d r r r b s s d d d d r r r b s s d r r r b s s d d d r r r b |

Le hault et le bas a xxxii notes a iiii mesures. |

R b s s d d d s s r r r b s s d s s r r r b s s d d d s s r r r b s s d r r r b ||

[12r]

Mamour a xxx notes a iii mesures. |

R b s s d r s s d d d s s r r r b s s d s s r r r b s s d d d s s r r r b |

Alenchon a xxx notes a iii mesures. |

R b s s d r s s d d d s s r r r b s s d s s r r r b s s d d d s s r r r b ||

[12v]

La portingaloise a xxx notes a iii mesures. |

R b s s d r s s d d d s s r r r b s s d s s r r r b s s d d d s s r r r b |

Sans faire de vous de partie a lv notes a v mesures *comme* il appert. |

R b s s d d d d s s r r r b s s d r s s d d d r r r b s s d d d d r r r b s s d r s s d d d r r r b s s
d d d d r r r b ||

[13r]

Une fois avant que morir a xliiii notes a vi mesures tout [sic] *imperfaites*. |

R b s s d d r r r b s s d r d r b s s d d d r r r b s s d r d r b s s d d d r r r b s s d r d r b |

Beaulte de Castille se danse a *iii personnes* en la maniere qui s'ensieut |
s s d honneur d s s d honneur d s s d honneur d s s d d r r r s s d r r r s s d ||

[13v]

Le doulz espoir a *xlii notes* a *vi mesures* toutes parfaites. ||

[14r]

Tyron a *xxxiiii notes* a *iiii mesures*. |

R b s s d d d s s r r r b s s d s s r r r b s s d d s s r r r b s s d s s r r r b. |

Le petit roysin a *xxxii notes* a *iiii mesures*. |

R b s s d d d s s r r r b s s d r r r b s s d d d s s r r r b s s d r r r b ||

[14v]

Ma mieulx ammee a *xxx notes* a *iii mesures*. |

R b s s d r s s d d d s s r r r b s s d s s r r r b s s d d d s s r r r b |

La danse de Ravestain |

b s s d d d ||

[15r]

Triste plaisir a *xlii notes* a *v mesures*. |

R b s s d d d d r r r b s s d r r r b s s d d d d r r r b s s d r r r b s s d d d r r r b |

Le grant Rouen a *xlviij notes* a *v mesures* imparfaites |

R b s s d d d d r r r b s s d d d r r r b s s d d d d r r r b s s d d d r r r b s s d d d d r r r b ||

[15v]

Mon leal desir a *lvi notes* a *vi mesures* comme il appert |

R b s s d d d d r r r b s s d d d r r r b s s d d d d r r r b s s d d d r r r b s s d d d d r r r b s
s d d d r r r b |

Le mois de may a xxxiiii notes a iiii mesures. |

R b s s d d d s r r r b s s d s r r r b s s d d d s r r r b s s d s r r r b ||

[16r]

Bayonne a xxxiii notes a iiii mesures. |

R b s s d r s s d d d s r r r b s s d r b s s d r s s d d d r r r b s s d r b |

La navaroise a xxx notes a iiii mesures. |

R b s s d d d s r r r b s s d r d r b s s d d d s r r r b s s d r d r b ||

[16v]

Barcelonne a xxxiiii notes a iiii mesures comme il appert. |

R b s s d d d s r r r b s s d s r r r b s s d d d s r r r b s s d s r r r b |

Flourentine a xliiii notes a vi mesures. |

R b s s d d d r r r b s s d r d r b s s d d d r r r b s s d r d r b s s d d d r r r b s s d r d r b ||

[17r]

La potevine a xliiii notes a vi mesures toutes imparfaites. |

R b s s d d d r r r b s s d r d r b s s d d d r r r b s s d r d r b s s d d d r r r b s s d r d r b |

Languir en mille destresse a xxxvi notes a iii mesures. |

R b s s d d d d s r r r b s s d d d r r r b s s d s r r r b s s d d d r r r b ||

[17v]

La verdelete a xliiii notes a vi mesures toutes imparfaites. |

R b s s d d d r r r b s s d r d r b s s d d d r r r b s s d r d r b s s d d d r r r b s s d r d r b |

Le ioieux de Brucelles a xxxiiii notes a iiii mesures. |

R b s s d d d s r r r b s s d s r r r b s s d d d s r r r b s s d s r r r b ||

[18r]

Aliot nouvella a xxxvi notes a v mesures. |

R b s s d r r r b s s d d d r r r b s s d r r r b s s d d d r r r b s s d r r r b |

La basse danse du Roy a xlviii notes a v. mesures. |

R b s s d d d d r r r b s s d d d r r r b s s d d d d r r r b s s d d d r r r b s s d d d d r r r b ||

[18v]

Marchon la dureau a xlii notes a iiiii mesures. |

R b s s d d d d s s r r r b s s d d d r r r b s d d d d s s r r r b s s d d d r d r r r b |

Je sui pouere de leesse a xlii notes a v mesures. |

R b s s d d d d r r r b s s d r d r b s s d d d d r r r b s s d r d r b s s d d d r r r b ||

[19r]

La non pareille a xxx notes a iii mesures. |

R b s s d r s s d d d s s r r r b s s d s s r r r b s s d d d s s r r r b |

Vaten mon amoureux desir a xxxix notes a iiiii mesures. |

R b s s d d d s s r r r b s s b s s r r r b s s d d d s s r r r b s s d r s s d d d s s r r r b ||

[19v]

Joieusement a xliii notes a cinq mesures. |

R b s s d d d d r r r b s s d r r r b s s d d d d r r r b s s d r r r b s s d d d s s r r r b |

Passe rose a xxviii notes a iii mesures. |

R b s s d r s s d d d r r r b s s d s s r r r b s s d d d r r r b ||

[20r]

Le grant thorin a xlviii notes a cinq mesures *comme* il appert. |

R b s s d d d d r r r b s s d d d r r r b s s d d d d r r r b s s d d d r r r b s s d d d d r r r b |

La douce amour a xl notes a iiiii mesures *comme* il appert. |

R b s s d d d d s s r r r b s s d d d r r r b s s d d d d s s r r r b s s d d d r r r b ||

[20v]

Venise a lviii notes a vi mesures toutes parfaites comme il appert. |

R b s s d d d d s s r r r b s s d d d s s r r r b s s d d d d s s r r r b s s d d d s s r r r b s s d s
s r r r b s s d d d s s r r r b |

La haulte bourgongne a lii notes a vii mesures comme il appert. |

R b s s d d r r r b s s d r d r b s s d d r r r b s s d r d r b s s d d r r r b s s d r d r b s s d d
d r r r b ||

[20r]

Roti boullý ioyeulx en pas de breban. |

L'omme et la femme ensemble doibvent faire ce cy | deux fois, et puis s'ensuit la
basse danse. |

L'omme et la femme ensamble une fois⁸⁸⁰. |

L'omme ce cy tout seul et puis | la femme toute seule. |

r b s d d d b s s d d d⁸⁸¹ |

L'omme et la femme | ensemble deux fois. |

r b s s d r b s s d⁸⁸² ||

[20v]

L'esperance de Bourbon en pas de breban et se fait deux fois. |

Puis ycy laisse l'imme sa femme et le | femme aussý apres laisse son homme. |

Eulx deux ensemble | font ce cy. S'ensuit la | basse danse. |

L'esperance de Bourbon a xvii notes a deux mesures. |

b s s d d d s s r r r b s s d s s r r r b ||

[21r]

La danse de cleves |

R — ♮ b — ♮ ss — ♮ dd — ♮ d |

R — ♮ ss — ♮ d^r — ♮ |

⁸⁸⁰ Aggiunto nel margine sinistro dalla stessa mano.

⁸⁸¹ Le lettere sono scritte sopra la notazione musicale corrispondente.

⁸⁸² Le lettere sono scritte sopra la notazione musicale corrispondente.

L'omme se part de la femme | marchant deux ss. | avant, apres une double
desmarchant. | Et ce temps pendant la femme | se tourne sur pie coy. |

Ichi fait la femme | che que l'omme a fait. |

Et parellement | l'omme ce que la | femme a fait. ||

[21v]

La franchoise nouvelle, et le faut iver ii fois. |

R b s s d d d s s d^r s s d d^r b |

s s d d d d^r d d^r b s s d d^r b ||

[22r]⁸⁸³

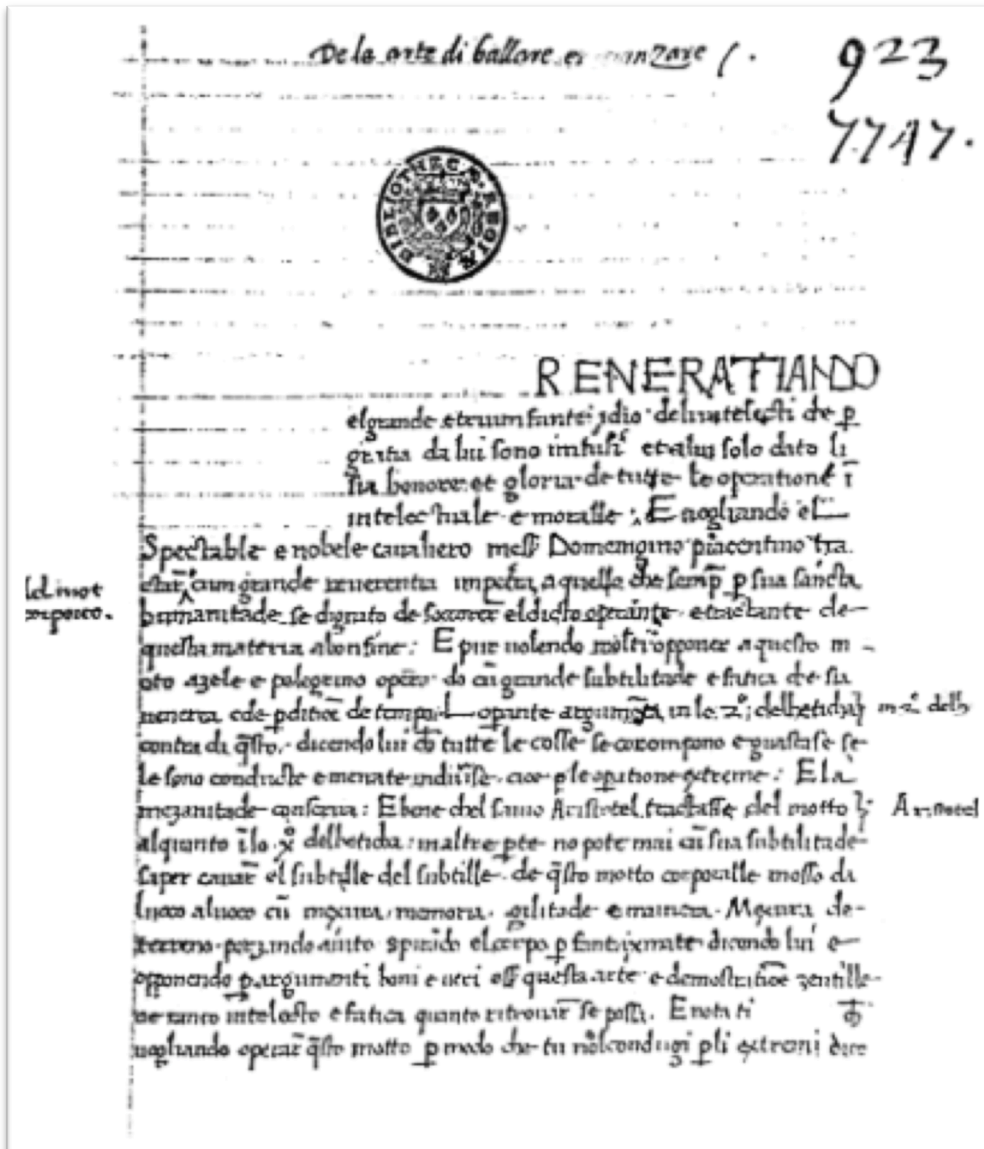
En tournant |

tous deux *par* dedens

ss. ung d. soÿ retournant come on estoit *par* devant. ||

⁸⁸³ I ff. 22v e 23r sono dedicati alle intavolature musicali.

