



IL VIRTUOSO GROTTESCO

GENNARO MAGRI NAPOLETANO

A cura di
Arianna Beatrice Fabbricatore



DANZA DA LEGGERE 3

Indagine sulla tecnica di Gennaro Magri alla luce della Cinetografia Laban

DEDA CRISTINA COLONNA*

Non recherò segni di coreografia; farò larga la spiega.¹

Nel 1779, con il suo *Trattato teorico-prattico di ballo*, Magri si propone di pubblicare un'opera "moderna": «mi vi sono applicato per dare le vere strette regole della Danza sì Teatrale, come da Sala, sul gusto moderno, abbracciando quello che si usa a' tempi nostri e ributtando tutto ciò che dagli antichi veniva adoprato»².

Con il termine «coreografia» alla fine del capitolo VIII «De' Passi», Magri si riferisce al sistema di notazione inventato da Pierre Beauchamp e Raoul-Auger Feuillet e pubblicato a Parigi nel 1700 nel trattato *Chorégraphie*, a nome di quest'ultimo³. Si tratta di un sistema di scrittura della *belle danse* basato sulla notazione sintetica e sistematica di un repertorio di passi, geniale invenzione che ha garantito l'eterna giovinezza ad un corpus settecentesco di danze di corte e di teatro, ricostruite oggi per ricerca, scopi didattici o ancora in vista della loro rimessa in scena. Le partiture coreografiche che si possono identificare come "chorégraphie" si riferiscono ad un repertorio che ai tempi di Gennaro Magri era desueto, superato dal nuovo *ballet d'ac-*

* Deda Cristina Colonna è coreografa e regista, esperta di prassi storicamente informata.

1. G. MAGRI, *Trattato teorico-prattico di ballo*, ed. A. B. Fabbri editore, Paris, OBVIL., Sorbonne Université, 2018 (Napoli, Orsino, 1779; Lombardi ed., Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 2001), cap. VIII, [3].

2. Ivi, Prefazione, [11].

3. R. A. FEUILLET, *Chorégraphie ou l'Art de décrire la danse* [...], Paris, Michel Brunet, 1701 (ristampa anastatica Bologna, Forni, 1983). Il termine "chorographic" si trova anche, per esempio, nel diario del Conte Khevenhüller: in questo caso il termine sembra riferirsi ad un documento fisico che Noverre avrebbe portato con sé alla volta di Milano, quando lasciò Vienna nel 1774, senza poter fare ricorso al quale Monsieur Gallet dovette insegnare le danze basandosi sui propri ricordi di danzatore. «La sera, il balletto di Noverre Les Horaces et Curiaes è stato rimesso in scena al Burgtheater. Monsieur Gallet, che in precedenza aveva ballato il ruolo di Horace ed era stato recentemente invitato a tornare dall'impression, ha insegnato le danze a memoria (poiché Noverre aveva portato la coreografia [die Chorographie] con sé)», in E. GROSSEGGER, *Theater, Feste und Feiern zur Zeit Maria Theresias, 1742-1776. Nach den Tagebuchaufzeichnungen des Fürsten Johann Josef Khevenhüller-Etsch, Obersthofmeister der Kaiserin*, Vienna, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1987, p. 33 (traduzione di chi scrive).

tion; pare singolare, quindi, l'evidente riferimento al sistema di notazione ormai in disuso. D'altra parte è noto che non solo Magri, ma in generale i coreografi e danzatori della fine del secolo, seguendo l'esempio di Noverre, ritenevano superati i sistemi di notazione coreografica come quelli di Feuillet o Favier⁴. Il fenomeno però era stato di tale impatto sul mondo della danza⁵, che ancora alla fine del secolo gli autori come Magri si ritenevano evidentemente in obbligo di dichiarare la loro posizione, fosse essa a favore o contro l'uso di tali sistemi. Nel suo *Dictionnaire de danse* del 1797⁶, Charles Compan avrebbe affrontato ancora la questione della notazione già nella prefazione:

La plupart des Danseurs et des Compositeurs de Ballets, dédaignent la Chorégraphie. Je conviens qu'elle n'est pour eux d'aucun secours réel, mais dans un Ouvrage entièrement consacré à la Danse, doit-on négliger de parler des éléments d'un Art, inutiles à l'homme de génie, mais si nécessaires à ceux qui veulent s'instruire et qui en cherchent les moyens?⁷

4. «Sebbene Favier non abbia ottenuto il privilegio per la stampa di coreografie con l'uso del suo sistema di notazione, una fonte della metà del Settecento rivela che egli scrisse un libro su di essa. Si tratta dell'*Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, immenso ed inestimabile compendio dell'illuminismo francese pensato, concepito e curato da Denis Diderot e Jean le Rond d'Alembert [...] Il sostanzioso articolo intitolato "Chorégraphie" comunque fu contributo di un matematico e pittore di nome Louis-Georges Goussier (1722-99) ed apparve nel volume 3 [...]. In esso sono descritti diffusamente due sistemi di notazione: la notazione Feuillet ed un altro, opera del 'sieur Favier', il cui manoscritto non datato era 'caduto' nelle mani di Goussier. Nonostante non si sia trovata traccia del libro, l'articolo di Goussier fornisce le chiavi interpretative per decifrare la notazione de Le Mariage de la Grosse Cathos». Cfr. R. HARRIS-WARRICK - C.G. MARSH, *Musical Theatre at the Court of Louis XIV, Le Mariage de la Grosse Cathos*, Cambridge University Press, 1994, p. 87 (traduzione di chi scrive).

5. In ambito italiano, il *Trattato del ballo nobile* di Giovanni Battista Dufort, pubblicato a Napoli nella stamperia di Felice Mosca nel 1728, riporta descrizioni a parole di passi simili al repertorio francese; parte della terminologia è tradotta in italiano e i passi vi sono rappresentati con l'aiuto della *Chorégraphie*. Si veda G.B. DUFORT, *Trattato del ballo nobile*, ed. A.B. Fabbriatore, Paris, OBVIL, Sorbonne Université, 2018 (Napoli, Felice Mosca, 1728; in Lombardi ed., Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici 2001). A Venezia, nel 1726, Gaetano Grossatesta regala agli sposi Loredana Duodo ed Antonio Grimani in occasione delle loro nozze un libretto contenente tre balli di sua composizione, annotati con il sistema francese dalla mano di Sebastiano Gobbis. (Venezia, Biblioteca del Museo Correr, Ms. Morosini-Grimani, n. 157).

