

ALESSANDRO PONTREMOLI

DANZARE L'ARMONIA

L'incontro tra musica e danza nelle corti italiane del XV secolo

ABSTRACT: The consolidated dance-music couple, so rooted in the tradition of Western dance to the present day, is a cultural construct that has its origins in the Renaissance, when for the first time in history dance is numbered among the Arts. The birth of specific dance treatises, which prescript a way of dancing for the hegemonic class, responds to the need to systematize a choreic style able to discipline the body, to provide it with features of social distinction, to reduce a physical practice through Art using words and musical notation and, finally, to leave a trace of a repertoire of choreographic compositions worthy of memory, some of which with its own musical accompaniment. The association between the two Arts reaches a point of great solidity in sharing of the measure (ethical and numerical) aimed at the aesthetic achievement of harmony.

KEYWORDS: Dance and Music in Fifteenth-Century; Dance Treatises in Renaissance; Dance-Music Notation; Dance and Memory; Dance and Archive.

Introduzione

Quando nel 1956 Merce Cunningham andò in scena con la coreografia *Suite for Five in Space and Time*, a proposito della quale lo stesso Cunningham scrisse: “This was one of the first dances where meter was completely abandoned, and we, the dancers had to rely on our own dance timing to guard the length of any phrase, and the timing of the complete dance,” (Vaughan 1997, 91; Copeland 2004, 151) il coreografo americano aveva già da più di un decennio cominciato a realizzare quella rivoluzione artistica, condivisa col compositore John Cage, che avrebbe portato studiosi, critica e pubblico ad attribuire a lui e alla sua opera il ruolo fondamentale di spartiacque all'interno della storia della danza occidentale.

La svolta, per così dire, contemporanea del modernismo coreico sarebbe da individuare proprio nella messa in discussione, da parte di Cunningham, di tutte le coordinate culturali e dei risvolti sociali dell'arte della danza. Ogni certezza storicamente acquisita venne infatti sottoposta a radicale revisione: il rapporto con lo spazio, coi luoghi deputati della messa in scena, la temporalità, il concetto stesso di tecnica, l'idea di coreografia, la produzione del senso, la relazione con la musica.

In particolare, il binomio danza-musica, solido portato della tradizione coreografica europea, subisce in quegli anni una decisa scissione, ideologicamente connotata dalla necessità di strappare la danza a una visione unicamente artistica e spettacolare.

Se sul versante della produzione creativa questa rivoluzione ha generato nel corso del Novecento e nel nuovo millennio una ricchezza di pratiche e di forme nell'ambito della coreografia, della performance e della multimedialità, parallelamente su quello della produzione discorsiva delle discipline scientifiche la relativamente recente nascita della coreomusicologia (Veroli, Vinay 2018, 1-6) ha messo in evidenza come la *pars destruens* cunnighamiana altro non sia stata che una strategia analitica per una complessa *visio construens* del rapporto danza-musica come di un *costrutto culturale*.

Ma dove affonda le sue radici tale costrutto? In quale momento, all'interno della storia culturale dell'occidente, emerge e si forma, a livello di pensiero e di episteme, questa relazione, così articolata, stabile e duratura da richiedere oggi di essere affrontata da un pensiero complesso in grado di muoversi con adeguata flessibilità e apertura al cambiamento nell'orizzonte della contemporaneità artistica?

Il presente contributo cerca di rispondere a questa domanda individuando nella temperie umanistica del XV secolo il momento della ri-nascita del concetto di danza come disciplina artistica. Nel Quattrocento un sapere pratico viene *ridotto ad arte* — in virtù di una coscienza storiografica allo stato nascente — in una trattatistica dedicata, in cui si sperimenta una nuova scrittura memoriale coreica in grado di innovare, parallelamente, la prassi della coeva notazione musicale mensurale. In questa prospettiva il costrutto danza-musica viene configurandosi sempre di più come la realizzazione formale della categoria estetica dell'*armonia*.

Depositi memoriali di prassi coreiche

Studiare lo spettacolo del passato implica necessariamente ricostruire la mappa delle relazioni che qualificano, nella loro concretezza, la presenza e la percezione di azioni simboliche in un determinato contesto (Guarino 2005, V-XI) e che si sono depositate in alcune *pratiche* e nelle relative e specifiche modalità della loro registrazione, trasmissione e archiviazione (Franco, Nordera 2008).

Nello specifico, per quel che attiene al nostro assunto, la pratica coreico musicale dei nobili delle corti italiane ed europee del XV secolo si affida a una progressiva archiviazione attivata da un processo di testualizzazione manualistico-trattatistica, che trova una sistemazione coerente nel corpus di fonti costituito dai trattati di danza manoscritti del XV secolo (Pontremoli 2011).

Questi testi (Pontremoli, La Rocca 1987), riconducibili a due maestri di danza della nobiltà italiana del Quattrocento, Domenico da Piacenza e Guglielmo Ebreo (alias

Giovanni Ambrosio) da Pesaro, e a un cortigiano di professione, nonché *oratore*¹ umanista e provetto ballerino, Antonio Cornazano, appaiono particolarmente interessanti dal punto di vista storico, perché fissano fatti e rapporti fra soggetti, gruppi, istituzioni, in una *costellazione teatrale* (Baumbach 2015 e Baumbach 2016) che rivela pratiche di *memorizzazione* e *archiviazione* di un'ampia rete di condizioni.