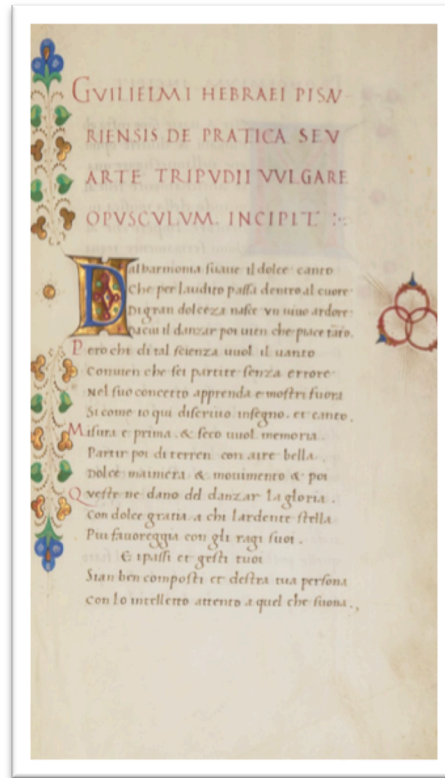
9.2 Illustrazioni⁸⁸⁴



1

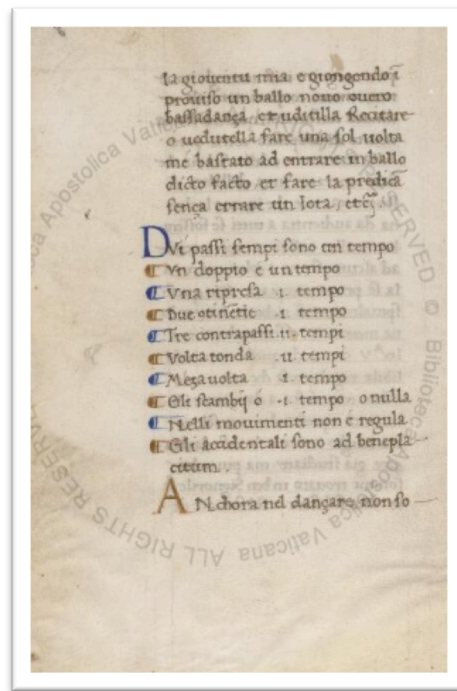
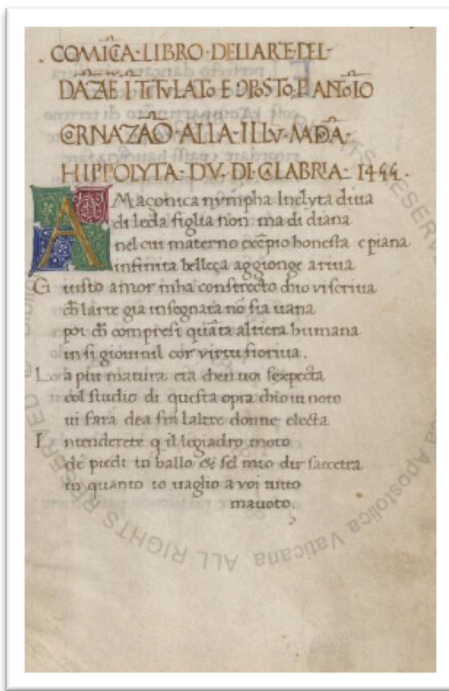
1 Il codice attribuito a Domenico da Piacenza, il *De arte saltandi & choreas ducendi*, conservato alla Bibliothèque Nationale de Paris, MS *f. ital.* 972 (1445ca.), f. 1r.

⁸⁸⁴ La documentazione qui esposta è estratta dal *corpus* testuale (codici e opere a stampa) e ordinata per cronologia.



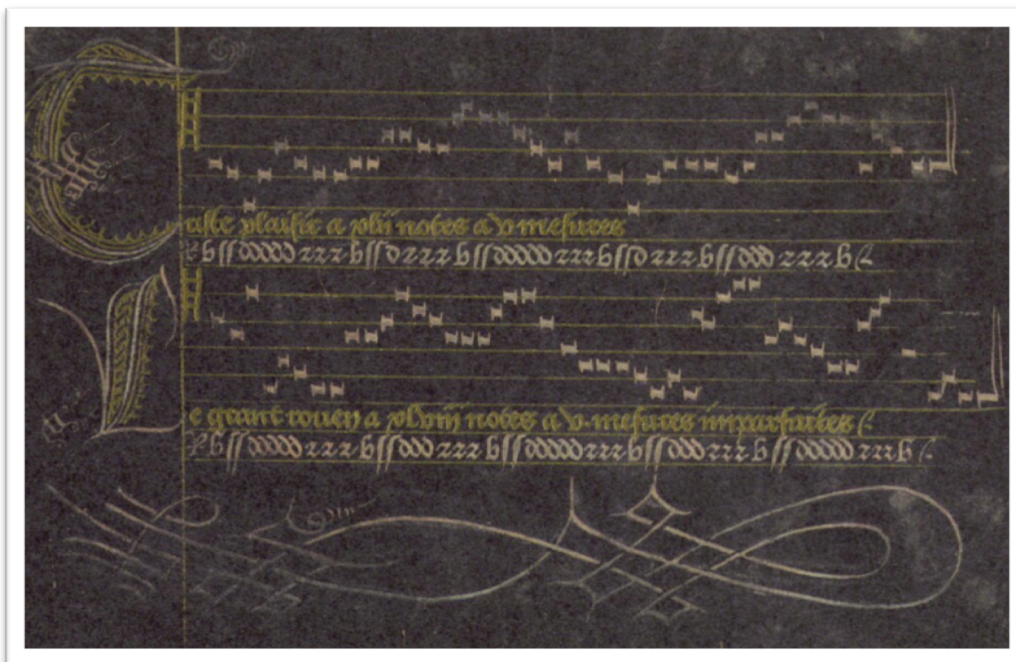
2-3

2-3 Il trattato di Guglielmo Ebreo da Pesaro, il *De pratica seu arte tripudii*, conservato alla Bibliothèque Nationale de Paris, MS. f. ital. 973 (1463), ff. 1r, 3r.



4-5

4-5 Il *Libro dell'arte del danzare* di Antonio Cornazzano, custodito presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Capponiano 203 (1465ca.), ff. 3r, 8v.



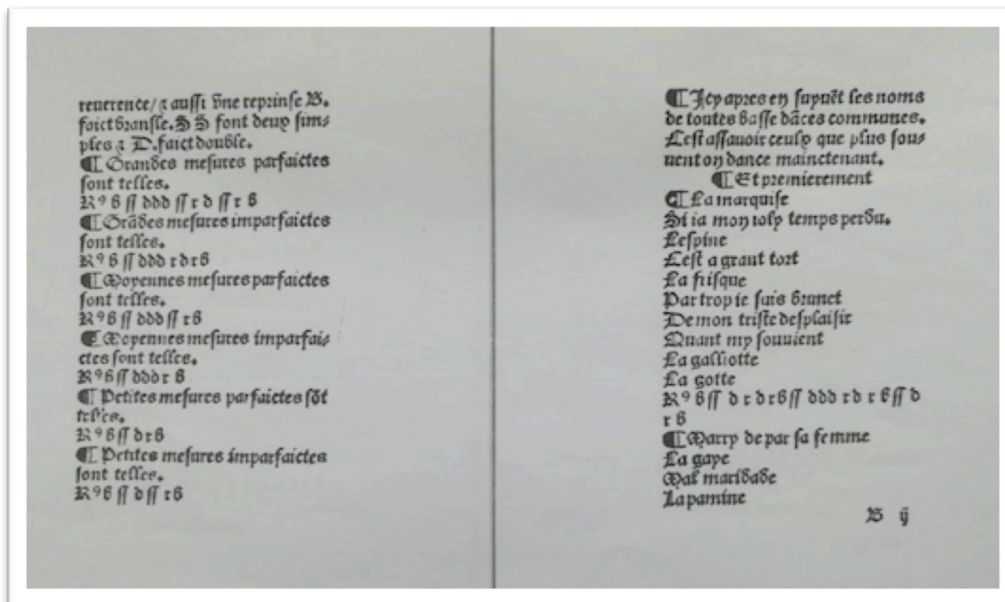
6

6 Il *Manuscrit dit des basses danses de la Bibliothèque de Bourgogne*, Bibliothèque Royale Albert I^{er} de Bruxelles, MS 9085 (1480ca.), f. 15r [ristampa anastatica: Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1988].



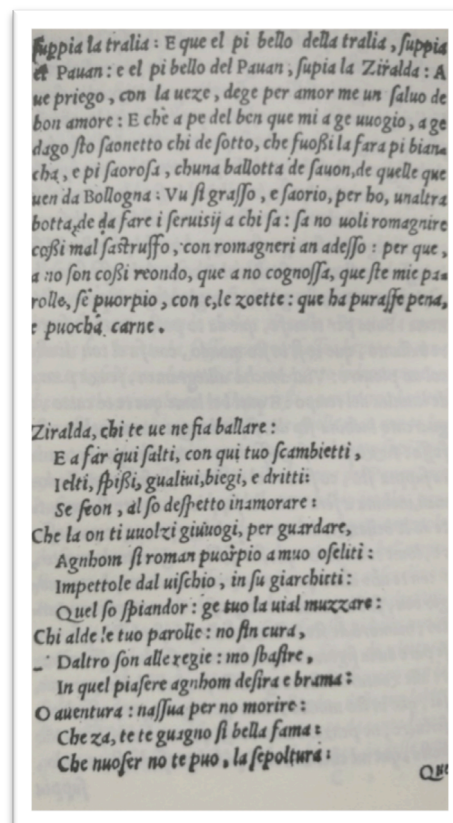
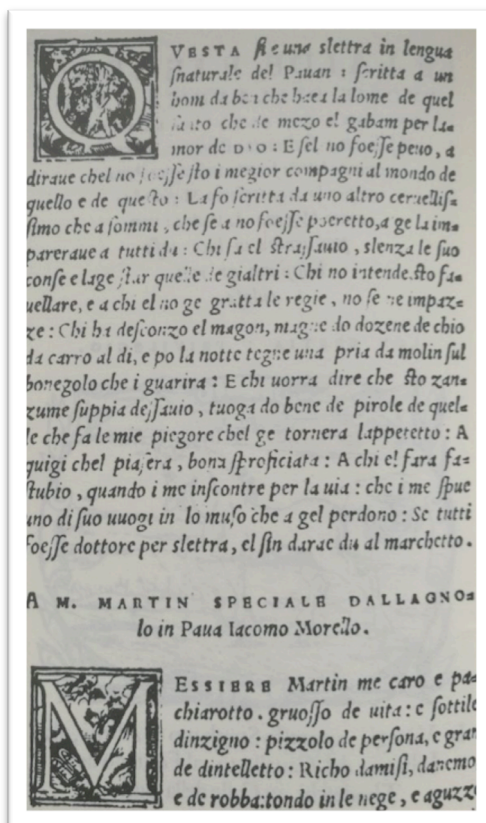
7-8

7-8 Il codice rimasto anonimo, *Lart et instruction de bien dancier* (1488-1496ca.), ff. 3v, 7r [ristampa anastatica: Genève, Minkoff, 1985].



