

Alessandro Arcangeli

## Danza rinascimentale e barocca: l'Italia della storia, l'Italia della ricerca

Consentitemi di aprire con un'*excusatio*. Ci sono diversi amici qui tra noi, e il percorso che mi è stato proposto di affrontare è almeno in parte, necessariamente, un autoritratto di gruppo. Ma la mia intenzione non è quella di selezionare nomi, né con una qualche aspirazione all'esaustività, né tanto meno per costituire una *hit parade*, e mettere in vetrina i più bravi. Non me ne voglia perciò chi non si sentirà nominato. Cercherei piuttosto di richiamare alcune tipologie di esperienza e linee di tendenza, e le esemplificazioni che proporrò avranno il solo scopo di dare concretezza a riferimenti che altrimenti rischierebbero di rimanere fumosi.

Siamo oggi ben lontani dal clima culturale di fine Ottocento-primo Novecento, in cui schiere di studiosi si sfidavano regolarmente a singolar tenzone per rivendicare il primato della propria nazione nell'aver inventato il basso ostinato o ogni sorta di altro stile e forma d'arte. Del contributo specifico portato dalla tradizione italiana del ballo in rapporto ad altre, e in particolare a quella francese, dirà qualcosa di più puntuale, in questa stessa sede, José Sasportes.

Anche se il clima non è più quello di un secolo fa, la definizione del contributo delle diverse tradizioni continua a interessare o perfino appassionare qualche ricercatore. Così Barbara Sparti ha avuto modo di intervenire in più di un'occasione sul dubbio, certo retorico fin dalla sua formulazione, se la danza barocca sia solo francese o non un poco anche italiana. Paradossalmente ma fino a un certo punto, con il suo essere assieme ebrea, italiana e newyorchese, Barbara esemplificava splendidamente le identità ibride che definiscono sempre più l'ordine del nostro presente; eppure nel constatare questo dovremmo stare in guardia dal fissare miticamente le identità del passato come rigide, e una constatazione del genere mi offre lo spunto per qualche considerazione che spero non risulterà inutile.

Le identità, ieri come oggi, non sono una pelle che ci sia assegnata con determinismo biologico o anagrafico; si leggono meglio come un abito che indossiamo, ma siamo anche disposti e interessati a cambiare quando le circostanze lo raccomandano. Non sono fisse o univoche, ma oggetto di negoziazione e reinvenzione. Nella sua Huxley Memorial Lecture del 1938 (dal titolo *Une catégorie de l'esprit humain: la notion de personne, celle de 'moi'*), già Marcel Mauss ebbe occasione di sottolineare il carattere storicamente determinato dei processi di identificazione, così come il fatto non irrilevante che nel concetto di persona pesi la radice etimologica con il senso teatrale del termine latino, personaggio in cerca d'attore<sup>1</sup>. La metafora del mondo come teatro sarà trita, ma porta con sé l'implicazione – che è spesso istruttivo ricordare – che i ruoli che vi svolgiamo non sono definiti una volta per tutte.

---

<sup>1</sup> Marcel Mauss, *Une catégorie de l'esprit humain: la notion de personne, celle de "moi"*, in «Journal of the Royal Anthropological Institute», LXVIII, 1938, pp. 263-281 (ripubblicato in versione digitale da Jean-Marie Tremblay, Chicoutimi, Canada, 2002 : [http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss\\_marcel/socio\\_et\\_anthropo/5\\_Une\\_categorie/Une\\_categorie.html](http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/socio_et_anthropo/5_Une_categorie/Une_categorie.html) consultato il 24-04-2014). Per più recenti riflessioni critiche sulla categoria di identità si vedano, fra l'altro: Remotti, Francesco, *Contro l'identità*, Roma-Bari, Laterza, 2001; Benigno, Francesco, *Parole nel tempo. Un lessico per pensare la storia*, Roma, Viella, 2013, pp. 31-56.

