MONOGRAFIE DI MUSICA ANTICA

LA DANZA IN EUROPA
fra Rinascimento e Barocco

a cura di Maurizio Padovan

Associazione Italiana per la Musica e la Danza Antiche

Il segno e il gesto;
diversi modi di scrivere la danza da Domenico da Piacenza a Rameau

Deda Cristina Colonna.

Chi si occupa di ricerca storica in danza ben conosce il rapporto ambivalente che lega lo studioso, il ricostruttore al documento, simulacro della 'verità', contenitore misterioso del movimento che si cerca di restituire. I problemi nascono essenzialmente dalla natura del codice usato in ogni documento, poiché sia la parola senza l'ausilio di segni grafici astratti, sia i secondi senza l'apporto chiarificatore della prima si rivelano, soprattutto relativamente a pratiche coreutiche in disuso, insufficienti alla conservazione e alla trasmissione dell'informazione. Nel corpo di uno qualsiasi dei manuali che costituiscono l'oggetto principale del nostro studio sono contenute, oltre le indicazioni relative ai passi e alle coreografie, altre importantissime informazioni sui concetti di movimento e danza, sull'idea della notazione e sulle sue ragioni, che ne fanno una sorta di radiografia concettuale che ci indica a quale punto della storia dell'idea della danza ci troviamo, parallelamente alla presa di coscienza da parte dei maestri della necessità di costruire un repertorio e di dotarsi degli strumenti adatti a questo scopo. In questo senso, da Domenico da Piacenza in poi assistiamo a diversi tentativi di risoluzione del problema di memoria che sembra congenito alla danza in generale; a partire da Domenico, considereremo l'opera di qualche altro trattatista di area italiana e francese. Per tracciare un abbozzo della curva secondo la quale si manifesta e si sviluppa l'esigenza di scrivere la danza.

Il *De Arte Saltandi et Choreas Ducendi* databile intorno al 1450, testimonia uno stato di cose piuttosto evoluto: la pratica della danza già così affermata da giustificare la presenza di un maestro a corte, il quale gode di una autorità sufficiente a motivare la mole di lavoro necessaria alla scrittura di un manuale.

Nel manuale di Domenico sono contenute indicazioni formali e giustificazioni di tipo filosofico riguardanti la pratica della danza, addirittura riferimenti all'*auctoritas* dell'Etica aristotelica, spiegazioni relative alla esecuzione dei passi nel rispetto della

proporzione ritmica derivante dai diversi modi e prolazioni, informazioni sulla qualità del movimento, sull'uso dello spazio interno al disegno coreografico, a volte anche annotazioni mimiche, oltre che le descrizioni ricchissime di dettagli delle sue coreografie più note.

Tutto questo è reso possibile dall'uso di una terminologia tecnica appropriata; Domenico identifica ogni passo con un nome preciso: 'sempio', 'doppio', 'ripresa', 'continenza', 'volta' e 'mezza volta', 'movimento' e 'salto' sono termini che il maestro usa senza fornire ulteriori spiegazioni sul loro significato in termini dinamici (le ricostruzioni dei passi di base infatti sono il risultato di lunghi e faticosi studi comparativi dei diversi trattati di area non solo italiana relativi a questo periodo storico).

Se il manuale di Domenico costituisce il primo tentativo noto di codificazione di un sistema di passi, quasi di una tecnica coreutica vera e propria, le sue spiegazioni restano cionondimeno insufficienti all'illustrazione dell'aspetto puramente meccanico dei passi usati nelle sue composizione coreografiche. Da un lato questo sembra testimoniare un'esigenza di precisione tecnica solo relativamente importante e dall'altro è lecito pensare che il pubblico di Domenico, i cortigiani che praticavano la danza nell'unico modo a loro noto, non avessero nessun bisogno di spiegazioni tecniche relative a passi che conoscevano sicuramente benissimo, tanto che bastava designarli con il loro nome.