9

9 Il manoscritto anonimo *S'ensuyvent plusieurs basses dances tant communes qu'incommunes* (1532-33ca.), ff. 4v-5r [ristampa anastatica: Genève, Minkoff, 1985].



10-11

10-11 Il libretto a stampa di Giacomo Morello, *Le lalde e le sbampuorie della unica e virtuliosa Ziralda ballerina e scaltrietta Pavana*, Venezia, 1553, conservato alla Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, Q27 - V258 - Z223, cc. 3, 21.

Soyis au second air que les Sangres Pour deux
 Soyis a la fin de ce Soy par une indance pour
 aller recommencer le second pas. pied que les
 appelle le double.

Le second pas. pied Il faut faire Soy par
 Desmarchis recommencer du pied droit de l'un
 du pied gauche pour faire le quatre^{me} en l'autre
 le Mattam. y bac et recommencer l'autre en
 Soy par desmarchis et l'un le pied gauche
 y saultant

Fin du double

Le branle de Bretagne Il y a deux pas
premierement

Il faut faire Soy par glisse a gauche recommencer
 du pied gauche et glisse le pied droit cela fait
 2/ par Soy encore Soy par du pied gauche
 et l'un y du pied droit pour faire Soy par
 l'autre. Du tallo du pied gauche l'un au
 pied droit y l'un cela fait encore 2/ par autam
 4/ par deux y Soy autam du pied droit au
 auty fait du pied gauche. Voilà le branle Soy
 quand les Sangres y ont air de branle deux

12

BALLO DELLA
GAGLIARDA

OPERA NUOVA E DILETTE-
VOLE COMPOSTO DA LUTIO

COMPASSO ROMANO

Sopra le mutanze della

Gagliarda non piu messe

IN LVCE.



IN FIORENZA

M D L X.

zi si fara un zoppo col detto piede in terra alzando il piede dritto poi si mettera il detto pie dritto in dietro al manco largho un passo, mettendo ancora il piede stanco appresso il dritto & subito alzerassi la gamba destra alzandosi da terra uoltando da quel medesimo lato il detto salto, venendo à cascar à piei pari stretti & li ginocchi vn poco larghi imponta di piedi.

Il modo de imparare affar la Capriola.

La maggior parte di tutti quelli che fanno bē la capriola stanno col pie dritto indietro che la punta del ditto piede sia quasi appresso al stanco, & alzandosi da terra fa che il pie dritto corri prima inanzi & poi indietro & che sia ben passata & si cascara imponta di piedi leggermente questo si chiamara in due parti semplice.

Capriola spartita è passata in Terzo.

Esercitandola col medesimo modo come di sopra dico alzandosi da terra fa ch'el piede dritto passi prima inanzi è veggasi di tagliarla in piu volte tanto che resti il piede stanco in dietro questa si chiamarà capriola passata in Terzo.

ORCHESOGRAPHIE

choisir pour commencer & y prendre pied: Du commencement que l'apprens à dancier à Poitiers, nostre maistre en sonnoit vne qu'il appelloit *La traditore my fa morire*, de laquelle l'air estoit tenu des plus beaulx entre toutes les aultres gaillardes: le la vous veulx icy noter en musique.

Air de la gaillarde appellee, *La traditore my fa morire.*



Capriol.
Je tiens ceste air merueilleusement agreable: A Orleans quāt nous donnions des aulbades, nous auions tousiours sur nos Lutz & Guiternes la gaillarde appellee la Romanesque: Mais ie la treuuois trop frequentee & triuiale: l'en apprens vne sur le Luth que ie voyois voluntiers dancier par mes compaignōs, par ce que ie la scauois iouer & chanter, & aussi qu'il me sembloit que les pas y estoient bien marquez, par ceulx qui la dançoient: Elle se nomme Anthoinette: La voicy en musique.

15

ORCHESOGRAPHIE



Reuers.

- Pied en l'air gaulche, sans petit fault. Fleuret.
- Pied en l'air droit, sans petit fault. greue gaulche.
- Pied en l'air droit, sans petit fault. Fleuret.
- Pied en l'air gaulche, sans petit fault. greue droite.
- Pied en l'air gaulche, sans petit fault. Fleuret.
- Pied en l'air droit, sans petit fault. greue gaulche.
- Pied en l'air droit, sans petit fault. Fleuret.
- Pied en l'air gaulche, sans petit fault. greue droite.
- Pied en l'air gaulche, sans petit fault. Fleuret.
- Pied en l'air droit, sans petit fault. greue gaulche.
- Pied croisé gaulche.
- Reuerence passagiere gaulche, ou entretaille gaulche causât greue droite.
- Sault majeur.
- Posture gaulche.

Et ainsi continuant en repetant le commencement.

Capriol.

Passons oultre, & me donnez la tabulature de quelque passage d'vnze pas.

Arbeau.

Les passages d'vnze pas peuuent estre formez en comptant

16

98

DE THOINOT ARBEAV.

main fenestre à la droiſte: Et à la fin que vous entendiez mieux
la tabulature que ie vous en veulx donner, ie n'cipargueray
pas de vous figurer lei'dites ſortes de geſtes.

Feinſte.



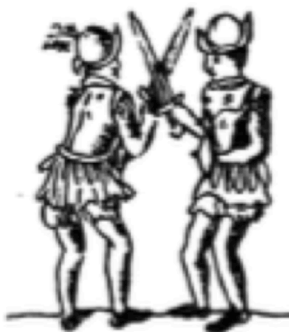
Estocade.



Taille haulte.



Reuers hault.



Vous voyez cy deſſus quatre figures des geſtes dont ie vous ay
parlé, ſçauoir la feinſte, l'eſtocade, taille haulte & reuers hault
b ij

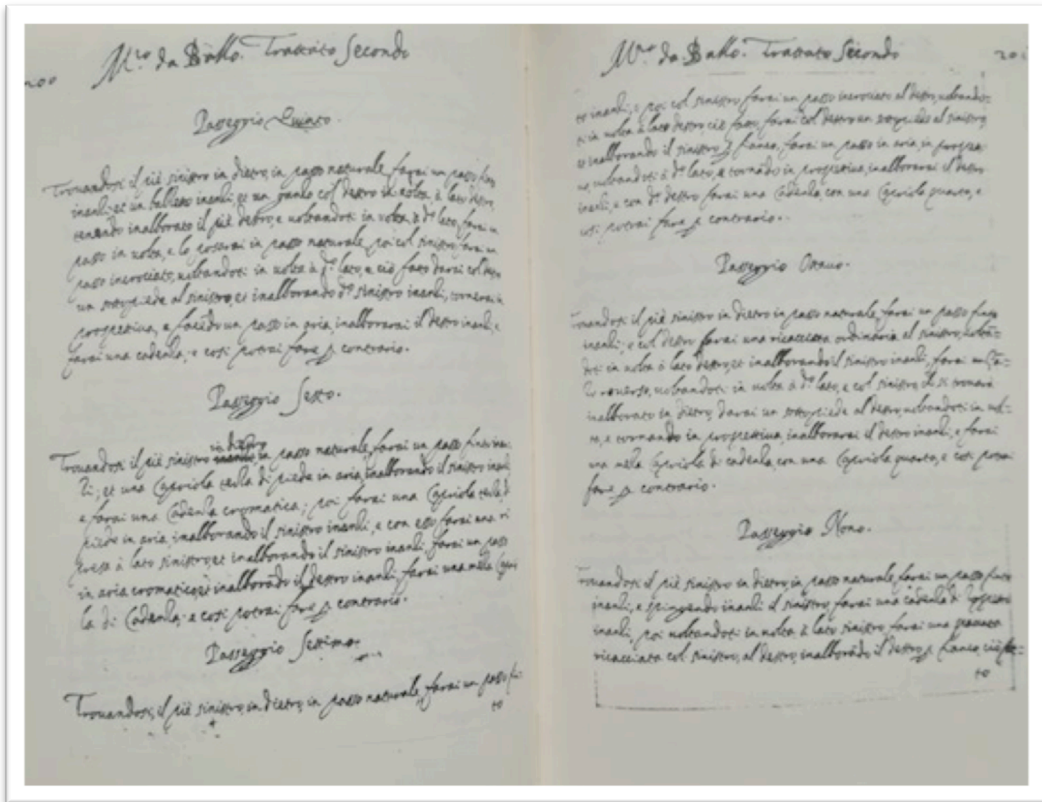


18



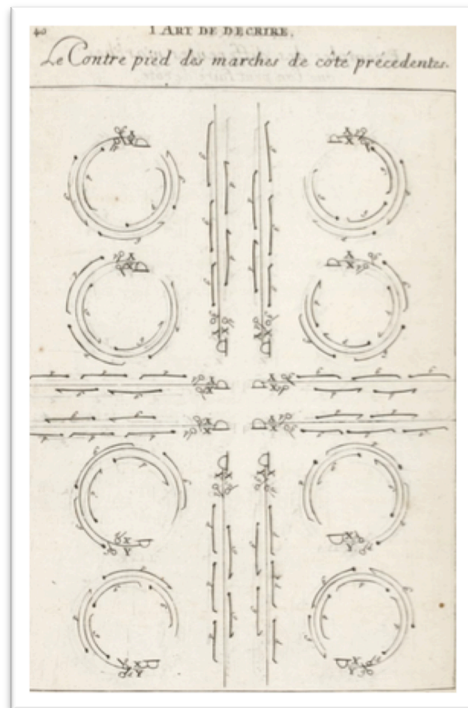
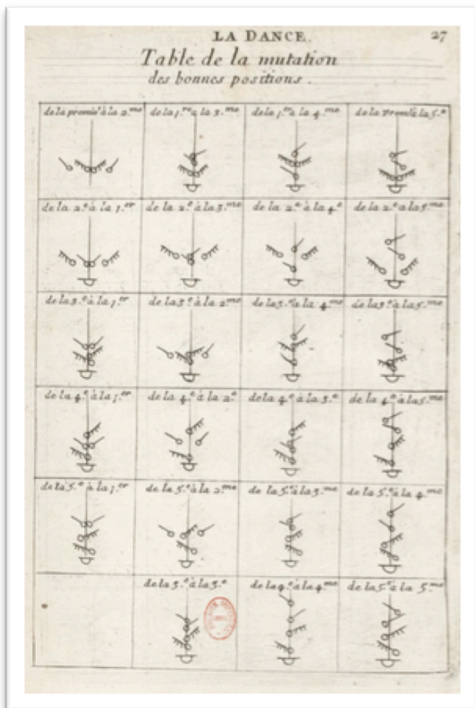
19

18-19 Il trattato di Angelo Tuccaro, *Trois dialogues de l'exercice de sauter et voltiger en l'air*, Paris, 1599, cc. 113, 129.

