



REGIONE PIEMONTE
Assessorato alla Cultura

Fondazione Cassa di Risparmio di Savigliano
Banca Cassa di Risparmio di Savigliano S.p.A.

L'ARTE DELLA DANZA AI TEMPI DI CLAUDIO MONTEVERDI

ATTI DEL CONVEGNO INTERNAZIONALE

Torino, 6-7 settembre 1993

A cura di
Angelo Chiarle



ISTITUTO PER I BENI MUSICALI IN PIEMONTE

Deda Cristina Colonna

Osservazioni coreografiche sui balletti a cavallo

Scrivono il dottissimo Emanuele Tesauro nel 1670, circa le arti dello spettacolo, attestando la tendenza unificatrice che ha caratterizzato lo sviluppo delle arti nel Seicento: « Metafore rappresentanti un Concetto per mezzo di Habiti e sembianti diversi [...] Feste, Giostre, Balletti e Mascherate altra cosa non sono che Imprese vive e Metafore animate ». Inoltre, il balletto è « una metafora attuosa significante col gesto o col movimento gli affetti interiori o l'esteriori azioni umane », e i giochi equestri « sono anch'essi metafore alludenti a qualche fatto militare, per mezzo di atti cavallereschi »¹.

Un'altra citazione, questa volta dal *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre* di Méneſtrier (Parigi 1682): « Il est vrai que tout Ballet est une imitation, mais tout Ballet n'est pas necessairement une imitation des actions des hommes, puisque l'on fait danser les animaux, & les choses memes insensibles »².

Il balletto a cavallo, eredità della vita cortese e guerresca delle corti rinascimentali, durante il Seicento si inserisce e si sviluppa nell'ambito della festa, momento privilegiato in cui la dimensione celebrativa si fonde con l'evento teatrale.

Appare evidente come questo elemento della festa-spettacolo dovesse avere un valore del tutto differente da quello che potremmo attribuire oggi alla semplice pratica circense, cioè il tentativo di divertire il pubblico educando gli animali a danzare imitando gli uomini.

Nel nostro caso il balletto a cavallo svolge contemporaneamente molteplici funzioni: il recupero e la trasmissione, attraverso la spettacolarizzazione, dei valori cavallereschi; la dimostrazione, mediata dalla dimensione scenica e contenuta, ritualizzata dalla coreografia, del valore militare del Principe, e insieme la dimostrazione di un "nuovo" gusto per l'artificio, la trasposizione, la metafora. Il tentativo qui è di divertire ed educare il pubblico tramite la rappresentazione, figurata entro lo schema di un tema poetico, di una sfida cavalleresca e di un combattimento, volta a celebrare il valore del Principe e a sancire ulteriormente, anche nel rituale della festa, la struttura gerarchica della società.

Per saperne di più, citiamo ancora Méneſtrier, che scrive nel suo trattato *Des Tournois*:

¹ EMANUELE TESAURO, *Il Cannocchiale Aristotelico*, in EZIO RAIMONDI (a cura di), *Trattatisti e narratori del Seicento*, Milano - Napoli, Ricciardi, 1960, p. 444.

² CLAUDE-FRANÇOIS MÉNESTRIER, *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, Paris, chez René Guignard, 1682 (rist. anast. Genève, Minkoff, 1984), p. 135.

[...] il y a des mouvemens particuliers des esprits, qui font passer ces affections de l'ame jusques sur le corps, on peut aussi exciter ces passions differentes par le moyen de divers airs, & de divers Instrumens qui agitent ces Esprits differemment. Ainsi les Trompettes & les Tambours excitent la Hardiesse, & le Courage, par un bruit Militaire, & Martial, qui agite les Fibres, & les Esprits plus fierement. [...]

Cela estant ainsi, il faut etudier la nature, & le temperament des animaux, que l'on veut faire danser, & les mouvemens qui leur sont plus ordinaires, & plus naturels, pour faire choix des Instrumens, & des airs, qui sont plus propres à regler ces mouvemens. L'on ne doit guere attendre des Chevaux que des danses Militaires, ny se servir d'autres Instrumens que de Tambours, & de Trompettes [...], parce que ce sont ceux qui ont plus de rapport au temperament militaire de cet animal genereux.

Les figures de ces dances dependent de l'adresse de ceux qui montent les Chevaux [...], mais il faut affecter de faire peu d'action du corps; afin que le cheval semble faire de luy mesme tous les mouvemens³.

Non dimentichiamo che durante tutto il Rinascimento la pratica del bello in quanto criterio fondamentale dell'estetica ha anche risvolti pratici; non ci stupisca sapere che leggi estetiche governano non solo le pratiche artistiche, ma anche l'addestramento e le azioni militari, né constatare che nei trattati di strategia militare dell'epoca le regole tattiche vengono trattate alla stregua di veri e propri principi coreografici⁴.

Anche la funzione sociale della rappresentazione teatrale si trova in questo momento ad una tappa importante della sua evoluzione; il luogo teatrale per eccellenza non è ancora definitivamente e solo il teatro, ma rimane ancora in qualche modo la città, in tutti i suoi spazi suscettibili di accogliere grandi masse di pubblico, le quali sono da considerare allo stesso titolo del Principe vere protagoniste dell'evento teatrale, che si tratti di ballo, processione religiosa, palio o parata militare.

Durante il XVII secolo tornei ed abbattimenti, giostre, cavallerie, feste e balletti a cavallo si svolgono presso tutte le principali corti italiane, con una precisa valenza politica, che non è disgiunta da quanto detto finora e che va considerata come un elemento fondamentale fra quelli che concorrono a giustificare storicamente e socialmente il fiorire di tali operazioni teatrali.