Si tratta di “depositi di memoria attiva” (Guarino 2005, VII) che ci permettono di osservare processi di simbolizzazione e la loro azione modellizzante nei confronti della percezione del tempo, dello spazio, del corpo e delle relazioni comunitarie. Sono altresì l'esito dell'azione culturale della *riduzione ad arte* (Nordera 2008) della pratica del ballo, pratica che proprio a partire dal Quattrocento contribuisce a formalizzare comportamenti, atteggiamenti e modalità relazionali. I trattati di danza (Pontremoli 2016, 23-27) documentano, infatti, la trasformazione antropologica dell'uomo di potere da condottiero medievale a principe umanista e sanciscono la nascita della narrazione storiografica della danza come arte e disciplina attraverso una duplice fenomenologia: da un lato, al livello delle convenzioni sociali, con l'acculturazione delle forme della rappresentazione in riferimento alla lezione degli antichi; dall'altro con il cruciale passaggio dalla prassi del danzare alla sua transcodificazione in testi trattatistici, biografici e memorialistici (Pontremoli 2015, 87-103).

Il manuale di danza, insieme a moltissime altre *tracce* scritte, afferisce a un preciso *sistema cognitivo*, che anzitutto riguarda l'individuo, ma nondimeno ha sempre a che fare con un'attitudine collettiva, influenzata dal contesto e dalle abitudini di un'epoca, una società, una cultura delle quali tali abitudini sono, nel contempo, indici e segnali. L'influsso che questo sistema simbolico produce sulla percezione e sull'organizzazione del sensorio (del singolo e della comunità) determina gli strumenti mentali con i quali i soggetti organizzano le loro esperienze visive, uditive, relazionali, corporee (Baxandall 1978, 41-43). Non a caso, la necessità di rendere esteticamente percepibile l'assetto ordinato della società fa dei trattati di danza di quest'epoca strumenti, fra altri, per la comunicazione dello *status* e della condizione del nobile e del gruppo sociale della corte a cui appartiene.

La danza, così come emerge dall'ordine dei discorsi tracciati all'interno dei trattati, appartiene alla categoria di quelle *pratiche* che partecipano al processo di civilizzazione, alla cultura dell'autocontrollo e a una disciplina del corpo come incorporazione del potere (Pontremoli 2012). Di contro, tale insistenza per una regolamentazione e moralizzazione del processo creativo coreico mette in evidenza il potere difficilmente censurabile della danza di modellare i corpi e le loro identità, per reagire e resistere alle tendenze di una società disciplinare come quella rinascimentale (Franko 2009), che proprio per questo richiede una vigilanza particolare, dato che obbliga i soggetti a passare attraverso la standardizzazione e la cristallizzazione dei ruoli.

¹ Com'è noto la funzione diplomatica presso le corti straniere era assolta nel Quattrocento da fidati uomini di cultura, definiti *oratori* per la loro abilità nel risolvere le controversie con la parola e il discorso.

Le tre opere quattrocentesche incentrate sulla danza — tramandate da un certo numero di testimoni manoscritti e attribuite ai già ricordati Domenico da Piacenza, Antonio Cornazano e Guglielmo Ebreo da Pesaro — non hanno precedenti nel loro contenuto, ma danno vita a una tradizione trattatistica che arriverà fino al Novecento. La loro importanza risiede nell'aver posto le basi per la nascita del concetto moderno di danza d'arte, vale a dire di una disciplina *liberale*, come quelle del trivio e del quadrivio, della quale vengono esplicitati i principi estetici, le peculiarità tecniche, le indicazioni pratiche, la relazione con la musica, il repertorio di coreografie.

Questi testi costituiscono un archivio, il deposito memoriale di una nuova pratica del danzare, caratterizzata da una precisa e definita disciplina del corpo, destinata solo agli esponenti di quella classe nobiliare urbana che vive a corte. Regole per esibirsi in sale signorili, in contesti festivi, dove il sapersi comportare secondo le regole del vivere civile rappresenta un marcatore differenziale di ceto.

Per riassumere: le tre opere sulla danza italiana di corte del Quattrocento assolvono a una o più funzioni culturali, che si possono enucleare come segue:

- dimostrare che la danza è un'arte liberale;
- legittimare le figure 'professionali' del ballerino e del maestro di danza, come precettore dei nobili;
- ridurre ad arte una pratica del corpo, attraverso la scrittura e la notazione, per lasciarne traccia e memoria;
- attribuire alla danza d'arte un valore educativo e terapeutico;
- contribuire alla mutazione antropologica dell'uomo di potere da condottiero a principe;
- partecipare attraverso il disciplinamento dei corpi alla costruzione del dispositivo di potere della società di corte.

Danza, cosmo e armonia

Nel *De arte saltandi et choreas ducendi* (Pd) di Domenico da Piacenza, il capostipite riconosciuto di una tradizione teorica della danza e di una pratica di insegnamento, il principio etico che regola l'atteggiamento del nobile in ogni attività, e a maggior ragione nella danza, è quello della *misura*, termine polisemico utilizzato per definire il *giusto mezzo* aristotelico non meno che la dote necessaria per poter affrontare la danza nella sua condizione di arte regolata dal numero.