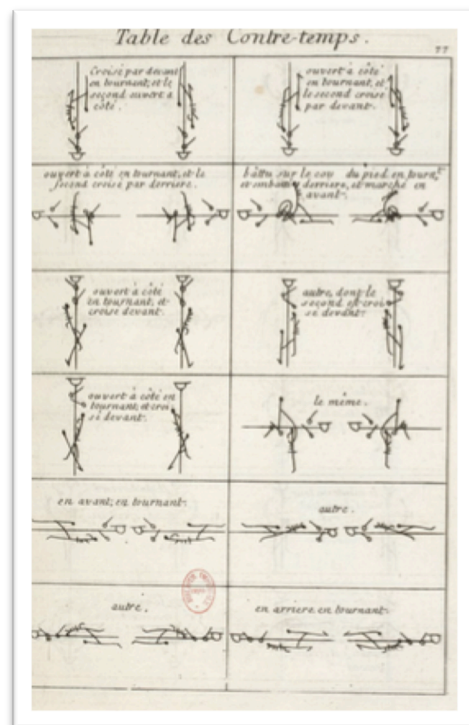


20

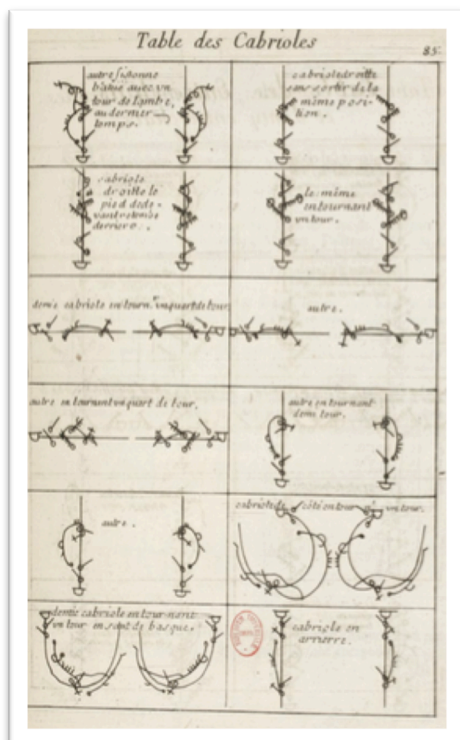
20 Il trattato di Ercole Santucci Perugino, *Mastro da ballo*, Perugia, 1614, cc. 200-201 [ristampa anastatica: Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2004].



21-22



23-24



25-26

21-26 Il trattato moderno di Raoul-Auger Feuillet, *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse*, Paris, 1700, cc. 27, 40, 63, 79, 85, 86.

10 Zusammenfassung

Das Thema der Italianismen ist in diachroner Perspektive sehr intensiv untersucht worden und liegt noch heute im Zentrum des wissenschaftlichen Diskurses (für eine detaillierte Bibliographie vgl. Lupis/Pfister 2001, 86-88; Serianni 2008, 20-22). Die zahlreichen Publikationen stellen einen klaren Beweis der noch aktuellen Relevanz des Bereiches und der verschiedenen Perspektiven dar, von welchen ausgehend das Phänomen zu beobachten wird.

In der sprachgeschichtlichen Literatur findet sich jeweils eine ausführliche Behandlung des Italienischen (oder von einigen *volgari itoloromanzi*) außerhalb Italiens in einem immer breiteren Spektrum von Domänen und Sprachgebieten. Für einzelne Epochen und fachspezifische Gebiete fehlen aber noch tiefgehende Forschungsarbeiten.

Die Aufmerksamkeit der Sprachhistoriker (und der Experten der Interferenzlinguistik) bleibt auf die *arti maggiori* wie die Architektur, die Musik, die Malerei und Bildhauerei fixiert, in denen Italien zur Zeit der Renaissance eine zweifellose Strahlkraft darstellt und als Hauptsprache (Kultursprache) in Europa verwendet wurde (s. dazu Motolese 2012, 8). In dem modernen geschichtlichen Überblick über die „Italianismen“ (auch im Sinne italianisierender Mode, wie schon von Baglioni 2016, 128 angekündigt) kristallisieren sich zwei zentrale Bereiche heraus: das *otium* (d.h. die Literatur und alle Bereichen der Kunst) und das *negotium* (das Handeln und die damit verbundenen Tätigkeiten, allen voran die Marine)⁸⁸⁵. Das erste oben genannte Gebiet gewann in Europa an Bedeutung (und Prestige); das zweite - dagegen - dominiert im Mittelmeerraum, wobei die itoloromanischen Varietäten als *lingua franca* (auch «lingua di necessità» nach Venier 2012, 17) und vorwiegend für die mündliche und kaufmännische Kommunikation galten. Ganz klar ist zu verzeichnen, dass das Italienische in Mittelalter und Renaissance als Gebersprache für nahezu (und nicht nur) alle europäischen Sprachen fungierte (Wilhelm 2013, 62).

Trotz der Vielzahl eher punktueller Untersuchungen ist bisher der Bereich Tanz auch nicht systematisch erforscht. Das Fehlen linguistischer Analysen und das bisher geringe Interesse an dem gesamten Gebiet hat als Hauptgrund die eher

⁸⁸⁵ Vgl. Bruni (2013, 10).

dürftige Kenntnis der Textzeugnisse im Italienischen und allgemeiner der Tanztraktate als literarische Gattung. Somit ist der Tanz als autonomes Sachgebiet (und als feste Disziplin) sprachgeschichtlich nicht sehr gut erschlossen. Bisher ist die Mehrzahl der (bekannten) Primärquellen des Italienischen und Französischen im 15. und 16. Jahrhundert nur als Handschrift verfügbar und der Beitrag von Philologen erweist sich in diesem Kontext als wenig hilfreich. Dank der technischen und bibliothekarischen Weiterentwicklungen der letzten Jahrzehnte wurde aber das koreanische Corpus gefördert und hat uns einen privilegierten Zugang zu den entsprechenden digitalisierten Versionen der Texte ermöglicht.

Ein Paradigmenwechsel? Bemerkenswert erscheint die Edition des von Domenico da Piacenza verfassten Textes *De arte saltandi et choreas ducendi* (1445ca.): Es geht dabei um das älteste Tanzmanuskript Italiens, ediert durch Procopio 2014. Diese Edition ist von großer Bedeutung, da sie die einzige ist, die mit einem textkritischen Apparat herausgegeben wurde. Die übrigen italienischen Werke aus dem 15. Jahrhundert wurden auch ediert. Das Traktat *De pratica seu arte tripudii* von Guglielmo Ebreo (MS f. ital. 973 der Bibliothèque nationale de France) erscheint 1993: Barbara Sparti, eine amerikanische Tanzhistorikerin, hat den Text ins Englische übersetzt und als Faksimile ediert. Das *Libro dell'arte del danzare* (Ms Capponiano 203 der Biblioteca Apostolica Vaticana) von Antonio Cornazzano kennt eine einzige Ausgabe aus dem Jahr 1915 in einer halbdiplomatischen Transkription, die von Carlo Mazzi herausgegeben wurde. Als interessantes Vorbild für Frankreich gilt das *Manuscrit dit des basses danses* (1480ca.). Der Text wurde 1995 von Lieven Baert und Veerle Fack in halbdiplomatischer Transkription (ohne kritischen Apparat) publiziert. Weniger Aufmerksamkeit wird der koreanischen Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts beigemessen.

Im Gegensatz zu den meisten anderen Bereichen wurde der untersuchte Kontext aus editionsphilologischer Sicht noch nicht ausreichend erforscht: Bis heute stand diese Literatur noch nicht im Mittelpunkt von sprachhistorischen Forschungen. Diese Lücken werden sich negativ auf die lexikographischen Daten auswirken: Die Datierung der in den Texten belegten Italianismen bleibt vorläufig bestehen und des Weiteren bleiben die diatopischen Varietäten des Italienischen, die als Vorbild für Frankreich galten, marginalisiert. Ähnliche Szenarien lassen sich unter dem

Gesichtspunkt der Lexikographie abbilden. Die erst ab der Mitte des 15. Jahrhunderts in Italien und Frankreich erschienenen Textzeugnisse wurden aus lexikographischer Sicht noch nicht ausführlich analysiert. Die wenigen linguistisch ausgerichteten Studien sind wie folgt aufzulisten: a) eine reine linguistische Überblicksdarstellung über zwei italienische Traktate des 16. Jahrhunderts stellt Specchia (2018, 191-203) vor. Der Fokus liegt hierbei auf der Tanzsprache - hier als innovativer Gegenstand der Linguistik betrachtet - wobei einige graphisch-phonetische Merkmale der zwei untersuchten Traktate näher erläutert sind; b) das Werk von Chiodetti *Per il lessico della danza del Quattrocento* (2019, 127-168) arbeitet die Fachsprache des Tanzes in seiner embryonalen Phase ab. Auch hier werden die Primärquellen untersucht und einige Charakteristika des analysierten Wortschatzbereichs zusammengefasst. Die Autorin entwirft ein erstes Glossar der Fachsprache des Tanzes im 15. Jahrhundert. Dieser Studie verdanken wir wichtige Anstöße für die Forschung.

Man kann also feststellen, dass die Forschungsarbeiten in diesem Zusammenhang auch nicht ausreichend sind und dass die Sprachhistoriker die bestehenden Lücke nicht gefüllt haben.

Die vorliegende Arbeit soll mit einer systematischen Analyse der Entlehnungen im Bereich Tanz und mittels historischer Originalquellen die lexikographisch-linguistischen Lücken schließen. Die Textzeugnisse beider Sprachsysteme stellen die empirische Grundlage für die lexikographische Analyse dar. Gegenstand dieser Arbeit ist die Untersuchung und Beschreibung der italienischen Einflüsse auf den französischen Wortschatz des Tanzes in früher Neuzeit (15.-17. Jahrhundert). Es handelt sich um eine Zeit, in der die Anfänge einer koreanischen Schreibtradition lagen (im Italienischen verdichten sich die Handschriften erst ab der Mitte des 16. Jahrhunderts) und in der bereits eine gemeinsame Terminologie (wenngleich man nicht wirklich von einem Kanon sprechen kann) zu erkennen ist. In der Renaissancekultur Italiens gewann dieses Gebiet an Prestige und Einfluss, ein Aspekt, der nicht ohne linguistische Konsequenzen geblieben ist. Von großer Bedeutung ist der Paradigmenwechsel vom späten 17. Jahrhundert: Die europäische Tanzsprache und -kultur stehen unter dem Einfluss des Französischen.

Um die modernen sprachlichen Auswirkungen begründen zu können, müssen wir sowohl kulturhistorische wie politische Prämissen ab Mitte des 15. Jahrhunderts

ausloten. In der Analyse soll gezeigt werden, wie eine eingehende Untersuchung sprachlicher Erscheinungen zum Verständnis der historischen Phänomene führt, die diese mit sich bringen und die zudem eine besondere Eigenschaft einer Gesellschaft darstellen (Nannucci 1840, 80). Die vorliegende Studie ist somit mehr oder weniger auch von historischem Interesse, da die sprachlichen Spuren ein Bild der engen Kontakte zwischen der italienischen Realität und der Welt jenseits der Alpen zeichnen. Hierbei handelt es sich um Beziehungen, die noch vor geographischen von wirtschaftlichen und politischen Gründen gekennzeichnet, sowie durch eine starke Nähe und gleichzeitig durch sprachliche Unterschiede markiert sind.

Am Anfang des Forschens sind wir auf spezifische Fragestellungen eingegangen, alle von besonderer Relevanz für Sprachhistoriker und Lexikographen: Welche linguistischen Erkenntnisse ergeben sich aus der Genese der Tanzterminologie? Welche Verbreitung weist die neue literarische Gattung und das damit verbundene Vokabular auf? Welche Entlehnungswege und welche Anlässe fungieren als Motor des Wortschatzwandels? Welche Kontaktsituation ist vorangegangen? Woran erkennt man die Entlehnung und in welcher Form findet diese statt? Welche Entlehnungsklassen (Kategorien) können im Bereich Tanz unterschieden werden? Wie ist die Entwicklung in der *langue cible* und welche sprachinternen Konsequenzen des Worttransfers liegen im Hinblick auf das Französische vor? Mit Blick auf die Gegenwart, ist es immer noch möglich eine italienische Strahlkraft in der aktuellen Fachsprache des *ballet académique* aufrecht zu erhalten?