Le occasioni che servono da pretesto alla festa sono molteplici: il passaggio in Italia di un principe straniero, nascite, anniversari, il Carnevale, ma soprattutto le nozze, ed è ben nota l'attenzione con la quale le grandi famiglie cortesi italiane di questo secolo conducono, a colpi di matrimoni, un programma politico teso a riscattarle dalla condizione di estrema marginalizzazione nella quale versano e ad accrescere il loro prestigio in ambito europeo⁵.

³ CLAUDE-FRANÇOIS MÉNESTRIER, *Traité des Tournois, Joustes, Carrousel et autres spectacles publics*, Lyon, Jacques Muguet, 1669, p. 180.

⁴ Si veda per esempio il trattato di MÖLLER, *Trilekunst zu Fuß*, pubblicato a Lubeca nel 1672.

⁵ Fra tutti citiamo, dopo le nozze di Caterina de' Medici ed Enrico di Valois nel 1553, i matrimoni fra Ferdinando de' Medici e Cristina di Lorena nel 1589, fra Maria de' Medici e Enrico IV nel 1600, fra Cosimo II de' Medici e Maria Maddalena d'Austria nel 1608, fra Vittorio Amedeo I e

Le feste organizzate in occasione di eventi speciali comprendono dunque anche armeggiamenti e tornei, il cui lato teatrale si sviluppa progressivamente già a partire dalla seconda metà del Cinquecento. Gli elementi via via integrati ne alterano la struttura fino a renderla celebrativa, rappresentativa e drammatica. Essendo il combattimento del torneo ormai ridotto ad una evocazione misurata e coreografata delle imprese militari del Principe, esso viene assorbito all'interno della struttura dello spettacolo e unito al melodramma, dando luogo, pur conservando per sé la definizione di "balletto a cavallo", alla forma teatrale che in genere si definisce "opera-torneo", caratterizzata dall'espandersi dello spettacolo dalla scena alla platea e che riscuote grandi consensi in tutta Italia, in particolare a Firenze, Ferrara e Parma, e presso alcune corti straniere⁶.

A Firenze, ambito al quale limiteremo le nostre osservazioni, lo spettacolo di corte fa parte di un astuto programma politico, volto a trasformare i Medici da una famiglia di banchieri in una delle dinastie regnanti più forti d'Europa; questo avviene anche attraverso le celebrazioni, l'organizzazione periodica di feste fastosissime nelle quali ogni evento nella vita della famiglia Medici viene presentato come fatto di interesse universale e fatte sicuramente più per impressionare il pubblico che per divertire la Corte.

Sono documentati dodici balletti a cavallo nel periodo che va dal 1608 al 1695:

1) *Ballo e Giostra de' Venti, nelle nozze del Serenissimo Principe e della Serenissima Principessa di Toscana Arciduchessa d'Austria*, 1608; versi di Lorenzo Franceschi, balli di Alfonso Ruggeri Sanseverino, musica di G. B. Strozzi (50 madrigali), incisioni di Jacques Callot, Firenze, piazza Santa Croce.

2) *Guerra d'Amore, festa del Serenissimo Gran Duca di Toscana Cosimo II fatta in Firenze il Carnovale del 1615*; versi di Andrea Salvadori, musica di Jacopo Peri, Pagol Grati e G. B. Signorini, scene di Giulio Parigi, incisioni di J. Callot, Firenze, piazza Santa Croce.

3) *Guerra di Bellezza, festa a cavallo fatta in Fiorenza per la venuta del Serenissimo Principe di Urbino*, 1616; versi di Andrea Salvadori, musica di Jacopo Peri e Paolo Francesino, scene di Giulio Parigi, Firenze, piazza Santa Croce.

Cristina di Francia nel 1619, fra Eleonora Gonzaga e Ferdinando II d'Austria nel 1622, fra una seconda Eleonora Gonzaga e Ferdinando III nel 1637, fra Ludovica Maria Gonzaga e il re di Polonia nel 1646, fra Adelaide di Savoia e Ferdinando di Baviera nel 1650, fra Cosimo III de' Medici e Luisa d'Orléans nel 1661, fra Carlo Emanuele II e Francesca di Valois Orléans nel 1663, fra Ferdinando de' Medici e Violante di Baviera nel 1688, fra Rinaldo I d'Este e Carlotta Felicità di Brunswick nel 1695.

⁶ Sulla definizione di "opera-torneo", si veda il saggio di CESARE MOLINARI, *Le Nozze degli Dei. Un saggio sul grande spettacolo italiano nel Seicento*, Roma, Bulzoni Editore, 1968, pp. 67-96.

Braunschweig

4) *Liberazione di Tirreno e d'Arnea, autori del sangue toscano, veglia reale*, 1617; versi di Andrea Salvadori, musica di Marco da Gagliano, balli di Agnolo Ricci, scene di Giulio Parigi, incisioni di J. Callot, Firenze, Teatro degli Uffizi.

5) *Le Fonti d'Ardena, festa d'arme e di ballo fatta in Firenze da dodici Signori Accademici Rugginosi il Carnevale dell'anno 1623*; versi di Andrea Salvadori, musica di Marco da Gagliano.

6) *La Liberazione di Ruggero dall'Isola di Alcina, balletto rappresentato in musica al Serenissimo Ladislao Sigismondo Principe di Polonia e di Svezia nella Villa Imperiale della Serenissima Arciduchessa di Toscana, del Signor Saracinelli Balì di Volterra*, 1625; versi di Ferdinando Saracinelli, musica di Francesca Caccini, balli di Agnolo Ricci, scene e macchine di Giulio Parigi, Firenze, cortile della Villa del Poggio Imperiale.