L'interesse di Domenico sarebbe stato dunque non tanto quello di fornire un metodo per imparare a ballare senza un maestro, ma piuttosto quello di redigere una sorta di promemoria ad uso del cortigiano, che gli servisse a ricordare le sequenze di passi e più genericamente ad istruirsi sulla nobile natura dell'arte che andava praticando. La consultazione del trattato resta comunque piuttosto disagevole ed anche in funzione di questo ci si interroga sul suo uso effettivo; la celebrazione della danza in quanto arte e il riconoscimento del suo valore al pari delle altre, insieme alla *captatio benevolentiae*, sembrano in questo caso le ragioni determinanti a monte del lavoro.

Nella scrittura di Domenico la pratica della danza, l'esperienza del movimento vengono date per scontate, così come la posizio-

ne dei danzatori nello spazio, la presenza o l'assenza di un fronte privilegiato. Dalla carenza di questo tipo di indicazioni nascono molti dei quesiti che ci si pongono ad ogni tentativo di restituzione di una danza; ci si rende conto così del fatto che manca a Domenico proprio quello sguardo analitico che abbiamo noi, oggi, sul movimento come su ogni oggetto o concetto che ci proponiamo di illustrare o spiegare.

Il tentativo di codificare il contenuto dinamico dei passi corrisponde ad una esigenza diversa e più profonda, quella di descrivere la danza in modo che il lettore del documento scritto possa compierne l'esperienza decifrando il codice che a questo effetto è stato inventato. La fase che necessariamente precede l'elaborazione di un codice è l'analisi, la scomposizione del movimento in parti semplici e sufficienti a descriverlo con precisione se combinate adeguatamente.

Non prenderemo qui in esame i trattati degli altri maestri quattrocenteschi, sembrandoci il prototipo del testo di Domenico sufficientemente esemplificativo.

L'*Art et instruction de bien dancer* di Michel Toulouze, pubblicato a Parigi tra il 1488 e il 1496 e, più tardi, il trattato di Antonius Arena *Ad compagnones qui sunt de persona friantes, bassas dansas et branles practicantes*, pubblicato intorno al 1520 costituiscono una interessante testimonianza di un tentativo di notazione della danza diverso dal precedente, in cui sulla funzione didattica o celebrativa sembra prevalere l'intenzione di costituire un repertorio di facile consultazione rivolto a chi voglia imparare o ricordare le coreografie, intendendo le stesse come sequenze di passi, indicati ognuno con una lettera, che serve a designare l'intera cellula dinamica. La conoscenza tecnica dei passi è supposta nota, ma non per questo, almeno nel caso di Michel Toulouze, il maestro trascura di dare, all'inizio del suo trattato, qualche spiegazione relativa al contenuto dinamico vero e proprio dei passi da eseguire, dando alcune regole formali e teoriche e procedendo alla fine a fornire la chiave di lettura del codice quasi stenografico del quale si servirà per la notazione delle danze; alle lettere R, B, S, D, stampate orizzontalmente, parallelamente alla partitura musicale, corrisponderanno i passi chiamati '*desmarche*', '*branle*',

'*pas simple*' e '*pas double*'.

E' importante notare come in questo caso Michel Toulouze compia, sebbene ancora in modo incompleto, un percorso più organico rispetto ai suoi predecessori italiani. Il movimento viene scomposto, descritto, poi condensato in un simbolo (in questo caso la lettera) che lo rappresenta in un codice astratto, diverso da quello discorsivo della parola; questo permette, attraverso l'integrazione con il codice della notazione musicale in uso, l'impianto di una sorta di vera e propria partitura coreografica di agevole consultazione, nella quale però è ancora del tutto assente il riferimento spaziale.

Un secolo più tardi Fabritio Caroso da Sermoneta pubblica a Venezia il suo trattato intitolato *Il Ballarino, Diviso in due trattati; /Nel primo de' quali si dimostra la diversità de i nomi, che si danno a gli/atti , et movimenti, che intervengono ne i Balli: con molte Regole/si dichiara con quali creanze, e in che modo debbano farsi./Nel secondo s'insegnano diverse sorti di Balli, & Balletti sì /all'uso in Italia, come a 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 in luce./Alla seren.ma sig.ra Bianca Cappello de Medici,/Granduchessa di Toscana./Con privilegio./*

Nel 1602, Cesare Negri pubblica a Milano *Le Gratie d'Amore*, opera dedicata a Filippo III re di Spagna e divisa in tre trattati, contenenti rispettivamente i nomi di tutti gli allievi del maestro, dei principi alla presenza dei quali egli ha ballato e le descrizione di alcune feste, le regole per la buona postura del corpo e per l'esecuzione dei passi principali, le coreografie dei balli, dedicati ciascuno a una Dama.