In dieser Studie stehen die Primärquellen innerhalb des untersuchten Bereichs im Vordergrund. Um Entlehnungswege zu dokumentieren und die oben genannten Fragestellungen nachforschen zu können, haben wir zu allererst unser Corpus erstellt. Der Sammlung der Dokumentation ging eine intensive Rechercharbeit in den Bibliotheken in Turin (Nationalbibliothek), Paris (BnF) und Stuttgart (Württembergische Landesbibliothek) voraus, die es uns in mehreren Etappen erlaubt hat, Materialien zu entdecken, die noch nicht umfassend von Studien erschlossen waren. Im Übrigen waren zu einem späteren Zeitpunkt die Materialien Dank der effizienten Digitalisierungswelle zahlreicher Bibliotheken leicht im Netz zu konsultieren (u.a. Vatikanische Apostolische Bibliothek und die BnF). Diese Entwicklung erlaubt zugleich den Zugriff und die Abfrage unveröffentlichter Quellen, Manuskripte, Druckwerke.

Für die vorliegende Arbeit wurden die antiken italienischen Texte minutiös analysiert, d.h. in der Regel alle Textzeugnisse mit Bezug auf die koreische Dokumentation, die bis heute bekannt sind. Den Beginn des Zeitraums markiert das erste Manuskript Italiens (an der Bibliothèque nationale de France, MS f. ital. 972 verortet) etwa um 1445 und dehnt sich bis zum Jahre 1650 aus. Mit einbezogen wurde musikalische Materialien der sogenannten *Intavolature*, die oft hinsichtlich ihrer Strukturen und Motive an den Bereich Tanz angrenzten und wertvolle Hinweise auf die Erstbelege lieferten. Im französischen Sprachraum beginnt der gespannte Zeitbogen etwa um 1480 (Man. Bourgogne) und erstreckt sich bis 1725, dem Jahr, in dem *Le Maître à danser* von Pierre Rameau veröffentlicht wurde. In dieser Zeitspanne nimmt der klassische Tanz einen reifen und sichtbar modernen Charakter an, der eine vollständige Bestandsaufnahme der Italianismen des Tanzes ermöglicht, in einer Sprache, die für viele noch einen ausschließlich französischen Geschmack aufweist. Die Durchsicht solcher jüngerer Texte führt zu einer offensichtlichen Bilanz der ‚Entlehnungen‘ und ‚Einbürgerungen‘ und somit zugleich des ‚Verlorenen‘, indem diese kurzlebigen Entlehnungen als flüchtig markiert wurden.

Streng genommen handelt es sich bei den oben genannten um eher seltene und originelle Quellen, sowohl hinsichtlich ihrer inhaltlich reichen textuellen Typologie, in der musikalische, militärische und Fechtelemente zusammenfließen, als auch im Bezug auf die organische Strukturierung des Fachstoffes. So finden sich kanonische Neumen, Partituren, Bilder, Figuren und schließlich auch Notationen des Tanzes „Beauchamp-Feuillet“ (vgl. § 3.2.4). Außer dass sie ein begehrtes Untersuchungsmaterial darstellen, bietet das Feld ‚Tanz‘ und enger gefasst die Traktate einen vor allem philologischen Wert, gerade hinsichtlich der kritischen Ausgaben, die diese Schriften verdienen würden. Des Weiteren sind sie sehr bedeutend wegen ihrer linguistisch-lexikographischen Wertigkeit der technischen Lexeme, die noch etymologisch und semantisch zu begründen sind.

Grundsätzlich beschränkt sich das Interesse nicht ausschließlich auf die Disziplin der Sprachwissenschaft, sondern umfasst auch die Geschichte, Soziologie, Anthropologie und Tanzwissenschaft. Die herauszuarbeitenden Daten, insbesondere die historischen, sind dahingehend von Bedeutung, dass sie es erlauben, die intensiven Austausch und Kontakte zwischen Italien und Frankreich

nachzuzeichnen und zu verstehen. Diese etablieren sich dann auf sprachlicher Ebene und sind an Entlehnungen festzumachen. Um diese Auswirkungen umfassend zu bewerten, sind in den Analysen auch die historischen Fakten miteinbezogen, die zur Rekonstruktion der Umstände und Modalitäten der Interferenzen hilfreich sind. Die qualitativen und quantitativen Spezifitäten des Corpus machen dieses zu einem Werkzeug, das in der Lage ist, eine größere Menge positiver Daten anzubieten. Hierbei führen Neuaufnahmen, Rückdatierungen und die Existenz heimischer sprachlicher Konkurrenten zu positiven Überprüfungen: konkret lassen sie synchron und diachron auch die Teile sichtbar werden, die schwankend und noch nicht kodifiziert erscheinen, zusammen mit einer vollständigen Kontextualisierung der linguistischen Aspekte.

Im Allgemeinen unterscheidet sich diese Arbeit von den herkömmlichen Studien zu Italianismen, die nur sporadisch anhand von Primärquellen untersucht werden (wie im Fall von Hope [1971], Wind [1928] und Sarauw [1920], deren Daten aus lexikographischen Instrumenten oder früheren Studien entnommen wurden). In diesem Zusammenhang muss übrigens festgestellt werden, wie viel Innovatives in der Idee liegt, die Art zu bewerten, auf die die Entlehnungen empfangen und aufgenommen wurden und diese mit dem kulturhistorischen Hintergrund zu verknüpfen. Dieser Vorschlag wurde nur teilweise von Sprachwissenschaftlern angenommen, die sich neuerdings mit Italianismen auseinandergesetzt haben. Wie auch Cella (2003, XI) vermerkt, weist Hope eine genauere sprachliche Typologisierung der Lehnwörter zurück und verzichtet vor allem auf die Nachverfolgung verschiedener Arten der Entlehnung je nach unterschiedlichen Umständen und Gründen. Basierend auf dem Werk Cella (2003, XIII-XVI) erscheint es uns nützlich (im Rahmen dieser Arbeit) eine Unterscheidung zu treffen zwischen den Arten, wie sich die italienische Entlehnung realisiert, und dem historischen Bezugskontext: Die auf heute gesprochenen Sprachen konstruierten Interpretationskategorien können sich für eine Analyse antiker Entlehnungen als ungeeignet erweisen. Ferner bleiben noch radikale Unterschiede sowohl hinsichtlich des sozio-kulturellen Umfelds, in dem das Prestige einer Sprache vorherrscht, als auch der Übertragungsmöglichkeiten eines fremden Wortschatzes. Daher wird hier auf die von Cella (ib.) „philologisch“ bezeichnete Perspektive zurückgegriffen, die

das entlehnte Material mit den entsprechenden sprachlichen Phänomenen in Verbindung setzt.

Im Bezug auf die methodischen Grundlagen erscheint die bedeutende Anzahl an Textzeugnissen rund um den Tanz ab Mitte des 15. Jahrhunderts bis heute bemerkenswert. Eine chronologische Eingrenzung scheint hierbei unabdingbar. Ausschließlich das Hauptinteresse an der Sprache des Tanzes in Kombination mit der chronologischen Einschränkung der antiken Zeugnisse erlaubt die Genauigkeit einiger Analysen. So eine eingehende Untersuchung ist möglich Dank einer durchdachten Überprüfung der bedeutendsten (in manchen Fällen auch kleineren) italienischen und französischen, historischen und modernen, etymologischen und fachwortschatzlichen Lexika.

Für einen Überblick sind im Folgenden die wertvollsten italienischen Quellen zusammengefasst: der TLIO und das Corpus OVI (hauptsächlich für die ersten Dokumentationen der italoromanischen Vulgärschriften und die den wichtigsten semantischen Entwicklungen im Tanzbereich vorstehen), die Dank ihrer digitalisierten Version einen aktualisierten Zugriff erlauben; das LEI, dessen aufgearbeitete Materialien sich nicht auf verfasste und veröffentlichte Artikel beschränken, sondern auch auf die „Fiches“, die ein umfassendes Dokumentationsspektrum für die chronologische, semantische und geographische Breite bieten; der GDLI, der, obwohl er nur kursorisch (und teilweise spät belegt) die Technizismen des Tanzes verzeichnet, punktuell erlaubt die Verbreitungen und semantischen Entwicklungen von nicht nur koreischen Lexemen zu durchforsten, sondern im Besonderen auch einiger Fachbereiche, an die der Tanz anknüpft; der Veneroni (1681), der häufig detailliert orchestrisches Material lemmatisiert und bei dieser Gelegenheit eine gewisse Lebendigkeit außerhalb der Texte verleiht; der DI, beschränkt auf die von klassifizierten Ethnizismen abgeleiteten Technizismen und mit punktuellen Verweisen auf Zweitbedeutungen; der DELI₂ (nur in geringem Maße der EVLI), der DEI und der REW, die umfassend zur Beantwortung der etymologischen Fragen herangezogen wurden. In einigen wenigen Fällen wurde die Dokumentation mit Angaben aus dem TB und Florio (1598) einbezogen, insbesondere wenn die Lexeme anderweitig nur selten zu finden sind.

Den historisch-kulturellen Überblick vervollständigen die Datenbanken: BibIt (<www.bibliotecaitaliana.it>), DBI (<www.treccani.it/biografie/>), EncStoria

(<www.treccani.it>), EncItalieno (2010-11) und schließlich *Letteratura Italiana Zanichelli* (2001).

Im Französischen hat der elektronische Kanal einen gleichzeitigen Zugriff auf Materialien erlaubt, die früher nur entgeltpflichtig zugänglich waren. Die Hauptlexika stehen leicht abfragbar im Netz zur Verfügung, ausgehend von der jüngsten digitalen Version des DEAFplus und DEAF*pré* (seit 2017). Das DEAF ermöglicht eine Abfrage einer noch größeren und aktualisierten Menge positiver Daten auch für die lexikographischen Bereiche, die noch „roh“ vorliegen. Der Gesamtapparat liegt online als DEAF*pré* vor und bietet wertvolle Materialien zur Konsultation (vergleichbar mit den „Fiches“ des LEI). Streng genommen ist der Nutzen des *Dictionnaire étymologique de l'Ancien Français* entsprechend dem des Godefroy (hier GD und GDC) auf die Dokumentation der Erstbelege und Semantiken dieser Lexeme beschränkt, die im 16. und 17. Jahrhundert zu Italianismen des Tanzes wurden (insbesondere um den ursprünglichen graphisch-semantischen Wert vor dem Einfluss des Italienischen nachzuzeichnen). Das *Dictionnaire du moyen français* (Ausgabe 2015 einschließlich dem *Complément* 2017) - das sich in der Zeitspanne zwischen dem Altfranzösisch und dem modernen Französisch verortet - stärkt die Anzahl belegter Italianismen und bietet punktgenauere chronologische Angaben. Somit schließt es die Lücken des *Französischen Etymologischen Wörterbuchs*, das - trotz seiner chronologischen Stärke - eine Menge an koreanischen Italianismen geliefert hat (einschließlich der semantischen Verbreitungen und parallelen Entwicklungen sowie den Resemantisierungen im Französischen) und dadurch wiederum ermöglicht, deren Vitalität in anderen Texten zu belegen. Der TLFi (*Trésor de la langue française informatisé*) hat sich als wertvolles Instrument erwiesen, obwohl sein Abschnitt zu Italianismen nur schwach belegt ist und häufig zu ungenauen Überprüfungen mitten im Übergang führt. Der konstante Verweis auf klassische Studien und historische Grammatiken hat eine schnelle Überprüfung anderer Daten begünstigt.