7) *La Precedenza delle Dame. Barriera nella rena di Sparta fatta dal sig.r Gian Carlo Medici et altri giovani nobili rapresentanti Sparti et Sparte nella venuta in Firenze del S.mo Principe di Pollonia, invenzione del sig.r Andrea Salvadori poeta di loro Altezze*, 1625; musica di Jacopo Peri, macchine, prospettive e soprintendenza di Giulio Parigi.

8) *La Diffida d'Ismeno, abbattimento a cavallo con pistola e stocco. Festa fatta in Fiorenza nelle Reali Nozze del Serenissimo Odoardo Farnese e della Serenissima Margherita di Toscana, Duchì di Parma e di Piacenza*, 1628; versi di Andrea Salvadori.

9) *Festa a cavallo rappresentata nel teatro del Serenissimo Granduca di Toscana il dì 15 Luglio 1637*; invenzione di Ferdinando Saracinelli, balli di Agnolo Ricci, macchine di Felice Gamberai, incisioni di Stefano della Bella.

10) *Il Mondo Festeggiante, balletto a cavallo fatto nel teatro congiunto al palazzo del Serenissimo Gran Duca per le Reali Nozze de' Serenissimi Principi Cosimo Terzo di Toscana e Margherita Luisa d'Orleans*, 1661; versi di Gian Andrea Moniglia, musica di Domenico Anglesi, balli di Alessandro Carducci, macchine e teatro di Ferdinando Tacca, incisioni di Stefano della Bella, costumi ed ornamenti dei cavalli di Carlo Dati, Jacopo Dal Borgo e Raffaello Capponi, Firenze, anfiteatro di Boboli presso Palazzo Pitti.

11) *Le prove della Sapienza e del Valore, festa a cavallo sotto la condotta del Serenissimo Principe di Toscana*, 1686.

12) *Accademia Festeggiante, nel giorno natalizio del Serenissimo Principe Ferdinando di Toscana suo Clementissimo protettore*, 1695; argomento, idea e versi di Francesco Maria Corsignani, musica del Signor Maestro Bitti.

È ancora Ménestrier nel suo *Des Tournois* a darci qualche ragguaglio tecnico in più sulla natura delle feste a cavallo. Nel capitolo consacrato ai caroselli (« Les Carrousels sont des Courses accompagnées de Chariots, de

Machines, de Recits, & de Danses de Chevaux ») ci informa del fatto che tali divertimenti sono comuni a tutte le Corti, nel capitolo dedicato ai cavalli loda le qualità di questi animali, che sembrano essere i più vicini e i più utili all'uomo, ne descrive di diversi tipi e razze e conclude che i più adatti ai tornei sono i cavalli di Spagna, d'Algeri e di Tunisi, perché « fins, genereux & legers à la main ».

Ai caroselli partecipano cinque diversi tipi di cavalli: quelli che servono alle Trombe, agli Aiuti, ai Paggi, etc.; quelli che tirano i carri e le macchine teatrali, i cavalli da mano, condotti da Staffieri e Schiavi, i cavalli da parata, montati dai Cavalieri e i cavalli da carico, che portano le Armi.

In ogni *Quadrille* i cavalli saranno scelti dello stesso pelo e dello stesso colore.

Segue un capitolo dedicato alle persone, al “personale di palcoscenico”. In un carosello figurano:

- ♦ un « Mestre de Camp, ou Mareschal de Camp » (maestro, direttore di scena), responsabile dell'andamento generale e responsabile della posizione delle cose, delle persone e delle macchine di scena;
- ♦ gli « Aides de Camp », i suoi aiuti ed assistenti, i maestri di palcoscenico;
- ♦ i « Tenans » (sfidanti) ed i loro « Herauts » (araldi), che compongono la prima *Quadrille* (squadra);
- ♦ gli « Assaillans » (assalitori), che compongono la squadra opposta;
- ♦ un Capo per ogni squadra;
- ♦ le Trombe e gli altri suonatori, assolutamente necessari per incitare al combattimento, alle corse e a tutti gli altri esercizi, e per suonare durante la marcia;
- ♦ i Paggi, in genere a cavallo, che portano le lance da parata e gli scudi con le armi degli sfidanti e degli assalitori;
- ♦ gli Staffieri, che conducono i cavalli a mano e portano le torce, si occupano delle macchine, travestiti da Turchi, Mori, schiavi, selvaggi, etc. (i macchinisti);
- ♦ le « Personnes des Recits, & des Machines », gli attori;
- ♦ i Padrini, nel numero di due, quattro o sei per squadra;
- ♦ i Giudici, scelti dal Principe o designati da Sfidanti e Assalitori per presiedere alle corse.

Questo organico viene indicato come idoneo per un torneo, divertimento che comprende il balletto a cavallo insieme ad altri “numeri”, come l'armeggiare e l'abbattimento. Possiamo supporre che lo staff tecnico addetto al balletto fosse ridotto, non dovendo in questo caso i cavalieri- danzatori né maneggiare armi, né simulare battaglie o contese, ma eseguire a tempo di musica le figure e gli spostamenti previsti dalla coreografia.