Nella danza, e ovviamente nella musica, ma anche in ogni comportamento, la "mediocritade" (Pd, c. 2v) è misura generata da prudenza, acquistata con lunga esperienza per il raggiungimento dell'*armonia*: "Ma non sappiamo noi che la *mexura* è parte de prudentia et è ne le arte liberale? No sappiamo che la memoria è madre de la prudentia, la quale se aquista per lunga experientia? No sappiamo che questa virtù è parte de armonia e de muxicha?" (Pd, c. 2v).

La visione cosmica dell'armonia viene ripresa e perfezionata da Guglielmo Ebreo da Pesaro (Sparti 1993 e Sparti 2013), allievo di Domenico. Nell'impianto teorico del trattato *De pratica seu arte tripudii* (Pg e Pa), costruito come un dialogo socratico-platonico, l'armonia è l'origine della musica, che a sua volta è generatrice del movimento del corpo danzante:

Dal'harmonia suave il dolce canto,
 Che per l'audito passa dentro al cuore,
 Di gran dolceza nasce un vivo ardore,
 Da cui il danzar poi vien, che piace tanto (Pg, c. iiii).

Il testo di Guglielmo riprende le tesi aristoteliche di Domenico e le porta a compimento in una visione astrologico-numerologica di matrice neoplatonica, dove la teoria degli elementi primigeni si completa con quella umorale del corpo *commosso* dalla emissione musicale; e dove la teleologia del movimento coincide con l'armonia — ovvero il nodo d'amore ficiniano — come adeguamento di microcosmo al cosmo (Tarabochia Canavero 1999 e Tarabochia Canavero 2002, 475-492).

Guglielmo, nel suo trattato, fa derivare infatti la danza dalla musica, dopo aver narrato le origini storico mitologiche di quest'"arte intra le sette non [...] la minore annumerata:" (Pg, c. 2r)

La qual arte [la musica] [...] come scienza liberale se mostra sublime et alta [...] et quasi al'humana natura più che alchuna dell'altre aptissima e conforme, imperoché da quattro concordanti e principal voci formata e composta, alle nostre quattro principal compositioni corrispondente, porge ascoltando a tutti i nostri sensi singular conforto, quasi si chome ella fusse di nostri spiriti naturalissimo cibo (Pg, c. 2r). [...] Dalla qual [la musica] l'arte giocunda, el dolce effetto del danzare, è naturalmente proceduto; la qual virtute del danzare non è altro che una actione dimostrativa di fuori di movimenti spiritali, li quali si hanno a concordare colle misurate et perfette consonanze d'essa harmonia (Pg, c. 3v).

In base a quanto scrive Guglielmo, danza e musica condividono dunque ciò che il medico-filosofo a lui contemporaneo Marsilio Ficino definisce come *temperies* (Tarabochia Canavero 1995, 18-27). Secondo la fisica antica ogni ente nel mondo sublunare è composto da quattro elementi fondamentali, acqua, aria, terra, fuoco, da cui derivano quattro qualità: caldo, freddo, secco e umido. Tutte le cose sono pertanto formate dalla combinazione, in diverse proporzioni, dei quattro elementi e possiedono, di conseguenza, in vario grado, le quattro qualità.

Anche l'essere umano è di questa natura, ma la diversa mescolanza in lui degli elementi deve sempre mantenersi in equilibrio, in una *temperies*, appunto, senza la quale non può vivere in buona salute. Dentro il suo corpo si agitano quattro umori di diversa densità (sangue, flemma, bile gialla o collera, bile nera o melanconia), in ciascun uomo mesciati in modo tale che uno di essi prevalga, così da imprimere un *temperamento* peculiare. Tali umori possono subire alterazioni a causa di fattori accidentali e generare, di conseguenza, gli *spiriti*, da cui dipendono le attività umane.

Per la medicina rinascimentale (Arcangeli 2000, 3-30), quando si tenta di riportare terapeutamente gli umori al loro equilibrio originario bisogna tenere conto dello stretto rapporto che esiste tra il microcosmo-uomo e il macrocosmo-universo (Tarabochia Canavero 1999, 99-103). Nel *De Vita*, Ficino stabilisce infatti le corrispondenze tra le virtù dei pianeti e le proprietà di metalli, pietre, erbe, animali e uomini (Ficino 1995, III, 14: 235-238).

La musica e la sua armonia sono dunque un rimedio efficace per ristabilire le giuste proporzioni di elementi, umori e spiriti (II, 15: 167). Come sostiene Guglielmo Ebreo:

Quando per alchuno accidente manca in noi una di queste quattro sustanze principale chiamate elementi, de li quali siamo composti et formati, subito mancheria la propria vita. Et quando l'una parte fusse dall'altra discordante o superante, faria l'essere nostro divenire debile, dispiacevole et infermo, e ridurre la nostra composizione imperfetta. Et così similmente le quattro voci principali e formative della dolce melodia intrando per lo nostro audito, quando hanno le sue debite e misurate concordanze, porgeno ai nostri spiriti di singular dolceza una nuova e delectevole vita (Pg, c. 13r e v).

Se l'armonia musicale, data dal perfetto accordo delle voci, è in grado di risanare le infermità dell'uomo, la danza ha un potere ancora maggiore perché è una *dimostrazione* esteriore dei movimenti *spirituali* interiori.