6. C. COMPAN, *Dictionnaire de danse*, Paris, Cailleau, 1787, Préface, ix-x. «Oggi la maggior parte dei danzatori e dei coreografi disdegna la *Coreografia*. Convegno che essa non sia per loro di nessuna utilità, ma in un'opera interamente dedicata alla danza, si dovrà trascurare di parlare degli elementi di un'arte, inutile alle persone di genio, ma tanto necessaria a chi vuole istruirsi e ne cerca gli strumenti?» (traduzione di chi scrive).

7. J.-G. NOVERRE, *Lettres sur la Danse, et sur les Ballets*, Stuttgart-Lyon, Aimé Delaroché, 1760, p. 233. http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/danse/noverre_lettres-danse_1760_orig. Le posizioni di Noverre furono criticate dal suo rivale Gasparo Angiolini, il quale riteneva — almeno in teoria, poiché nessun documento provante la messa in pratica di tali principi è stato tramandato fino a noi — che fosse importante conservare una traccia del patrimonio coreografico, al fine di conservare le opere dei grandi maestri, come Hilverding. Cfr. G. ANGIOLINI, *Lettere di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre sopra i Balli Pantomimi*, Milano, Gio. Battista Bianchi, 1773, p. 62.

«La Chorégraphie limita il genio», sentenza Noverre, che nelle *Lettres sur la Danse*⁸ confuta apertamente il valore della notazione Feuillet, considerata sterile in quanto strumento creativo e alla quale imputa di limitare l'incessante processo di correzione, miglioramento e nuova creazione del coreografo nella rimessa in scena di danze già rappresentate.

Nel suo trattato didattico e dedicato ai principianti, Magri estende il rifiuto del segno astratto applicato da Noverre alla partitura coreografica, anche alla descrizione dei passi, proponendosi di far uso della terminologia per fornire un'illustrazione sufficientemente chiara dei vari movimenti: «mi sono studiato di spiegarmi con la maggior chiarezza ho potuto per maggiore intelligenza de' principianti, descrivendo minutamente tutti i passi, le diversità ed i movimenti»⁹, ed ancora:

Non puolsi principiare un passo se non da una delle posizioni espote, e senza che il corpo non fosse posto in uno de' divisi equilibri. Ha per dentro ogni passo i suoi movimenti, o semplici o composti, de' quali necessariamente costa. Parleremo di uno in uno partitamente, e daremo loro quel nome, con cui si sentono per ordinario nominare, essendo di maggior numero in Francese.¹⁰

In questo contesto Magri sembra assumere una *forma mentis* analitica, in cui l'uso combinato di descrizioni a parola e terminologia tecnica viene assimilato ad un sistema di notazione.

Tre secoli più tardi l'eco dell'immaginaria contesa tra notazione e parola echeggia ancora in Rudolf Laban, inventore del più completo sistema moderno di analisi e scrittura del movimento, noto come Cinetografia Laban o Labanotation¹¹, di cui parleremo più avanti:

Noverre, the creator of the "Ballet d'Action", in which the rigid steps of his predecessors were liberated into a rich and all-round expression of the whole body, was a decided enemy of dance notation. He preferred to record the contents of his ballets in words. This is most regrettable for us because we have great difficulty in reconstructing his famous movement inventions from the contemporary drawings and illustrations of his productions. The dances written down by Feuillet do not

8. J.-G. NOVERRE, *Lettres sur la Danse*, cit., p. 393.

9. G. MAGRI, *Trattato*, cit., Prefazione, [11].

10. Ivi, VIII, [2].

11. La Cinetografia Laban, nota negli Stati Uniti come Labanotation, è un sistema di scrittura del movimento: concepita per trascrivere tutti i movimenti del corpo umano, semplici o complessi, consente di annotare sia i dettagli che i movimenti d'insieme. Il suo autore, Rudolf Laban, nacque in Cecoslovacchia da genitori austriaci nel 1879 e morì in Inghilterra, dove si era trasferito, nel 1958. Spirito illuminato e pioniere della danza "moderna", Laban ha pubblicato il suo sistema di scrittura del movimento nel 1928. La Labanotation si è progressivamente diffusa nel mondo intero e viene utilizzata per scopi diversi, come la conservazione del repertorio di danza (partiture di balletti e coreografie), trascrizioni di regie teatrali, studio delle danze etniche e folcloristiche, analisi e diagnosi in fisioterapia, schemi di manutenzione industriale, ecc.

need to be reconstructed, they can be simply read by anyone who takes the trouble to learn his system of notation.¹²

Laban mette in relazione la notazione con la ricostruzione, che ne appare come l'applicazione più immediata. Nel presente scritto mi interessa piuttosto considerare la *forma mentis* alla base del processo di notazione del movimento in Laban per usarla al fine di "misurare" la coerenza delle descrizioni di Magri. L'interpretazione dei documenti al fine di restituire all'esperienza dei danzatori il repertorio del passato è un processo appassionante; dopo tanto tempo passato a misurare le informazioni presenti negli scritti storici, questa volta mi interessa vedere come Magri si esprime in differenti contesti evitando l'uso di segni astratti, per chiedermi in ultima analisi se i suoi passi sono effettivamente ricostruibili con affidabilità.

Alla base del procedimento che si attua per descrivere un passo di danza, a parole come in segni, c'è una identica fase analitica in cui il movimento viene diviso in fasi e queste successivamente correlate per descrivere e restituire il rapporto tra movimento, tempo e spazio, tipico dell'atto del ballare¹³. Evidenziati i criteri ed i componenti di base, vengono identificate alcune sequenze, alle quali viene fatto corrispondere un nome che si usa nella pratica per brevità e chiarezza. Un procedimento simile prelude alle varie forme di terminologia, anche rudimentali e anche in assenza di notazione.

A questo principio non sfugge il Magri nel suo trattato: dopo i primi tre capitoli «Dell'utilità della danza», «Per apprendere perfettamente la danza» e «Delle qualità del ballerino», il maestro fonda le basi del suo sistema in otto capitoli successivi.

Nel capitolo IV «Dell'equilibrio del corpo», il concetto è espresso con criterio scientifico: «L'Equilibrio è uno de' fondamenti principali della Danza. Egli mantiene il corpo ben dritto e fermo in piedi. Non importa altro l'equilibrio, che quella linea che dall'alto al basso divide ogni corpo in

12. A. HUTCHINSON, *Labanotation, the system of analyzing and recording movement*, New York, Theatre Arts Books, 1977, premessa di Rudolf Laban, xiv. «Noverre, l'inventore del "ballet d'action", in cui la rigida tecnica dei suoi predecessori fu liberata in una ricca e completa espressione di tutto il corpo, era un nemico dichiarato della notazione della danza. Preferiva annotare a parole i contenuti dei suoi balletti. Ciò è molto spiacevole per noi, poiché abbiamo grandi difficoltà a ricostruire le sue famose invenzioni attraverso i soli disegni ed illustrazioni delle sue produzioni. Le danze scritte da Feuillet non hanno bisogno di essere ricostruite, possono essere semplicemente lette da chiunque faccia lo sforzo di imparare il suo sistema di notazione» (traduzione di chi scrive).