Il vero e proprio balletto segue infatti nella maggioranza dei casi la battaglia o abbattimento, quasi a compimento della cerimonia del torneo,

come fase catartica. I pur cruenti — ancorché mediati dalla finzione scenica — valori guerreschi vengono imbrigliati e ridimensionati, acquistano forme misurate, si spostano dal piano rappresentativo ad un piano più alto, più astratto, in cui la teatralizzazione ne annulla i valori simbolici. La coreografia, avvicinando armonicamente le coordinate dello spazio (gli spostamenti) e del tempo (il ritmo) vince come criterio ordinatore sul caos evocato nel combattimento tramite il disordine delle passioni delle fazioni avversarie. Il balletto sembra giungere, quasi un *deus ex machina*, alla conclusione dell'azione drammatica per illustrare e sancire il nuovo ordine, inteso comunque alla celebrazione della gloria del o dei Principi festeggiati nell'occasione.

Ménestrier scrive in seguito circa i costumi, che devono essere concepiti e realizzati in base a criteri quali il paese di provenienza del personaggio e l'epoca nella quale l'azione scenica è ambientata, oppure scelti fra gli abiti simbolici se si tratta di personaggi come le Virtù o gli altri "esseri morali"⁷.

Dall'altro trattato di Ménestrier, il *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, pubblicato da René Guignard a Parigi nel 1682 possiamo trarre qualche preziosissima informazione tecnica sulla terminologia e sulla esecuzione dei "passi" e degli spostamenti.

Nelle danze di cavalli distingue quattro movimenti (*airs*) fondamentali:

1) « L'air de terre à terre », così chiamata perché il cavallo non si eleva mai, fatta di passi e di movimenti uguali, in avanti e indietro, in volta o mezza volta a destra o a sinistra.

2) « L'air des Courbettes », fatta di movimenti curvi — da cui il nome — di elevazione media, anche in questo caso eseguibili in avanti e indietro, in volta e mezza volta sui lati.

3) « Les caprioles », così si chiamano solo i salti di grande elevazione eseguiti in un tempo e a tempo, in cui il cavallo salta « dans la main, & dans les talons, se laissant soutenir de l'un, & aider de l'autre ». Ménestrier si riferisce indubbiamente alla mano e al tallone del cavaliere, che danno al cavallo ordini precisi circa l'appoggio da prendere sulle zampe posteriori o anteriori, per eseguire il salto, tramite le redini o la pressione sui fianchi, l'appoggio da prendere, sulle zampe anteriori o posteriori, per eseguire il salto. Le *Caprioles* si eseguono in avanti, sul posto, in volta e di lato, e ne esistono di tre tipi:

- ♦ nel momento di massima elevazione sulle zampe anteriori il cavallo slancia violentemente le zampe posteriori in aria facendo schiacciare l'articolazione del garretto;
- ♦ se lo slancio non è totale la *Capriole* prende il nome di *Balotade*;

⁷ C.-F. MÉNESTRIER, *Traité des Tournois*, cit., pp. 7, 184-185, 193-196, 198.

♦ se il cavallo invece di slanciare in alto le zampe posteriori le ritira sotto il ventre, per ricadere quasi a zoccoli uniti, la *Capriole* si chiama *Groupade*.

4) « L'air d'un pas & d'un saut », composta da una *Capriole* e da una *Courbette* assai bassa; il cavallo si alza prima sulle zampe posteriori per saltare in seguito sulle anteriori, per eseguire lo slancio in aria descritto nella *Capriole*.

Quando, senza fermarsi, il cavaliere fa eseguire al suo cavallo uno stesso movimento in avanti, indietro e sui due lati, « on appelle cela faire la croix »⁸.

Appaiono evidenti i rimandi alla terminologia del balletto classico, tanto che questo aspetto meriterebbe di costituire in sé il soggetto di uno studio approfondito. Leggiamo infatti nei *Principi della Danza Classica* di Joan Lawson che anche altri termini del balletto accademico sarebbero nati nell'ambito delle esibizioni cavalleresche fin dal XIV secolo. Per esempio, il termine "batterie" indicava l'agitarsi veloce e circolare degli zoccoli quando il cavallo veniva trattenuto sulle zampe posteriori per eseguire la *Capriole*, il cavallo eseguiva una *pirouette* quando il cavaliere lo faceva girare su sé stesso senza cambiare posto, e così di seguito per termini come *chassé*, *deboulé* ed altri ancora⁹.

Seguendo ancora una volta il Ménestrier ci ritroveremo là dove eravamo partiti, a Firenze; viene citato come uno dei più bei balletti a cavallo fatti in Europa proprio quel *Ballo e Giostra de' Venti* che fu rappresentato in piazza Santa Croce el 1608 per le nozze del Principe Cosimo de' Medici¹⁰.

Il corpus dei documenti originali riguardanti questo e gli altri balletti a cavallo alla corte fiorentina è in verità piuttosto abbondante, giacché menzione è fatta di ogni singolo balletto nelle varie descrizioni, memorie, cronache delle feste. Citiamo qui alcune fonti:

♦ [CAMILLO RINUCCINI], *Descrizione/ delle/ feste fatte/ nelle reali nozze/ de' serenissimi principi/ di Toscana/ D. Cosimo de' Medici/ e Maria Maddalena/ Arciduchessa d'Austria*, In Firenze/ appresso i Giunti. 1608/ con licenza de' superiori (*Ballo e Giostra de' Venti*);

♦ ALESSANDRO SEGNI, *Memorie/ delle feste/ fatte in Firenze/ per le Reali Nozze/ de' Serenissimi Sposi/ Cosimo/ Principe di Toscana/ e/ Margherita Luisa/ principessa d'Orleans*. In Firenze/ nella Stamperia di S. A. S. MDCLXII/ con licenza de' superiori (*Il Mondo Festeggiante*);

♦ *Diario di Ferdinando I e Cosimo II gran Duca di Toscana scritto da CESARE TINGHI, suo aiutante di Camera dà 22 luglio 1600 sino à 12*

⁸ C.-F. MÉNESTRIER, *Des ballets anciens et modernes*, cit. , pp. 235-238.