La qual virtute del danzare non è altro che una actione dimostrativa di fuori di movimenti spirituali, li quali si hanno a concordare colle misurate e perfette consonanze d'essa harmonia, che per lo nostro audito alle parti intellective et ai sensi cordiali con diletto descende, dove poi si genera certi dolci commovimenti, i quali, chome contra sua natura richiusi, si sforzano quanto possano di uscire fuori e farsi in atto manifesti. Il qual atto da essa dolcezza e melodia tirato alle parti exteriori colla propria persona danzando si dimostra quello quasi con la voce e col'harmonia congiunto et concordante che [escie] dall'accordato e dolce canto, overo dall'ascoltante e misurato suono (Pg, cc. 3v-4r).

I *motti* del corpo sono legati a moti affettivi, perché alterazioni interiori provocano alterazioni esteriori generando una sorta di fisiognomica del movimento che si esplicita in un repertorio di composizioni coreografiche dotate di "fondamento di proposito" (V, c. 8r) — come sostiene Antonio Cornazano, il terzo dei nostri trattatisti e autore del *Libro dell'arte del danzare* (V) — una caratteristica che oggi definiremmo *struttura drammaturgica*.

Gli ballitti sono una compositione di diverse misure che pò contegnire in sé tutti gli nove movimenti corporei naturali, ordinato ciascan con qualche fondamento di proposito come pare della *Mercantia* e della *Sobria* che sono contrarie l'una dell'altra di sententia (V, cc. 7v-8r).

La musica ha la proprietà di ricreare la dimensione armonica dell'universo mettendoci in sintonia con lo spirito che lo pervade. Tuttavia, la danza ha un potere superiore, perché governa, domina e regola il moto, che è la caratteristica di ogni essere vivente e dell'universo stesso.

Le quattro voci principali et formative della dolce melodia, intrando per lo nostro audito, quando hanno le sue debite et misurate concordanze, porgeno ai nostri spiriti di singular dolcezza una nuova, et delecteno la vita, per la quale tutti a gioconda festa par che si commovano; et non solamente ai sani et lieti, ma etiandio ai corpi egri et infermi porge diletto et dolce piacere. Così, per lo contrario, se alchuna delle preditte voci fusse discordante dall'altre, et non havesse le debite misure, faria et renderia al nostro audito et ai spirti sensitivi un movimento et alterazione di dispiacere, in modo che quella dolcezza, che doveria porgere al cuore conforto et nutrimento per sua propria natura, si converte in rennescimento per la discordanza sua (Pg, c. 15v).

Danzare senza suono

La danza è dunque un'arte e una scienza, in cui si mescolano in maniera equilibrata elementi naturali e fattori accidentali, ma sono questi ultimi a renderla una pratica dilettevole. Nonostante all'inizio del suo testo Guglielmo consideri la danza un'emanazione naturale della musica, al punto da considerare pazzo chi pretenda di ballare senza l'accompagnamento del suono — “Volendo alchuno danzare senza suono o senza alcuna concordante voce, pensa che piacer seria, o che diletto porgeria a chi danzasse, ovvero a che ascoltasse! Certo nisuno. Anzi, più tosto dimostraria spiacevolezza et matteria, e cosa contra sua natura,” (Pg, c. 14r e v) — più oltre nella trattazione, del tutto inaspettatamente e in maniera contraddittoria con quanto già affermato, sostiene che l'incontro tra musica e danza non è una condizione naturale, bensì un fattore accidentale:

[La danza è] cosa naturale et accidentale si chome di sotto intenderite. Et quanto alla prima parte di danzare senza suono, respondo che siando in un ballo otto o diece persone et ballando quelle coi passi concordatamente e misuratamente insieme senza suono è cosa naturale; et sonando doppo il sonatore e misurando et concordando quelli ballano i lor passi col ditto suono è accidentale. Essendo tal scienza di danzare cosa naturale et accidentale, adoncha è perfetta e meritamente commendativa (Pg, c. 17r).

Quello che Guglielmo vuole affermare è che la naturale interdipendenza tra la danza e la musica non trasforma l'una in ancella dell'altra, ma rende le due arti complementari perché, se pure diverse nella sostanza e nella forma, condividono la misura. I “commovimenti” interiori, che l'uomo traduce in atti esteriori, non hanno necessariamente come unico movente i suoni. Se rispetta un ordine naturale e costruisce con misura una peculiare armonia la danza è in sé autonoma e indipendente, sebbene in un contesto sociale essa non risulti immediatamente piacevole in assenza di un accompagnamento musicale.

Agisce in questo contesto un cambiamento di paradigma percettivo, messo in evidenza da Carlo Ginzburg (1998, 171-193) e richiamato recentemente da Marina Nordera (2018, 111-112):

Choreo-graphy here is indeed a matter of space and distance. As the historian Carlo Ginzburg demonstrates, knowledge is always built from a remote position because this is the only way in which one can grasp the difference between seeing with one's own eyes or seeing with the eyes of someone else. In particular, he observes a turn in the perceptual paradigm at work at the dawn of the Renaissance: If, for Augustine, the time of human history is a hearing time in which man has been immersed since the Quattrocento, "we are irresistibly drawn to translate Augustine's acoustic metaphors into visual metaphors that turn on distance and perspective" (112).