Naturalmente la danza ha parecchio a che fare con le dinamiche di identità individuali e collettive. Lo ha ai giorni nostri, en passant, in fenomeni come la patrimonializzazione del repertorio della cultura tradizionale. Ma lo aveva, e consapevolmente, anche in passato. Un esempio che ci porta al periodo storico che sono stato invitato a coprire viene dalla corte aragonese di Napoli del secondo Quattrocento, al centro di uno studio del 2012 di Cecilia Nocilli, non a caso intitolato *Coreografare l'identità*. Cecilia è una pesarese come Guglielmo Ebreo, il maestro di danza del Quattrocento di cui ci è pervenuto il maggior numero di redazioni di un trattato sull'arte<sup>2</sup>. Il libro ci parla di una monarchia che, proprio perché straniera, sembra investire particolare attenzione nell'allestire un apparato di feste urbane e di corte che, mentre celebrano il potere mirando a consolidarne la legittimazione, riservano uno spazio specifico per la messa in scena delle tradizioni culturali della popolazione autoctona, che si esibisce in omaggio al sovrano. Ne consegue che non si può interpretare efficacemente la documentazione disponibile se non tenendo dovuto conto delle peculiarità del contesto politico<sup>3</sup>. Il lavoro sul contesto che il libro di Nocilli esemplifica è notevole, se si tiene presente che l'autrice ha modo di definire come sua base documentaria più specifica i due fogli del manoscritto di Cervera (ca. 1496), unica fonte che ci attesta direttamente e specificamente le *baixas danças* dell'epoca in area iberica. E anche questo è un dettaglio rappresentativo di una storia più ampia: la sfida che ci lancia la sopravvivenza di una documentazione inevitabilmente limitata, parziale e, soprattutto, decontestualizzata, per cui chi se ne occupa deve lavorare parecchio con l'immaginazione per riempire i vuoti che il passato ci ha trasmesso (un motivo di riflessione: le fonti come gruviera).

Invece che scegliere di parlarvi dell'uno o dell'altro studioso e delle sue scoperte e proposte interpretative, credo torni più utile, soprattutto per chi non è specialista del periodo, enunciare in termini chiari lo *status quaestionis*, così come si pone in particolare proprio grazie alle acquisizioni che ci consegnano i più recenti decenni di riflessione metodologica e di ricerca empirica. Siamo soliti incontrare, nelle storie generali della danza così come in una letteratura ancor meno specifica, un'età moderna che si apre con un Rinascimento scandito da un'ordinata serie di maestri, trattati e prime rappresentazioni. Ora, è proprio questo universo di apparenti certezze che gli studi più recenti hanno radicalmente messo in discussione. Conserviamo scritti e tracce documentali lasciate da persone ed eventi. Ma l'attribuzione a testi e personaggi di categorie quali "trattato/manuale", "maestro di danza" o "spettacolo di balletto" è divenuta alquanto più problematica – anche queste, veramente, identità ibride o sfumate che al tempo dovevano a mala pena esistere come categorie a sé, e comunque intrecciarsi con una serie di altre proprietà e funzioni.

Per riprendere l'immagine della foto di gruppo, un fascicolo di un centinaio di pagine che ci documenta la strada che si è fatta negli ultimi decenni è il terzo numero de «La Danza Italiana», uscito nell'autunno del 1985 e dedicato monograficamente a «La danza nel Rinascimento». Sono passati quasi trent'anni e si trattava, allora, di una scelta pionieristica<sup>4</sup>. Il contributo fondamentale che, promuovendo quell'iniziativa editoriale, José Sasportes dava alla ricerca in danza in Italia è stato ricordato a Roma

---

<sup>2</sup> Per la storia del testo e l'edizione di uno dei principali manoscritti della sua tradizione si veda Guglielmo Ebreo of Pesaro, *De pratica seu arte tripudii. On the practice or art of dancing*, edited by Barbara Sparti, Oxford, Oxford University Press, 1993.

<sup>3</sup> Nocilli, Cecilia *Coreografare l'identità. La danza alla corte aragonese di Napoli (1442-1502)*, Torino, UTET Università, 2012.

<sup>4</sup> «La Danza Italiana», 3, 1985.

recentemente: non ho bisogno di insistervi oltre<sup>5</sup>. Volevo approfittare dell'indice di quel numero, invece, per dire qualcosa di alcuni dei suoi autori, di nuovo a mo' di campione dell'esperienza che questa ricerca è stata e continua a essere. Trascurerò in questa sede studiosi tuttora attivi, quali Maurizio Padovan e Claudia Celi. Vorrei invece spendere due parole su quelli che ci hanno lasciato.