Als weitere lexikographische Korpora sind der Cotgrave (1611), Oudin (1621, 1640, 1643, 1645, 1660), Huguet und in manchen Fällen auch das *Dictionnaire de l'Académie* in den verschiedenen Ausgaben zu nennen, über die es möglich war, die Etappen der phono-morphologischen Aufnahme von Entlehnungen und deren entsprechende graphische Varianten aufzufindig zu machen. Die Daten im Furetière

(1690) und Richelet (1680) wurden erhoben mit dem Ziel, die Entwicklungen des Wortschatzes des Tanzes zum Ende des 17. Jahrhunderts nachzuvollziehen, als der innovative Schub des Französischen zur Bildung des modernen *ballet académique* führte.

Zum fachsprachlichen Bereich wurden folgende Quellen systematisch und eingehend konsultiert: das *Dictionnaire de musique* von Brossard (1703) und von Rousseau (1768); das *Dictionnaire musical des locutions étrangères* von Rougnon (1892); der DEUMM (1983-90) und der LESMU (2002); das *Dictionnaire de la danse* von Compan (1787), von Desrat (1895) und Le Moal (1999); das *Manuel du Maintien et de la danse* von Soria (1900); die *Grammaire de la danse classique* von Guillot und Prudhommeau (1977); die *Technique de la danse* von Bourgat (1986); die *Terminologie de la danse classique* von Challet-Haas (1987); das *Dizionario della danza e del balletto* von Koegler (2011).

Allgemein wurde für den vom Italienischen als Gebersprache gelieferten Bestand an Entlehnungen das elektronisch verfügbare *Osservatorio degli Italianismi nel mondo* eingehend konsultiert.

Die Lexika sollen dem Bedürfnis entsprechen, die Einträge ihrer Etymologie zuzuordnen und die den Primärquellen entnommenen Daten in einen weiteren Kontext einzuordnen, der dem ersten bekannten Beleg entspricht (hier nicht nur im Sinne der ersten graphischen Form zu verstehen, sondern auch die erste Bedeutung eines bestimmten Lexems). Aus dieser Sichtweise heraus wird auch die jeweilige semantische Begründung des Technizismus nachgezeichnet. Dort, wo es die lexikographische Dokumentation erlaubt, wird der technische Eintrag systematisch mit anderen Spezialisierungsbereichen verglichen, um die empfangenen Bestände zu begründen. Die Bilanz wird kontrastiv zwischen den italoromanischen und den französischen Elementen gezogen: Um die sprachliche Ebene zu definieren, auf der sich die Entlehnung auswirkt (phonetisch, morphologisch, semantisch oder lexikalisch), und um zugehörige Unterschiede, die sich zwischen den Empfang nach italoromanischer „akzentuativer“ Art einschieben oder einen Terminus, der nur teilweise phono-morphologisch verändert ist, habe ich die kanonische Unterscheidung zwischen Lehnprägung und Lehnwort getroffen. Somit habe ich jedes Mal hervorgehoben, wie sich der Einfluss realisiert und wie die (semantischen oder strukturellen) Fremdelemente aufgenommen wurden. Auch wenn heimische

Konkurrenten vorliegen, wird das entstandene Verhältnis von fremdsprachiger Entsprechung in Augenschein genommen und die Verbreitungskontexte der Formen überprüft. Neben diesen Aspekten wird auch das Verschwinden von Fremdwörtern im Französischen begründet: Das Fehlen von Belegen zu einem geschichtlichen Zeitpunkt der Italianismen des Tanzes ist ein eindeutiges Zeichen sprachlicher und kultureller Entwicklungen, die kritisch zu diskutieren sind. Das Material wird dann wiederholt mit den französischen Traktaten des 18. Jahrhunderts abgeglichen, die dazu tendieren, sprachliche Entscheidungen bis heute zu konsolidieren.

Da es sich nicht um einen heterogenen und zu weit gefassten Bestand an Termini handelt, habe ich auch die Fälle untersucht, in denen eine Klassifizierung als Italianismen nicht zweifelsfrei gegeben ist. Eine solche Bemessung ist nur mit Hilfe von ausreichenden und fundierten Indizien für eine Entlehnung möglich. In solchen Fällen wird die Argumentation mit der Sammlung der vom Corpus angebotenen Dokumentation durchgeführt, die die Analyse mit außersprachlichen Elementen stärkt (manchmal zur Begründung der Entlehnung oder um die Hypothese des Italianismus selbst zu entkräften) zusammen mit einem rigorosen Quellenvergleich (Studien, Grammatiken, Wörterbücher/Lexika). Hierbei wird danach gestrebt, kritische und neuralgische Punkte herauszuarbeiten.

Es ist keinesfalls selbstverständlich anzunehmen, dass der Wortschatz des Tanzes aus Italianismen besteht, nur weil historisch gesehen Italienisch die Gebersprache des Tanzmaterials ist. Ganz im Gegenteil kann sich dieser Aspekt als verfänglich erweisen in Fällen, in denen Entlehnungen in andere europäische Sprachen übertragen werden und insbesondere in denen, die Verwandtschaft (geographische, historische und linguistische) zur italoromanischen Welt aufweisen. So ist es der Fall beim Spanischen, in dem sich eine schnelle Übernahme des Tanzmaterials aus Italien beobachten lässt und das ein Aufkeimen einer Reihe von Italianismen des Tanzes in Frankreich befeuert. Manchmal sorgt auch das Provenzalische für Zweifel beim Übergang, dessen sprachliche Verwandtschaft mit der Italo-romania phonetische und semantische Nähe begünstigt. Es handelt sich hierbei um eine knifflige Frage, die dazu führt, dass den Einzelfällen besonderes Augenmerk geschenkt wird und jedes Mal die Zuverlässigkeit unter Berücksichtigung der genannten Faktoren geprüft wird. Jeder einzelne Fall wird kritisch analysiert.

Die Überprüfung sprachlicher Wege wurde systematisch durch die ‚traditionellen‘ historischen italienischen und französischen (teilweise romanischen) Grammatiken begründet zusammen mit der Untersuchung der sprachwissenschaftlichen Studien zu Interferenzpraktiken. Als fruchtbarste historische Grammatiken für diese Forschung haben sich die folgenden erwiesen: Castellani (2000), Lausberg (1963) und (1967), Meyer-Lübke (1966) und (1972), Migliorini (1957), Rheinfelder (1953) und (1967), Rohlfs (1966-69) und Serianni (1998). Begrenzt auf das Phänomen der Italianismen wurden in gebührendem Maße die folgenden Werke konsultiert: Hope (1971), Sarauw (1920), Serianni (2008), Terlingen (1943), Vidos (1939), Wilhelm (2013), Wind (1926) und Zanola (1995).

Schließlich bilden die wertvollen Beiträge aus folgenden Quellen das Gerüst dieser Arbeit: Brunot (1909; 1922; 1967), Caracausi (1983), Cella (2003), Cortelazzo/Zolli (1989), Deroy (1980), Gusmani (1973; 1981-83), Haugen (1950), Holtus (1989), Lupis/Pfister (2001), Michel (1996), Pellegrini (1972), Pierno (2010), Tesch (1978), Thibault (2010), Vidos (1965), von Polenz (1967), Weinrich (1963), Winter-Froemel (2011; 2015) und Zolli (1991).

Die oben genannten methodischen Prämissen liegen dem Glossar der französischen Italianismen des Tanzes zugrunde. Ziel dieses Hauptteils der Arbeit ist die diachronische Rekonstruktion einzelner Lehnwörter durch eine detaillierte Quellenangabe und eine durchdachte und systematische linguistische Analyse. Das lexikalische Material strebt an: a) Erstbelege und den genauen Zeitpunkt des Eintritts von Lexemen in beiden Sprachsystemen zu dokumentieren; b) Lehnwörter in verschiedene Kategorien zu unterteilen unter Berücksichtigung aller im § 2.2.3 erwähnten linguistischen Kriterien; c) die Integration der Italianismen auf sprachlicher Ebene auszuwerten (bzw. jeweils die phono-morfologischen Veränderungen, die im Französischen stattgefunden haben); d) graphische Varianten in der Quellsprache zu vermerken und somit die verschiedenen Etappen des Entlehnungsprozesses aufzuzeigen; e) die semantischen Besonderheiten und Entwicklungen aus der Sicht der Diachronie zu beschreiben mit Augenmerk auf die verwandten Wissensbereiche, mit denen der Tanz von seiner Genese einen gegenseitigen Austausch vornahm; f) Derivate im Französischen umfassend zu belegen mit dem Ziel, die Häufigkeit der Italianismen außerhalb der Textzeugnisse

abzuwägen; g) Rückentlehnungen ins Italienische nachzuzeichnen; h) direkte oder indirekte Italianismen im Spanischen anzumerken.

Für eine solche Analyse ist zu beachten, dass das Lexeminventar der italienischen Tanzsprache die Basis darstellt. Besonders problematisch erweist sich das Fehlen von linguistischen und sprachgeschichtlichen Untersuchungen in diesem Bereich, die das Italienische als Gebersprache des Tanzes in früher Neuzeit in Augenschein nehmen. Wie bereits erwähnt, steht bisher nur die Abhandlung von Chiodetti (2019, 127-168) als lexikographische/lexikalische Arbeit des italienischen Quattrocentos zur Verfügung. Da diese Studie nicht vor allzu langer Zeit veröffentlicht wurde, ist es nicht verwunderlich, dass dem Beginn dieser Arbeit eine systematische Voruntersuchung des italienischen koreanischen Vokabulars vorausging.

Eine weitere Präzisierung gilt der Art des untersuchten Materials: Die Sprache der Tanzkunst steht im Zeichen der technologischen Innovationen des 15. Jahrhunderts und ist Teil der komplexeren Kodifizierungen künstlerischen oder technischen Wissens (bildende Künste, Architektur, Kriegskunst, Fechten, Reiten), in denen Italien das treibende Zentrum darstellt. Auf sprachlicher Ebene schlägt sich diese Führungsrolle in der Übertragung zahlreicher Italianismen in die größten europäischen Sprachen nieder. Die synchrone Normierung anderer Fachsprachen zur Zeit der Renaissance wirkt sich vielseitig auf die Genese der Tanzsprache aus. Die dialektische Beziehung gegenseitigen Austauschs mit anderen verbundenen Wissensbereichen fällt von Anfang an auf. Hierzu genügt es an die umfangreichen Beiträge zu denken, die zunächst aus der Dichtung und dann aus den bildenden Künsten in die Sprache des Tanzes einfließen, und so das Vorliegen und die Wiederaufnahme im koreanischen Wortschatz von Bezeichnungen aus der Metrik. Eloquente Beispiele stellen die zwei Lexeme *ripresa*⁸⁸⁶ und *volta*⁸⁸⁷ dar, sowie die Einträge aus dem Bereich der Malerei wie *aria* (*aiere*⁸⁸⁸) und *aieroso*. Sie dienen

⁸⁸⁶ In dem Bereich der Metrik verweist das Lexem *ripresa* einen Refrain, d.h. die kanonische Wiederholung von Versen innerhalb eines lyrischen Werks. In der Sprache des Tanzes bezieht sich der Technizismus auf den fünften Schritt der *Basse danse*. Später ist auch in der Bedeutung ‘Tanz’ belegt; vgl. → fr. *reprise*.