All'interno di questa nuova organizzazione prospettica del sensorio trova riscontro anche un'innovazione tecnica introdotta da Guglielmo, come esito della dialettica fra naturale e accidentale. L'esaltazione dell'artificio si traduce in una correzione stilistica del *motto* di Domenico: laddove quest'ultimo voleva un graduale e ondeggiato innalzarsi del corpo verso l'alto, il pesarese prescrive l'"aire," che comporta una postura alta e una prontezza di movimento immediata: "Imperoché, facendo alchuno nel danzare un sempio, o un dopio, o ripresa, o continenza, o scossi, o saltarello è di bigiugno fare alchuno aieroso relevamento e sorgere destramente nel battere di tempi, perché tenendoli bassi senza rilievo e senza aiere, mostraira imperfetto e fuori di sua natura il danzare, né pareria ai circostanti degno di gratia e di vera laude" (Pg, c. 8r).

La "maniera" di danzare rimane, tuttavia, la stessa e viene mantenuta la qualità stilistica del movimento indicata da Cornazano, e poi precisata da Guglielmo come *adombramento od ombreggiatura*:

Quando alchuno nell'arte del danzare facesse uno sempio overo un doppio, che quello secondo accade l'adorni et umbregi con bella mainiera; cioè che dal piè che lui porta il passo sempio o doppio infino ch'el tempo misurato dura, tutto se volti in quel lato colla persona et col piè sinistro o col diritto, col quale lui habia a fare il ditto atto adornato et umbregiato dalla ditta regula chiamata mainiera (Pg, c. 8v).

Scompare, invece, la qualità fisica dell'ondeggiare, che Domenico da Piacenza aveva tratteggiato ricorrendo alla metafora della gondola sul mare quieto. È in atto una mutazione estetica: la nuova accentuazione proposta da Guglielmo riguarda il procedere *aeroso* del movimento, ottenuto con un'esecuzione in prevalenza in *mezza punta* della maggior parte di quelli che la teoria definisce i "passi naturali."

Non più dunque la fluidità della cultura tardo gotica, in cui prevaleva una predilezione per le linee curve e morbide (Pontremoli 2006, 69-75), come quelle dei lunghi abiti femminili dotati di ampio strascico, ma razionalità misurata e frontalità di un corpo eretto e geometrizzante (Franko 2009, 53-77) che ora si muove — come sottolinea ancora Marina Nordera — "in environments where people were elaborating or getting used to a way of seeing through scopic regimes and cognitive paradigms in which the cultural construction of perspective vision was generated" (Nordera 2018, 111).

Assistiamo, nel giro di pochi anni, a quello che è stato definito un "radicale spostamento di pertinenza dalla natura all'arte" (Quondam 2007, 140). Ciò che era naturale per Domenico non lo è più per Guglielmo: quanto di artificiale può essere

aggiunto alla danza dall'abilità del danzatore contribuisce — a patto che non ecceda e che *sembri* naturale — a creare *grazia* e *armonia*, degne di lode da parte di chi osserva.

È da leggere in questo senso anche l'osservazione del Cornazano quando parla di una bellezza che l'arte coreica, rispettata in tutte le sue regole, procura al danzatore, indipendentemente dai doni di natura: “Servate le già dicte parti [vale a dire le regole del ‘perfecto dançare’: ‘memoria, misura, maniera, aere, diversità di cose, compartimento di terreno’ (V, c. 3v)] non è sì brutta donna che non possi apparir bella, né sì piccolo homo che non possi apparer grande e ciaschun d’ambi loro apto e legiadro” (V, c. 4v).

Le danze di Guglielmo, con le molte aggiunte presenti nei testimoni più tardivi della sua opera, comprese le composizioni di Lorenzo il Magnifico, contenute nelle tre copie di provenienza fiorentina del suo trattato (FL; FN; NY), non sono più le articolate coreografie di Domenico, che spesso nel disegno si ponevano nei termini dell'imitazione di ciò che è *naturale*.² Si tratta, per la maggior parte, di danze all'apparenza astratte e spesso ripetitive nei moduli spaziali.

Quante di queste coreografie sono effettivamente legate alla pratica coreica festiva? Alcune di esse, come ad esempio le bassedanze *Cupido*, *Lauro* e *Venus* (attribuite a Lorenzo il Magnifico), *Reale*, potrebbero non aver avuto una destinazione pubblica e sociale, ma una finalità per così dire privata, legata a un significato magico ed esoterico, suggerito dallo stesso concetto, così contraddittorio in Guglielmo, del danzare senza suono. Perché l'Ebreo insiste tanto su questo aspetto, così distante dalla dimensione della prassi? Intende forse suggerire che esiste una forma di danza senza musica? A mio parere esisteva un tipo di danza *muta* e si trattava o di una pratica magica e rituale, propria di circoli chiusi, come ad esempio la ficiniana Accademia neoplatonica fiorentina; oppure di una prescrizione terapeutica, che ci si poteva somministrare per proprio conto, con l'ausilio di un aiuto di memoria. Scopo di una tale danza sarebbe stato quello di generare un moto armonico e ben misurato, in grado di assecondare il movimento universale dei cieli, per accordarsi allo spirito del mondo, recuperare all'uomo la forza per intervenire in modo magico all'interno della natura e ristabilire quell'equilibrio di salute fisica e mentale garantito dal temperamento degli umori. Se la musica *mundana* di boeziana memoria non era udibile dall'uomo, la danza che cercava di armonizzare il moto umano con quello del cosmo non poteva che essere muta, movimento puro regolato dalla misura.