Andrea Francalanci (1949-1993) aveva studiato filosofia a Firenze e si era successivamente diplomato come insegnante di danze antiche presso la Guildhall School of Music and Drama di Londra. Diresse poi il gruppo di danza antica "Il ballarino", fu danzatore e studioso di danza antica attivo in Italia e in Europa, e tenne l'insegnamento di Danze rinascimentali italiane presso l'Università della Sorbona (Paris IV). Da storico, mi preme ricordare anche che Andrea partecipò al laboratorio di storia coordinato da Sergio Bertelli. Il dato è significativo, considerato che si trattava, fra gli anni Ottanta e Novanta del Novecento, di una rara esperienza di ricerca collettiva nel panorama italiano, e di quella di gran lunga più sensibile alle sollecitazioni di un'antropologia storica, ben più riconoscibile all'interno dei panorami storiografici di altri paesi. Chi condivise quell'esperienza conserva ricordi molto cari del contributo eccezionale che la competenza di Francalanci sulle tecniche del corpo d'altri tempi poteva trasmettere a un'équipe di storici che raramente hanno modo di farsi un'idea concreta di posture e di gesti delle donne e degli uomini del passato. Il nono quaderno del laboratorio, quello su *Il gesto nel rito e nel cerimoniale dal mondo antico ad oggi*, curato dallo stesso Bertelli e da Monica Centanni e pubblicato nel 1995, è dedicato a Francalanci *in memoriam*<sup>6</sup>.

Nello stesso 1995 la madre di Andrea Francalanci ha donato alla Biblioteca Berenson di Firenze una collezione di carte del figlio che vi sono venute a costituire un fondo speciale. Si tratta di documenti che contengono annotazioni di studio e ricostruzioni di danze antiche, corrispondenza, materiali relativi agli spettacoli realizzati fra il 1982 e il 1993, copie e trascrizioni di trattati di danza antica. La sua nuova collocazione è resa particolarmente interessante dal fatto che, custodita alla periferia di Firenze presso la Villa I Tatti, sede del centro dedicato dalla Harvard University agli studi sul Rinascimento italiano, la biblioteca ospita una delle più fornite sezioni musicali di tutto il territorio nazionale<sup>7</sup>.

L'intreccio fra danzatore e ricercatore che Francalanci incarna è la regola piuttosto che l'eccezione in questo ambito; e l'ouverture "tra premessa e cenno autobiografico" che Alessandro Pontremoli ha anteposto al suo *Danza e Rinascimento* ce lo ricorda chiaramente, ripercorrendo quell'itinerario personale e un po' generazionale<sup>8</sup>. Il sottotitolo del libro di Alessandro, invece – "Cultura coreica e 'buone maniere' nella società di corte del XV secolo" – si inserisce in un versante degli studi che ho anticipato parlando di Francalanci e di cui dirò di nuovo tra breve, dato che lo ritroviamo già in altri importanti precedenti: il rapporto di una vicenda non esclusivamente estetica con il mondo che la circondava, o a ben vedere proprio con

---

<sup>5</sup> Ci si riferisce qui alla manifestazione in omaggio a José Sasportes, organizzata da AIRDanza il 5 dicembre 2012 presso la Biblioteca Vallicelliana di Roma.

<sup>6</sup> La pubblicazione cui si fa riferimento sopra è Bertelli, Sergio – Centanni, Monica (a cura di), *Il gesto: nel rito e nel cerimoniale dal mondo antico ad oggi*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1995.

<sup>7</sup> Cfr. <http://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl?TipoPag=prodpersona&Chiave=50437&RicLin=en&RicProgetto=personalita> (anche per le notizie biografiche essenziali contenute nella scheda).

<sup>8</sup> Pontremoli, Alessandro, *Danza e Rinascimento. Cultura coreica e "buone maniere" nella società di corte del XV secolo*, Macerata, Ephemeria, 2011.

un'estetica, ma quella del vivere quotidiano di individui e gruppi sociali del passato, una storia senza la quale la danza dell'epoca non si potrebbe comprendere; il punto è però che, con una punta d'orgoglio, siamo forse ora in grado di affermare che è vero anche il contrario, e cioè che senza fare i conti con la danza non è più possibile comprendere quel mondo.