⁹ JOAN LAWSON, *Principi della Danza Classica*, Roma, Gremese, 1980, pp. 72, 81.

¹⁰ C.-F. MÉNESTRIER, *Des ballets anciens et modernes*, cit. , pp. 240-243.

settembre 1615: *Ballo e Giostra de' Venti, Guerra d'Amore, La liberazione di Tirreno ed Arnea, autori del sangue toscano, Liberazione di Ruggiero dall'isola di Alcina*¹¹.

Altre fonti sono le opere dei poeti autori dei libretti, che contengono spesso utilissime didascalie, quasi vere e proprie "note di regia" per lo svolgimento dell'azione scenica. Citiamo:

♦ *Le Poesie/ del Signor/ Andrea Salvadori/ All'Altezza Sereniss. di Ferdinando/ secondo/ Gran Duca di Toscana. In Roma/ Per Michele Ercoli 1668: La liberazione di Tirreno ed Arnea, autori del sangue toscano, Guerra d'Amore, Guerra di Bellezza, Le Fonti d'Ardena, La diffida d'Ismeno;*

♦ *Delle Poesie/ Drammatiche/ di/ Giovann'Andrea/ Moniglia/ Accademico della Crusca/ Al Serenissimo Principe di Toscana. In Firenze MDCLXXXIX/ Per Vincenzo Evangelisti (Il Mondo Festeggiante).*

Purtroppo la consultazione di tali documenti non sempre illumina sulla composizione coreografica. Il balletto a cavallo è menzionato come un elemento dello spettacolo che suscita meraviglia e stupore per la precisione dell'esecuzione in termini spaziali e ritmici, mentre molti più dettagli sono forniti nella descrizione dei costumi, delle scene e delle macchine.

Ciononostante emergono alcune caratteristiche comuni, confermate in parte anche dalle fonti iconografiche:

- ♦ il balletto conclude l'azione del melodramma, figurando il ritorno dell'ordine dopo la battaglia;
- ♦ in scena si schierano un numero pari di squadre, spesso divise in Fanteria e Cavalleria, disposte simmetricamente;
- ♦ il centro è spesso occupato da una macchina teatrale o da un carro sul quale è visibile il personaggio allegorico – *deus ex machina*;
- ♦ le coreografie sembrano in generale costituite da figure geometriche: diagonali, trecce, spirali, cerchi concentrici, stelle e croci hanno anche, a volte, la funzione di delimitare all'interno dello spazio scenico l'area riservata ai musicisti e agli attori;
- ♦ molto raramente si conoscono gli schemi coreografici e comunque accanto ai percorsi non compaiono le descrizioni dei "passi" da eseguire.
- ♦ il vocabolario tecnico è assai povero.

Non ci occuperemo in questa sede dell'indagine sulla parte musicale. Se l'identità dei compositori è nota per gran parte dei balletti a cavallo rappresentati nel periodo preso in esame, a nostra conoscenza la musica non

¹¹ Si veda al proposito l'esauriva trattazione di ANGELO SOLERTI, *Musica, ballo, drammatica alla corte medicea dal 1600 al 1737*, Firenze, Bemporad, 1905 (rist. anast. Bologna, Forni, 1969).

ci è pervenuta¹², se non nel caso della *Liberazione di Tirreno dall'Isola di Alcina*, composta da Francesca Caccini, nelle cui partiture a stampa non compaiono però le arie destinate al balletto da cavallo vero e proprio. Doris Silbert¹³ sostiene che probabilmente essa non fu composta da Francesca Caccini, e secondo Paul Nettl¹⁴ è corretto ritenere che in tali occasioni venisse impiegata musica già in uso, di carattere militare e composta per trombe e timpani. Trombettieri e timpanisti avrebbero avuto all'epoca una loro corporazione, con repertorio e terminologia propria. Questa ipotesi è del resto suffragata dallo stesso Ménestrier, secondo il quale l'orecchio dei cavalli sarebbe sensibile unicamente ad arie militari, le quali risultano le uniche adatte ad essere impiegate nei balletti a cavallo¹⁵.

Appare dunque chiara la mancanza di contenuto narrativo nella struttura coreografica; il rimando alla danza orizzontale è immediato e può forse fornire qualche spunto a chi voglia considerare l'interesse della connessione tra la funzione puramente decorativa e quella del significato simbolico delle figure danzate. Certo non possiamo immaginare esattamente con quale grado di immediatezza le figure geometriche "parlassero" al pubblico dell'epoca, ma possiamo esser certi del fatto che un insieme di segni aventi un preciso significato in un momento storico dato può perderlo totalmente al variare delle condizioni nelle quali lo stesso sistema venga rimesso in opera.

Guardiamo più da vicino uno dei balletti a cavallo; per quanto riguarda *Il Mondo Festeggiante*, spettacolo fatto nell'anfiteatro di Boboli in occasione delle nozze tra Cosimo III de' Medici e Margherita Luisa d'Orléans nel 1661, disponiamo sia del libretto che degli schemi coreografici. Fonte preziosissima, la descrizione di Alessandro Segni.

Il Mondo Festeggiante viene rappresentato il 1° luglio 1661 davanti ad un pubblico di più di ventimila spettatori, convenuti nel teatro adiacente al palazzo del Granduca, dove per l'occasione è stato rinnovato e ampliato lo spazio riservato al pubblico, i "gradi".