Notazione mensurale e danza misurata

Nella danza di corte del XV secolo l'armonia si realizza attraverso un processo di intima connessione fra i principi musicali e quelli coreografici, che, come abbiamo visto, la trattatistica sintetizza nel concetto di misura, questa volta non più e non solo nel suo significato etico, ma in quello tecnico di movimento regolato dal numero: “Vogliando ti

² Si pensi, ad esempio a balli come *Anello*, *Giloxia*, *Mercantia*, *Sobria*, *Tesara*.

imparare e cavare el constructo de questo zentille mestiero, lui dice che el fondamento de questo sie *mexura*, la quale *mexura* tutte *presteze* e *tardeze* secondo *muxica*" (Pd, c. 1v).

Fra le caratteristiche costitutive dell'arte della danza la misura, sia in relazione allo spazio (misura del terreno), sia in relazione al tempo, è uno dei principi regolatori irrinunciabili, perché, agli albori dell'età moderna, è alla base del disciplinamento del corpo danzante, dell'insegnamento coreico e della conservazione e archiviazione, verbale e musicale, delle coreografie. Affinché i movimenti del singolo possano armonizzarsi con quelli degli altri danzatori e con la musica eseguita dai musicisti, è necessario che ci sia accordo sulla suddivisione del tempo e sulla scansione ritmica dello stesso.

I tre testi principali (Pd; Pg; V) e i testimoni manoscritti secondari (S; M) — questi ultimi riportano antologicamente brani tratti dal testo di Domenico e da quello di Guglielmo — contengono, nella parte definita la "pratica," un repertorio di composizioni coreografiche di varia attribuzione e riconducibili ai due generi del *ballo* (o *balletto*) e della *bassadanza*. Il cortigiano Antonio Cornazano, che rappresenta il punto di vista del fruitore diretto di questi balli, mette in evidenza come alcuni di essi fossero all'epoca più apprezzati di altri e come qualche composizione fosse addirittura passata di moda, soppiantata da coreografie più recenti (V. c. 28v). Di questo ricco repertorio solo alcune coreografie sono accompagnate, in quattro degli esemplari manoscritti (Pd; Pg; V; Pa), dalla notazione musicale mensurale, modalità di registrazione scritta dei suoni e della loro durata, utilizzata comunemente, proprio negli stessi anni, nelle partiture della musica polifonica.

Le linee melodiche conservate sono tutte relative al genere dei balli, ad eccezione di tre *tenores* per così dire 'generici,' riportati unicamente da Cornazano, per accompagnare l'esecuzione delle *bassedanze*.

La tradizione della scrittura mensurale della musica (Apel 1984, 93-134; Busse Berger 1993) è basata sull'idea di unità di *tempo*, corrispondente alla nota chiamata *breve*. Il tempo è detto perfetto o imperfetto se viene suddiviso rispettivamente in tre o in due *semibreui*. Ciascuna semibreve subisce poi una *prolazione* che è detta maggiore se ternaria, minore se binaria.

Le misure delle danze si adeguano al sistema mensurale, ma in modo originale.³ Quello che i trattati propongono è, infatti, un nuovo approccio alla notazione musicale, che, pur nel rispetto delle convenzioni coeve, presenta una modalità di scrittura molto più vicina alla prassi esecutiva della danza: al servizio, insomma, della memoria corporea del ballerino e del coreografo.

³ Non è possibile in questo contesto dar ragione del complesso impianto mensurale elaborato all'interno della trattatistica di danza del XV secolo. Si rimanda per un approfondimento a Pontremoli, La Rocca (1987, 110-129) e alla bibliografia indicata in nota 4.

Come ha messo in evidenza un lungo dibattito fra musicologia e coreologia,⁴ riattivatosi in anni recenti,⁵ l'innovazione del sistema e le apparenti contraddizioni teoriche tra i diversi maestri di danza in relazione alle misure, ai rapporti proporzionali che ne stabiliscono velocità esecutive differenti, alla modalità di combinarle virtuosisticamente fra loro, non si devono — come alcuni hanno sostenuto⁶ — a carenze nelle competenze musicali dei trattatisti,⁷ ma hanno origine da una impostazione corporea delle scansioni ritmiche. Descrizione verbale delle coreografie, musica e sua scrittura mensurale non aderiscono astrattamente a un sistema più o meno standardizzato,⁸ ma vengono incontro alla finalità della memoria del danzatore, come dimostra lo spostamento dell'attenzione notazionale dalla suddivisione teorica del tempo alla sua effettiva scansione ritmica nella danza, vale a dire alle così dette *botte*, le unità che corrispondono ai *motti* (movimenti) dei piedi del ballerino sul terreno.

Privilegiando la componente del ritmo come pratica prioritaria del corpo danzante, quanto prescritto dalla teoria della notazione mensurale viene piegato così a una nuova scrittura e a una registrazione musicale più vicina alla dimensione della prassi coreica.

