

Angelica Aurora Montanari*

Modelli strutturali dei tempi/ritmi coreutici nelle testimonianze bassomedievali

21 dicembre 2022, pp. 7-40

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/16060>

Section: Studi [peer reviewed]



Articles are published under a Creative Commons Attribution NonCommercial 3.0 Unported licence (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: danzaericerca@unibo.it

Www: <https://danzaericerca.unibo.it/>

Abstract

La rappresentazione della danza costituisce una presenza importante nei manoscritti bassomedievali. Nel seguente articolo si analizzano i concetti di “tempo” e “ritmo” nelle fonti del XIV e XV secolo inerenti all’arte coreutica. I documenti considerati sono: trattati di danza, *exempla*, testimonianze letterarie e apparati iconografici dei manoscritti. Lo scopo della ricerca è definire la molteplicità di dimensioni spaziotemporali che inquadrano le performance tracciando una sintesi di carattere storico-culturale delle tipologie e caratteristiche dei “tempi coreutici”: tempo della memoria, misura, controtempo (“vuoto/pieno di suono”), durata della performance, rapporti temporali tra gli eventi, sospensioni/a-temporalità, traduzione di tempi/ritmi in immagini.

The representation of dance is a significant presence in late medieval manuscripts. In the following research paper, I will analyse the concepts of “time” and “rhythm” in 14th- and 15th-century sources dealing with dance. The documents considered are: dance treatises, *exempla*, literary texts and illuminated manuscripts. The aim of the research is to define the multiplicity of spatiotemporal dimensions that frame the performances by tracing a cultural-historical synthesis of the types and characteristics of “choreutic times”: time of memory, measure, downbeat and upbeat (“empty/full of sound”), duration of performance, temporal relations between events, suspensions/timelessness, translation of times/rhythms into images.

* Ricercatrice indipendente.

Angelica Aurora Montanari

Modelli strutturali dei tempi/ritmi coreutici nelle testimonianze bassomedievali¹

«[C'è] *Un tempo per piangere e un tempo per ridere,
un tempo per gemere e un tempo per ballare*»
(Qoelet 3, 4).

Le rappresentazioni dell'espressività coreutica sono una presenza importante nei manoscritti, dove il corpo evoca una dimensione sonora e cinetica avulsa dalla bidimensionalità della pergamena²: all'interno dei codici le fondamentali categorie della danza (tempo, spazio e gesto) vengono rielaborate in base al supporto che le veicola. In ogni fase di questo processo il legame tra la musica e il movimento si rivela centrale: nei trattati dei maestri di ballo, infatti, non compare la formula “seguire” la musica ma si fa riferimento a un reciproco “accordarsi” o “concordarsi” tra musica e danza³.

1. Questo saggio fa parte della produzione scientifica connessa al progetto HECO, *Heterotopías coréuticas: danza y performance en la cultura visual y literaria del Mediterráneo desde la Tarda Antigüedad hasta la Edad Media* (HAR2017-85625-P) e alle attività del gruppo di ricerca Iconodansa, diretto da Licia Buttà. L'idea di un'indagine sui ritmi della danza risale alla mia formazione di dottorato all'École des hautes études en sciences sociales, durante la quale i seminari dedicati da Jean-Claude Schmitt alla gestualità, alla danza e ai ritmi mi hanno spinto a riflettere sull'inquadramento temporale delle performance. Ringrazio per gli spunti e il supporto datomi durante le ricerche: Jean-Claude Schmitt, Alessandro Arcangeli, Licia Buttà, Luigi Canetti, Andrea Maraschi, Nicoletta Guidobaldi e Franco Alberto Gallo.

2. Alessandro Pontremoli propone nel saggio *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento* (Laterza, Roma-Bari 2004, p. 2) l'uso del vocabolo «coreico» per indicare «ciò che è relativo alla danza» e «coreutico» per «ciò che ha a che fare, da diversi punti di vista, con l'attività e le caratteristiche del ballerino». In questo articolo si indicherà invece con “coreutica” e derivati (“coreutico”, ecc.) la danza/tutto ciò che è relativo alla danza, per una questione di conformità con la terminologia adottata dai saggi di storia culturale; per lo stesso motivo si utilizzerà anche il termine “performance”, utile inoltre a includere movimenti che non rientrano nell'odierno concetto di danza. Non mi soffermerò sull'ormai nota problematica della relatività culturale dei significati attribuiti al termine danza, per la quale rimando a: Alessandro Arcangeli, *L'altro che danza. Il villano, il selvaggio, la strega nell'immaginario della prima età moderna*, Unicopli, Milano 2018, p. 14, nota 2; Alessandro Arcangeli, *Davide o Salomé. Il dibattito europeo sulla danza nella prima età moderna*, Roma, Viella 2000. In questo contesto con il termine “danza” si indica, in un'ampia accezione, ogni forma di linguaggio parlato dal corpo attraverso il movimento ritmico. Per altre definizioni si veda Alessandro Pontremoli, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, cit., p. XII; sull'importanza di una considerazione attenta del linguaggio specifico adottato per descrivere gli aspetti performativi si vedano le considerazioni di Elena Cervellati, *Alcune parole per dire la danza*, in «Il Saggiatore musicale», 31/10/2014, online: <https://www.saggiatoremusicale.it/2014/10/31/alcune-parole-per-dire-ladanza/> (u.v. 14/5/2022).

3. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Codice Capponiano 203, fol. 4r, in Curzio Mazzi (a cura di), *Il “Libro dell'arte del danzare” di Antonio Cornazano*, in «La Bibliofilia. Rivista di Storia del Libro e di Bibliografia», n. 17,

Il seguente articolo indaga la forma assunta dai concetti di “tempo” e “ritmo” nelle fonti basso-medievali, tanto nelle pratiche quanto nel loro universo di rappresentazione (sfere dai confini sfumati e dense di reciproche influenze). Si adotterà una prospettiva di Cultural History applicata ai Performative Studies. Il quadro storiografico di riferimento comprende le indagini sulla storia del corpo, sulla ritualità, sui ritmi e tempi vissuti di ambito medievistico⁴. Nel campo degli studi inerenti alle arti dello spettacolo le fondamenta del nostro percorso si possono rintracciare nelle considerazioni relative alle temporalità del ballo. Fondamentali sono inoltre le questioni epistemologiche sollevate riguardo alla danza come oggetto peculiare di ricerca per il suo carattere effimero e per la “corporeità” dei meccanismi mnemonici di conservazione delle esperienze performative⁵. I Performative Studies hanno

1915, pp. 1-30: p. 9. Guglielmo Ebreo da Pesaro si esprime in modo simile: «bisogna che la persona che vuole danzare, si regoli et misuri, et a quello perfettamente si concordi nei suoi movimenti sì e in tal modo, che i suoi passi siano al detto tempo e misura perfettamente concordanti e colla detta misura regolati [...] secondo il suono concordante» (Guglielmo Ebreo da Pesaro, *De pratica seu arte tripudii - On the Practice or Art of Dancing*, edited by Barbara Sparti, translated by Michael Sullivan, Clarendon, Oxford 1999, pp. 90-93).

4. Gli studi di medievistica centrati sulla storia del corpo sono troppo numerosi per essere qui riportati. Mi limito a evocare, come esempio dell'attenzione dedicata alla tematica dalla storiografia francese, Jean-Claude Schmitt, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Gallimard, Paris 1990; Jacques Le Goff, *Une histoire du corps au Moyen Âge*, Liana Levi, Paris 2003; Jérôme Baschet, *Corps et âmes. Une histoire de la personne au Moyen Âge*, Flammarion, Paris 2016. Dagli anni Novanta in avanti un apporto importante è stato offerto dalle pubblicazioni della SISMEL, in particolare dal periodico «Micrologus, Nature, Sciences and Medieval Society». Sulla storia dei ritmi nel Medioevo rimando principalmente a Jean-Claude Schmitt, *Les rythmes au Moyen-Âge*, Gallimard, Paris 2016.

5. Sul rapporto tra danza e memoria si vedano i saggi raccolti nel volume Susanne Franco – Marina Nordera (a cura di), *Ricordanze: memoria in movimento e coreografie della storia*, UTET, Torino 2010, in particolare: Laurent Sebillotte, *La fioritura postuma delle opere*, pp. 15-33; Patrizia Veroli, *Archivio, memoria, storia. Una testimonianza*, pp. 34-47; Susan Leigh Foster, *Empatia e memoria*, pp. 75-91; Alessandro Pontremoli, *Memorabilia saltandi. Archivi e memorie per la danza alla corte degli Sforza*, pp. 239-259. I lavori sulla storia della danza che fungono da *background* per le riflessioni avanzate in questo saggio sarebbero troppo vasti da elencare in modo esaustivo. Rimanderò invece nell'apparato critico a studi specifici correlati alle tematiche trattate, ricordando in apertura soltanto qualche saggio relativo alle rappresentazioni coreuticomusicali nei codici medievali: Jean-Claude Schmitt, *Les rythmes au Moyen-Âge*, cit., pp. 161-193; Martine Clouzot, *Temporalité et narration: l'expression du temps dans l'image et les séquences d'images*, in Jérôme Baschet – Pierre-Olivier Dittmar (sous la direction de), *Les images dans l'Occident médiéval*, Brepols, Turnhout 2015, pp. 253-262; Martine Clouzot, *Les images de la folie et de la musique au miroir du pouvoir royal dans les manuscrits enluminés (1350-1480)*, in Franck Collard – Frédérique Lachaud – Lydwine Scordia (sous la direction de), *Images, pouvoirs et normes. Exégèse visuelle de la fin du Moyen Âge (XIII-XV siècle)*, Classiques Garnier, POLEN – Pouvoirs, lettres, normes, Paris 2018, pp. 185-213; Martine Clouzot, *Sonare et ballare, musique et danse dans les manuscrits de la fin du Moyen Âge*, in Martine Clouzot – Christine Laloue (sous la direction de), *La représentation de la musique au Moyen Âge*, Actes du colloque des 2 et 3 avril 2004, Cité de la musique, Paris 2005, pp. 56-66. Per l'inquadramento dei temi delineati fondamentali sono inoltre: Ludmila Acone, *Bibliographie*, in Id., *Danser entre ciel et terre. Le maître à danser du Quattrocento, sa technique et son art*, Classiques Garnier, Paris 2019, pp. 413-470; Alessandro Arcangeli, *Davide o Salomè? Il dibattito europeo sulla danza nella prima età moderna*, cit.; Alessandro Arcangeli, *L'altro che danza*, cit.; Kathryn Dickason, *Ringleaders of Redemption: How Medieval Dance Became Sacred*, Oxford University Press, Oxford 2021; Jennifer Nevile, *The Eloquent Body: Dance and Humanist Culture in Fifteenth-Century Italy*, Indiana University Press, Bloomington - Indianapolis 2004; Edward T. Hall, *La danse de la vie: temps culturel, temps vécu*, Seuil, Paris 1984; Jean-Claude Schmitt, *Le Corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d'anthropologie médiévale*, Gallimard, Paris 2001; Alessandro Pontremoli, *Storia della danza. Dal Medioevo ai giorni nostri*, Le Lettere, Firenze 2022; Alessandro Pontremoli, *Danza e Rinascimento. Cultura coreica e “buone maniere” nella società di corte del XV secolo*, Ephemeria, Macerata 2011; Elena Cervellati, *La danza in scena. Storia di un'arte dal Medioevo a oggi*, Milano, Mondadori 2009; Elena Cervellati, *Visioni ed esperienze del corpo e della danza*, in Umberto Eco (a cura di), *Il Medioevo. 3. Alto Medioevo*, Federico Motta, Milano 2009, pp. 638-647; Luigi Canetti, *La danza dei posseduti. Mappe concettuali e strategie di ricerca*, in *Il diavolo nel Medioevo*, Atti del XLIX Convegno storico internazionale (Todi, 14-17 ottobre 2012), CISAM, Spoleto 2013, pp. 553-604; Eugenia Casini Ropa, *L'animazione teatrale*, Guaraldi, Rimini-Firenze 1978; Anne Wéry, *La danse écartelée: de la fin du Moyen Âge à l'Âge classique. Mœurs, esthétiques et croyances en Europe*