⁸⁸⁷ Aus der Sicht der Metrik bezeichnet das *volta*: 1. (in einem Sonett) die zwei Teile, in denen die *sirma* unterteilt wird; 2. (in der Ballade) der zweite Teil einer Strophe. In der Tanzliteratur der früher Neuzeit nimmt das *volta* zwei Bedeutungen an: 1. ‘Paartanz’ mit Drehungen und kräftigen Bewegungen; 2. ‘Tanzschritt durch Drehen auf sich selbst umgesetzt’.

⁸⁸⁸ Es handelt sich hierbei um einen noch gültigen Grundsatz in der heutigen Disziplin des *Ballets* und hauptsächlich in den Bewegungen des Körpers, die *tours aériens* (Bourgat 1986, 68; 91), vgl. → fz. *air*².

dazu einen komplexen Entwurf der nicht physisch-mechanischen Bewegung anzuzeigen, aber dies jedoch kohärenterweise mit der humanistischen Vorstellung der Kunst als eine mit Vitalität gefüllte und in Handlung umgesetzte Spiritualität. Es ist leicht auszumachen, dass es sich hierbei um eine Fachsprache handelt.

Hierzu bestätigt Wilhelm (2013, 60): „Fachsprachen zeichnen sich durch spezifische Anforderungen aus, wie etwa der Notwendigkeit bestimmte Objekte zu benennen und Konzepte auszudrücken, die nicht dem Alltag angehören, und spezielle Kenntnisse vermitteln zu können“. Die Sprachwissenschaftlerin präzisiert: „Wichtiges Merkmal ist der differenziert ausgebaute, z. T. terminologisch normierte Fachwortschatz, dessen Wortbedeutungen frei sind von umgangssprachlichen Konnotationen“. Nach Cortelazzo (1994, 8) sind die zentralen Elemente einer Fachsprache vor allem auf morphologisch-syntaktischer Ebene (denken wir zum Beispiel an den häufigen Gebrauch von festen Wendungen, Syntagmen und Lokutionen) zu erkennen und dazu in den textuellen Eigenheiten zu finden, die den Diskurs formell von jeglicher anderer *description non spécialisée* abheben.

Unter diesem Gesichtspunkt zeigt Kramer (2016, 383) in einem jüngsten Artikel auf, warum es für die Antike am treffendsten sei, von „*contenus spécialisés*“ zu sprechen und dass man auf der Ebene von Varietäten nicht klar unterscheiden könne zwischen „*style typiquement technique et style non typiquement technique*“, wie es heute der Fall zu sein scheint. Entsprechend dieser Formulierung halten wir es für offensichtlich und wenig gewinnbringend, im modernen Sinn eine Fachsprache in einer vorherigen Epoche zu finden, vor allem wenn berücksichtigt wird, dass die Entwicklungen einer vereinheitlichten Terminologie und des theoretischen Diskurses im 19. und 20. Jahrhundert florierten. Ganz im Gegenteil scheint es uns notwendig, die Art zu berücksichtigen, auf die jede Epoche die sozialen Realitäten und Techniken klassifiziert und detailliert die „*Langage lié à ces activités*“ (Eggert 2016, 394) beschreibt, herauszuarbeiten. So ist hervorzuheben, dass sich die technischen Fachsprachen in engem Verhältnis zu den Auffassungen der in den jeweiligen Epochen vorherrschenden Disziplinen herausbilden. Andererseits werden, wenn im Mittelalter die Abgrenzung von wissenschaftlichen und literarischen Texten noch stark verschwommen ist, dann vor allem im Verlauf des 15. und 16. Jahrhunderts viele Traktate verfasst „*dans une spécialisation et forment, de la sorte, un inventaire de la langue de spécialité, en plein épanouissement à l'époque*“ (ib., 404).

Die ersten Etappen einer *langue de spécialité* sind bereits im 16. Jahrhundert zu erkennen: Sowohl auf textueller als auch auf lexikalischer Ebene erweisen sich die Traktate und das neue etablierte Vokabular als relativ homogen⁸⁸⁹. Die Bezeichnungen typischer Tänze und Schritte sowie die von den italienischen Meistern des Quattrocentos (die sogenannten "Tre Corone") theorisierten Prinzipien wiederholen sich kanonisch in den Textzeugnissen und werden weiter ins Französische übertragen. Die hohe Anzahl an Neologismen fällt auf, was die Anfänge einer immer höheren terminologischen Spezialisierung des Bereiches beweist. Es erweitert sich somit die Distanz zur Allgemeinsprache, ein Aspekt, der von großer Bedeutung ist: Hierzu betont Wilhelm (2013, 60) „dass ein durchschnittlich gebildeter Sprecher nicht folgen kann“.

In der Renaissancezeit kann noch nicht die Rede von „Experten“ sein: Die Benutzer der neuen „Wissenschaft“⁸⁹⁰ pflegen innerhalb der höfischen Palastmauern die Tanzkultur und innerhalb dieser Grenzen wird diese Realität konsumiert. Somit finden die zur Verfügung stehenden Texte außerhalb der Kreise der Initiierten keine weitere Verbreitung. Diese These umfasst nicht nur diaphasische Varietäten, sondern bestätigt auch eine gänzlich horizontale Ausdehnung zwischen Sender und Empfänger im Rahmen eines spezialisierten Fachwissens, das außerhalb nicht aufzufinden ist. Ebenso scheint sich der Mechanismus der Entlehnung in mehr oder weniger homogenen sozialen Schichten einzunisten, sowohl über den schriftlichen (Verbreitung der Traktate) und mündlichen Kanal (v.a. Mitte des 16. Jahrhunderts) mit entsprechendem Übergang von einem italienischen zu einem italianisierenden Hof.

Bereits 1965 untersuchte und erkannte Vidos die vorliegende Verwobenheit zwischen den technischen Spezifika und dem Lehnmechanismus und bekräftigt, dass „les termes techniques jouent un rôle bien connu dans l’emprunt [...], car la plupart du temps c’est par la voie des vocabulaires techniques et par l’intermédiaire des langues spéciales que les emprunts ont lieu“ (364, 365). Andererseits erfolgt die Verbreitung von Innovationen jeglicher Art „proprio per prestito da una lingua individuale all’altra“ (Gusmani 1986, 8). Somit ist die Erneuerung von Techniken und deren zugehörigen Wortschatzes eines der Phänomene, die Interferenzen zwischen

⁸⁸⁹ Die embryonale Phase des Phänomens ist eher im 15. Jahrhundert nachzuspüren.

⁸⁹⁰ In den Traktaten des 15. Jahrhunderts wird der Tanz als Disziplin konzipiert und immer explizit als „scienza“ bezeichnet.

Sprachsystemen katalysieren. Aus diesem Gesichtspunkt hat unser Material den Sprechern jenseits der Alpen in der vorherigen Zeit noch unbekannte Begriffe und Praktiken vermittelt, für die der exogene Schub nicht nur notwendig für die Neuheit einer gänzlich italienischen, sondern auch exotischen Kunst schien, vor allem in Folge des Prestiges, welches Italien zugeschrieben wurde.

Darüber hinaus erklären auch sprachinterne und sprachgeschichtliche Entwicklungen die Offenheit des Französischen für Fremdwörter (u.a. auch Italianismen). So legt Wind (1928, 3) dar: „le lexique d’un peuple se développe dans la mesure de sa civilisation. Au XVI^e siècle, par exemple, époque pendant laquelle non seulement le domaine des connaissances s’est considérablement élargi, mais où la personnalité avec ses besoins de différenciation infinie demande des moyens d’expression, la langue s’est trouvée tout à coup dans un état d’insuffisance d’où elle devait se tirer à tout prix et par tous les moyens dont elle disposait“. Somit lagen Umstände vor, die einen fruchtbaren Boden für das Eindringen fremden Materials bildeten. Wind hebt die Unzulänglichkeit der französischen Sprache hervor. Mit diesem Aspekt kontextualisiert sie den Mechanismus von Entlehnungen als benötigtes Hilfsmittel zur Bildung eines dann speziell als „französisch“ markierten Materials in einer Zeit, in der das Bewusstsein einer *langage maternel français* alle sozialen, politischen und kulturellen Ebenen zu durchdringen begann und zu einer nationalen Dringlichkeit wurde (vgl. Burdy 2015, 33-36; Brunot 1967, 2-197; Pfister 1973, 217-253). Somit beruht also die komplexe Arbeit der Erschaffung der französischen Sprache nicht nur auf der Nachahmung ausländischer Vorbilder, sondern auch auf der lebhaften Aufnahme sprachlicher Elemente unterschiedlicher Herkunft: „emprunt au latin, emprunt aux dialectes, emprunt aux langues particulières, emprunt aux langues étrangères et au français ancien“ (Wind 1928, 3).

Abgesehen von den Beiträgen einzelner linguistischer Traditionen, soll hier aufgezeigt werden, wie die Italianismen des Tanzes Eingang in die französische Sprache gefunden haben und welche linguistischen Merkmale sie aufweisen.

Hierzu dient die Typologisierung der Italianismen in drei Grundtypen: a) Lehnwörter (im weiteren Sinn, d.h. frz. *emprunts*, it. *prestiti*); b) Lehnübersetzungen; c) Lehnbedeutungen⁸⁹¹. Innerhalb des untersuchten Kontextes bilden Erstere

⁸⁹¹ In der italienischen Terminologie und anhand der theoretischen Prämissen von Gusmani (1981, 7-8; 1983, 3-8) und Zolli (1991, 3-6) unterteilen sich zwei Hauptgruppen: a) *prestiti*; b) *calchi*. Letztere sind noch zwischen *strutturali* und *semantici* zu differenzieren.

die Mehrheit der Entlehnungen und des Weiteren wirken diese aus formeller Sicht auf das französische Sprachsystem ein (Lehnwörter werden lautlichen oder morphologischen Anpassungen unterzogen). Lehnübersetzungen und Lehnbedeutungen entsprechen hingegen einer geringen Anzahl von Lexemen und weisen meistens semantische Einflüsse auf.

Unter einem rein formellen Gesichtspunkt liegen den Lehnwörtern offensichtliche phono-morphologische Merkmale zugrunde. Wir können zweifelsfrei feststellen, dass das phonetische Kriterium am ehesten Lehnwörter erkennbar macht und rechtfertigt (Deroy 1980, 49). Ausgehend von der Tatsache, dass die französischen Sprecher immer die Italianismen des Tanzes an ihre phonetische und morphologische Strukturen anpassen⁸⁹², erweist sich der Grad der Assimilation nur selten als vollkommen integriert. In vielen Fällen behalten Lehnwörter typische phonetische, graphische oder morphologische Spuren des Italienischen bei. Auf grammatikalischer Ebene ist die allgemeine Tendenz wie folgt zu beschreiben: Der Integrationsvorgang der meisten Lehnwörter erfolgt progressiv. Ein eloquentes Beispiel bezeugt die frz. Variante *capriole* (1579, FEW) für *cabriole* (< it. *capriola*), die nicht die kanonische Sonorisierung aufweist (lat. p (+ [r]) > it. [pr] vs frz. [vr]; vgl. Rieffeler 1953 § 565). Das entlehnte Wort beugt sich dem französischen System und wurde unter Einfluss von *cabri* und *cabrer* sonorisiert (FEW 2/1,306a). Nur in einem Fall handelt es sich um einen regressiven Adaptationsprozess: frz. *crotesque* (1532, TLFi) für *grotesque* (< it. *grottesca*), wobei der stimmlose Anfangskonsonant [c] auf den Einfluss von *croûte* hinweist (lat. CR- > it. [cr] und [gr] vs frz. [cr])⁸⁹³. Der Italianismus bewahrt eine fremde Lautgestalt und wird noch heute in seiner *forme italianisée* verwendet: frz. *grotesque*, vgl. (→ *grotesque*).