Conclusioni

Come abbiamo cercato di dimostrare, il consolidato binomio danza-musica, messo in discussione da Merce Cunningham nel secolo scorso, ma così radicato nella tradizione della danza occidentale ancora fino ai nostri giorni, è un costrutto culturale che ha le sue radici nel Rinascimento, quando la danza viene annoverata fra le arti. La nascita di una trattatistica specifica con caratteristiche di prescrizione nei confronti del modo di danzare della classe egemone risponde all'esigenza di sistematizzare uno stile coreico in grado di disciplinare il corpo, di fornirgli tratti di distinzione sociale, di ridurre ad arte una pratica fisica attraverso la parola e la notazione mensurale e, infine, di lasciar traccia di un repertorio di composizioni coreografiche degne di memoria, alcune delle quali con

⁴ Il termine *coreologia* non è qui utilizzato in riferimento alla cinetografia di Rudolf Laban o alla scrittura della danza ideata da Rudolf Benesh, ma a una disciplina scientifica venuta enucleandosi nel corso degli ultimi trent'anni come filologia del corpo danzante e delle sue tracce storiche (Nocilli, Pontremoli 2010; Nevile 2015).

⁵ Si veda: Busse Berger 1985, 1-28; Nevile 1993, 116-128; Nevile 2004, 158-159; Lo Monaco, Vinciguerra e Cruickshank 2005, 51-78; Lo Monaco, Vinciguerra 2015, 431-448.

⁶ Sparti 1984, 189; Sparti 1986, 348-352.

⁷ Come ho dimostrato altrove (Pontremoli 2011, 46-54) l'estrazione 'borgnese' di Domenico da Piacenza non mette in discussione il contenuto rigoroso del suo trattato, costruito come una lezione universitaria medievale in 'volgare' ad uso dei tecnici e scritta probabilmente da quello che oggi chiameremmo un *Ghostwriter*, presumibilmente un letterato ferrarese di formazione aristotelica.

⁸ Non condivido l'opinione di Marina Nordera (2018, 111-112) quando sostiene che, all'interno dei trattati, la descrizione verbale delle danze sia totalmente indipendente dalla musico-grafia. A mio parere è proprio in questo contesto della trattatistica quattrocentesca che notazione musicale e notazione verbale si influenzano a vicenda al punto che la scrittura mensurale/proporzionale acquisisce un nuovo significato 'corporeo' all'interno del medesimo sistema di riferimento teorico.

il proprio accompagnamento musicale, per una trasmissione che non sia più unicamente affidata a processi di sola imitazione corporea in presenza.

Il sodalizio fra le due arti raggiunge un punto di grande unità nella condivisione della *misura* (etica e numerica) finalizzata al raggiungimento estetico dell'*armonia*, costruito culturale di derivazione platonica che avrà una fortuna di lunga durata all'interno dello spettacolo occidentale moderno (Tarabochia Canavero 1999).

BIBLIOGRAFIA

Fonti manoscritte

- Pd: BNF, *f. ital.* 972, Domenico da Piacenza, *De arte saltandi et choreas ducendi* (ca. 1450).
 V: BAV, Cappon. 203, Antonio Cornazano, *Libro dell'arte del danzare* (I redazione perduta, 1455; II redazione, 1465).
 Pg: BNF, *f. ital.* 973, Guglielmo Ebreo da Pesaro, *De pratica seu arte tripudii* (1463).
 Pa: BNF, *f. ital.* 476, Giovanni Ambrosio (*alias* Guglielmo Ebreo da Pesaro), *De pratica seu arte tripudii* (ca. 1471-1474).
 FL: BMLF, *Antinori 13* (1510).
 FN: BNCF, *magl.XIX.88*.
 NY: NYPL, (S) *MGZMB-Res. 72-254.
 M: Modena, Biblioteca Estense, *cod. ital.* 82 (*a.J.94*).
 S: Siena, Biblioteca Comunale, *L.V.29*.

Letteratura critica

- APEL, W. 1984. *La notazione della musica polifonica. Dal X al XVII secolo* [1962]. Firenze: Sansoni.
 ARCANGELI, A. 2000. "Dance and Health: The Renaissance Physicians' View." *Dance Research. The Journal of the Society for Dance Research* 18/1: 3-30.
 BAUMBACH, G. 2015. "Attraversare i confini. Studi di storia dei teatri: Il caso di Lipsia come esempio di una prospettiva metodologica." *Il castello di Elsinore* 72: 109-125.
 BAUMBACH, G. 2016. "Attraversare i confini. Studi di storia dei teatri: Theaterwissenschaft, Teatralità e Theatergefüge." *Il castello di Elsinore* 73: 91-104.
 BAXANDALL, M. 1978. *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento* [1972], eds. M.P. Dragone, P. Dragone. Torino: Einaudi.
 BUSSE BERGER, A.M. 1985. "The Relationship of Perfect and Imperfect Time in Italian Theory of the Renaissance." *Early Music History* 5: 1-28.
 —. 1993. *Mensuration and Proportion Signs: Origins and Evolution*. Oxford: Clarendon Press.
 COPELAND, R. 2004. *Merce Cunningham: The Modernizing of Modern Dance*. New York & London: Routledge.
 FICINO, M. 1995. *Sulla vita* [1489], ed. A. Tarabochia Canavero. Milano: Rusconi.
 FRANCO, S., NORDERA, M. (eds.). 2008. *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*. Torino: UTET Università.
 FRANKO, M. 2009. *La danza come testo. Ideologie del corpo barocco* [1993], ed. P. Veroli. Palermo. L'Epos.
 GINZBURG, C. 1998. *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*. Milano: Feltrinelli.
 GUARINO, R. 2005. *Il teatro nella storia. Gli spazi, le culture, la memoria*. Roma-Bari: Laterza.