infatti messo in evidenza il carattere transitorio dell'“opera danzata”, che lascia una traccia nell'“archivio corporeo” dell'esecutore⁶. Lo spettatore “incorpora” le dinamiche cinestetiche grazie alla connettività empatica⁷. Preservare uno schema di movimento ormai concluso significa prima di tutto visualizzarlo nella mente, dunque immaginarlo. Al termine di questo processo psichico la *formal/figura* della danza viene consegnata ai posteri attraverso un atto narrativo orale, grafico o iconografico che si struttura, quindi, «alla convergenza di memoria e immaginazione»⁸. È stato osservato al riguardo che l'interpretazione dello storico diventa, in quest'ottica, la «*prosthesis* di una pratica performativa immaginaria»⁹.

I segni coreutici vengono quindi convertiti in codici che esulano dall'alfabeto mimico-musicale allo scopo di cristallizzarne l'essenza. Ma anche una volta tradotta graficamente l'“opera danzata” continua a mutare: nel corso della riproduzione/fruizione dei manoscritti le descrizioni del ballo vengono sottoposte a rielaborazioni e aggiornamenti (in particolar modo le notazioni coreografiche, strettamente legate alle pratiche esecutive). La testimonianza che consegna alla posterità il ricordo dell'esecuzione, come vedremo, è a sua volta caratterizzata da peculiari strutture ritmiche, da nessi temporali tra le sequenze narrative e iconografiche, nonché da costanti rimandi a una dimensione di “tempo universale”¹⁰.

All'interno di questo panorama si propone una sintesi delle tipologie dei tempi coreutici mirata in modo specifico alla documentazione bassomedievale: tempo della memoria, misura, controtempo

romane, Champions, Paris 1992. Sull'iconografia della danza medievale segnale: Licia Buttà, *La pittura tardogotica in Sicilia: incontri mediterranei*, Kalós, Palermo 2008.

6. Sul carattere transitorio dell'opera d'arte coreutica, sulla “retorica dell'effimero” di cui è impregnata la cultura della danza teatrale occidentale e sul concetto di “archivio corporeo” si veda Susanne Franco – Marina Nordera, *Introduzione generale – Introduzione (Archivio ed esperienza)*, in Id., *Ricordanze: memoria in movimento e coreografie della storia*, cit., pp. 6-13 e Laurent Sebillotte, *La fioritura postuma delle opere*, cit., pp. 15-33.

7. Si veda Susan Leigh Foster, *Empatia e memoria*, cit., pp. 75-91.

8. Mark Franko – Annette Richards, *Actualizing absence: the pastness of performance*, in Id., *Acting on the Past: Historical Performance Across the Disciplines*, Wesleyan University Press, Hanover-London 2000, pp. 1-9: p. 1.

9. *Ibidem*. Si veda inoltre Susanne Franco – Marina Nordera, *Introduzione generale*, cit., p. XVIII. Si sono usati i termini latini *formae* e *figurae* come equivalenti bassomedievali degli *schemata* classici. Sul concetto di *formal/figura* della danza si vedano i lavori del gruppo di studi Iconodansa, connessi al già citato progetto HECO, apparsi in «Mantichora. Italian Journal of Performance Studies», n. 10, 2020, in particolare: Alessandro Arcangeli – Licia Buttà, *Research Perspectives on the Cultural and Visual History of Dance in the Middle Ages and Beyond*, pp. 13-19; Angela Bellia, *Rituali, schemata e suoni nelle epifanie divine. Un approccio archeologico alla Performance*, pp. 29-45; Carla M. Bino, *Schema/Typos. Alcuni appunti sui significati di figura nella teoria cristiana della rappresentazione*, pp. 77-87; Luigi Canetti – Donatella Tronca, *Swinging on a Star: The Mythical and Ritual Schemata of Oscillation*, pp. 45-57; Maria Luisa Catoni, *Multimedialità della nozione di schema e strategie di lettura degli schemi iconografici*, pp. 19-28; Gaia Prignano, *La danza nei rituali sabbatici: un excursus nell'immaginario europeo fra Cinque e Seicento*, pp. 101-127; cfr. anche Angelica A. Montanari, *Una questione di peli: cross-skinning, figura e deformità nel Ballo degli Ardenti*, in «Mantichora. Italian Journal of Performance Studies», n. 11, 2021, pp. 87-102. Sulla funzione degli *schemata* si veda Maria Luisa Catoni, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica: gli schemata nella danza, nell'arte, nella vita*, Bollati Boringhieri, Torino 2008. Per un'analisi degli *schemata* della danza in epoca tardoantica si veda Donatella Tronca, *Christiana choreia. Danza e cristianesimo tra Antichità e Medioevo*, Viella, Roma 2022. Su *schemata* e ritmi nelle immagini medievali si veda Martine Clouzot, *Temporalité et narration: l'expression du temps dans l'image et les séquences d'images*, cit., p. 259.

10. Sulle diverse concezioni del tempo si veda la nota 12.

(vuoto/pieno di suono), durata della performance, rapporti temporali tra gli eventi, sospensioni/atemporalità, traduzione di tempi/ritmi in immagini. Le strutture ritmiche descritte sono contestualizzate all'interno di quelle che scandiscono l'esistenza e la quotidianità degli uomini coevi (liturgia, preghiera, lettura, ecc.) e il processo di trasmissione della memoria.

L'itinerario che percorreremo si articola in tre parti:

1. La prima sezione è dedicata al rapporto tra ritmo e ballo nella didattica e nell'esecuzione della danza. La disamina si apre con premessa di carattere semantico-lessicale. Si passa quindi a una presentazione della misura, delle competenze musicali richieste ai danzatori, degli esercizi ritmici che dimostrano il carattere conversazionale del rapporto tra la musica e la danza; delle diverse modalità di accompagnamento musicale (strumentale e canoro) delle *saltationes*;

2. La seconda sezione concerne la durata del ballo. Vi si mette in rilievo come questa variabile influenzi l'espressione di un giudizio di carattere morale sulla danza, volto ad avvallarne o meno la liceità. Saranno quindi considerati i fenomeni di dilazione del tempo danzato, mettendone in luce le radici storico-antropologiche e i risvolti sui gesti;

3. La terza sezione affronta le modalità di traduzione in immagini degli aspetti dinamici e ritmico-musicali delle attività performative.

Le diverse temporalità coreutiche saranno esemplificate attraverso rimandi a testimonianze rappresentative di nuclei documentari più ampi: ogni tipologia trattata richiederebbe approfondimenti specifici (non possibili in fase ricognitiva), per i quali si rinvia agli studi citati in apparato critico e a futuri sviluppi della ricerca. Il *corpus* di fonti considerato comprende:

— trattati di danza italiani del XV secolo: *De arte saltandi et choreas ducendi* (1445-1447) di Domenico da Piacenza; *De pratica seu arte tripudii vulgare opusculum* (1463) di Guglielmo Ebreo da Pesaro (Giovanni Ambrosio); *Libro dell'arte del danzare* (1455) di Antonio Cornazano (o Cornazano);

— *exempla* inseriti in raccolte e opere di carattere enciclopedico e storiografico del XIV-XV secolo (si risalirà al XII e XIII secolo per i testi radicati in tradizioni precedenti)¹¹;

— narrazioni coreutiche contenute nelle testimonianze letterarie del XIV e XV secolo;

— fonti iconografiche: scene di danza che corredano i manoscritti miniati del XIV e XV secolo.

I codici che contengono le immagini esaminate tramandano opere letterarie, cronache, trattati, Bibbie e libri d'ore. Si tratta nella maggior parte dei casi di manufatti pregiati provenienti in prevalenza da Italia, Francia, Paesi Bassi e Inghilterra¹².

11. Per quanto riguarda gli *exempla* e le testimonianze letterarie scritte nei secoli XII e XIII secolo ma tramandate (anche o soltanto) da testimoni del XIV e XV secolo interessa infatti la diffusione, circolazione e rielaborazione in immagini dei motivi analizzati.

12. La ricerca dei soggetti iconografici è stata condotta sui cataloghi della British Library, Bodleian Library, Princeton

A titolo di confronto sono esplorate le testimonianze normative, le fonti enciclopediche, i testi dei predicatori e i manuali dei confessori. Per definire le componenti ritmico-temporali si utilizza una terminologia aderente, ove possibile, al linguaggio delle testimonianze, integrata e confrontata con le categorie che definiscono il tempo/ritmo nel lessico odierno. Una cura particolare è posta nel non sovrapporre le strutture concettuali della contemporaneità a quelle passate, precisando l'incorrere di variazioni diacroniche nelle semantiche del linguaggio.

Per non ampliare eccessivamente il campo di indagine si lascia a un futuro approfondimento lo studio della ricezione dei fenomeni musicali da parte di chi assisteva alle forme spettacolarizzate della danza, un'audience che possiamo comunque immaginare preparata a un ascolto vigile dall'assenza di riproduzioni sonore. Il panorama tracciato costituisce una riflessione avviata senza pretese di esautività e nella consapevolezza dei limiti connaturati a una sistematizzazione ricostruita a posteriori, tuttavia fondamentale per orientarsi all'interno della molteplicità di dimensioni spaziotemporali che inquadrano gli atti performativi. L'obiettivo della ricerca è decostruire l'idea di unicità e linearità del tempo coreutico, offrendo una chiave di lettura della complessa articolazione dei rapporti che intercorrono tra le ritmicità della danza nella trasmissione della memoria.