Ci troviamo di fronte a due opere sostanzialmente assimilabili dal punto di vista dello sviluppo di una tecnica di scrittura della danza; i trattati sono lussuosamente stampati ed in essi la captatio benevolentiae attraverso la celebrazione del nobile al quale sono dedicati è indubbia. Le descrizioni tecniche dei passi sono assai accurate, il che testimonia un approccio analitico del movimento, anche se l'esperienza della danza è supposta nota; nello stesso modo vengono trattate le informazioni relative alla divisio-

ne ritmica delle differenti versioni dello stesso passo. Le coreografie sono descritte a parole, con grande precisione e dovizia di particolari per quanto riguarda le sequenze dei passi e il rapporto spaziale reciproco dei danzatori all'interno della composizione coreografica, mentre restano carenti le informazioni rispetto al rapporto fra la composizione coreografica e lo spazio esterno; per ogni danza viene indicata la partitura musicale in intavolatura per liuto. In Negri ritroviamo alcuni passi indicati con le loro iniziali per sveltire la scrittura, ma più in generale la praticità di consultazione del manuale non sembra aver preoccupato i due autori, i quali, non dovendo soddisfare altra esigenza che quella di scrivere un 'bel' libro da dedicare alla nobiltà, non fanno che costituire a questo effetto un repertorio delle loro composizioni coreografiche nella forma più bella e non necessariamente più funzionale.

Il documento fondamentale per la danza francese del XVI secolo è certamente il trattato di Thoinot Arbeau, l'*Orchésographie*, pubblicato per la prima volta nel 1588. L'opera è scritta in forma di dialogo tra il maestro di danza, Thoinot, e il suo allievo Capriol. Arbeau fornisce dapprima una descrizione discorsiva, corredata da alcune illustrazioni, degli elementi semplici che costituiscono le basi del suo sistema coreutico, poi una descrizione discorsiva di ogni danza presa in esame, infine una *tabulature*, sorta di partitura coreografica nella quale vengono messi a fronte la partitura musicale, letta dall'alto verso il basso, e la posizione dei piedi, scritta orizzontalmente in corrispondenza di momenti precisi della musica. Il proposito dell'autore è dare al lettore uno strumento per imparare una pratica coreutica che non conosce. Per raggiungere questo scopo, Thoinot innova decisamente rispetto ai suoi predecessori, dotandosi di un codice inedito, i cui punti di forza risiedono nell'invenzione del personaggio di Capriol e nella *tabulature*. Quest'ultima presuppone infatti una profondità di analisi del movimento del tutto sconosciuta fino a questo momento e una concezione della danza secondo un modello già quasi cartesiano. Infatti Arbeau si propone di scomporre il movimento in tanti elementi semplici quanti siano necessari e sufficienti alla sua restituzione, una volta eseguiti a momenti precisi di una frase

musicale data. La ricostruzione è concepibile soltanto se si postula che fra due dei suddetti elementi sia possibile, come passaggio, uno ed un solo gesto.

Il più grande passo avanti compiuto da Arbeau è da ravvisare a nostro parere nell'invenzione della *tabulature*, nell'intuizione che gli fa comporre un sistema grafico in cui interagiscono musica e movimento. Quindi, se da un lato il problema dello spazio viene ignorato, dall'altro viene risolta la questione del tempo, della precisione degli appoggi all'interno della battuta musicale.