Gli ospiti del Granduca hanno tutta la giornata per ammirare le scene fisse, raffiguranti l'Arno festante, e per farsi ammirare. Il balletto a cavallo comincia dopo la distribuzione dei "programmi" contenenti l'argomento della festa e forse anche le incisioni che Stefano della Bella fece degli schemi coreografici. Nel teatro, la sera è rischiarata da innumerevoli lumi.

¹² Cfr. WARREN KIRKENDALE, *L'aria di Fiorenza, id est il ballo del Gran Duca*, Firenze, Leo S. Olschki, 1972, p. 51.

¹³ Cfr. DORIS SILBERT (edited by), *La liberazione di Ruggero dall'isola di Alcina, a balletto by Francesca Caccini*, Northampton, Mass., Smith College, 1945.

¹⁴ Cfr. PAUL NETTL, *Equestrian Ballets of the Baroque Period*, in «The Musical Quarterly», XIX, 1933, p. 75.

¹⁵ Cfr. nota 3. È doveroso segnalare, anche se il balletto a cavallo in questione non appartiene al periodo qui considerato, la trascrizione ad opera di Egon Wellesz delle arie per il balletto a cavallo composte da Giovanni Enrico Schmelzer per la festa a cavallo *La Contesa dell'aria e dell'Acqua*, rappresentata a Vienna nel 1667; cfr. EGON WELLESZ, *Die Ballett-Suiten von Johann Heinrich und Anton Andreas Schmelzer*, Wien, A. Hölder, 1914.

Staccandosi dalle rocce che compongono la scenografia appare Atlante, smisuratamente grande, recando il globo terrestre sulle spalle, che dopo aver annunciato la venuta di Ercole si trasforma nel monte Atlante, « celebre in Africa », in cima al quale si trovano le quattro parti del mondo: Europa, America, Asia e Africa. A questo punto si forma il corteo, guidato da Ercole, seguito dai cavalieri europei e americani intorno al carro del Sole, sul quale si trovano le dodici Ore del Giorno, e dai cavalieri asiatici e africani intorno al carro della Luna, sul quale si trovano le dodici Ore della Notte. I due gruppi vanno a disporsi simmetricamente rispetto al monte Atlante. Comincia allora una lunga querela oratoria che con dovizia di argomenti provocatori da ambo le parti sfocia in una battaglia, Ercole essendosi schierato a combattere a fianco del Sole – Occidente – Giorno, articolata in dodici figure. Il crescendo della lotta è interrotto dall'arrivo (dal cielo!) di un carro sul quale si trova Giove, attorniato da personaggi quali il Destino, Pallade, Marte e Mercurio, la Virtù, la Fama, le Parche, le quattro Stelle mediche e i dodici segni dello Zodiaco. Giove illustra i vantaggi che le nozze tra Cosimo III de' Medici e Margherita Luisa d'Orléans comporteranno per l'Asia e l'Africa, come per tutti gli altri paesi barbari, dove la discendenza medicea porterà la fede cattolica. Mentre Sole e Luna, riconciliatisi, si riuniscono su un solo carro, i cavalieri cominciano il ballo, accompagnati da un coro di cento voci e da altrettanti strumenti musicali, sotto la direzione di Lanfredin Lanfredini, assistito da Giovanni Canigiani, Jacopo Populeschi e Lorenzo Manfredini. Il balletto è formato da dodici figure, costruite tutte intorno ad un punto mobile centrale costituito da Ercole.

Sappiamo peraltro che:

Applicò l'animo il Sig. Carducci con la dovuta prontezza all'esecuzione del Carico impostoli, quando la generosa disposizione del Serenis. Principe Sposo di volere con l'attuare operazione di sua Real persona intervenire nell'opera, accrebbe per così fatto onore infinitamente di dignità a tutta la festa, ma involse però l'Inventore in iscabrose difficoltà mentre non comportando la convenienza, che verun Cavaliere di privata fortuna facesse figura d'uguaglianza con S. A., fu necessitato il Sig. Carducci a cercare un concetto, che ammettesse numero impari d'Operanti il che, e nell'ordine della finta battaglia, e nelle figure del graziosissimo ballo, quanto fosse mal'agevole a farsi il sanno tutti coloro che abbiano di simil materie men che mediocre cognizione; pure il suo accorto avvedimento seppe con sì fatta disposizione ordinare il tutto, che donde pareva, che per la disuguaglianza del numero dovesse nascere sproporzione grandissima seppe egli trarne la perfezione maggiore¹⁶.

¹⁶ In *IL MONDO FESTEGGIANTE, Balletto a Cavallo/ Fatto nel Teatro/ congiunto al Palazzo del Serenis. Gran Duca/ per le Reali Nozze/ de' Serenissimi Principi/ Cosimo Terzo/ di Toscana/ e Margherita Luisa/ d'Orleans*, In Firenze, nella Stamperia di S. A. S., 1661.

Il momento è grave, i coreografi di tutti i tempi avrebbero capito il povero Carducci: ci troviamo forse di fronte alla prima, autodesignata, *étoile* della nostra storia della danza!

Il compito è tanto più arduo, se si considera che la proporzione simmetrica non è solo il criterio riconosciuto alla base della composizione coreografica, ma la linea direttrice di tutto lo spettacolo, dove vediamo opporsi Oriente e Occidente, Sole e Luna, Giorno e Notte, come sono due le fazioni avversarie e due i Serenissimi Sposi. Ercole-Cosimo resta solo, nessun eroe bilancia il suo peso quando si schiera nelle file dell'Occidente, se non Giove, partner nel quale il Granduca non può non essere orgoglioso di specchiarsi e riconoscersi.