Prima sezione

1. Premesse semantico-lessicali

Il tempo coreutico-musicale, pur essendo misurabile in tempo "reale" (o meglio "locale", ad esempio i secondi impiegati per compiere un passo¹³), risponde a una logica autonoma in virtù della

University Library, Bibliothèque nationale de France, Biblioteca Apostolica Vaticana e utilizzando il database dell'Institut de recherche et d'histoire des textes e del Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval dell'École des Hautes Études en Sciences Sociales di Parigi (attualmente confluito nel gruppo Ahloma). Nel corso dell'analisi sarà fatto riferimento alle edizioni critiche dei testi quando disponibili, agli incunaboli e alla tradizione manoscritta ove non siano disponibili edizioni o trascrizioni dei testi, oppure nel caso in cui le varianti redazionali e le lezioni dei singoli testimoni contengano elementi di interesse.

13. Sui concetti di "tempo reale", "locale", "proprio", "universale" e sui punti di vista della fisica relativistica riguardo all'evoluzione dei fenomeni in tempi non misurabili in termini assoluti ma soltanto gli uni rispetto agli altri si veda Carlo Rovelli, *L'ordine del tempo*, Adelphi, Milano 2017. Nella grammatica storiografica l'idea di un tempo unico e universale è invece corrente poiché supporta la decodificazione del vissuto, offrendo una sintesi dei cambiamenti e dei rapporti di causa effetto tra gli eventi. Tuttavia, anche gli studi medievistici pongono l'accento sulla pluralità di ritmi e tempi che scandiscono l'esistenza degli uomini del Medioevo (si veda ad esempio Jean-Claude Schmitt, *Les rythmes au Moyen Âge*, cit.). Sulla concezione medievale del tempo e i rimandi ad un tempo universale si veda Pasquale Porro, *Forme e modelli di durata nel pensiero medievale. Laevum, il tempo discreto, la categoria 'quando'*, Leuven University Press, Leuven 1996. Per ulteriori approfondimenti si rimanda inoltre a Massimo Parodi, *Tempo e spazio nel Medioevo*, Loescher, Torino 1981 e ai saggi raccolti in Pasquale Porro (edited by), *The Medieval Concept of Time. Studies on the Scholastic Debate and its Influence on Early Modern Philosophy*, Brill, Leiden-Boston-Köln 2000 e nella miscellanea (centrata sull'epoca moderna) Alessandro Arcangeli

sistematica relatività dei suoi valori di durata: non si perde la conformazione di una performance a seguito di variazioni della velocità esecutiva, finché restano inalterati i movimenti e i loro rapporti di spazio e durata. Viene così a crearsi una dimensione parallela scandita dal ritmo della sequenza cinetica, all'interno della quale il corpo può evadere dalle consuetudinarie norme di comportamento sociale. Si definiranno “intrecci temporali” le sovrapposizioni tra tempo narrativo, figurativo e vissuto che si rilevano in fonti di diversa natura.

Possiamo pensare al tempo musicale come a un flusso cronologico lungo il quale scorrono gli eventi sonori¹⁴. Esso cadenza il movimento coreutico attraverso un impulso acustico esterno, tuttavia non imprescindibile: i ricorrenti silenzi delle performance contemporanee non sono che un macroscopico esempio delle tante modalità con cui una pulsazione, pur non esternata musicalmente, può dare forma al movimento. Proprio grazie all'alternanza tra il suono e la sua mancanza si potenziano le dinamiche coreografiche.

La parola “tempo” include nel linguaggio corrente accezioni che vanno oltre quella musicale o la misurazione della durata degli accadimenti, comprendendo ad esempio i fenomeni atmosferici, in latino indicati invece da *tempestas*. Il termine in italiano può significare:

1. Il fenomeno generale del susseguirsi degli eventi (“il tempo è inesorabile”);
2. Un intervallo lungo questo susseguirsi (“al tempo di Cesare”);
3. La sua durata (“quanto tempo dura lo spettacolo?”);
4. Un particolare momento (“è tempo di tornare a casa”);
5. La variabile che misura la durata (“l'accelerazione è la derivata della velocità rispetto al tempo”);
6. Il tempo musicale (“andare a tempo»; “questo passo di danza dura 4 tempi”);

– Anu Korhonen (edited by), *A Time of Their Own. Experiencing Time and Temporality in the Early Modern World*, Firenze University Press, Firenze 2017. Sulla difficoltà di dialogo tra l'ambito fisico e quello filosofico in merito al concetto di “tempi” si veda l'introduzione di Fabio Polidori all'edizione del saggio di Henri Bergson, *Durata e simultaneità*, Raffaello Cortina, Milano 2004, pp. IX-XXI.

14. Più precisamente il Grove Music Online riporta: «Literally, the ‘time’ of a musical composition, but more commonly used to describe musical speed or pacing. Tempo may be indicated in a variety of ways. Most familiar are metronomic designations that link a particular durational unit (usually the beat unit of the notated metre) with a particular duration in clock time (e.g. crotchet = 80 beats/minute) [...]. Also familiar are conventionalized descriptions of speed and gestural character [...] – andante, allegro [...] There are also looser associations between metric notations and tempo, a vestige of earlier mensural practice, where, for example, 3/2 is sign of relatively slow tempo, 3/4 of moderate tempo and 3/8 of relatively quick tempo [...] While tempo necessarily involves a determination of the appropriate durations for the various rhythmic units given in score, there is more to tempo than simply indexing crotchets and quavers to some amount of clock time. Epstein observed that ‘tempo is a consequence of the sum of all factors within a piece – the overall sense of a work’s themes, rhythms, articulations, “breathing”, motion, harmonic progressions, tonal movement, contrapuntal activity [...] (Tempo) is a reduction of this complex Gestalt into the element of speed per se, a speed that allows the overall, integrated bundle of musical elements to flow with a rightful sense’. A true sense of tempo, then, is a product of more than the successive note-to-note articulations; it involves the perception of motion within rhythmic groups and across entire phrases [...]». Justin London, *Tempo (i)*, in *Grove Music Online*, Oxford University Press, *ad vocem*. Si veda inoltre: David Epstein, *Shaping Time: Music, the Brain, and Performance*, Schirmer Books, New York 1995, p. 99.

7. I fenomeni atmosferici (“oggi è brutto tempo”);

8. In linguistica e grammatica il momento in cui si svolge o sussiste l’azione e la situazione espressa dal verbo (“coniugare un verbo al modo indicativo, tempo presente”)¹⁵.

Similmente il concetto di ritmo odierno è molto articolato. Il lemma è definito dal vocabolario Treccani come:

il succedersi ordinato nel tempo di forme di movimento, e la frequenza con cui le varie fasi del movimento si succedono; tale successione può essere percepita dall’orecchio (con alternanza di suoni e di pause, di suoni più intensi e meno intensi, ecc.), o dall’occhio (come alternanza di momenti di luce e momenti di ombra, di azioni e pause, di azioni fra loro simili e azioni di diverso tipo, ecc.), oppure concepita nella memoria e nel pensiero¹⁶.

O ancora, nella voce *Rythme* del *Dictionnaire d’esthétique et de philosophie de l’art*, Pierre Sauvanet chiarisce che si tratta di «une structure périodique en mouvement»¹⁷. Molteplici altre definizioni sono state attribuite al termine che rimanda a contenuti semantici estremamente vari. I significati del greco *ῥυθμός* e del latino *rhythmus* sono più limitati poiché non comprendono la nozione, estranea al Medioevo, di “ritmi sociali”: a partire da Platone l’uso della parola “ritmo” concerne il solo ambito della poesia, della musica e della danza ma è posto «en relation avec des espaces immenses» essendo la musica «science de la mesure, du nombre, des harmonies non seulement vocales, ou instrumentales, mais cosmiques»¹⁸.

Al contrario di quanto accade per *numerus* o *mensura*, nella Vulgata non si trovano ricorrenze di *rhythmus*, il cui uso tardo-antico e medievale non ha derivazioni bibliche ma si deve alla tradizione classica delle arti liberali e alla nozione poetica di ritmo. Nell’Alto Medioevo il termine comincia a designare una forma di versificazione caratteristica della poesia cantata medievale, fondata sul *numerus/ratio* delle sillabe e sull’accento d’intensità (intensivo/dinamico/esplosivo), distaccato dalla metrica quantitativa basata sulla durata delle sillabe. Agostino nel *De musica*, composto tra il 386 e il 388, indica il ritmo – insieme alla melodia, all’armonia e al timbro – tra le quattro componenti della musica. Il significato del vocabolo si modifica ulteriormente in parallelo all’evolversi del canto e delle pratiche di composizione. Nel Duecento vengono introdotti e moltiplicati i “modi ritmici” e si ha il primo tentativo in Europa di notazione di un ritmo metrico: simili cambiamenti evolveranno, nel secolo successivo, nella struttura concettuale della *musica mensurabilis*¹⁹. La tipologia ritmica che ci

15. Riporto con alcune aggiunte le definizioni elencate in Carlo Rovelli, *L’ordine del tempo*, cit.

16. *Ritmo*, in Vocabolario Treccani, *ad vocem*, online: <https://www.treccani.it/vocabolario/ritmo/> (u.v. 25/8/2022).

17. Jacques Morizot – Roger Pouivet (sous la direction de), *Dictionnaire d’esthétique et de philosophie de l’art*, Arman Colin, Paris 2007, p. 388.

18. Jean-Claude Schmitt, *Les rythmes au Moyen Âge*, cit., p. 16. Come notato da Jean-Claude Schmitt, è possibile inquadrare l’evoluzione del concetto di ritmo musicale all’interno della più estesa questione dei ritmi sociali e culturali.

19. *Ivi*, p. 85.

interessa considerare è da un lato quella coreutico-musicale, costruita in base al concetto di “misura”, dall’altro la ripetizione di *pattern* (a livello iconografico, testuale e musicale) che danno espressione al movimento e alle dimensioni sospese della danza.

2. La “misura”²⁰

Il termine “misura” ricopre nel Medioevo una vasta gamma di significati, che vanno da quelli propriamente coreutico-musicali fino a concetti completamente estranei all’espressione artistica²¹. I trattati dei maestri di ballo del XV secolo descrivono la “misura” come una particella fondamentale della danza che ne denota la struttura ritmica²²: alla misura musicale corrisponde l’esecuzione di una serie di step, la cui durata/reiterazione è a sua volta formulata in termini di “misura” e di “tempo”²³.

20. Ringrazio Diego Occhiali per aver condiviso con me le sue competenze musicali, permettendomi di cogliere importanti dettagli nel corso dell’analisi.