Il limite della *tabulature* di Thoinot è rappresentato dal fatto che l'analisi del movimento in vista della scomposizione porta l'autore a ridurre la scrittura della danza a una sorta di dettato di posizioni, il che non rende giustizia alla necessaria fluidità del fraseggio coreografico e musicale; alla scrittura manca ancora la nozione di continuità del movimento. E' sorprendente notare come in Arbeau sia i concetti che il metodo partecipino già dello spirito che caratterizzerà il XVII secolo. Leggiamo in Arbeau:

> Vous savez qu'en l'art de la grammaire le disciple fait premièrement amas de noms, verbes et autres parties de l'oraison, puis il apprend à les lier ensemble congrument. Ainsi en l'art de danser, il vous faut premièrement savoir plusieurs particuliers mouvements, puis par le moyen de compositions que l'on vous donnera par la tabulature, saurez le tout

e in Descartes, quarant'anni dopo :

> Diviser chacune des difficultés que j'examinerais en autant de parcelles qu'il se pourrait et qu'il serait requis pour les mieux résoudre... Conduire par ordre mes pensées, en commençant par les objets les plus simples et les plus aisés à connaftre, pour remonter peu à peu, comme par degrés, jusques à la connaissance des plus composés.

Quanto del metodo cartesiano già enunciato nell'esempio scelto da Thoinot Arbeau?

Tali concetti caratterizzano una forma mentis, una tale concezione supera i confini dell'ambito specifico della danza e contiene in nuce tutta la filosofia del XVII secolo. Il modello analitico di Arbeau, o l'eredità di Arbeau mediata da Descartes, sono presenti

alla base del sistema di scrittura della danza che Roger-Aoult Feuillet pubblica a Parigi nel 1699 *Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse, par caractéres, figures et signes démonstratifs*. La grande innovazione é contenuta nel titolo; per la prima volta il movimento viene rappresentato tramite l'uso di un sistema di segni grafici astratti. Alla base del sistema Feuillet si trova una rigorosa analisi del movimento, che dà luogo alla selezione di elementi, ai quali si attribuiscono diversi simboli, per passare alla codificazione dei passi. Il risultato è ancora un sistema per 'addetti ai lavori', i segni non descrivono completamente ciò che avviene durante il passo e non contengono tutte le informazioni necessarie alla sua esecuzione completa.

Malgrado ciò, ci troviamo innegabilmente di fronte al tentativo più riuscito di trascrizione del movimento prima delle odierne invenzioni in tale senso. Il sistema Feuillet è basato sulla rappresentazione contemporanea della spazialità e della successione temporale dei passi, impostata graficamente su un impianto che riproduce la bilateralità del corpo umano rispetto all'asse centrale e che prevede la lettura della partitura 'orientata' nel luogo scenico.

Feuillet propone un segno-base raffigurante il 'passo', il tragitto compiuto dalla gamba che il segno rappresenta, con o senza trasferimento del peso corporeo, con i punti di partenza e di arrivo; sul segno principale vengono aggiunti altri segni accidentali, che descrivono le azioni diverse che il danzatore deve compiere prima del passo, durante il passo, o compiendo il trasferimento di peso, a seconda del posto che occupano sul segno stesso.