- LO MONACO, M., VINCIGUERRA, S. 2015. "Transitions between Musical Measures in 15th-Century Italian Dances." *Early Music* 43/3: 431-448.
- LO MONACO, M., VINCIGUERRA, S., CRUICKSHANK, D. 2005. "The 'passo doppio' and the 'contrapasso' in the Italian 'balli' of the Fifteenth Century: Problems of Mensuration and a Conjectural Reconstructio." *Dance Research. The Journal of the Society for Dance Research* 23/1: 51-78.
- NEVILE, J. 1993. "The Performance of Fifteenth Century Italian Balli: Evidence from the Pythagorean Ratios." *Performance Practice Review* 6/2: 116-128.
- . 2004. *The Eloquent Body: Dance and Humanistic Culture in Fifteenth-Century Italy*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- . 2015. "Decorum and Desire: Dance in Renaissance Europe and the Maturation of a Discipline." *Renaissance Quarterly* 68/2: 597-612.
- NOCILLI, C., PONTREMOLI, A. (eds). 2010. *La disciplina coreologica in Europa. Problemi e prospettive*. Roma: Aracne.
- NORDERA, M. 2008. "La réduction de la danse en art (XV^e-XVIII^e)." In P. Dubourg Glatigny, H. Vérin (eds.). *Réduire en art. La technologie de la Renaissance aux Lumières*, 269-291. Paris: Éditions de la maison des sciences de l'homme.
- . 2018. "Is Choreo-graphy a Matter of Time or Space? For an Epistemology of Perception through Dance Notation History." In P. Veroli, G. Vinay (eds.). *Music-Dance: Sound and Motion in Contemporary Discourse*, 107-121. London & New York: Routledge.
- PONTREMOLI, A. 2008. "La danza di Domenico da Piacenza fra spettacolarità gotica e teatralità umanistica." In M. Lacchè (ed.). *Il mondo cortese di Gentile da Fabriano e l'immaginario musicale. La cultura musicale e artistica nel Quattrocento europeo e la sua riscoperta in epoca moderna e contemporanea*, 57-76. Roma: Aracne.
- . 2011. *Danza e Rinascimento. Cultura coreica e 'buone maniere' nella società di corte del XV secolo*. Macerata: Ephemera.
- . 2012. *La danza nelle corti di antico regime. Modelli culturali e processi di ricezione fra natura e arte*. Bari: Edizioni di Pagina.
- . 2015. "Danza e trasformazione culturale nella Milano del Quattrocento. Il signore della corte da cavaliere a gentiluomo." In C. Kirschstein, A. Charton (eds.). *Pezzi chiusi. Geschichten, Konstellationen, Reflexe*, 87-103. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag.
- . 2016. "Il trattato di danza in Italia fra XV e XVII secolo." In F. Porticelli (ed.). *A passo di danza. La cultura coreica nel Fondo Gianni Secondo e in altre raccolte della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino*, 23-33. Lucca: Libreria Musicale Italiana.
- PONTREMOLI, A., LA ROCCA, P. 1987. *Il ballare lombardo. Teoria e prassi coreutica nella festa di corte del XV secolo*. Milano: Vita & Pensiero.
- QUONDAM, A. 2007. *La conversazione. Un modello italiano*. Roma: Donzelli.
- SPARTI, B. 1984. "Music and Choreography in the Reconstruction of Fifteenth-Century Balli: Another Look at Domenico's Vercepe." *Fifteenth Century Studies* 10: 177-194.
- . 1986. "The 15th-Century 'balli' Tunes: A New Look." *Early Music* 14/3: 346-357.
- (ed.). 1993. *Guglielmo Ebreo of Pesaro: De pratica seu arte tripudii / On the Practice or Art of Dancing*. Oxford: Clarendon Press.
- . 2013. *Dance, Dancers and Dance-Masters in Renaissance and Baroque Italy*, eds. G. Giordano, A. Pontremoli. Bologna: Piretti.
- TARABOCHIA CANAVERO, A. 1995. "Introduzione." In M. Ficino, *Sulla vita*, 18-27, ed. A. Tarabochia Canavero. Milano: Rusconi.
- . 1999. *Vorrei parlarti del cielo stellato. Un viaggio tra filosofi e poeti, letterati e artisti, alla scoperta dell'armonia*. Milano: Simonelli.
- . 2002. "Lo strano nodo." In F. Botturi, F. Totaro, C. Vigna (eds.). *La persona e i nomi dell'essere. Scritti di filosofia in onore di Virgilio Melchiorre*, 475-492. Vol. 1. Milano: Vita e Pensiero.

VAUGHAN, D. 1997. *Merce Cunningham: Fifty Years, Chronicle and Commentary*, ed. M. Harris. New York: Aperture.

VEROLI, P., VINAY, G. 2018. "Introduction: Choreomusicology between Interdisciplinarity and 'Complexity.'" In P. Veroli, G. Vinay (eds.). *Music-Dance: Sound and Motion in Contemporary Discourse*, 1-16. London & New York: Routledge.