21. Per ogni approfondimento si rimanda ai saggi raccolti nel volume Société des historiens médiévistes de l’Enseignement supérieur public (sous la direction de), *Mesure et histoire médiévale*, XLIII^e Congrès de la SHMESP (Tours, 31 mai-2 juin 2012), Publications de la Sorbonne, Paris 2013.

22. Un’edizione che comprende tutti i trattati quattrocenteschi è stata curata nel 1995 da A. William Smith: *Fifteenth-Century Dance and Music: Twelve Transcribed Italian Treatises and Collections in the Tradition of Domenico da Piacenza*, Pendragon Press, New York 1995, 2 voll. Tra i manoscritti attribuiti a Domenico da Piacenza uno solo è completo, cioè presenta sia la parte teorica sia quella pratica (coreografie e partiture musicali), secondo la consueta bipartizione dei trattati di danza quattrocenteschi: Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Fonds Italien 972. Il testo è stato trascritto per la prima volta nel 1963: Dante Bianchi, *Un trattato inedito di Domenico da Piacenza*, in «La Bibliofilia. Rivista di Storia del Libro e di Bibliografia», vol. LXV, n. 2, 1963, cit., pp. 109-149. Si farà riferimento all’edizione di Patrizia Procopio, *Il “De arte saltandi et choreas ducendi” di Domenico da Piacenza. Edizione e commento*, Longo, Ravenna 2014 (per la contestualizzazione e l’analisi del testo si rimanda all’introduzione e al commento del volume: *ivi*, pp. 7-74). Del trattato dell’allievo Guglielmo Ebreo da Pesaro restano invece numerose copie; considereremo il testimone Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Fonds italien 476, indicando la pagina corrispondente della già citata edizione di Barbara Sparti. Il *Libro dell’arte del danzare*, dedicato da Antonio Cornazano a Ippolita Sforza nel 1455, ci è pervenuto attraverso un unico testimone (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Codice Capponiano 203), che ne riporta una seconda redazione, successiva al 1465. Il codice fu portato all’attenzione nella seconda metà del XVIII secolo da Cristoforo Poggiali quando si trovava presso la biblioteca dell’erudito Alessandro Gregorio Capponi, confluita nella Biblioteca Apostolica Vaticana alla morte del proprietario. Dopo essere stata resa nota da una nota bibliografica di Giovanni Zannoni l’opera fu trascritta nel 1915 da Curzio Mazzi: *Il “Libro dell’arte del danzare” di Antonio Cornazano*, cit., pp. 6-30 (si farà riferimento a questa edizione e al manoscritto che tramanda il testo). Il testo fu tradotto in inglese negli anni Ottanta (Antonio Cornazano, *The Book on the Art of Dancing*, translated by Madeleine Inglehearn – Peggy Forsyth, Dance Books, London 1981) e pubblicato nel 1995 all’interno dell’edizione di William Smith. Le citazioni sono tratte dai manoscritti segnalati; possono figurare lievi divergenze rispetto alle edizioni dovute ai diversi criteri di trascrizione che ho adottato, in particolare: ho sciolto le abbreviazioni, trascritto «j» come «i», contratto in «i» le forme «ii» e «ij», conformato accenti e apostrofi all’uso moderno, inserito doppie consonanti dove necessario. Numerosi e approfonditi sono gli studi sui trattati di danza italiani quattrocenteschi, l’insegnamento della danza e la cultura della danza di corte; si ricorda solo qualche titolo significativo ai fini della stesura di questo saggio: Ludmila Acone, *Danser entre ciel et terre*, cit.; Elena Cervellati, *La danza in scena*, cit., pp. 11-19; Id., *La danza nel Quattrocento: i trattati*, in Umberto Eco (a cura di), *Storia della civiltà europea. Il Quattrocento*, Federico Motta, Milano 2009, pp. 594 - 604, Alessandro Pontremoli, *Danza e Rinascimento. Cultura coreica e “buone maniere”*, cit.

23. Si vedano: Ludmila Acone, “*Mesura et partire di terreno*”: *mesurer le temps et l’espace dans la danse italienne du XV^e siècle*, in Société des historiens médiévistes de l’Enseignement supérieur public (sous la direction de), *Mesure et histoire médiévale*, cit., pp. 313-323. Sugli aspetti musicali della danza medievale si rimanda a: Roger Mathew Grant, *Beating Time and Measuring Music in the Early Modern Era*, Oxford University Press, New York 2014, in particolare le pp. 18-34 dedicate al passaggio tra Medioevo ed età moderna; Jennifer Nevile, *Relationship between dance and music in the fifteenth-century Italian dance practice*, in Id. (edited by), *Dance, Spectacle, and the Body Politick, 1250-1750*, Indiana University Press,

Allo stesso modo sono esplicitate la spazialità («misura del terreno»), la qualità (misura dell'ampiezza e dell'intensità del movimento) e l'altezza del sollevamento da terra nell'ondeggiare («misura dell'aere»), ovvero «uno alzamento tardo di tutta la persona et l'abbassamento presto» così definito: «anchora nel danzare non solamente s'obserua la misura de gli soni, ma una misura la quale non è musicale, anzi fore di tutte quelle, che è un misurare l'aere nel leuamento dell'ondeggiare, cioè che sempri s'alci a un modo, chè altrimenti si romperia misura»²⁴. Il legame tra musica e movimento emerge in modo cristallino nella definizione attribuita all'arte coreutica da Guglielmo Ebreo da Pesaro, che sviluppa in senso musicale il nesso tra sfera emozionale e ballo già enunciato dal predecessore Domenico da Piacenza. La danza, spiega il pesarese nel proemio del suo scritto, è l'esternazione dei movimenti spirituali mossi dalla musica, che la precede, ispirandola e dandole forma:

La qual virtute del danzare non è altro che un'azione dimostrativa di fuori di movimenti spirituali li quali hanno a concordare colle misurate e perfette consonanze d'essa harmonia, che per lo nostro audito alle parti intellettive tra i sensi cordiali con diletto discende, dove poi si genera certi dolci commovimenti, i quali, come contro sua natura rinchiusi, si sforzano quanto possono di uscire fuori e farsi in atto manifesti²⁵.

La stessa divisione argomentativa dei manuali mostra il peso attribuito alla preparazione ritmica all'interno dell'insegnamento. La sezione teorica del *De arte saltandi et choreas ducendi* di Domenico comprende quindici capitoli, sei dei quali sono di carattere teorico-speculativo (e includono una prima trattazione della misura tra i principi che basano la danza), mentre otto (8-16) sono di carattere tecnico. All'interno della sezione tecnica tre capitoli (8-10) sono dedicati ai passi base, mentre ben sei capitoli (11-16) sono consacrati all'analisi delle misure coreutico-musicali e dei loro rapporti.

Il fatto che il vocabolo «misura» sia usato per fornire indicazioni sia ritmico-musicali sia coreutiche costituisce un prezioso indice della permeabilità, non soltanto linguistica, tra le due sfere. I movimenti devono infatti conformarsi alla ritmica, poiché stabilisce la durata del passo: la misura «mostra il tempo dei passi scempi e dei passi doppi e di tutti gli altri tuoi movimenti», sottolinea Guglielmo²⁶. Nel manuale di Domenico da Piacenza è specificato che le misure coreutico-musicali sono quattro: 1. Bassadanza (B), 2. Quadernaria (Q), 3. Salterello (S), 4. Piva (P). I termini *perfecto*

Bloomington-Indianapolis 2008, pp. 153-165. Sulla misura del tempo musicale si veda Tiziana Sucato, *Definizione di unità di misura del tempo musicale nel "Pomerium" di Marchetto da Padova*, in «Doctor Virtualis. Rivista online di storia della filosofia medievale», n. 10, 2010, pp. 193-218.

24. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Codice Capponiano 203, fol. 10r, Curzio Mazzi (a cura di), *Il "Libro dell'arte del danzare" di Antonio Cornazano*, cit., p. 13; si veda Ludmila Acone, *Danser entre ciel et terre*, cit.

25. Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Fonds italien 476, fol. 4r, Guglielmo Ebreo da Pesaro, *De pratica seu arte tripudii*, cit., p. 88. Si confronti con il seguente passaggio che definisce la danza: «un atto dimostrativo concordante alla misurata melodia d'alcuna voce ovvero suono» Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Fonds italien 476, fol. 5v, Guglielmo Ebreo da Pesaro, *De pratica seu arte tripudii*, cit., p. 92.

26. Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Fonds italien 476, fol. 6v, Guglielmo Ebreo da Pesaro, *De pratica seu arte tripudii*, cit., p. 93.

o *imperfecto* indicano il tempo e *major* e *minor* precisano la prolazione. Si definisce così la divisione metrica della battuta secondo le seguenti corrispondenze: B «mazor imperfecto»; Q «menore imperfecto» (1/6 più stretta, cioè veloce, di B); S «mazor perfecto» (1/6 più stretta di Q e 1/3 più stretta di B); P «menore perfecto» (1/6 più stretta di S, 1/2 più stretta di B). Di conseguenza 1 tempo di Bassadanza equivale a 2 tempi di Piva (B : P = 1 : 2), due *breves* di Bassadanza equivalgono a tre *breves* di Salterello (B : S = 2 : 3), cinque *breves* di Bassadanza equivalgono a sei *breves* di Quaternaria (B : Q = 5 : 6)²⁷.

Con il termine “tempo” nei trattati si indica, invece, l’unità di misura della *brevis*. Domenico fornisce la durata dei diversi step in termini di “tempo”:

- in due tempi si esegue la volta tonda;
- in mezzo tempo si eseguono, riverenza, doppio e ripresa;
- in mezzo tempo di eseguono scempio, continenza, mezzavolta (di un tempo per Cornazano), movimento (senza regola in Cornazano) e salto;
- in un quarto di tempo si eseguono scapamento, scorsa e scambiamiento.

I più arditi possono anche raddoppiare la velocità dei passi: «e se per intelecto tu fossi adoptado de questa virtù, ne poi mettere due per tempo, tuttavolta dicendo che caduno de li motti naturali habiano suo ordine de mexure e de maniere»²⁸.

Alla misura coreutica e musicale è a sua volta connesso ogni altro equilibrio di sistema, da quello dell’organismo alle proporzioni che armonizzano le più disparate discipline. Guglielmo riprende l’analogia classica tra l’armonia musicale e quella corporea, e, in particolare, la relazione stabilita da personaggi come Erofilo e Ippocrate tra i ritmi musicali e il battito cardiaco. Il maestro nota, infatti, che chi ha un buon orecchio musicale sa ascoltare come un medico il polso di un ammalato: se un uomo dotato di senso ritmico «tocasse il polso ad uno amalato o alterato da febre, conoscerà perfettamente, si come il medico, in quale grado batte il polso (*Aliud Experimentum V*)»²⁹.

27. Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Fonds italien 972, fol. 3r-4r, *Il “De arte saltandi et chorea ducendi” di Domenico da Piacenza*, cit., pp. 61-74 e 80-81, cfr. pp. 149-156. Sulla discrepanza tra la descrizione che Domenico fornisce della relazione Bassadanza/Quaternaria (B : Q = 5 : 6) e il confronto tra tempo imperfetto con prolazione maggiore e tempo imperfetto con prolazione minore, in rapporto 6:8, ovvero 3:4 si veda il commento di Patrizia Procopio all’edizione del trattato di Domenico (*ivi*, p. 152). Si veda inoltre: Jennifer Nevile, *The Eloquent Body*, cit., pp. 1-6, 110-118 e 158-160. Sulle misure musicali a cui si riferisce la terminologia coreutica adottata nei trattati si veda Franco Alberto Gallo, *La teoria della notazione in Italia dalla fine del XIII all’inizio del XV secolo*, Tamari, Bologna 1966 (in particolare p. 81); Franco Alberto Gallo, *La polifonia nel Medioevo*, EDT, Torino 1997.

28. Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Fonds italien 972, fol. 3r, *Il “De arte saltandi et chorea ducendi” di Domenico da Piacenza*, cit., p. 79.

29. Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Fonds italien 476, fol. 11v, Guglielmo Ebreo da Pesaro, *De pratica seu arte tripudii*, cit., p. 102. Per le affinità tra campo pittorico e coreutico in relazione al concetto di “misura” e ai precetti esposti nei trattati di danza si veda Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford University Press, Oxford 1972 (ed. it. *Pittura ed esperienze sociali nell’Italia del Quattrocento*, Einaudi, Torino 1978; edizione consultata 2022, pp. 78-81).

3. *L'accompagnamento ritmico-strumentale*

L'interiorizzazione chiara e definita della pulsazione (l'odierno "beat") si trova al centro dell'insegnamento bassomedievale del ballo. È richiesta al tersicoreo una notevole sensibilità mnemonica e una costante attenzione al suono: «nel mutare di tempi e nelle misure in qualunque ballo se sia bisogno che a quello ricordi di supplire colla buona attenzione seguendo con la persona i gesti e i passi suoi tutte le misure del detto tempo»³⁰. La parte melodica influisce ugualmente sull'andamento della performance. Il danzatore deve saper riconoscere la

chiave B molle e B quadro, impero che è summamente necessario che i passi e i gesti suoi s[i]ano conformi e concordanti a quelle voci dolci, dolcezze e semitoni o sincopate, che in quella tal misura si suona; cioè o per B molle o per B quadro³¹.

L'apporto della musica non è dunque limitato a mero accompagnamento e la danza, a sua volta, oltrepassa la "coreografizzazione" della partitura sonora. Ne è ulteriore prova l'attenzione posta dai maestri verso le corrette esecuzioni dei movimenti sui tempi forti (battere) e deboli (levare), definiti nei trattati «tempo» e «controttempo» (Guglielmo Ebreo da Pesaro) oppure «pieno» e «vuoto» di suono (Domenico da Piacenza). Domenico spiega che la «mexura de motto»³² definisce il movimento del corpo in relazione a: pieno/vuoto di suono, tacere/ordire del suono, movimento del corpo/punta del piede. I moti (passi) sono naturali, se cadono sul battere («in so lo pieno»: semplice, doppio, ripresa, continenza, riverenza, mezza volta, volta tonda, movimento, salto), accidentali se cadono sul levare («in lo vuoto»: frappamento, scorsa e cambiamento)³³. Fondamentale è rispettare l'apertura (in battere o levare) delle diverse misure: Guglielmo propone una serie di esercizi ai suoi lettori per incrementarne l'abilità.

Premesso che è possibile danzare sul battere o sul levare e che queste due varianti danno luogo a interpretazioni diverse dell'accompagnamento, quando il danzatore ne sceglie una deve stare attento a non perdere il ritmo ricadendo in battere se sta danzando in levare o viceversa finendo in levare se ha deciso di marcare il battere. Nell'*Experimentum II* si richiede di interpretare la musica alternativa-

30. Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Fonds italien 476, fol. 7r, Guglielmo Ebreo da Pesaro, *De pratica seu arte tripudii*, cit., p. 94.

31. Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Fonds italien 476, fol. 12r, Guglielmo Ebreo da Pesaro, *De pratica seu arte tripudii*, cit., p. 104.

32. Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Fonds italien 972, fol. 3r, *Il "De arte saltandi et chorea ducendi" di Domenico da Piacenza*, cit., p. 80.

33. Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Fonds italien 972, fol. 2v, *Il "De arte saltandi et chorea ducendi" di Domenico da Piacenza*, cit., p. 79: «li sottoscritti sono tutti naturali: sempio, doppio, represa, continentia, reverentia, meza volta, volta tonda, movimento, salto [...] Li tri per acidentia sono li sottoscritti: frapamento, scorsa e cambiamento».

mente «contra tempo et a tempo»:

che prouvi alcuno voler danzare contra tempo in su la prima overo seconda misura, o in su alcuna dell'altre contra tempo et a tempo. E questa prouva grandemente giova a chi vuol bene imparare: e fa l'intelletto acuto e attento al suono [...] però che se alcuno saprà con questa esperienza ben ballare contra tempo è segno di buona intelligenza. Impero che ben saprà da puoi alle de [*sic*] debite misure cogliere il tempo, perché ogni cosa per lo suo contrario si cognosce più perfettamente s'intende³⁴.

L'*Experimentum III* costituisce un'evoluzione del precedente, poiché coinvolge tertsicoreo e musicista insieme: al primo viene richiesto di ballare un salterello controtempo, mentre il secondo deve sforzarsi di «metterlo nel tempo». Tra i due si instaura così un gioco di destrezza, una sorta di sfida durante la quale il suonatore cerca, probabilmente complicando la strofa ritmica e accentuandola sul battere, di far ricadere sul tempo il tertsicoreo. La capacità di mantenersi sul “vuoto di suono” palesa l'abilità del danzatore che, in caso di successo, dimostra di essere «liberamente signore della sua persona e del suo piede». L'esercizio successivo richiede invece l'esecuzione di un salterello «a tempo e colle sue misure»: il musicista ha il compito di indurre in errore il compagno, possiamo immaginare attraverso spostamenti di accenti all'interno della battuta. Le espressioni «cavare» e «uscire» dal tempo indicano dunque dei veri e propri errori ritmici mentre il «contra tempo» – che deve seguire «le debite sue misure» – si riferisce al levare/«vuoto di suono»³⁵.

Da simili pratiche emerge il carattere conversazionale dell'interazione tra musicisti e danzatori, che dialogano attraverso il ritmo. L'attenzione rivolta a questi aspetti non sorprende: i maestri di danza erano spesso anche musicisti provetti, al punto da comporre in prima persona, come Domenico, l'accompagnamento³⁶. Ed ecco le pignole raccomandazioni del piacentino volte ad evitare confusione tra le misure delle diverse danze e a ricordarne gli attacchi (nel «vuoto» o «pieno di suono»), nonché le severe ammonizioni riservate ai musicisti che, per mancanza di acume, accelerano o decelerano l'esecuzione, assecondando la velocità del corpo e non l'intelletto:

in questo se cognosce tutto lo inteletto e tutta la ignorantia de li sonaturi, che de Bassadanza

34. Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Fonds italien 476, fol. 10r-10v, Guglielmo Ebreo da Pesaro, *De pratica seu arte tripudii*, cit., p. 100. Da qui sono tratte anche le citazioni che seguono.

35. *Ibidem*. Nel testo si sottolinea infatti che il controtempo deve seguire «le debite sue misure» il che non avrebbe senso in caso di inesattezza.

36. Si veda la sezione *Musica e coreografia* in Patrizia Procopio, *Il “De arte saltandi et chorea ducendi” di Domenico da Piacenza*, cit., pp. 61-62: «Nel corso del lavoro si è potuto assistere al graduale rafforzarsi di quell'antico legame che nelle opere di messer Domenico ha sempre tenuto insieme la composizione musicale alla sua coreografia; e non solo in quei lavori nei quali fu l'idea coreografica a determinare la fisionomia della composizione musicale, esempi di nitida corrispondenza tra materia musicale e argomento trattato, ma, come si vedrà, sin dalle prime prove, già testimoni di una concezione unitaria di espressione coreutica e musicale. Delle 15 intonazioni musicali contenute nel *De arte saltandi* 14 sono opera di Domenico da Piacenza; in un solo caso, il testo musicale è adattamento per una sola voce di una chanson polifonica francese [...]. I rimanenti brani musicali sono produzioni originali di messer Domenico, composizioni monodiche scritte espressamente per accompagnare una propria coreografia o, come nel caso di Belguardo e Lionzello, due differenti descrizioni coreografiche».

uno canto soneranno e sempre per poco intelletto strenzerano el canto fino a la fine e poi diranno aver fatto una mexura dicendo buxia e arano factone tre, perché el principio del sono serà stato largo et haverà avuto l'ordine de maor imperfecto. E tu sonatore per puoco intellecto strenzando la mexura del canto de subito per distantia arriverai a la Quadernaria. Non seria de cavo del canto, che per distantia de mexura entrato serai in lo Salterello, e questo procede che la operazione del corpo è mazore che quella de lo intelecto, el quale intelecto mette freno a le mane³⁷.

Il sapere ritmico si evolve infine nel corso del processo di trasmissione della memoria coreutica. I repertori di coreografie tramandati dai primi maestri non costituiscono un sapere cristallizzato, ma la codificazione di una serie di pratiche periodicamente rielaborate sulla base di nuove sperimentazioni. Tra i codici che contengono i trattati di danza figurano infatti esemplari che contaminano l'opera di Domenico e quella di Guglielmo, presentandosi come compendi aggiornati dei due testi. Nei diversi testimoni abbondano inoltre variazioni coreografiche, elisioni, aggiunte, glosse e specifiche esecutive: si tratta, quindi, di un patrimonio culturale che muta nel tempo³⁸.