Un'altra coautrice del fascicolo de «La Danza Italiana» che non è più con noi è Ingrid Brainard (1925-2000). Si tratta di studiosa tedesca, poi trasferitasi negli Stati Uniti, che fra le prime prestò ai documenti coreutici del Quattrocento un'attenzione sistematica. Ricordarla può contribuire a tener presente quanto la tradizione italiana appassioni anche studiosi stranieri. In particolare, mi permette un collegamento con studi che dei suoi risultati si sono avvalsi per proceder oltre e, almeno in parte, parlar d'altro. Mi riferisco a un volume che quarant'anni fa Rudolf zur Lippe, allievo di Theodor Adorno, dedicava a una svolta nella concezione del rapporto fra l'uomo e la natura, ma soprattutto della percezione del corpo, che l'autore datava al tardo Rinascimento. Rileggere quel libro a questa distanza da quando fu concepito produce inevitabilmente un effetto di spaesamento. Scritto da un francofortese la cui cassetta degli attrezzi – lessico e categorie – oggi non faticheremmo a etichettare come veteromarxiste, l'intellettuale tedesco ha buone probabilità di dar l'impressione di essere l'ultimo soldato giapponese che si rifiuta di prendere atto che la guerra è finita.

Eppure è estremamente interessante che uno studioso intellettualmente vorace ma privo di conoscenze specifiche abbia pensato alla danza come a una sfera in cui con le generazioni che ci hanno preceduto si sarebbero verificati mutamenti importanti nella percezione del sé e dello spazio circostante. L'occasione gliela offriva la lettura della tesi di dottorato di Brainard – e gli appassionati di filologia potranno insistere sul carattere indiretto della familiarità con testi, lessico e concetti. Resta il fatto che su ricostruzioni e interpretazioni – discutibili quanto si vuole – di un passaggio da una maggior libertà di movimento a una codificazione più rigida, e sul ruolo attribuito alla posa, intrecciandoli con altri dati, Zur Lippe articolava la tesi di un tornante epocale da un'esperienza di sé e dello spazio a un'altra, quella caratterizzata dallo spazio geometrizzato e dalla società borghese moderna<sup>9</sup>.

Il dato non è isolato nella cultura storiografica d'appartenenza e, anche se il discorso di Zur Lippe presenta le sue idiosincrasie e il suo autore non si può definire semplicemente uno storico (ma non lo erano all'anagrafe neanche Michel Foucault o Michel de Certeau, i maestri della mia generazione), sarà utile rilevare che i temi della percezione e della rappresentazione del corpo costituiscono un filone d'interessi duraturo all'interno di una tradizione germanica di antropologia storica che meriterebbe maggiore attenzione, e ha avuto più che altro la sfortuna critica di essere scritta in quella che oggi è divenuta una lingua di nicchia, molto meno frequentata internazionalmente rispetto alle parallele esperienze francofone o anglofone<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Rudolf zur Lippe, *Vom Leib zum Körper*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1988 (prima edizione 1974). Il riferimento è alla dissertazione: Brainard, Ingrid, *Die Choreographie der Hoftänze in Burgund, Frankreich und Italien im 15. Jahrhundert*, Göttingen, 1956 (di cui l'autrice stampò in proprio la traduzione inglese: *The Art of Courtly Dancing in the Early Renaissance*, West Newton, MA, 1981).

<sup>10</sup> Ne forniscono qualche esempio le ricerche di August Nitschke e di Henning Eichberg: si vedano Eichberg, Henning, *Geometrie als barocke Verhaltensnorm*, in «Zeitschrift für historische Forschung», IV, 1977, pp. 17-50; Nitschke, August, *Körper in Bewegung: Gesten, Tänze und Räume im Wandel der Geschichte*, Stuttgart, Kreuz, 1989.