13. Sul principio di analisi del movimento, si è appunto basato il lavoro di ricerca svolto al Centro Nazionale della Danza di Parigi allestito da Arianna Fabricatore su *La danse comique et grotesque: interprétation cinétique du Trattato teorico-pratico di ballo (1779) de Gennaro Magri*. Il procedimento adottato dall'équipe di ricercatori dei quali ero membro, si appoggiava infatti su un lavoro di "phassage", ossia di analisi delle fasi del movimento dei passi. Si vedano per esempio le schede di lettura in A.B. FABRICATORE, *L'action dans le texte. Pour une approche herméneutique du Trattato teorico-pratico del Ballo (1779) de G. Magri*, [Reissource ARDP 2015], Pantin, CND, 2018.

due parti eguali, cada nel centro della base»¹⁴. Successivamente vengono descritte le sei modalità dell'equilibrio statico, in appoggio bilaterale o unilaterale, sulla pianta dei piedi o con i talloni alzati.

Nel capitolo V «De' movimenti del corpo» Magri definisce i componenti di base di ciascun passo, gli elementi semplici o composti in cui si può dividere ogni passo di danza al fine di descriverlo:

I Movimenti del corpo sono pur dell'essenziali cose del Ballo. Non sono altro che il portare il corpo nostro da un luogo all'altro, o girarlo sull'istesso terreno ove si trova; e non v'ha passo, cui non sia da uno o da più movimenti composto. I movimenti possono essere o semplici o composti. I semplici sono quelli che fansi soli, senza esser ligati ad altra specie di movimenti: al contrario i movimenti composti sono aggregati da più sorti di movimenti semplici¹⁵.

In questo capitolo, pur improntato alla ricerca di chiarezza, troviamo un punto per noi oscuro: «Il movimento piegato si fa piegando i ginocchi. Il rialzato con distendere li stessi ginocchi, o rilevando sulle punte de' piedi»; è evidente la difficoltà che questo crea al ricostruttore odierno, per il quale distendere le ginocchia dopo un piegamento, oppure distenderle e sollevare il corpo sulla *demi-pointe* sono azioni ben distinte e danno luogo a diverse possibilità nella restituzione di un passo¹⁶.

È importante notare la stretta relazione in cui Magri pone danza e musica fin dall'introduzione del trattato, in cui scrive:

La Danza ha bisogno della spinta, ed esser ravvivata da qualche estranea cagione; ed è questa per ordinario la Musica, la quale così sveglia l'estetico, che dalla mestizia chiama sovente all'allegrezza, e dà spinta a' membri di distendersi e muoversi secondo la sua battuta.¹⁷

L'analisi del capitolo VI, «Della cadenza», trascende gli scopi di questo articolo; basterà notare che Magri descrive approfonditamente e dettagliatamente la relazione quantitativa e qualitativa tra danza e musica, fornendo indicazioni precise dei vari tempi binari e ternari e dimostrando, come è ovvio, una consapevolezza profonda delle possibilità espressive: «sebben sian

14. G. MAGRI, *Trattato*, cit., IV, [1].

15. Ivi, V, [1-2].

16. Notiamo che molte delle combinazioni portano nella terminologia, oltre che nella dinamica, il segno forte della parentela con il repertorio francese; tuttavia in Magri il concetto di "movimento" differisce profondamente dal quello di *movement* espresso dai francesi, dove ogni *movement* corrisponde ad un *plié* ed al successivo *levé*, dando luogo a passi variati à *deux*, oppure à *trois mouvements*. Magri non si confonde e nel caso, per esempio, del "passo grave", chiaramente derivato dal passo francese di Beauchamp (che cita quale maestro di danza di Luigi XIV) scrive «a quattro movimenti, o sia a due Piegate».

17. G. MAGRI, *Trattato*, cit., Prefazione, [3]. Sulla relazione tra danza e musica si vedano anche i saggi di A. DelDonna e di P. Maione nel presente volume.

due, binario e ternario, come s'è detto, abbraccian però varie mutazioni; e così ogni carattere puol trovare adattato il tempo della musica al suo ballo»¹⁸, e ancora, in chiusura: «Con questa distinzione di tempi e proporzione di celerità devesi ingegnare il bravo Ballerino di accoppiare i suoi passi, e prima di entrare in questi, divisaremo le posizioni»¹⁹.

Nel capitolo VII «Delle posture de' piedi» Magri descrive accuratamente le cinque posizioni «vere» e «false» (corrispondenti alle posizioni descritte nei trattati francesi), alle quali aggiunge le posizioni «in aria» (in appoggio unilaterale), «forzate» (ingrandite) e «alla spagnola» (parallele).

Infine, nel capitolo VIII «De' passi» Magri descrive la sua metodologia, conscio della difficoltà del compito:

Io procurerò spiegarmi con la maggior chiarezza che mi sia possibile, ancorché l'impresa sia un poco malagevole, per dover calcare una strada intralciata e sassosa, ove nessuno ha posto prima piede, eccettone il signor Dufort, che ha parlato solamente de' "passi nobili": ma troppo discordante e vario dal gusto moderno [...].

Non puolsi principiare un passo se non da una delle posizioni esposte, e senza che il corpo non fosse posto in uno de' divisati equilibri. Ha per dentro ogni passo i suoi movimenti, o semplici o composti, de' quali necessariamente costa. Parleremo di uno in uno partitamente, e daremo loro quel nome, con cui si sentono per ordinario nominare, essendo di maggior numero in Francese.

Non reherò segni di corografia; farò larga la spiega, senza metter agli occhi tante cifre, che reheran confusione anzi che no: né que' segni sono bastanti ad indicare tutti i movimenti che fansi in un passo: ma solo vagliano da qual positura cominciano ed in qual finiscono. Io questo lo farò con dichiarazione, e spero far ricavarne il desiato profitto²⁰.

Inoltre, a varie riprese Magri sembra consapevole dell'inadeguatezza della parola al fine di descrivere efficacemente i passi di danza; per esempio, alla fine del capitolo dedicato al «mezzo cadente» o *demi-tombé*, invoca la supremazia della pratica scrivendo: «La pratica poi, e specialmente il Teatro imparerà alcune cose che io non posso qui spiegare e dimostrare: né pretendo altro per adesso, che dare i primi rudimenti, per poterne ragionar con fondamento nell'occorrenze»²¹.