4. *L'accompagnamento ritmico-canoro*

Non sempre gli strumenti erano protagonisti della scena coreutica: cadenzare le performance (anche o solo) attraverso il canto costituiva un'usanza ricorrente. L'aspetto vocale è persino compreso nella definizione di misura «all'arte del danzare pertinente», ovvero «una dolce concordanza di voce e tempo partito con ragione e arte»³⁹. Sull'esecuzione canora che sosteneva la danza Margit Sahlin ha evidenziato che alle origini del termine “carola” risiederebbe il tentativo della chiesa medievale di trasformare l'invocazione *Kyrie Eleison* nel *refrain* di accompagnamento: il vocabolo identificerebbe dunque «une espèce de “procession” ou de “danse”, une marche rythmique, non liée à des règles fixes», dunque la struttura ritmica del movimento⁴⁰. Diverge la proposta interpretativa di Robert Mullally che collega il termine piuttosto a una figura specifica, ovvero la catena a cerchio chiuso, spesso alternata tra uomini e donne. Indubbia resta tuttavia l'importanza del canto, spesso intonato dagli stessi ballerini dando vita a una sinergia perfetta tra musica e movimento⁴¹. Numerose sono le tracce della diffusione di simile pratica mista nelle testimonianze esemplaristiche e letterarie: cantano i ballerini

37. Gli esercizi e le citazioni successive sono tratti dai fogli seguenti del manoscritto: Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Fonds italien 972, fol. 3v. Per una trascrizione del testo cfr. Patrizia Procopio, *Il “De arte saltandi et chorea duceudi” di Domenico da Piacenza*, cit., p. 80 ss.

38. Si veda: Alessandro Pontremoli, *Memorabilia saltandi*, cit., pp. 241-242; Marina Nordera, *Modelli e processi di trasmissione del sapere coreutico: i manuali quattrocenteschi tra oralità e scrittura*, in Eugenia Casini Ropa – Francesca Bortoletti (a cura di), *Danza, cultura e società nel Rinascimento italiano*, Ephemeria, Macerata 2007, pp. 24-32.

39. Guglielmo Ebreo da Pesaro, *De pratica seu arte tripudii*, cit., p. 92.

40. Margit Sahlin, *Étude sur la carole médiévale. L'origine du mot et ses rapports avec l'Église*, thèse pour le doctorat, Uppsala 1940, p. 212.

41. Robert Mullally, *The Carole: A Study of a Medieval Dance*, Ashgate, Aldershot 2011; Robert Mullally, *Dance terminology in the works of Machaut and Froissart*, in «Medium Ævum», vol. LIX, n. 2, 1990, pp. 248-259.

della celebre brigata boccaccesca della cornice del *Decameron* e lo stesso fanno gli sventurati giovani della cosiddetta leggenda di Kölbigk⁴². In svariati passaggi dell'*Orlando Innamorato* Matteo Maria Boiardo associa la danza all'emissione vocale. La fata Morgana, per ricordarne uno, accompagna la sua performance oralmente («Quivi trovò morgana, che con zogia / Danzava intorno e danzando cantava» II, 8, 57) o ancora si rileva il tema nel primo libro del poema:

A lor davanti cantava una dama,
E con la lira a sé faceva tenore,
Narrando e gesti antichi e di gran fama,
Strane aventure e bei moti d'amore [...].
Le dame cominciarono un ballo in tondo,
Suonando a fiato, a corde ogni instrumento,
Con voci vive e canto sì iocondo,
che ciascun qual ne avesse intendimento,
Essendo poco a quel giardin diviso,
Giunto avria là dentro il paradiso.
(I, 3, 57 e 63)⁴³.

Per la ricostruzione dei canti che accompagnavano la danza, si rivelano preziosi i romanzi in versi intramezzati dai componimenti lirici che intonano i vari personaggi, un filone narrativo spianato dal *Guillaume de Dole* di Jean Renart verso il 1230, di cui il *De consolatione philosophiae* di Boezio fu un celebre precedente. Nell'opera la progressione delle strofe intonate dai carolanti ne mette in evidenza l'ordine sociale: a esibirsi per prima è una dama, segue un valletto del vescovo Spira, poi il figlio del conte di Aubours e infine interviene la duchessa d'Austria. In questo modo il cantato rappresenta il celato della struttura coreografica, ovvero le gerarchie di rango occultate nella catena chiusa, messa al contrario in scena attraverso la struttura processionale delle bassedanze quattrocentesche⁴⁴. Il contenuto dei testi era suscettibile di severi controlli, per assicurarne la conformità con le corrette intenzioni della danza: così nel XV secolo Antonino da Firenze, domenicano e arcivescovo della città toscana, specifica nello *Specchio di coscienza (Omnis mortalium cura)* che le parti canore non devono concernere «cose brutte: e provocative a malo»⁴⁵.

42. Sulle danze descritte nel *Decameron* si rimanda a Ludmila Acone, *Danser entre ciel et terre*, cit.; sui danzatori maledetti di Kölbigk si vedano i paragrafi seguenti.

43. Cfr. Matteo Maria Boiardo, *Orlando Innamorato*, II, 13, 41. Nella settima ottava dell'ottavo canto dello stesso libro Boiardo, invece, fa riferimento all'accompagnamento canoro del ballo (non eseguito dalle stesse danzatrici): «In questa loggia il cavalliero intrava. / Di belle dame ivi era una adunanza; / Tre cantavano insieme, e una suonava / Uno instrumento fuor de nostra usanza, / Ma dolce molto il cantare acordava; / L'altre tutte poi menano una danza. / Come intrò dentro il cavalliero adorno, / Così danzando lo acerchiarono intorno» (I, 8, 7). Ulteriori scene coreutiche nei passaggi: I, 7, 28; II, 13, 1; II, 1, 31 (dov'è descritto l'accompagnamento strumentale della danza); II, 2, 38; II, 2, 43-45; II, 28, 4. Ringrazio Giovanni Cantarini per la segnalazione dell'*Orlando Innamorato* come testimonianza utile allo studio delle rappresentazioni coreutiche.

44. Si veda Franco Alberto Gallo, *Introduzione*, in Id., *Trascrizione di Machaut, Remède de Fortune – Ecu bleu Remède*, Longo, Ravenna 1999, pp. 25-26. Si confronti con il canto di accompagnamento dei carolanti riportato nel *Remède de Fortune* di Guillaume Machaut.

45. Antonino da Firenze, *Confessionale del Beato Antonino Arcivescovo de Firenze del Ordine de Predicatori*, Benedetto et

Seconda sezione

5. Durata della danza e collocazione in un iter di eventi

La durata misura il tempo che intercorre tra l'inizio e la fine dell'azione coreutica. Denomineremo invece "tempo della danza" la collocazione della performance all'interno di un iter di eventi. Entrambe le varianti risultano fondamentali per determinare la liceità del ballo: se la danza si svolge in un momento inappropriato, sovrapponendosi alle celebrazioni religiose, o se si prolunga eccessivamente, viene considerata un pericolo per la salute spirituale dei fedeli, che devono dedicarsi prioritariamente alle pratiche di devozione. Il "tempo della danza" è infatti tendenzialmente invadente e può interferire con le attività che scandiscono l'organizzazione della giornata: alla relatività con la quale si percepisce lo scorrere del tempo in condizioni di divertimento o di alta concentrazione si somma l'isolamento dell'esecutore, dovuto al rispondere prioritariamente alla legge ritmica interna alla performance, un tempo nel tempo la cui percezione tende a prevalere sullo scorrere degli eventi esterni.

Come mostrato dagli studi di Alessandro Arcangeli, dal XIII secolo si sistematizza una riflessione sui limiti (gestuali, spaziali e temporali) che i danzatori devono rispettare affinché l'attività svolta non costituisca peccato. Durante i due secoli successivi, all'interno della maggioranza dei testi che affrontano l'argomento, il tempo viene enumerato tra le condizioni prioritarie di liceità dell'arte coreutica: nel Trecento rispondono a questo modello, tra gli altri, lo *Speculum morale*, sezione aggiunta dopo il 1310 allo *Speculum maius* di Vincent de Beauvais, la *Summa praedicatorum* di John Bromyard e la *Pisanella* di Bartolomeo da San Concordio, risalente al secondo decennio del secolo. In campo normativo l'argomento compare nei commentari alle *Decretali* di Gregorio IX di Henri de Bohic, nella *Pupilla oculi*, manuale di diritto canonico redatto dal teologo John de Burgh e nella voce *chorea* del dizionario di Alberico da Rosate⁴⁶. La *Pisanella* è ripresa durante il XV secolo da Niccolò da Osimo che nel *Supplementum* aggiunge alle condizioni espresse sul tempo lecito l'inadeguatezza di quello deputato alla devozione⁴⁷. La trattatistica quattrocentesca mantiene in prevalenza un punto di vista analogo. Sulla scia di Richard di Middleton, Angelo da Chivasso nell'*Angelica* segnala il rispetto del tempo debito (*tempus debitum*) come prima condizione per non cadere in peccato ballando, premurandosi inoltre di esporre le circostanze da evitare: «omissa missa, vel predicatione, aut vespe-

Augustino Fradelli di Bindoni, Venezia 1524, p. 52v.

46. Si veda Alessandro Arcangeli, *Davide o Salomè?*, cit., pp. 69-107.

47. Niccolò da Osimo, *Supplementum Summae Pisanellae*, Franz Renner e Nicola di Francoforte, Venezia 1476, p. 102.

rorum celebratione»⁴⁸. Al sesto punto della voce *chorea* l'autore raccomanda la *raritas chorizationis*, un monito a maggior ragione valido per il clero regolare e secolare, a cui è interdetto il divertimento coreutico prolungato (i religiosi devono attenersi alla «modicitas, et qualitas chorizandi») ⁴⁹. Antonino da Firenze nello *Specchio di coscienza* indica sei «modi» che rendono «vitiosi» gli atti di «ballare, saltare, cantare, sonare»; tra questi il terzo concerne il «respecto del tempo: cioè quando questo se facesse in tempo de penitentia e afflictione, come de quaresima o altri di devoti cioè la pascha»⁵⁰.

La preoccupazione dei trattatisti è dunque principalmente volta a garantire la non interferenza dei ludi coreutici con il tempo (e lo spazio) sacro, evitando la danza durante le celebrazioni liturgiche, i giorni di penitenza, le festività religiose e limitandone la durata: nel prossimo paragrafo osserveremo come, i medesimi concetti, si declinino all'interno della letteratura esemplare.

6. Dimensioni a-temporali e sospensioni

La danza appartiene alla dimensione a-temporale quando, sottratta allo scorrere degli eventi terreni, si colloca nella sfera onirica (visioni e sogni) o nel tempo *post-mortem* (danze paradisiache, diaboliche e macabre). L'ambiente che segue il trapasso è infatti carico di sonorità e di gesti coreutici. Ballano gli spirti, ballano gli scheletri, ballano i doppi defunti dei vivi, si mescolano potenti e miserevoli, poveri e ricchi per preconizzare l'umana caducità. Nei più oscuri meandri infernali si contorcono acrobaticamente diavoli e peccatori, mentre nelle luminose atmosfere celesti carolano composte le anime beate, così descritte da Dante:

Così Beatrice; e quelle anime liete
 si fero spere sopra fissi poli,
 fiammando, volte, a guisa di comete.
 E come cerchi in tempra d'orïuoli
 si giran sì, che 'l primo a chi pon mente
 quieto pare, e l'ultimo che voli;
 così quelle carole, differentemente danzando, de la sua ricchezza
 (Paradiso, XXIV, 10-18)⁵¹.

