



Caterina Pagnini

Considerazioni sull'interpretazione delle fonti per la Storia della danza

Data di pubblicazione su web 03/02/2016



Per comprendere il fenomeno coreutico e la sua effettiva funzione all'interno della spettacolarità di Antico Regime è necessario interrogare sotto una precisa prospettiva le fonti primarie della danza, in Europa e in Italia, fra teoria e prassi, partendo dalla ricostruzione della loro trasmissione e scandagliandone le molteplici trasformazioni all'interno della mutevole e complessa società pre-umanistica e umanistica; tutto questo in relazione ai processi di memorizzazione, alle reti di produzione e alla ricostruzione delle relazioni dei soggetti interessati, creatori e fruitori del fenomeno coreutico nell'ambito delle corti del periodo. Così sarà possibile ottenere un quadro piuttosto esaustivo sul pensiero e la dissertazione filosofica coeva concernente il fenomeno coreutico inserito nella più ampia riflessione sulle arti, sulla medicina, sulla società e sulla spiritualità, ambito nel quale si inserisce propotentemente la trattatistica cristiana, che vede nel XVII e XVIII secolo la predominanza della scuola gesuitica.

Le complesse dinamiche ideologiche e pratiche dell'arte coreutica, multiformi e sfuggenti, sono state indagate solo in minima parte, soprattutto per quanto riguarda il loro apporto fondamentale all'evento rappresentato, nelle quali la danza si inserisce come una delle componenti primarie, *trait-d'union* decisivo all'interno della spettacolarità di corte italiana e europea. Nell'indagarne le peculiarità e l'evoluzione nelle società strutturate, a cominciare da quelle umanistiche, la storiografia di settore ha inquadrato l'importanza dell'esperienza fiorentina come prototipica e fondante nel definirsi in Europa dell'ideologia politica dell'evento spettacolare, modello di riferimento irrinunciabile per le successive esperienze coreutiche e teatrali. Infatti dopo i fastosi eventi fiorentini del 1589 – i festeggiamenti per le nozze di Ferdinando I de' Medici con Cristina di Lorena e la rappresentazione degli intermedi a *La Pellegrina* di Girolamo Bargagli – la danza assume un ruolo aggregante nell'azione teatrale e la coreografia diventa una trama simbolica attraverso la quale esprimere i messaggi politici e sociali, una metafora esemplare per l'immagine edificante della corte. L'esperienza dell'89, in particolare il VI intermedio che sarà interamente occupato dallo svolgimento drammaturgico del *Ballo del Granduca*, sarà d'esempio per il fiorire di una serie di spettacoli coreutici autonomi, fondamentali veicoli drammatici del teatro musicale dell'epoca, composti per le corti italiane e mutuati in tutta Europa; l'esportazione del modello fiorentino andrà a innestarsi nelle tipologie già codificate del *ballet de cour* francese e del *masque* inglese e configurandosi come elemento di contatto e di osmosi fra le varie culture principesche del tempo.

Il *corpus* principale delle fonti primarie per la danza è rappresentato dai tre trattati manoscritti di area italiana tutti risalenti alla metà del XV secolo, che videro la luce a poca distanza l'uno dall'altro nell'arco di tempo di un quarantennio: quello di Domenico da Piacenza, *De arte saltandi et choreas ducendi*; quello di Guglielmo Ebreo da Pesaro, *De pratica seu arte tripudii*; infine quello di Antonio Cornazano, *Libro dell'arte del danzare*. I tre trattati devono essere analizzati nella struttura e nel contenuto con un'indagine sia individuale sia comparativa, tesa a metterne in luce similitudini e differenze. Il raffronto va condotto prima di tutto nell'individuazione delle finalità immediate, in direzione della legittimazione della danza come arte "etica" degna di essere insegnata sia a livello teorico che pratico, e sulle più complesse ricadute culturali e sociali, all'interno dell'articolato sistema teorico-filosofico-pedagogico umanistico che tende alla creazione di un modello italiano di comportamento sociale, in cui la definizione "identitaria" del gentiluomo e della gentildonna della corte rinascimentale risulta centralizzante. La discrepanza tra trattatistica di danza e materialità coreica viene poi affrontata come elemento effettivo della frattura tra teoria e prassi rappresentativa, tipica del passaggio dal Trecento al Quattrocento, che porta di fatto a individuare la danza quattrocentesca come un elemento costitutivo e significativo del microcosmo della corte e che trova il suo spazio d'azione all'interno di una prassi spettacolare ancora tipicamente tardo-medievale, rappresentata dal torneo, dal banchetto, dai rituali cittadini e dall'uso dello spazio urbano esterno e interno. Importante, a questo proposito, approfondire le connotazioni scientifiche ed esoteriche che gli autori stessi dei trattati attribuiscono alla danza, in particolare Guglielmo Ebreo da Pesaro: una disciplina che si presenta come arte e scienza, summa delle riflessioni neoplatoniche e dell'ermetismo numerologico, in cui si mescolano in maniera equilibrata elementi naturali e fattori accidentali e che comincia a vedere nell'artificio l'elemento essenziale per la sua resa compiuta e la sua valenza "dilettevole". Una radicale trasformazione che porta al superamento dell'arte coreica definita "naturale", come voleva Domenico da Piacenza, per approdare ad una connotazione più "artificiosa", propugnata da Guglielmo Ebreo, in cui le doti virtuosistiche del ballerino e la sua abilità nel danzare contribuiscono a creare «grazia e armonia» e a suscitare la lode degli osservatori, sempre a patto che non si ecceda in movimenti e posture considerate "innaturali".