La parte introduttiva del trattato si conclude con i capitoli IX «I. Del passo naturale, o semplice, Simple ou naturel II. Per ben camminare», X «Del piegare, e rilevare II. Regola generale del piegare», XI «Del passo staccato, detto *Dégagé*» e XII «Del passo marciato, detto *pas Marché*». In questi capitoli Magri distingue il concetto di "passo" da quello in cui «si sta sempre su l'istesso

18. Ivi, VI, [5].

19. Ivi, [8].

20. Ivi, VIII, [1-3].

21. Ivi, XXIV, [2].

terreno»²², stabilisce la costante dell'*en-dehors*²³, descrive le diverse funzioni del «passo staccato» (transizione, preparazione al salto, riempimento ritmico nel ballare «di contratempo» o «d'intercadenza»²⁴, percorso) e del «passo marciato» (supporto all'azione pantomimica²⁵).

In questa parte del suo trattato, Magri fonda le vere e proprie basi di un approccio analitico. Per valutarne la profondità e la compiutezza, vale la pena di osservarle attraverso la lente del sistema di Rudolf Laban, considerato oggi il sistema più evoluto e completo per l'analisi del movimento e la notazione della danza, i cui parametri di base descritto brevemente.

Dopo aver studiato minuziosamente le leggi della cinetica nel corpo umano e i tentativi precedenti di scrittura della danza, Laban ha costruito il suo sistema intorno ai quattro criteri che costituiscono un movimento: tempo, spazio, peso e forza. Il passo da trascrivere è osservato secondo tre elementi fondamentali che caratterizzano ogni movimento del corpo umano: la direzione nella quale si esegue, la durata dell'azione e la parte del corpo coinvolta nell'azione. Per trascrivere i movimenti, la Cinetografia Laban usa un sistema di segni atti a rappresentarne le direzioni nello spazio, considerandole rispetto all'asse centrale del corpo stesso, su tre livelli di base: alto (*relevé*), medio (*tendu*), basso (*plié*). La lunghezza dei segni sulla partitura coreografica definisce le durate rispettive delle azioni, divise accuratamente tra trasferimenti di peso e gesti delle parti del corpo che si muovono senza spostare il baricentro²⁶. Rispetto ad un sistema sintetico come la *Chorégraphie*, nato per trascrivere in maniera quasi stenografica un dato repertorio e una data tecnica coreutica (e che infatti divenne desueto non appena la tecnica, evolvendosi, trascese le possibilità del sistema), la Cinetografia Laban è un sistema analitico che da un lato consente la trascrizione di qualsiasi forma di movimento e dall'altro permette l'armonizzazione e la verifica dei dati

22. Ivi, X, par. 1, [1].

23. Ivi, [2] «Fermiamo per regola stabile e generale che nel piegare, le punte de' piedi devono star sempre rivolte al di fuori, ed i ginocchi che escano pur fuori, e non avanti.»

24. Ivi, XI, [5] «In battere non si puol far uso del *Dégagé*, a riserva di voler ballare o di contratempo o d'intercadenza; ma questo non accordo mai in principio o in fine del ballo.»

25. Ivi, XII, [2] «Serve egli per il Teatro: o per passeggiarlo con maestà, o per atti sorprendenti e ammirativi, o per imporre qualche ordine; ed in tal caso va accompagnato dal gesto del braccio e della testa, per indicare la cosa comandata. Serve pure per prendere in atto genuflesso una mano e baciarla ad uno che rappresenta la parte di Monarca; ed in altri atteggi simili.»

26. Ho avuto la fortuna e l'onore di affrontare lo studio della Cinetografia Laban a Parigi, presso l'École Supérieure d'Études Chorégraphiques ed il Cursus d'Études Supérieures en danse dell'Université de Paris IV-Sorbonne, negli anni 1980, sotto la guida sapiente di Jacqueline Challet-Haas, membro dell'International Council of Kinetography Laban, direttrice del Centre National d'Écriture du Mouvement, Professore di Cinetografia Laban presso le università di Paris IV-Sorbonne e Paris VIII, e presso il Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris. La sua inflessibile chiarezza, unita ai suoi straordinari doni pedagogici, hanno dato un'impronta indelebile al mio pensiero e alla mia visione della danza, dell'arte e, in fondo, della vita.

in nostro possesso per la restituzione scientifica di tutte le forme di danza trasmesse dai documenti storici. Sul potenziale della Labanotation come strumento analitico, oltre che come sistema di trascrizione del movimento, leggiamo le parole di George Balanchine:

Labanotation records the structure of a dance, revealing with perfect clarity each of the specific movements of each performer. Through Labanotation we can actually sit down and compare or analyze different styles of dance. Even the complicated techniques and studies take up little space and are easy to reconstruct intellectually through the notated patterns. There is no longer any need to wade through pages of verbal descriptions, which eventually become unintelligible.²⁷

In altre parole, l'esame di un documento storico di danza con l'aiuto dei parametri della Cinetografia Laban può servire a verificare se le informazioni che esso contiene sono di fatto sufficienti a ricostruire il movimento, o almeno ad evidenziare quali sono le aree in cui, non essendo disponibile l'informazione, il ricostruttore deve interpretare e, di fatto, produrre una "creazione storicamente informata", invece di una "ricostruzione" vera e propria²⁸.

Un procedimento simile ha adottato Gisela Reber nel suo "Die Schrittformen und Armführungen nach 'Le maître à danser' von Pierre Rameau übertragen in Kinetographie Laban"²⁹:

Für die Übertragung der Feuillet'schen Auszeichnungen in lebendige Bewegung sind die Erklärungen und Beschreibungen, die Pierre Rameau in seinem 'Maitre à danser' gibt, von nicht zu überschätzender Bedeutung. Dennoch lassen an einigen Stellen seine Beschreibungen mehrere Deutungen zu. Hier mußte man sich bei der Übertragung in Kinetographie Laban für die wahrscheinlichere Lösung entscheiden oder beide Möglichkeiten angeben. In einigen Fällen, in denen nähere Angaben fehlen, mußte auf die kinetographische Darstellung verzichtet werden.³⁰

27. A. HUTCHINSON, *Labanotation*, cit., prefazione di George Balanchine p. xii «La Labanotation trascrive la struttura di una danza, rivelando con perfetta chiarezza ogni specifico movimento di ognuno degli interpreti. Con la Labanotation possiamo effettivamente paragonare o analizzare diversi stili di danza. Anche le tecniche e gli studi più complicati occupano poco spazio e sono facili da ricostruire intellettualmente attraverso i modelli annotati. Non è più necessario leggere faticosamente pagine di descrizioni a parole, che col tempo diventano incomprensibili» (traduzione di chi scrive).