48. Angelo da Chivasso, *Summa Angelica de casibus conscientialibus* [...], In aedibus Aegidij Regazolae, Venezia 1578, 2 voll., vol. I, p. 269 e ss.

49. *Ibidem*.

50. Antonino da Firenze, *Confessionale del Beato Antonino*, cit., p. 52v.

51. Si confrontino i versi del XXIV canto con quelli del canto successivo dove compare un altro rimando alla carola: «E prima, appresso al fin d'este parole, / 'Sperent in te' di sopr' a noi s'udì; / a che rispuoser tutte le carole. / Poscia tra esse un lume si schiarì / sì che, se 'l Cancro avesse un tal cristallo, / l'inverno avrebbe un mese d'un sol dì. / E come surge e va ed entra in ballo / vergine lieta, sol per fare onore / a la novizia, non per alcun fallo, / così vid' io lo schiarato splendore / venire a' due che si volgieno a nota / qual conveniesi al loro ardente amore» (Paradiso, XXV, 97-108). Sulle rappresentazioni coreutiche dantesche si veda Roberto Fratini Serafide, *Vocabimus: Appunti per una cinesiologia dantesca*, in Licia Buttà – Francesc Massip – Jesus Carruesco – Eva Subías (edited by), *Dancing Images and Tales. Iconography of Dance from Classical to Middle Age*, ICAC – Institut Català d'Arqueologia Clàssica, Tarragona 2014, pp. 85-109; Ludmila Acone, *Danser entre ciel et terre*, cit., pp. 36-42.

L'armoniosa coreutica paradisiaca si trova all'apice di un universo teatralizzato che incarna l'ordine e la gioia spirituale di un tempo eterno di letizia. Sono inquadrare in un contesto a-temporale anche le danze inserite all'interno di una cornice letteraria o figurativa, come nel caso del *Decameron*. Celebre esempio di balli onirici è invece la *Carole du dieu Amour del Roman de la Rose* di Guillaume de Lorris. L'allegoria su cui è costruito il romanzo è nota: un mattino di maggio il poeta si addentra nel meraviglioso giardino di *Dedit* (il Piacere) dove, attraverso lo specchio di Narciso, vede riflessa una rosa di cui si innamora. In questo *locus amoenus* danzano le personificazioni di una vasta gamma di stati emotivi, inscenando gli emblemi del desiderio e dell'amor cortese: *Biauté* (Bellezza), *Richeche* (Ricchezza), *Largece* (Generosità), *Franchise* (Sincerità), *Jonece* (Giovinezza), *Amour* (Amore), *Doux Regart* (Dolce sguardo). Mentre *Leece* (Letizia) – rappresentazione della gioia-musica e stereotipo della perfetta vocalità – esegue il motivo musicale, *Courtoisie* invita il poeta a unirsi alle danze⁵². Hanno quindi inizio le imprese dell'*amant* per conquistare la rosa, simbolo della donna amata, favorito o ostacolato dalle incarnazioni di sentimenti contrastanti (Orgoglio, Vergogna, Pudore, contro Bell'accoglienza, Generosità, Sincerità etc.). La sospensione del tempo si verifica, invece, solitamente in seguito all'"invocazione del sovrannaturale" o di un "incantesimo"⁵³. All'interno della letteratura esemplare il racconto più diffuso è detto dei "danzatori di Kölbigr". Le versioni più antiche della leggenda, risalenti al XII secolo, furono riportate in numerosi testi, tra i quali i *Gesta Regum anglorum* di William of Malmesbury (1125), lo *Speculum Historiale* di Vincent de Beauvais (metà del XIII secolo), l'*Alphabetum narrationum* di Arnaud de Liège (prima metà del XIV secolo), la *Scala Coeli* di Johannes Gobi (1323-1330) e l'*Huon d'Auvergne*, tarda *chanson de geste* franco-italiana (il cui primo codice attestato risale al 1341). Al Quattrocento risalgono le traduzioni catalana e inglese dell'*Alphabetum narrationum*, due dei quattro codici che ci hanno trasmesso l'*Huon d'Auvergne* e il suo rimaneggiamento in prosa toscana a opera di Andrea Barberino, scritto tra la fine del XIV secolo e l'inizio del XV secolo⁵⁴.

52. Sulla danza nel *Roman de la Rose* e le relative rappresentazioni nei manoscritti miniati si vedano: Jean-Claude Schmitt, *Les rythmes au Moyen Âge*, cit., pp. 161-193; Salvatore Sansone, *Tensioni allegoriche e suggestioni naturalistiche nel giardino medievale. Su alcuni esemplari illustrati del "Roman de la Rose"*, in Arturo Carlo Quintavalle (a cura di), *Medioevo. Natura e figura*, Atti del XIV Convegno internazionale di Studi (Parma, 20-25 settembre 2011), Electa, Milano 2015, pp. 641-648.

53. Si usa il termine "incantesimo" per rispecchiare il lessico che emerge in *Meraugis de Portlesguez*. All'uscita dalla carola il protagonista si domanda, ad esempio: «Sui enchantez ou ai songié?» (Raoul de Houdenc, *Meraugis de Portlesguez: roman arthurien du XIIIe siècle, publié d'après le manuscrit de la Bibliothèque du Vatican*, sous la direction de Michelle Szkilnik, Champion, Paris 2004, p. 344, v. 4317). Per altri esempi dell'uso del termine e un'analisi dell'episodio della carola si veda Angelica Aurora Montanari, *Tempo sospeso e trasgressione coreutica nelle fonti bassomedievali*, in «Reti Medievali Rivista», vol. XXI, n. 2, 2020, pp. 251-288. Sull'utilizzo dei termini "magia" e "incantesimo" si vedano Owen Davies, *Magic: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford 2012; Michael D. Bailey, *The Age of Magicians: Periodization in the History of European Magic*, in «Magic, Ritual and Witchcraft», n. 3, 2008, pp. 1-28.

54. Le prime versioni della leggenda sono tramandate da tre manoscritti: Paris, Bibliothèque nationale de France, MS

In campo letterario il tema della dilatazione del tempo coreutico, svincolato dalla funzione esemplare (caratteristica della “leggenda di Kölbigr”), conosce uno sviluppo distinto dal motivo della trasgressione del sacro. È il caso di un episodio narrato nella versione in prosa del *Lancelot du Lac*, risalente al 1215-1235, di cui esistono numerosissime trascrizioni tre e quattrocentesche. In una delle avventure narrate l'eroe, inoltratosi con uno scudiero nella Foresta Perduta, si unisce a un gruppo di dame e cavalieri intenti a ballare rimanendo prigioniero di un incantesimo che impedisce agli innamorati di abbandonare la carola. La stessa costruzione caratterizza un episodio del romanzo arturiano *Meraugis de Portlesguez* di Raoul de Houdenc, risalente al XIII secolo. Inseguendo un nemico, Méraugis si avventura in un castello dove viene sopraffatto dall'incontenibile desiderio di fermarsi a danzare assieme a un gruppo di giovani fanciulle. Un incantesimo intrappola infatti i cavalieri di passaggio fino all'arrivo di un nuovo malcapitato, destinato a occupare il posto del prode uscente nella catena. In entrambi i testi l'espressione letteraria del tempo sospeso è supportata tramite l'interpolazione del narrato: la storia si interrompe al momento dell'entrata degli eroi nella carola e riprende soltanto dopo il racconto di altre avventure⁵⁵.

Un esempio di sospensione del tempo della danza svincolato da incantesimi e invocazioni del “sovrannaturale” si trova nel *Remède de Fortune* di Guillaume Machaut (1342), un'interessante variante del romanzo cantato mirata a esemplificare la progressione stilistica dall'*ars vetus* all'*ars nova*, fornendo attraverso gli intermezzi musicali un utile repertorio di riferimento con cui cimentarsi. Il protagonista, sfuggito alla dama di cui è innamorato per tema di rivelare i propri sentimenti, la ritrova intenta a carolare in un parco. Unitosi alle danze e ai canti di accompagnamento, il poeta intona un *virelay* o *chanson baladée* (*Dame à vous sans retolir*), il cui andamento musicale introduce l'ascoltatore in una dimensione di reiterazione ritmica che collima con il desiderio di prolungare in eterno la danza per goderne con l'amata. La sospensione temporale anelata dagli innamorati è resa quindi attraverso la struttura ritmica scandita dal canto. La melodia del *virelay* monodico *Dame à vous sans retolir* è infatti organizzata in modalità “lidia”; il brano è scritto in tempo imperfetto con prolazione maggiore (corrispondente ai nostri 6/8), in rapporto binario tra *brevis* e *semibrevis*, ternario tra *brevis* e minima. Il motivo ascendente che comincia alla misura 9-10 della prima sezione non si risolve entro la fine

Latin 5129; Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Latin 6503; Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Latin 9560. Per la tradizione successiva rimando ai saggi raccolti nel recente volume: Lynneth Miller Renberg – Bradley Phillis, *The Cursed Carolers in Context*, Routledge, London-New York 2021. Si veda inoltre il repertorio di fonti e la bibliografia citata in Angelica Aurora Montanari, *Tempo sospeso e trasgressione coreutica nelle fonti bassomedievali*, cit.

55. Cfr. *Lancelot, roman en prose du XIIIe siècle*, édition critique par Alexandre Micha, Droz, Genève 1978-1983, 9 voll., vol. IV, pp. 229-236, 286-297; Raoul de Houdenc, *Meraugis de Portlesguez*, cit., pp. 302-306, vv. 3651-3706; pp. 340-342, vv. 4290-4302. Rimando all'analisi dei testi e agli studi citati in Angelica Aurora Montanari, *Tempo sospeso e trasgressione coreutica nelle fonti bassomedievali*, cit. Si veda inoltre Katalin Halász, *The Representation of Time and Its Models in the Prose Romance, in Text and Intertext*, in Norris J. Lacy (edited by), *Medieval Arthurian Literature*, Routledge, New York 1996, pp. 175-186.

della sezione stessa, ma nella prima misura della seconda sezione: in questo modo l'effetto ottenuto «determina una circolarità virtualmente infinita»⁵⁶ che si applica tanto alla sfera musicale quanto a quella contenutistica del testo.