Le incisioni di Stefano della Bella permettono una osservazione piuttosto agevole delle figure e delle astuzie usate dal Carducci per rispettare la proporzione simmetrica. Il coreografo pone fisicamente Ercole al centro di ogni figura; di fatto, questo non altera in nulla la struttura coreografica, costruita intorno agli assi della scena. Basta infatti sopprimere in ogni figura il punto centrale per accorgersi che non è certo quello un punto di equilibrio, ma solo un punto di riferimento spaziale.

Seguendo di pari passo gli schemi e la descrizione puntigliosissima del Segni si avverte immediatamente la sfasatura inevitabile che esiste tra il fluire della descrizione e la rigidità fotografica delle figure rappresentate. Se da un lato i disegni sono importanti perché non bastano le parole a descrivere i dati spaziali, la raffigurazione schematica di questi fissa la composizione coreografica in una serie di posizioni, escludendo l'aspetto dinamico, giacché i lievissimi tratteggi indicanti forse la direzione degli spostamenti non bastano a fornire nessuna indicazione di carattere temporale. In realtà Stefano della Bella disegna, per la battaglia e per il balletto, dodici figure, mentre Segni ne descrive tredici; se alla lettura i conti tornano è perché alcuni schemi, come ad es. il n. 2, il n. 6 e il n. 10, contengono informazioni che non vanno lette contemporaneamente, ma successivamente, poiché così si attua il passaggio da una figura all'altra; questo dato ci spiega come ci si trovi di fronte ad una vera composizione coreografica, nella quale il movimento dei danzatori-cavalieri nello spazio determina il formarsi delle figure e non, come frettolosamente si potrebbe concludere, di fronte al susseguirsi di disegni statici formati uno per volta nello spazio, aventi valore ognuno in sé e subito cancellati. In altre parole, sono immagini in movimento e non una serie di istantanee.

Un esame comparativo di questo e di altri balletti a cavallo alla corte medicea è purtroppo non facile impresa, poiché a nostra conoscenza non esistono altri schemi coreografici relativi a descrizioni altrettanto dettagliate.

Un altro tentativo di scrittura della coreografia per schemi fu fatto in Austria, proprio per trascrivere le figure di un balletto a cavallo con coreografie dello stesso Carducci; si tratta della *CONTESA/ DELL' ARIA E*

DELL'ACQUA/ Festa a cavallo/ Rappresentata/ Nell'Augustissime Nozze/ delle/ Sacre, Cesaree Reali/ M. M./ dell'Imperatore/ Leopoldo/ e dell'Infanta/ Margherita/ della Spagna/ inventata e descritta da FRANCESCO SBARRA/ consigliere di Sua Maestà Cesarea, In Vienna d'Austria/ Appresso Matteo Cosmerovio 1667; invenzione di A. Carducci, versi di Francesco Sbarra, musica di Giovanni Enrico Schmelzer, macchine di Carlo Pasetti.

È proprio in Austria, infatti, che i balletti equestri vennero esportati, prima che in Francia. Qui, gli Asburgo avevano portato la scuola spagnola di equitazione, di origine araba, e qui ancora oggi si possono ammirare i magnifici stalloni arabi bianchi della Spanische Reitschule nelle loro elaborate esibizioni, i cui legami con i modelli italiani del Seicento costituirebbero materia interessante per un eventuale ulteriore approfondimento.

Anche in Francia i *carrousel* continuano sotto Luigi XIV, ma presto le finanze dello stato vengono richiamate da necessità più urgenti. Questo fa sì che il balletto equestre ripercorra al contrario il cammino fatto per giungere alla ribalta dell'opera-torneo seicentesca; ci sono stati tramandati documenti relativi a giostre, tornei, quintane, gare svoltisi successivamente, ma in nessun caso è sembrato rifiorire il fasto delle feste a corte. Come dall'esercizio militare le parate equestri si erano evolute per entrare in teatro, così ridiventando piano piano pura competizione, dove bravura, destrezza e agilità hanno senso solo in sé, senza che tutto ciò rappresenti un altro ordine di valori, l'equitazione lascia il teatro e ridiventa pratica sportiva.

FONTI

BALLO E GIOSTRA DE' VENTI, Nelle Nozze del Serenissimo Principe/ e della Serenissima Principessa/ di Toscana/ Arciduchessa d'Austria, in Firenze/ appresso i Giunti, 1608

CONTESA/ dell' aria e dell'acqua/ Festa a cavallo/ Rappresentata/ nell'Augustissime Nozze/ delle Sacre, Cesaree, Reali,/ M. M./ dell'Imperatore/ Leopoldo/ e dell'Infanta/ Margherita/ della Spagna/ inventata e descritta da FRANCESCO SBARRA/ consigliere di Sua Maestà Cesarea, in Vienna d'Austria/ Appresso Matteo Cosmerovio, 1667

Figure della Festa a Cavallo/ Rappresentata/ nel Teatro/ del Serenissimo Granduca di Toscana/ il dì 15 Luglio 1637, Ste. della Bella del. e F.