Nella definizione di un codice simbolico di riferimento, al quale sia la danza cortese che quella umanistica si attengono nella creazione di una propria identità sociale, appare fondamentale il rapporto inscindibile tra danza e cultura vestimentaria, elementi che nel Quattrocento fanno riferimento a un medesimo sistema cognitivo teso a influenzare e codificare i comportamenti sia del singolo sia del suo gruppo sociale di appartenenza. Tanto le leggi suntuarie che i trattati di danza del periodo, infatti, mirano a istituzionalizzare gli strumenti per la comunicazione dello stato e della condizione del soggetto o dei gruppi sociali coinvolti, nella necessità di rendere esteticamente percepibile l'ordine gerarchico della società. Soltanto dopo aver appurato le connotazioni filosofiche dei tre trattati, che nascono per conferire alla danza una legittimazione spirituale che le necessita in quanto arte puramente corporea, è possibile analizzare questi manoscritti sotto l'aspetto più materiale e performativo, entrando nel dettaglio del tratto "manualistico" della codificazione della prassi coreutica per dilettanti e professionisti, elemento di comunicazione e di appartenenza sociale.

Seguendo una precisa struttura comune ai tre manoscritti, si individua in essi una seconda parte volta alla codificazione di un repertorio di coreografie e di musiche tradizionalmente assegnato alla sfera del divertimento della classe nobile ma, in realtà, chiaramente riferito a situazioni di ambito rappresentativo o spettacolare, come le

danze cosiddette espressive o imitative (*Sobria, Mercanzia, Gelosia*) e quelle propriamente pantomimiche (*moresche, momarie, intermedi*), tutte chiavi interpretative metaforiche della cultura contemporanea. La danza può essere quindi analizzata da un punto di vista pratico, focalizzando la sua trattazione sui principi teorici dell'espressione del corpo del danzatore in relazione all'utenza cui si riferisce e sviscerando le varie componenti espressive e drammatiche concesse al ballerino aristocratico dilettante, con particolare riferimento alla figura femminile. L'opposizione è fra le potenzialità ammesse per il professionista (o per l'esecutore appartenente alle classi sociali inferiori) e quelle concesse al nobile dilettante; secondo la dialettica classicista che vede contrapposti l'*otium* e il *negotium*, si concede al nobile la frequentazione di passatempi, come la danza, che rientrano nell'ordine naturale della vita dell'uomo se non esercitati come mestieri ma come sollievo e diletto dell'animo e del corpo.

Analizzata sotto una prospettiva socio-culturale, che tenga conto delle istanze performative come specchio ed esternazione delle evenienze storiche, la trattazione offerta dai tre maestri di ballo deve servire da punto di partenza per un ripensamento sui percorsi dell'evoluzione della struttura coreutica e deve essere considerata come il punto focale di un'analisi sulle successive accezioni di danza sociale e di ballo spettacolare nei secoli a seguire; in particolare, per la progressiva identificazione della danza teatrale, che dalla sperimentazione dell'intermedio fiorentino comincia a trovare un percorso performativo autonomo fino alla compiuta codificazione ideologica e strutturale nella Francia di fine Seicento, grazie all'opera istituzionalizzatrice di Luigi XIV con l'*Académie Royale de Danse* (1661) e la fondazione dell'idea accademica della danza. Da qui il cammino della danza rappresentativa passa attraverso i ripensamenti settecenteschi, con le riflessioni illuministiche sulla necessità della riforma dell'opera in musica, poi attuata da Gluck e Calzabigi, cui si accompagna il lavoro di rinnovamento sul balletto d'azione già iniziato da Franz Hilverding e portato a compimento da Gasparo Angiolini e Jean Georges Noverre, nell'innovazione drammaturgico-rappresentativa della danza pantomima, alla base della codificazione del balletto espressivo romantico e della coreutica moderna.

© drammaturgia.it - redazione@drammaturgia.it