Valenze così antropologicamente forti di quello che avviene nelle dinamiche delle forme del danzare assieme le hanno presentate recentemente anche altri studi. Mi limito a segnalarne uno che, anche se non ha riferimento diretto all'Italia, può restituire esemplarmente il senso di ciò di cui sto parlando. Barbara Ehrenreich è una giornalista e opinionista americana militante – una che, per dire, per raccontare la vita della *working class* americana, si è messa in quei panni e ha svolto una serie di lavori umili, per vedere di nascosto l'effetto che fa<sup>11</sup>. Il suo *Dancing in the Street: A History of Collective Joy*, pubblicato nel 2007, può probabilmente venir rapidamente liquidato da uno storico della danza come un libro sbagliato, che mette assieme troppi fenomeni diversi giocando sulle ambiguità e polivalenze di un termine come danza. Eppure come minimo, come cittadini del mondo in cui viviamo, non sarà irrilevante prendere atto che, per costruire una meta-narrazione all'insegna dell'"oh quanto eravamo liberi e solidali, quanto siamo diventati isolati e socialmente controllati", l'autrice racconti al suo lettore di un passato di danze estatiche parte come rito religioso parte come cerimoniale civico che teneva assieme una comunità. Al carnevale sarebbe succeduta la quaresima e una riforma dei costumi, fino al punto che, quando gli europei, viaggiando, incontrarono altrove balli estatici non così diversi da quelli che loro stessi avevano praticato fino a tempi recenti, vi riconobbero invece i tratti quasi animaleschi che denotavano il selvaggio. Di nuovo, dunque, una certa traiettoria storica nelle forme del danzare che in parte funziona come metafora di evoluzioni della società nel suo insieme, in parte avrebbe rappresentato il terreno non metaforico su cui alcuni mutamenti sociali avrebbero preso piede<sup>12</sup>.

Ma torniamo all'Italia. Ci sono senza dubbio altri aspetti delle danze storiche così come della loro rivisitazione da parte degli studiosi che meritano una menzione (negli ovvi limiti dello spazio qui a disposizione) – a partire dall'idea stessa che si vogliono e possano ricostruire, un'idea che vale la pena identificare come tema in sé: è evidentemente il frutto di scelte culturali, quelle che negli stessi anni portavano a una riscoperta della musica medievale, rinascimentale e barocca, e hanno prodotto mutazioni nel gusto di una porzione non indifferente dello stesso pubblico di ascoltatori e spettatori (su questo piano, peraltro, andrebbero valutate le specificità italiane all'interno del trend internazionale). Oltre a questo c'è così tanta carne al fuoco sul piano metodologico quando si pensa di ricostruire, che le questioni che questo solleva sono diventate metadiscorsivamente esse stesse un oggetto di ricerca<sup>13</sup>.

E poi, non si potrebbe parlare di danza senza parlare di genere. Sono stato io stesso invitato a farlo all'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales di Parigi, sia pure sul piano dell'immaginario collettivo anziché quello delle pratiche sociali<sup>14</sup>. Sempre restando a Parigi, è Marina Nordera che ha concepito qualche anno fa la mostra sulla donna e la danza al Centre National de la Danse<sup>15</sup>. Le pubblicazioni in materia non

---

<sup>11</sup> Ehrenreich, Barbara, *Nickel and Dimed*, London, Granta, 2002.

<sup>12</sup> Ead., *Dancing in the Street: A History of Collective Joy*, New York, Metropolitan Books, 2007. Ho preso spunto dallo schema di questo libro anche in *Dancing Savages: Stereotypes and Cultural Encounters across the Atlantic in the Age of European Expansion*, in Burke, Peter – Calaresu, Melissa – De Vivo, Filippo – Rubiés, Joan-Pau (edited by), *Exploring Cultural History: Essays in Honour of Peter Burke*, Farnham, Ashgate, 2010, pp. 289-308.

<sup>13</sup> Si veda ad esempio *Ricostruzione, ri-creazione e rivitalizzazione della danza*, Atti del I Convegno di AIRDanza, Roma, 2004 ([www.airdanza.it](http://www.airdanza.it) consultato il 28-10-2014).

<sup>14</sup> Séminaire EHESS «Genre et création dans l'histoire des arts vivants (XVIe-XXIe siècles)», 26 aprile 2013.