28. Ho usato questo strumento varie volte in passato, per esempio in occasione della mia tesi di laurea presso l'Université Paris IV-Sorbonne, sotto la guida di Jean-Michel Guilcher, in cui ho trascritto in Cinetografia Laban la ricostruzione di alcune danze del manoscritto quattrocentesco di Domenico da Piacenza «De arte saltandi et choreas ducendi» (Bibliothèque Nationale de France, Ital. 972).

29. G. REBER, *Die Schrittformen und Armführungen nach 'Le maître à danser' von Pierre Rameau übertragen in Kinetographie Laban*, Werden, Marz Grafik Satz Druck, 1986.

30. Ivi, p.v. «Le descrizioni e le spiegazioni fornite da Pierre Rameau nel *Maitre à danser* sono di non trascurabile importanza per la ricostruzione degli scritti di Feuillet. In alcuni casi, le sue

Con invidiabile semplicità, Reber enuncia qui le tre possibili strade del filologo in danza: ricostruzione (quindi possibile trascrizione), proposte alternative (diverse ricostruzioni possibili in funzione di varie interpretazioni del testo) e rinuncia alla trascrizione (laddove le informazioni fornite dal testo non sono sufficienti alla ricostruzione). Se nell'ultimo caso il filologo deve fermarsi, il coreografo invece prosegue sul sentiero della creazione artistica in stile, procedimento assolutamente legittimo e di tanto maggior valore, quanto più storicamente informato.

Fatta questa lunga, ma inevitabile premessa, passeremo a leggere il Magri cercandovi con coerenza le informazioni senza le quali la ricostruzione univoca ed esatta di un movimento non è possibile, ovvero: indicazioni di trasferimenti del peso del corpo e gesti delle parti che si muovono senza spostare il baricentro, inseriti nelle direzioni dello spazio e nella linea temporale. La Cinetografia Laban sarà usata come *forma mentis* ed a guida di criterio analitico, giacché l'effettiva trascrizione di tutti i passi ricostruibili richiederebbe tempi e risorse a me non disponibili al momento in cui scrivo.

Per quanto riguarda il rapporto tra il movimento del corpo e linea temporale, notiamo subito che, nonostante la già segnalata premessa nel capitolo VI «Della cadenza», nelle sue descrizioni Magri fa raramente riferimento al ritmo di esecuzione, creando al ricostruttore non poche difficoltà. Prendiamo ad esempio il Capitolo XXIX sul *pas de Bourrée*; in esso Magri descrive un passo con otto varianti e che ha attraversato, sotto diverse forme, tutta la storia della danza. Cercheremo comunque di leggere Magri tenendo a mente la lezione di Feuillet e Rameau, ma senza il possibile pregiudizio causato dalla pratica delle forme posteriori di balletto.

Il *pas de Bourrée* «costa di tre passi, uno piegato e due naturali»³¹, dunque un passo piegato, seguito da due camminati. Sulla posizione ritmica e sull'appoggio unilaterale o bilaterale di questo *plié* incontriamo nei paragrafi seguenti informazioni che possono confonderci: Nel semplice «avanti», Magri dice: «piegando le ginocchia con la nostra solita regola, portasi il destro, che sarà stato posto addietro, alla quarta avanti, e da qui si distende, con fare infine due passi naturali avanti, finiti in quarta»³²; la descrizione sembra suggerire un *plié* bilaterale, seguito da un appoggio avanti steso e da due passi naturali a terra. Nel «sopra e sotto fiancheggiato»:

Posto che si sarà in quarta, a cagion di esempio, col destro innanzi, e dopo che si avrà piegato, il manco facendo un mezzo cerchio passerà alla quarta avanti, e

descrizioni si prestano a diverse interpretazioni. Si è ritenuto allora di scegliere la soluzione più verosimile, o di proporre due alternative. Nei casi in cui mancano informazioni precise, si è rinunciato alla trascrizione in Cinetografia Laban» (traduzione di chi scrive).

31. G. MAGRI, *Trattato*, cit., XXIX, [1].

32. Ivi, [2].

rilevandosi, passandosi l'altro naturalmente per la prima, si porta in seconda con glissar leggermente la terra, e si finisce con portar sotto in quarta il piede manco.³³

Il *plié* sembra ancora in appoggio bilaterale, ma in questo caso Magri usa il termine «rilevandosi» invece di «distendersi», forse per indicare un passaggio attraverso la quarta *relevé*, oppure per suggerire il primo passo sulla *demi pointe*, seguito da uno o due passi anch'essi forse sulle punte dei piedi, indicando però *glissé* invece di "naturali"; oppure ancora i due termini sono sinonimi e, di fatto, non c'è differenza.

Nel «sotto e sopra fiancheggiato», Magri precisa: «nel piegarsi si fa il mezzo cerchio col piede che sta innanzi»³⁴; sembra che il *plié* si faccia con la sola gamba di appoggio mentre l'altra esegue il *roné de jambe* preparatorio alla quarta posizione che segue.

Nel «sopra e sotto in giro», «con la solita piegata si porta detto destro glissando in quarta sopra al sinistro con segnare mezzo cerchio, e distendendo, si porta il manco in seconda con dare il moto al giro, e quindi il primo piede si porrà in quarta sotto all'altro»³⁵; il maestro aggiunge all'idea che il *plié* unilaterale sia contemporaneo al *roné de jambe* l'informazione che il secondo passo si farebbe glissando e «distendendo» (quindi forse a ginocchio teso, forse in *relevé*), confermando forse le idee iniziali del *plié* bilaterale e del primo passo a ginocchio piegato.

Il «disfatto girando», «si fa con portarsi sotto il piede che sta avanti, dopo già di aversi piegato e disteso, e cominciando a girare, l'altro piede condurrassi in seconda»³⁶; qui sembra che l'azione di piegare e di stendere sia da eseguire sul levare del primo passo, il quale si esegue già iniziando la rotazione.

Nell'«aperto sotto il corpo», «nel piegare si esce col piede che sta avanti quasi alla seconda, indi distendendo si porta all'altro piede alla seconda vera, ed il primo si riporta altra volta alla terza»³⁷; di nuovo sembra suggerire che il *plié* e il *dégagé* che inizia il passo siano di fatto contemporanei. Il *bourrée* incrociato detto *croisé*:

Ei non ha piegatura veruna [...]. Si pone in quarta sotto con detto piede dritto, e facendolo passare per la seconda in aria, pongasi in quarta sopra al manco, con far fronte alla parte ove tenevansi le spalle rivolte, che, per far questo, sia di bisogno portare il dritto per aria, che farà quasi tre quarti di circolo, e deve girarsi a guisa d'asse sul manco, per poter trovarsi con questo in quarta sotto, indi il sinistro si

33. Ivi, [5].

34. Ivi, [6].

35. Ivi, [9].

36. Ivi, [14].

37. Ivi, [17].

porta in seconda, e con terminare il giro intero se gli darà fine, portando il destro altra volta in quarta sotto.³⁸

La spiegazione del giro *en dedans* facendo perno sulla gamba sinistra è chiara, anche se facendo fronte «alla parte, dove tenevansi le spalle rivolte» si effettua mezzo giro e non tre quarti; resta da chiedersi come sia possibile eseguire il tutto «senza piegatura veruna»; oppure Magri si riferisce solo alla mancanza del *plié* iniziale? Ed in questo caso, come comincia il passo, ed in quale punto della battuta musicale?