Im Hinblick auf die Morphologie beweisen einige Suffixe einen klaren italienischen Ursprung. Suffixe, die dem System des Französischen fremd sind, werden in den meisten Fällen lautlich angepasst oder durch ähnliche Phoneme ersetzt. Eine fremde bläuliche Form weist das frz. *-esque* aus dem it. *-esco* auf (wiederum aus dem lat. *ĭscus* < germ. *-isk*; vgl. Rieffeler 1969 § 1121; Meyer-Lübke 1966 § 140; Wind 1928, 45-46). Der regelmäßige männliche Ausgang des Französischen wäre -

⁸⁹² Es geht dabei um eine Tendenz, die sich in der Vergangenheit gefestigt hat. Heutzutage zeigt sich eine umgekehrte Entwicklung: entlehnte Wörter behalten ihre 'fremde' äußere Form und werden nicht mehr lautlich, morphologisch oder graphisch in die Nehmersprache angeglichen (vgl. Zolli 1991, 5-6; Cella 2003, XIV).

⁸⁹³ Vgl. Rieffeler (1966 § 180) und Rieffeler (1953 § 380).

*ois*⁸⁹⁴ (< fränk. *-isk*); nur selten wurde die weibliche Form *-esche* verwendet (Meyer-Lübke 1966 § 139). Im Rahmen unseres Inventars sind folgende Beispiele aufzulisten: frz. *grotesque* (< it. *grottesca*), frz. *romanesque* (< it. *romanesca*), frz. *villanesque* (< it. *villanesca*). Die ursprüngliche semantische Bedeutung des Italienischen wurde auch ins Französische übertragen: „Suff. formateur d’adj. dér. de noms communs, de noms propres et d’adj. et qui indiquent une ressemblance, une manière d’être ou d’agir dont on accuse l’originalité dans un sens plus au moins péjoratif ou laudatif“ (TLFi s.v. *-esque*)⁸⁹⁵. Infolge der massiven Übernahme italienischer Lehnwörter ins Französische wurde das Suffix ab dem 16. Jahrhundert selber produktiv und weiter mit indigenen Elementen kombiniert (es wird in das frz. Wortbildungssystem integriert).

Auf semantischer Ebene ist ein Phänomen besonders von Bedeutung: die Resemantisierung. In dem untersuchten Kontext ist die Bedeutungsveränderung nur nach dem Transfer in die Nehmersprache bemerkbar (*shifts during the interim period* nach Hope 1971, 664-666). Der Zeitraum beginnt etwa Mitte des 17. Jahrhunderts und erstreckt sich bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts, d.h. dass zwischen der ersten vom Italienischen übertragenen Semantik und der einheimischen Resemantisierung ein Zeitbogen von mindestens einem Jahrhundert angesetzt werden muss (manchmal handelt es sich sogar um zwei Jahrhunderte). Dieser Aspekt ist nicht unerheblich, weil die entsprechenden Technizismen, die eine inhaltliche Spezialisierung (eine Bedeutungsverengung) nachweisen, alle fest assimiliert sind. Diachronisch gesehen, impliziert diese Gegebenheit, dass die damaligen Sprecher des Französischen diese als indigenes Wortgut (und nicht als Fremdkörper) betrachtet haben. Die dementsprechende Akklimatisierung wird durch die Häufigkeit der Italianismen innerhalb des Corpus deutlich: Es geht dabei um Lexeme, die in der Literatur vorkommen und Sinnveränderungen erfahren haben. Grundsätzlich haben die betroffenen Technizismen viele Derivate gebildet und sind im Französischen produktiv geworden. Als interessante Fälle kann man folgende Beispiele anführen: Frz. *attitude* ist erstmal in der allgemeinen Bedeutung von ‘positura, atteggiamento’ (1599) belegt, später erfährt es die einheimische Spezialisierung ‘figura della danza classica eseguita con una gamba piegata in aria

⁸⁹⁴ Im Bezug auf die phonetische Entwicklung siehe Lat. *i* > Afrz. *ei* vs Nfrz. *ua* (Graphie *oi*) (Rheinfelder 1953 § 40).

⁸⁹⁵ Für weitere Vertiefungen vgl. Meyer-Lübke (1966 § 140); Wind (1928, 45-46).

posta verso l'alto' (1725); die *Attitude* kann gegenwärtig in vielfältiger Art und Weise durchgeführt werden (vgl. Bourgat 1986, 62-63). Das Lemma *cabriole* bezeichnet anfangs ein 'salto eseguito appoggiando le mani o il capo a terra e lanciando le gambe in aria per voltarsi sul dorso' (vor dem 1555), diese Bedeutung wurde ersetzt durch 'salto dei ballerini compiuto sollevandosi da terra e scambiando per aria le posizioni dei piedi' (ab dem 17. Jahrhundert). Der Technizismus hat heute ein breites Spektrum von syntagmatischen und lokutorischen Formen⁸⁹⁶ sowie eine hohe Anzahl an sekundären Bedeutungen entwickelt (vgl. FEW 2/1, 304segg.; TLFi s.v. *cabriole*; Bourgat 1986, 67).

Mit einem Blick auf die gesamten Daten lässt sich feststellen, dass das Gros der Italianismen im 16. Jahrhundert eindrang. Somit zeigt sich ein phasenweiser Eingang der Italianismen in die französische Sprache, der in enger Beziehung mit den historischen und kulturellen Fakten Italiens steht. In dieser Hinsicht werden verschiedene Etappen beobachtet, die der Genese, Verbreitung und Etablierung der Italianismen entsprechen.

Im 15. Jahrhundert sind die aufgenommenen Lexeme nicht besonders zahlreich. Alle diese Lexeme sind Lehnprägungen. Dieser Aspekt ist sicher von Bedeutung und bezeugt, dass die Italianismen in dieser embryonalen Phase vor allem über die Schriftsprache eindrangen. Es handelt sich um folgende Beispiele: frz. *basse-danse* (1480ca.), frz. *florentine* (1480ca.), frz. *majeur parfait* (1480ca.), frz. *manière* (1480ca.), frz. *mesure* (1480ca.), frz. *pas double* (1480ca.), frz. *révérence* (1480ca.), frz. *simple* (1480ca.).

Es ist jedoch nicht verwunderlich, dass sich im 16. Jahrhundert eine ganz andere Tendenz zeigt. Der Einfluss Italiens kommt in ausgeprägter Form vor: Infolge der politischen Ereignisse (die sogenannten "Guerre d'Italia) und der dementsprechenden kulturellen Entwicklungen der italienischen Renaissance⁸⁹⁷, ist der Austausch auf sprachlicher Ebene bedeutsamer und die Verbreitung der Italianismen qualitativ größer. Weiterhin verdichten sich die italienischen Textzeugnisse und die damit verbundenen Technizismen ab der Mitte des Cinquecentos. Der Tanz erlebte eine besondere Blüte, ein Aspekt, der sich auf die Übernahme der meisten Italianismen auswirkt. Es zeigen sich vor allem mündliche

⁸⁹⁶ Frz. *battre la cabriole*, *friser la cabriole*. Für weitere Vertiefungen vgl. → frz. *cabriole*.

⁸⁹⁷ Die Strahlkraft Italiens ist hier evident. Für weitere historische Vertiefungen vgl. § 1.3.

Übertragungswege, die durch die Art der Entlehnung bestätigt werden: Es geht dabei nahezu ausschließlich um Lehnwörter, die einer phono-morphologischen Anpassung an die französische Sprache unterworfen werden. Wie bereits angedeutet, ist die Integration nur selten *integrale*: Auf vokalischer Ebene ist die Erhaltung von *a* in offener Silbe (lat. A[> it. *a* vs fr. *e* [ε]; vgl. § 5.1) ein typisches Merkmal des Italienischen, das wir kanonisch in den Substantiven mit dem angehängten Suffix *-ade* finden (vgl. frz. *escouade*, frz. *estocade*, frz. *gambade*, frz. *mascarade*, frz. *retirade*). Der mündliche Transfer erfolgt mittels des häufigen Aufenthalts sowie der Ansiedlung italienischer Tanzmeister am französischen Hof (beispielhaft sind die Fälle von Cesare Negri, Lutio Compasso, Baldassare von Belgioioso und Angelo Tuccaro)⁸⁹⁸. Hier die entsprechenden Lexeme: frz. *air*¹ (1589), frz. *amouracher* (1599), frz. *attitude* (1599), frz. *bal* (1589), frz. *ballet* (1582), frz. *banquet* (1589), frz. *bastion* (1589), frz. *bouffon* (1571), frz. *bouffonnerie* (1599), frz. *cabriole* (vor dem 1555), frz. *cabrioler* (1585), frz. *cadence* (1560-90ca.), frz. *contenance* (1589), frz. *course* (1599), frz. *entrechat* (1599), frz. *escadron* (1589), frz. *escouade* (1589), frz. *esquiver* (1599), frz. *estocade* (1589), frz. *estropié* (1599), frz. *favori* (1560-90ca.), frz. *feinte* (1589), frz. *festin* (1582), frz. *figure* (1589), frz. *fleuret* (vor dem 1555), frz. *fleurette* (1560-90ca.), frz. *gambade* (ante 1555), frz. *gambes-rottes* (ante 1555), frz. *gentillesse* (1599), frz. *intermède* (1582), frz. *intervalle* (1599), frz. *manquement* (1599), frz. *manquer* (1599), frz. *mascarade* (1582), frz. *matassin* (1589), frz. *mutance* (vor dem 1555), frz. *paduane* (1547), frz. *passage* (1589), frz. *passemèse* (1571), frz. *pavane* (1531), frz. *portement* (1589), frz. *posture* (1599), frz. *reprise* (1532-1533ca.), frz. *retirade* (1560-1590ca.), frz. *revers* (1589), frz. *romanesque* (1589), frz. *saltarin* (1599), frz. *saltarine* (1599), frz. *sauter* (1589), frz. *soldat* (1589), frz. *villanesque* (1553), frz. *virevolte* (1599), frz. *volte*¹ (vor dem 1555), frz. *volte*² (1560-90ca.), frz. *volter* (1599), frz. *voltiger* (1599).

Im 17. Jahrhundert ist die Rezeption und Verbreitung der koreanischen Werke drastisch vermindert. Neben den internen historischen Entwicklungen Italiens (es verliert schrittweise seine *leader* Funktion für den kulturellen Fortschritt in den meisten Lebensbereichen) spielen auch die in Frankreich stattgefundene Institutionalisierung des Tanzes eine Rolle: Im Jahr 1661 wurde die *Académie royale de*

⁸⁹⁸ Unter diesem Aspekt vgl. § 3.2.2.

danse durch den Willen Ludwig XIV. gegründet. Schriftliche und mündliche Übertragungswege zeichnen diese letzte Phase der Italianismen aus. Zu dieser Zeit findet auch die Resemantisierung statt, ein Phänomen, das den italienischen Einfluss nachhaltig macht. Dies gilt insbesondere für die noch heute angewandten Lexeme des modernen Balletts (vgl. § 5.6). Die Anzahl der im 17. Jahrhundert entlehnten Wörter ist geringer und weniger ergiebig: frz. *air*² (1623), frz. *cavalier* (1623), frz. *charlatan* (1682), frz. *compliment* (1623), frz. *contretemps* (1641), frz. *demi-cabriole* (1623), frz. *grotesque* (1641), frz. *improviste* (1641), frz. *pédant* (1623), frz. *postiche* (1641), frz. *saltimbanque* (1682), frz. *villanelle* (1604).