LIBERAZIONE DI RUGGERO DALL'ISOLA DI ALCINA, Balletto/ Rapp.to in Musica al Ser.mo/ Ladislao Sigismondo Principe di Polonia/ e di Svezia/ Nella Visita/ Imp. della Serenissima/ Arcid.ssa/ di Toscana/ del Sig. Ferdinando SARACINELLI Balì di Volterra, in Firenze per Pietro Ceconcelli, 1625

MÉNESTRIER, CLAUDE-FRANÇOIS, *Traité/ des/ Tournois,/ Joustes,/ Carrousels/ et autres spectacles publics, A Lyon/ chez Jacques Muguet MDCLXIX*

OBIZZI, PIO ENEA DEGLI, *L'ERMIONA/ Del Sig. Marchese Pio Enea Obizzi/ Per Introduzione di un Torneo/ a piedi et à cavallo/ E d'un Balletto Rappresentato in Musica/ Nella Città di Padova/ L'Anno MDCXXXVI/ Dedicata al Serenissimo Prencipe di Venezia/ Francesco Erizzo/ Descritta/ Dal S. Nicoló Enea Bartolini/ Gentilhuomo e Academico/ Senese, In Padova, Per Paolo Frambotto*

[RINUCCINI, CAMILLO], *Descrizione/ delle/ feste fatte/ nelle reali nozze/ de' Serenissimi Principi/ di Toscana/ D. Cosimo de' Medici/ e Maria Maddalena/ Arciduchessa d'Austria, In Firenze/ appresso i Giunti. 1608/ con licenza de' superiori*

SALVADORI, ANDREA, *Le Poesie/ del Signor/ Andrea Salvadori/ All'Altezza Sereniss. di Ferdinando/ secondo/ Gran Duca di Toscana, In Roma/ Per Michele Ercoli 1668*

SEGNI, ALESSANDRO, *Memorie/ delle/ feste/ fatte in Firenze/ per le reali Nozze/ de' Serenissimi Sposi/ Cosimo/ principe di Toscana/ e/ Margherita Luisa/ principessa d'Orleans, in Firenze/ nella Stamperia di S. A. S. MDCLXII/ con licenza de' Superiori*

SILBERT, DORIS (edited by), *La liberazione di Ruggero dall'isola di Alcina, a balletto by Francesca Caccini, Northampton, Mass., Smith College, 1945*

LETTERATURA

CARANDINI, SILVIA, *Teatro e Spettacolo nel Seicento*, Roma – Bari, Editori Laterza, 1993

CARTER, TIM, *A Florentine Wedding of 1608*, in «Acta Musicologica», LV, 1983, pp. 88-107

DECROISSETTE, FRANÇOISE, *Les fêtes du mariage de Cosme III avec Marguerite Louise d'Orléans a Florence, 1661*, in *Les fêtes de la Renaissance. Études réunies et présentées par JEAN JACQUOT*, vol. I, Paris, Éditions du C. N. R. S., 1956, pp. 421-436

FRANKO, MARK, *Dance as Text. Ideologies of the Baroque Body*, Cambridge University Press, 1993

- GHISI, FEDERICO, *Ballet Entertainments in Pitti Palace, Florence, 1608-1625*, in «The Musical Quarterly», XXXV, 1949, pp. 421-436
- , *Un aspect inédit des intermèdes de 1589 à la cour médicéenne ...*, in *Les fêtes de la Renaissance. Études réunies et présentées par JEAN JACQUOT*, vol. II, Paris, Éditions du C. N. R. S., 1956, pp. 145-152
- , *Feste musicali della Firenze medicea (1480-1589)*, Bologna, Forni, 1969
- ISHERWOOD, ROBERT M., *La musica al servizio del re. Francia: XVII secolo*, Bologna, Società Editrice Il Mulino, 1988
- KIRKENDALE, WARREN, *L'aria di Fiorenza, id est il ballo del Gran Duca*, Firenze, Leo S. Olschki, 1972
- LAWSON, JOAN, *I principi della Danza Classica*, Roma, Gremese, 1980
- MCGOWAN, MARGARET M., *L'Art du Ballet de Cour en France 1581-1643*, Paris, Éditions du C. N. R. S., 1978
- MOLINARI, CESARE, *Le nozze degli dei. Un saggio sul grande spettacolo italiano nel Seicento*, Roma, Mario Bulzoni Editore, 1968
- NAGLER, ALOIS MARIA, *Theatre Festivals of the Medici (1539-1637)*, New Haven - London, Yale University Press, 1964
- NETTL, PAUL, *Equestrian Ballets of the Baroque Period*, in «The Musical Quarterly», XIX, 1933, pp. 74-83
- RAIMONDI, EZIO (a cura di), *Trattatisti e narratori del Seicento*, Milano - Napoli, Ricciardi, 1960
- RIZZI, GUALTIERO (a cura di), *Repertorio di feste alla corte di Savoia (1346-1669), raccolto dai trattati di C. F. Menestrier*, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1973
- SOLERTI, ANGELO, *Le origini del melodramma*, Torino, Bocca, 1903
- , *Gli albori del melodramma*, 3 voll., Milano - Palermo - Napoli, Remo Sandron, 1904-1905
- , *Musica, ballo, drammatica alla corte medicea dal 1600 al 1637*, Firenze, Bemporad, 1905 (rist. anast. Bologna, Forni, 1969)
- STEFANI, GINO, *Musica Barocca. Poetica e ideologia*, Torino, Bompiani, 1987
- STRONG, ROY, *Art and power. Renaissance Festivals 1450-1650*, Woodbridge, The Boydell Press, 1973
- WELLESZ, EGON, *Die Ballett-Suiten von Johann Heinrich und Anton Andreas Schmelzer*, Wien, A. Hölder, 1914
- WINTER, MARIAN HANNAH, *Il balletto e lo spazio scenico*, in *Illusione e pratica teatrale*, a cura di FRANCO MANCINI - MARIA TERESA MURARO - ELENA POVOLEDO, Venezia, Neri Pozza, 1975, pp. 147-160

PARTE DELLE
 Figure della Battaglia c.
 Raffronto Pella
 Accanto Rappresenta
 Per le Reali opere del
 Ser. Principe di Tolentino
 Nel Teatro del Ser. G. D.
 Il Fig. del Ser. G. D.