Seguono diverse varianti sullo stesso tono; la dinamica di base cambia nel passo di «bourrée fallito», passo preferito da Noverre come preparazione alla capriola:

Per far questo fa d'uopo ponersi in quarta col dritto esempigrazia dietro al manco, e piegando si stacca il piede di dietro alla seconda posizione in aria, da dove si porterà in terza sotto al sinistro, e rilevando alquanto sulle punte de' piedi, nel ricalare tornisi a staccare l'istesso destro alla seconda in aria altra volta; e così sarà finito.³⁹

Viene spontaneo chiedersi perché Magri lo annoveri tra i *pas de bourrée* quando sembrano mancare i tre passi tipici descritti in apertura, sostituiti da due *battements* alla seconda eseguiti con la stessa gamba. (Lo stesso si può dire, tra l'altro, del *bourrée* «in aria»: «è un passo composto, siccome lo è il *Trusé* [o *Troussé*], il passo di "Ciaccona" ed altri. Compongono questo passo in prima due *Assemblé* ed un "mezzo Contratempo", ma fatto in sola *Attitudine*»⁴⁰). Inoltre Magri fa un accenno all'esecuzione ritmica indicando: «questo passo può farsi gravemente, come pure secco. [...] il suo principio e fine vengono ad essere un tempo secco, il quale tanto si diminuisce quanto appena si conosce il cambiamento del piede»⁴¹; parrebbe che tutto il passo debba eseguirsi in un tempo di levare, per consentire la presa del salto al tempo successivo.

Verso la fine del capitolo le descrizioni si fanno meno verbose, al punto da risultare a volte addirittura eccessivamente stringate. Per esempio, per il *bourrée tombé*. Magri fornisce una spiegazione concisa, seguita da dettagliate indicazioni sull'uso del passo in pantomima:

[Esso] principia con un mezzo *tombé*, cui si sostituisce invece del primo movimento piegato portato, e sieguono il disteso andante e l'andante semplice. [...] Questo passo si adopera in Teatro in atteggi precisi, in azioni segnate; come in un Personaggio assalito da un estremo dolore o colpito da ferita mortale, va tratto tratto cadendo,

38. Ivi, [18].

39. Ivi, [22].

40. Ivi, [29].

41. Ivi, [22-23].

col movimento del mezzo *Tombé*, e per sollevarsi, spinto dagli ultimi sforzi naturali, si serve de' due semplici movimenti, accompagnando l'espressione con le braccia. Serve pure per uno furbondo che voglia un altro ferire, e vietato da rimorsi interni o trattenuto da' circostanti, si arresta col braccio sollevato, nell'atto di vibrare il corpo.⁴²

La descrizione dell'ultima variante, il *bourrée* «a quattro passi», contiene forma, dinamica e indicazione ritmica:

L'ultima sorte di questo *Bourrée* è "a quattro passi": ed è che ogni sorta di *Bourrée* di sopra spiegato può farsi a quattro passi: questo passo che vi si aggiunge non egli è altro che quasi un *Dégagé* aggiuntovi, il quale si fa di seguito senza frapper pausa, e serve per un riempimento di Musica, o per comodo di ligarvi altro passo.⁴³

Questa aggiunta di un passo alla fine ricorda la variante "vite" del *pas de bourrée* francese annotato da Feuillet.

Magri non cessa di sorprenderci; alla fine del capitolo, forse conscio egli stesso della possibile confusione generata da un uso non sempre coerente della terminologia, fornisce una sorta di tabella in cui chiarisce la struttura dei passi, dividendoli in gruppi ed enumerando per ognuno i "movimenti" di cui sono composti, rifacendosi al capitolo V.

Tutti que' dal par. 1 fino a tutto il par. 4 hanno tre movimenti per ciascheduno. Il primo de' quali è il piegato portato, il secondo disteso andante, ed andante semplice il terzo. In quelli del par. 5 si cresce di un movimento, e son differenti gli altri: il primo è il piegato staccato, il rialzato l'altro, il portato il terzo, e l'ultimo pur staccato. Que' del par. 6 hanno tre movimenti, e sono: un piegando nel gittato, disteso andante l'altro, e l'ultimo semplice andante. Que' del par. 7 pur tre: quel del mezzo *Tombé* il primo, e l'altri due soliti. Que' del par. 8: il primo di essi quanto aggregati sono nelle due *Assemblé* e nel mezzo *Contrattempo*. L'altro, quelli delle dette *Assemblé* con que' del *Bourrée* aperto. Quei dell'ultimo par. crescono nell'ultimo movimento nel *Dégagé*.⁴⁴

Queste indicazioni chiariscono alcuni aspetti delle descrizioni precedenti, che risultano quindi in massima parte comprensibili per quanto riguarda la natura del movimento delle gambe, seppure spesso con diverse soluzioni di lettura, anche grazie alla "familiarità storica" che abbiamo con questa famiglia di passi. Il movimento delle braccia non è indicato⁴⁵.

42. Ivi, [27].

43. Ivi, [32].

44. Ivi, [33].

45. Un rarissimo esempio di descrizione del movimento coordinato delle braccia e delle gambe si ha nel «salo tondo sotto al corpo»: «le braccia a mezz'aria, che danno l'equal pondo al corpo [...] e si gira il corpo dalla sola cinta all'insù per un quarto dalla parte opposta, per dove si deve saltar girando, e nel distendere si dà la spinta al corpo per il salto ed il moto per il giro, con l'accompagnamento delle braccia. Ivi, I.X, par. 12, [40].

Per quanto riguarda l'aspetto ritmico, Magri è purtroppo assai avaro di indicazioni⁴⁶; possiamo ispirarci alle versioni precedenti del *pas de bourrée*, ma resta oscuro, per esempio, se il *plié* iniziale debba eseguirsi in levare o in battere, o se si intenda il passo con scansione ternaria o binaria, ed eventualmente quale suddivisione del tempo binario sia da preferire. Volendo quindi completare la restituzione del passo con un parametro ritmico, e se usassimo la Cinetografia Laban per scrivere le nostre ricostruzioni, dovremmo fidarci del nostro istinto per scegliere la scansione dei vari passi, ma in assenza di indicazioni precise da parte della fonte.