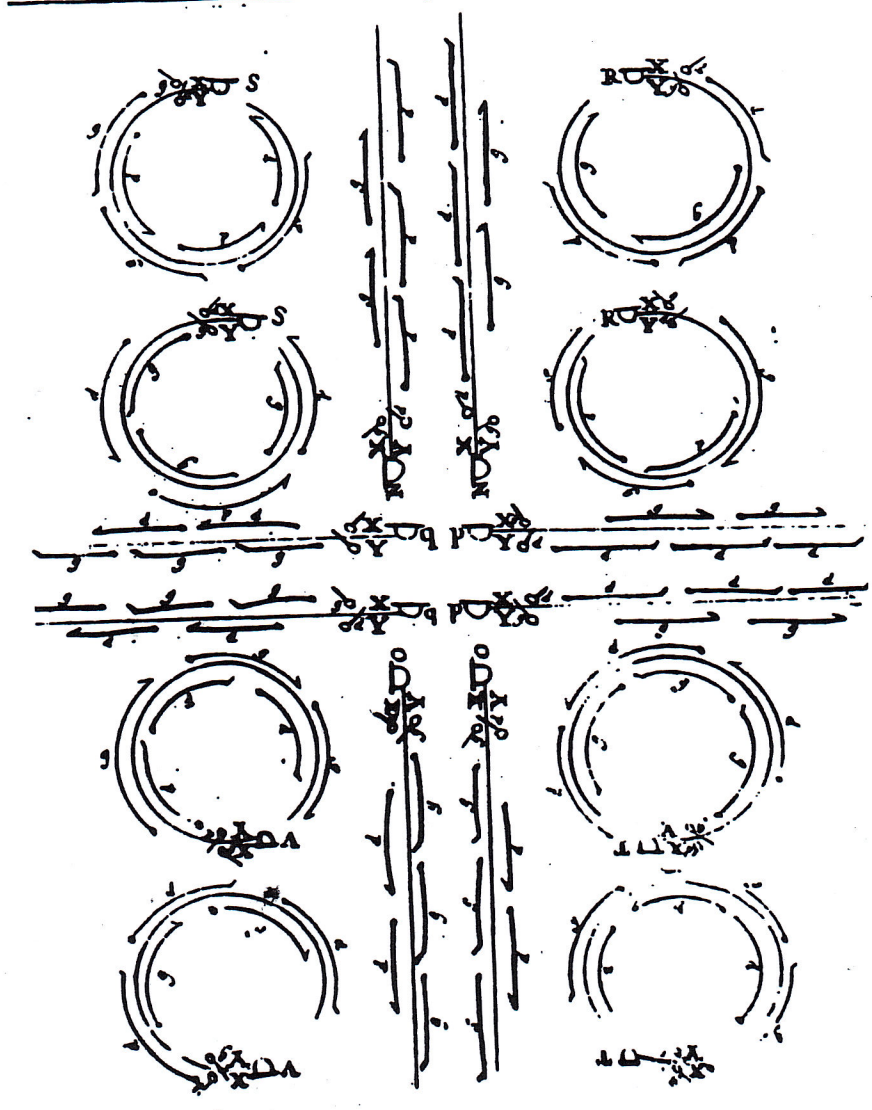
Appositi segni dividono le misure coreografiche in modo assolutamente identico alla musica, il che permette, congiuntamente ai segni indicanti i differenti valori ritmici dei singoli elementi all'interno della misura, di effettuare una lettura ritmica piuttosto agevole. Feuillet si serve del suo sistema per svolgere una importante operazione di classificazione dei passi in tavole, nelle quali fornisce per ogni passo la versione base e le versioni più in uso. La scrittura Feuillet ha consentito la notazione e la pubblicazione di numerosissime danze di corte e di teatro, oltre alla diffusione in ambito europeo della danza francese e alla semplificazione del lavoro di coreografi e maestri di ballo. Più tardi, Pierre Ra-

meau rimprovererà a Feuillet di non aver compiuto un'analisi del movimento abbastanza raffinata da consentire la trascrizione di tutte le sfumature e proporrà nuovi segni ad integrazione del codice già in uso, i quali, sebbene teoricamente necessari e oggi utilissimi alla maggiore comprensione dei primi, non trovarono applicazione pratica, poiché la danza stessa andava facendosi troppo elaborata per rientrare nei canoni della *Chorégraphie*.

Dopo questa panoramica sui vari tentativi di scrittura avvenuti durante tre secoli di danza viene spontaneo notare come la scrittura stessa non sia stata in tutti i casi la risposta allo stesso tipo di esigenza, ma come ogni volta siano state motivazioni particolari a spingere i maestri a tentare l'avventura dell'incontro tra arte e scienza. Il lento evolvere della danza nel suo passaggio dalla corte al palcoscenico coinciderebbe in qualche modo con l'affermarsi della necessità di analizzare il movimento al fine di conservarlo e trasmetterlo, e della conseguente esigenza di trovare uno strumento in grado di fissare ciò che nel movimento esiste di oggettivo e quantificabile.

LA DANCE

Exemples des differentes marches que l'on peut faire de côté.



Raoul-Auger Feuillet
Choréographie ou l'Art de décrire la danse
Paris, M.Brunet, 1701, p.39