<sup>15</sup> Nordera, Marina (dirigé par), *La construction de la féminité dans la danse. Catalogue de l'exposition*, Pantin, Centre National de la Danse, 2004; ma si veda soprattutto Ead., *La donna in ballo. Danza e*

abbondano ancora, anche se non mancano importanti lavori in cantiere. All'interno di un volume collettivo che a donna e danza era dedicato su scala mondiale, Barbara Sparti ha avuto modo di illustrare il ruolo che il saper ballare giocava nelle vite e strategie di Isabella d'Este e delle sue sorelle<sup>16</sup>. Il dato non è privo di un risvolto a suo modo ironico, perché Barbara era, a dispetto di altre studiose, una storica e coreografa fermamente convinta che, nella danza rinascimentale, posture e passi non prevedessero una sostanziale differenziazione fra ruoli maschili e femminili. Altre, come ho accennato, la pensano diversamente.

Richiamare il nome di Sparti (1932-2013) però comporta l'onere di dover ricordare la terza autrice del fascicolo de «La Danza Italiana» che è venuta recentemente a mancare – una, per giunta, che ci ha lasciato nell'intervallo fra la comunicazione orale e la rielaborazione scritta di queste righe, che quindi è inevitabile, per quel che vale, sentire di volerle offrire. Questa non è la sede per una ricostruzione della sua biografia intellettuale e artistica. Un quadro più organico della ricerca di Barbara potrà dare la pubblicazione postuma in corso, a cura di Gloria Giordano e Alessandro Pontremoli, della monografia cui lavorava da tempo, che la malattia non le ha consentito di portare a compimento; un primo ricordo a quattro mani è già uscito all'interno di una rivista specialistica<sup>17</sup>. Bisognerà cominciare comunque a fare i conti con quello che l'apporto di Sparti ha comportato nel panorama degli studi, a partire da alcune particolarità del suo itinerario personale. Non sto pensando solo o tanto all'evidente e già menzionato circolo ermeneutico instauratosi fra storia e ricostruzione; piuttosto, per esempio, al fatto che alle danze storiche la studiosa sia arrivata a partire dalla frequentazione di periodi più recenti; come pure che vi portasse tutta la sua sensibilità di musicologa, oltretutto da sempre attenta alla dimensione etnomusicologica. È inevitabile – ma andrà chiarito in che termini – che questo *fil rouge* abbia prodotto una determinata rivisitazione dell'esperienza della danza rinascimentale e barocca, diversa da quella che ci avrebbe restituito un'altra studiosa e danzatrice con un diverso bagaglio biografico.

Ritornando alla questione della ricostruzione, ma delle pratiche folkloriche piuttosto che di quelle d'élite, nell'occasione di un convegno tenuto congiuntamente a Parigi nel 2007 dalle due principali società americane di ricerca in danza, La Society of Dance History Scholars e il Congress of Research in Dance, Marina Nordera – con l'ausilio della danzatrice Laura Brembilla – ha offerto un saggio di una sua ricerca sperimentale in corso sulla fisicità del ballo popolare – una lotta contro le sfide dei vuoti della documentazione (a proposito di gruviera)<sup>18</sup>. Insomma, quei vuoti non sono necessariamente soltanto una sciagura: di fronte alle difficoltà ci s'ingegna e ci si dà da fare, e magari così l'ingegno si aguzza, e il corpo che balla si tiene in esercizio.

*genere nella prima età moderna*, tesi di dottorato non pubblicata, Firenze, Istituto Universitario Europeo, 2001.

<sup>16</sup> Sparti, Barbara, *Isabella and the Dancing Este Brides, 1473-1514*, in Brooks, Lynn Matluck (edited by), *Women's Work: Making Dance in Europe before 1800*, Madison, WI, University of Wisconsin Press, 2007, pp. 19-48.

<sup>17</sup> Pontremoli, Alessandro – Veroli, Patrizia, *In memoriam: Barbara Sparti 1932-2013*, in «Dance Chronicle», 37, 1 (Special Issue: Music and Dance. Conversations and Codes, Part II), 2014, pp. 142-145.

<sup>18</sup> Nordera, Marina, *Women dancing out norms in 16<sup>th</sup>-century Italy*, in Society of Dance History Scholars, *Proceedings. Re-thinking Practice and Theory. International Symposium on Dance Research. Thirtieth Annual Conference Co-Sponsored with CORD*, [Birmingham, AL,] Society of Dance History Scholars, 2007, pp. 480-486.