Sempre a titolo di esempio, leggiamo la descrizione del «flinc flinc»:

Questo passo serve per passare da una parte all'altra, e per spiccare una capriola. È composto di tre passi, e tutto il passo composto prende due battute di musica: va col tempo di "Giga", come pure col "Quattro due sbalzante". Si può fare in fianco e girando.

Per farlo "da lato", volendosi fare sul fianco sinistro, si metterà il piede manco in avanti, indi piegando il ginocchio del piede dritto si stacca questo in aria con fare un mezzo cerchio e lasciarsi cadere sopra il manco, che è movimento di un *Jeté* [...] dopo il movimento gittato si leva immediatamente il sinistro, portandosi in seconda positura, e piegando nell'atto stesso si farà un *Chassé* e poscia un *Assemblé* "fiancheggiato", con la quale avrà la sua fine questo passo da lato.⁴⁷

Il piede sinistro esegue uno *jeté* dopo aver fatto "un mezzo cerchio": quindi all'indietro? Oppure lateralmente (poiché il passo è laterale), ma allora solo con $\frac{1}{4}$ di *ronde jambe*, ed in questo caso lo *jeté* va fatto *ouvert*, cioè verso la sinistra, oppure *dessous*, cioè sotto il corpo incrociando dietro al destro? Comunque, se si atterra sul sinistro dopo lo *jeté*, pare impossibile portare il sinistro stesso in seconda posizione "levandolo"; è possibile invece legare direttamente lo *chassé* muovendosi "alla seconda", cioè lateralmente;

46. Rari riferimenti alla scansione ritmica dei passi si trovano, per esempio nel «Battimento sul collo del piede»: «il primo si fa col salticello, ed il secondo quando il piede sta a terra», o ancora nel «passo gettato»: «il batuto cresce del movimento, che si fa in battere, nella «pistoleta a terra»: «il suo intrinseco valore è di una battuta», nel «mezzo scacciato»: «Quando va con detti passi legato occupa il tempo di due battute di musica, o nel quattrotte, o nel quattrotte», nel *ballonné*: «Questi va fatto pure nei tempi di Ciacona. Questo passo non puole occupare altro, che il tempo di una battuta», nel *développé*: «Si vuol ballare ne' tempi binari, e ne' tempi ternari; ballandosi in tripla si fa fino al segno», in tempo dupla si aggiungono l'altri due movimenti. Fatto questo gravemente si dice Sostenuto, fattosi con celerità chiamasi Andante; e tra questi altra differenza non v'è»; nel *ballotté*: «Prende due battute di Musica, la prima nel primo *Jeté*, la seconda nella cascata de l'*Assemblé*. Si fa questo passo tanto in tempo Trinario, quanto in Binario; su quei tempi si fa o più largo, o più stretto: tutto dipende dalla pratica, e dall'orecchio del ballante; e far uso di questo passo si puote in ogni carattere»; nel *foxté*: «In questo caso occuperebbe allora due battute di musica si nell'uno, come nell'altro tempo per lo più si usa o in principio di una parte, o pure per fine di cadenza»; nel passo di rigodone: «Quindi per far l'*Assemblé*, si pieghino le ginocchia, e rialzandole, sollevasi appena in aria col tempo istesso, e si faccia un'*Assemblé* sotto al corpo, con la quale si darà fine al Rigodone», nel «pas Troussés» (o *Trusé*): «Costa di quattro tempi, consistenti in tre passi, e un salto».

47. G. MAGRI, Trattato, cit., LIV, [1-2].

in questo caso però pare mancare uno dei 4 tempi necessari a riempire le prescritte due battute di giga 0 4/2.

Anche in questo caso, fidandoci del nostro istinto di danzatori e prendendo ispirazione dai passi del repertorio posteriore potremmo azzardare un'ipotesi di restituzione, ma sempre includendo nei segni della Cinetografia Laban una vasta parte di notazione arbitraria, in questo caso sia nella colonna dei trasferimenti di peso, che in quelle dei gesti delle gambe e delle braccia, e relativamente a tutte le durate. Magri stesso conferma alla fine del trattato la stretta corrispondenza tra passo e musica, ma questa dovrà essere indovinata, in mancanza di indicazioni precise:

Generalmente parlando, tutti questi sono i passi ch'essendo Teatrali poi si eseguiscano in Teatro con delle differenze, non come abbiamo minutamente dimostrato, perché differiscono tra loro e cambiano moderazione per le variazioni de' tempi; nonostanteché siano l'istessi i passi divisiati, ma si possono fare in tempi larghi, presti, andanti, fuggiti: cosicché il passo medesimo si fa in variata maniera e si adatta alla qualità del tempo, che se ad ogni tempo si dovrebbe ligare passo differente, si vorrebbe una infinità di passi.⁴⁸

Come ultimo esempio, leggiamo il «salto morto», cavallo di battaglia del Cesarini, «cui stava più degli altri sospeso in aria»:

[Esso] si prende dalla quinta posizione vera e si vuol fare "sotto al corpo" e "fiancheggiato". Per farlo nella prima maniera va preso con *Brisé* e un Mezzo *Sissonne*, si piega giù dalla suddetta quinta, e nel levarsi, si spicca un gran salto distaccandosi le cosce ne' fianchi, quanto più larghe si possono, e devesi fermare alquanto in aria in quella situazione; quanto poi sta per non potersi più reggere, riunisca nella cascata ad un tempo i piedi e cada in quinta; se nel fin della caduta si vuol battere, crescerà di preggio.

Quel "fiancheggiato" si piglia con un *Contratempo* da lato, ed è l'istesso di questo con la solita fermata in aria, e si differisce che l'alzata si fa da lato, e da lato si distendono le gambe.⁴⁹

Si intuisce un grande salto da due piedi su due, in cui le gambe si allargano in volo alla seconda posizione e si riuniscono prima di atterrare, possibilmente dopo aver battuto.

Nella descrizione del «fiancheggiato» però, la dicitura «da lato»⁵⁰ pone qualche interrogativo che rende assai difficile la restituzione e l'eventuale

48. Ivi, [Conclusioni], [1].

49. Ivi, LX, par. 21, [69-70].

50. Magri sembra usare espressioni come «di sbalzo» ed «in fianco» in un modo che per noi non è sempre coerente; ciò risulta quindi di non facile interpretazione ed aggiunge una ulteriore difficoltà alla lettura spaziale delle descrizioni. Per esempio, se nella descrizione del «*ordichamb* in aria saltato» a pag. 122 «di sbalzo» sembra essere sinonimo di saltando in alto, sul posto e «in fianco» di spostamento laterale, nel «salto del fiocco» sembra piuttosto che «in fianco» si riferisca all'*en dehors* dei piedi, alternativo per questa capriola alla versione «avanti», cioè con i piedi paralleli.

notazione. Cosa intende Magri: si riferisce allo spazio, oppure alla direzione delle gambe rispetto al corpo? Ci si sposta di lato con un *Contratempo* e si esegue lo stesso salto, ma in una posizione laterale rispetto alla partenza? Oppure, si sollevano, si divaricano e si riuniscono entrambe le gambe da un lato del corpo, ed in questo caso, sul piano frontale o sul piano orizzontale? Oppure ancora, nel primo caso abbiamo frainteso la dicitura «distaccandosi le cosce ne' fianchi»?

Comunque, qualora integrando le descrizioni di Magri in maniera più o meno arbitraria a seconda dei casi, si giungesse alla restituzione di un repertorio di passi, resterebbero aperte le questioni, capitali nel caso del *ballet d'action*, di come questi si legano tra loro in sequenza e di come si alternano o si combinano all'azione pantomimica. Nel suo trattato Magri fornisce qualche accenno a sequenze ed all'uso tipico dei passi⁵¹, ma le informazioni non risultano sufficienti a ricostruire sequenze coreografiche vere e proprie, articolate nello spazio e sulla musica. Per esempio, nel capitolo dedicato al «mezzo sissonne»: «Gl'Italiani, come quelli che sono portati per le capriole, se ne servono di frequente, e molto più i Grotteschi Saltatori: i Seri poi vi aggiungono un *pas Brisé*, legano il mezzo Sissonne, e quindi spiccano una vaga Caprioleta»⁵², ed ancora nella descrizione della capriola detta «forbice»:

Questa specie di Capriola puol farsi pure col tempo alla Reale, vale a dire, che nel salto unite le ginocchia si slargano alla quarta Spagnuola, si tornano ad accostare alla prima e si allontanano finalmente più della quarta, cadendo poi in prima, nel carattere di Pulcinella Francese con due gobbe, che tal da quella Nazione si costuma, ho fatto la cascata con i piedi alla quarta Spagnuola ed i ginocchi serrati e piegati, che stavano un mezzo palmo alti da terra, e di simil foggia ho seguito a camminare, finendo la camminata con un salto tondo preso dalla stessa situazione.⁵³

Per concludere, ci uniremo a Rudolf Laban nel rimpiangere che Magri, come Noverre, non abbia voluto affidarsi ad un sistema di notazione per la trasmissione dei suoi passi. Tornando ai già citati criteri stabiliti da Gisela Reber, mi sembra proprio che nel caso dei passi descritti da Magri non possiamo che seguire il volere del maestro, accontentandoci di azzardare una restituzione del repertorio tecnico basata sulla sua "larga spiega", fornendo a volte diverse interpretazioni per lo stesso passo, ma senza poter giungere alla notazione precisa di elementi ricostruiti: le informazioni sono troppo

51. Vale la pena di citare *en passant* il manoscritto Ferrère, compilato a Parigi nel 1782 (Bibliothèque Nationale de France, Rés. 68), in cui il coreografo riporta le coreografie di otto balletti, quattro dei quali possono essere definiti balletti pantomimici. Questo manoscritto, unico nel suo genere, mostra come Ferrère abbia fatto un uso misto di vari sistemi, quali notazione Feuillet, tracciati al suolo corredati dai nomi dei passi, schizzi e descrizione a parole delle azioni pantomimiche. Tra l'altro, la partitura coreografica viene pure definita «Chorographies».

52. G. MAGRI, Trattato, cit., XXXI, [2].

53. Ivi, LX, par. 22, [78].

lacunose, soprattutto relativamente alle direzioni nello spazio ed al ritmo. Per questo motivo ho ritenuto di non trascrivere nessun passo in Cinetografia Laban; a mio avviso la parte forzatamente arbitraria della proposta di restituzione dei passi avrebbe avuto un peso eccessivo per poterla definire una "ricostruzione" vera e propria. Oltre alle difficoltà interpretative legate alla ricostruzione del movimento descritto, si incontrano gli insolubili quesiti del ritmo di esecuzione, di come il movimento delle gambe si armonizza con quello delle braccia e di come i passi debbano articolarsi in sequenza. Nel trattato di Magri mancano inoltre le indicazioni precise di come i passi eventualmente ricostruiti debbano collegarsi all'azione pantomimica, e di come (e se) questo criterio debba variare relativamente ai vari personaggi seri, di mezzo carattere e grotteschi. Se nella restituzione della *belle danse* lo studio comparativo delle coreografie in notazione Feuillet consente di azzardare uno studio dei criteri della composizione coreografica, nel caso di Magri questo mi sembra molto difficile, se non impossibile⁵⁴.

Un'altra area nebulosa comprende le diverse declinazioni della tecnica maschile e femminile, alle quali Magri accenna ripetutamente, ma a mio avviso senza fornire informazioni sufficienti ad identificare le differenze sostanziali. In ultima analisi, se non alla ricostruzione filologica, riservo al contesto dell'espressione artistica i risultati delle mie riflessioni; seppur non sufficiente per ritenermi in grado di "ricostruire", quanto osservato fin qui costituisce senz'altro una base sufficiente a creare un'impressione sulla quale azzardare una "creazione in stile", nel contesto teatrale tanto caro a Magri.

Ritengo che un doveroso e rigoroso criterio di onestà intellettuale debba motivare gli insegnanti di danza storica e i coreografi "storicamente informati", tra i quali mi annovero, spingendoli a definire chiaramente la natura del rapporto tra la lettura delle fonti ed il repertorio che insegnano, o la loro creazione artistica⁵⁵. La "coreografia in stile" infatti non ha minor dignità della ricostruzione coreografica, né della creazione artistica *tout court*, quando essa porta, accanto al riferimento alla fonte a cui si ispira, chiaramente impresso il nome del suo autore.

54. Se nella restituzione della *belle danse* lo studio comparativo delle coreografie in notazione Feuillet consente di azzardare uno studio dei criteri della composizione coreografica, nel caso di Magri questo mi sembra molto difficile, giacché non sono pervenute vere e proprie partiture coreografiche. Il lavoro di ricerca svolto al Centro Nazionale della Danza di Parigi ha posto le basi per una lettura dei singoli elementi, mentre resta da investigare la questione della loro organizzazione in sequenze coreografiche. Per le questioni teorico-pratiche di tale impresa, si veda il volume citato dedicato ai risultati del progetto.

55. Fra i coreografi che hanno creato opere moderne ispirate al *ballet d'action*, citiamo lo svedese Ivo Cramér (1921-2009); il suo repertorio è studiato e trasmesso oggi da Lena Cederwall Broberg che è stata sua assistente.