Dal Basso Medioevo in avanti il tema della dilatazione del tempo della danza assume un ruolo fondamentale in rapporto alle epidemie coreutiche e ai fenomeni di possessione. Una delle prime manifestazioni dei ballerini detti “di San Vito” nell’area circostante il Reno e la Mosella risale all’estate del 1374. Nel 1383 un episodio simile si verifica in una chiesa di Faenza, per arrivare alle coreomanie che seguirono il noto evento strasburghese del 1518⁵⁷. A cavallo dell’età moderna e oltre compaiono riferimenti di viaggiatori e missionari al prodigioso protrarsi dei rituali coreutici di popoli stanziati in Africa, in Asia e nelle Americhe. Su questa scia Montaigne sottolinea che i Tupi del Brasile passano tutta la giornata a danzare («Toute la journée se passe à danser»)⁵⁸. L’articolato concetto culturale di danza degli osservatori – che comprende l’abitudine a stabilire limiti alla durata dell’azione coreutica – funge da filtro durante il processo di conoscenza e rappresentazione delle tradizioni indigene. Queste immagini stereotipate di inarrestabile propensione al movimento si inseriscono in una rappresentazione dell’alterità fondata su elementi ricorrenti, quali la scarsa predisposizione al lavoro, l’uso di alcol e sostanze stupefacenti, la natura passionale associata a una mente poco acuta, l’energia straordinaria,

56. Segue il testo trascritto da Franco Alberto Gallo (*Trascrizione di Machaut, Remede de Fortune — Ecu bleu Remede*, cit., p. 97): «Dame, a vous sans retollir / Dong cuer, pensée, desir, / Corps, et amour, / Comme a toute la millour / Qu’on puist choisir, / Ne qui vivre ne morir / Puist a ce jour. / Si ne me doit a folour / Tourner, se je vous äour, / Car sans mentir, / Bonté passés en valour, / Tonte flour en douce odour / Que on puet sentir. / Vostre biauté fait tarir / Toute autre et anientir, / Et vo douçour / Passe tout; rose en coulour / Vous doi tenir, / Et vo regars puet garir / Toute dolour. / Dame, a vous sans retollir / Dong cuer, pensée, desir, / Corps, et amour, / Comme a toute la millour / Qu’on puist choisir, / Ne qui vivre ne morir / Puist a ce jour. / Pour ce, dame, je m’atour / De tres toute ma vigour / A vous servir, / Et met, sans nul villain tour, / Mon cuer, ma vie et m’onnour / En vo plaisir. / Et se Pité consentir / Vuet que me daigniez oïr / En ma clamour, / Je ne quier de mon labour / Autre merir, / Qu’il ne me porroit venir / Joie gringnour. / Dame, a vous sans retollir / Dong cuer, pensée, desir, / Corps, et amour, / Comme a toute la millour / Qu’on puist choisir, / Ne qui vivre ne morir / Puist a ce jour. / Dame, ou sont tuit mi retour, / Souvent m’estuet en destour / Pleindre et gemir, / Et, present vous, descoulour, / Quant vous ne savez l’ardour / Qu’ay a souffrir / Pour vous qu’aim tant et desir, / Que plus ne le puis couvrir. / Et se tenrou / N’en avez, en grant tristour / M’estuet fenir. / Nonpourquant jusqu’au morir / Vostres demour. / Dame, a vous sans retollir / Dong cuer, pensée, desir, / Corps, et amour, / Comme a toute la millour / Qu’on puist choisir, / Ne qui vivre ne morir / Puist a ce jour».

57. Giovanni di Mastro Pedrino, *Cronica del suo tempo*, a cura di Gino Borghezio – Marco Vattasso, Biblioteca Apostolica Vaticana, Roma 1929, vol. II, p. 447. Ringrazio Eraldo Baldini per la segnalazione dell’episodio ferrarese, commentato anche in Piero Camporesi, *Il pane selvaggio*, Il Mulino, Bologna 1983, p. 159. Si vedano Kéline Gotman, *Choreomania: Dance and Disorder*, Oxford University Press, New York 2018; Mario Resta, *Note sui “balli” di San Vito: danze, riti e luoghi del culto*, in Laura Carnavale (a cura di), *Spazi e luoghi sacri. Espressione e esperienze di vissuto religioso*, Bari, Edipuglia 2017, pp. 213-226: p. 217; Robert Bartholomew, *Dancing with Myths: The Misogynist Construction of Dancing Mania*, in «Feminism & Psychology», vol. VIII, n. 2, 1998, pp. 173-183. Si ricordano inoltre i pionieristici saggi di Ernesto De Martino, *Sud e magia*, Feltrinelli, Milano 1982, pp. 175-190; Ernesto De Martino, *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, Il Saggiatore, Milano 1961. Sugli stati di possessione si veda Luigi Canetti, *La danza dei posseduti*, cit.

58. Michel de Montaigne, *Des Cannibales*, capitolo XXX, in Id., *Essais de Montaigne, Texte original, accompagné de la traduction en langage de nos jours*, sous la direction de Marie Louise Michaud, Paris 1907, Firmin-Didot, vol. I, p. 363; si veda Alessandro Arcangeli, *L'altro che danza*, cit., p. 39 e ss. Qui è segnalata anche, nella relazione di un frate sulla conversione della regina dei regni angolani di Ndogo e Matamba, che «ethiopi giaghi [...] consumano inutilmente il tempo» a «sonare, cantare e danzar del continuo» (*ivi*, p. 42).

il prorompente appetito sessuale e la sfrenata gestualità⁵⁹.

Terza sezione

7. Visualizzare i tempi coreutici e musicali

Come evidenziato da Michael Baxandall nel Basso Medioevo molte erano le analogie tra i processi creativi della danza e quelli delle arti figurative⁶⁰ a partire dagli stessi concetti di *schemal/figural forma* e di misura che acquisiscono visibilità attraverso il gioco ritmico di forme e colori che scandisce la pagina miniata. Gli aspetti sonori e dinamici del ballo trovano così una modalità di espressione bidimensionale che coinvolge non solo la raffigurazione dei personaggi e della performance, ma anche la sintassi dell'immagine («syntaxique»), i suoi rapporti con la sequenza di miniature all'interno della quale è inserita, il programma figurativo del folio e dell'intero manoscritto e infine le raffigurazioni esterne all'opera in esame («iconographie relationnelle»)⁶¹.

Nello spazio dell'immagine il «tempo è plurale», sono messi in scena «passato, presente e futuro simultaneamente o successivamente»:

Le immagini mostrano tutto contemporaneamente, in forme diverse e a ritmi diversi [...]. Infatti, i creatori di immagini — pittori, scultori, miniatori [...] — hanno sviluppato numerosi processi tecnici e figurativi che permettono di visualizzare il tempo, di renderlo percepibile agli occhi, alla mente e alla memoria dello spettatore⁶².

Nel processo di traduzione in immagini del legame tra la musica e la danza, la rappresentazione dei suonatori costituisce un elemento importante⁶³. Lo si rileva, ad esempio, nella miniatura che correda il *De pratica seu arte tripudii vulgare opusculum* di Guglielmo Ebreo da Pesaro tramandato dal manoscritto Fonds Italien 973 della Bibliothèque nationale de France, realizzato a Milano nel 1463 (fig.1).

59. Cfr. *ibidem*.

60. Michael Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, cit., pp. 78-81.

61. Sull'analisi strutturale delle relazioni proprie dell' "image-objet" interne ed esterne all'opera si veda Jérôme Baschet, *L'iconographie médiévale*, Gallimard, Paris 2008, in particolare pp. 156 e 165. Sull'uso del termine «syntaxique» per indicare le «propriétés plastiques et chromatiques» significative per i rapporti che si instaurano all'interno dell'immagine si veda Jean-Claude Bonne, *L'art roman de face et de profil. Le tympan de Conques*, Le Sycomore, Paris 1984, pp. 18-22.

62. Chi scrive traduce da: «les images donnent tout à voir en même temps, sous diverses formes et à différents rythmes [...]. De fait, les concepteurs d'images – peintres, sculpteurs, enlumineurs [...] – ont élaboré de nombreux procédés techniques et figuratifs permettant de visualiser le temps, de le rendre perceptible par le regard, l'esprit et la mémoire du spectateur [...]» (Martine Clouzot, *Temporalité et narration: l'expression du temps dans l'image et les séquences d'images*, cit., p. 253).

63. Corrispondenze interessanti tra i motivi musicali e l'articolazione delle scene di danza si osservano infatti anche nei cicli pittorici, come ben mostra l'analisi delle esecuzioni coreutiche affrescate nello studiolo di Federico da Montefeltro. Si veda Nicoletta Guidobaldi, *La musica di Federico. Immagini e suoni alla corte di Urbino*, Olschki, Firenze 1995.



Figura 1. Trio di danzatori con musicista, in Guglielmo Ebreo da Pesaro, *De pratica seu arte tripudii vulgare opusculum*, Paris, Bibliothèque nationale de France, MS. Fonds italien 973, fol. 21v.

Spartiacque visivo tra la parte teorica e quella pratica del manuale la scena, di artista ignoto, costituisce nella sua diretta intelligibilità un'icona della danza aristocratica nonché una vera e propria sintesi degli insegnamenti impartiti dal maestro⁶⁴. Un arpista affianca un gruppo di tersicorei composto da un uomo al centro, forse lo stesso Guglielmo, congiunto a due donne tramite le dita delle mani. La presenza del musico evoca i precetti di armonia e ritmo esposti nelle pagine precedenti e completa l'identità iconografica della danza, rendendo chiaro che i personaggi stanno ballando o sono in procinto di farlo. Le labbra dischiuse delle figure potrebbero indicare, si è supposto, un'esecuzione canora⁶⁵, mentre la loro gestualità palesa le lezioni stilistiche di postura e movimento desumibili dal testo: le pose erette e perfettamente tenute, la testa allineata con la colonna vertebrale, il mento alto ma non tanto da sbilanciare il capo, lo sguardo concentrato. I piedi sono avanzati a punta tesa mentre le braccia esterne delle due fanciulle scendono ad arco lungo i fianchi configurando la metà di un'attuale prima posizione. La danzatrice a sinistra regge uno dei consueti drappi usati nella danza. La dimensione ritmica è affidata ai giochi di alternanza cromatica: il celeste chiaro dell'abito di una delle dame si rispecchia, in tonalità più accesa, nel blu del cielo, mentre la veste del tersicoreo è richiamata dal verde del prato e si lega ai colori sfoggiati dai personaggi che chiudono gli estremi dell'immag-

64. Paris, Bibliothèque nationale de France, Fonds italien 973, fol. 21v.

65. Si veda quanto notato da Barbara Sparti in Guglielmo Ebreo da Pesaro, *De pratica seu arte tripudii*, cit., p. 7 e nota 14, p. 7.

gine: il musico e la fanciulla a destra. Le vesti mostrano l'ascendenza aristocratica di chi le indossa, concorrendo alla costruzione di una nuova identità coreutica, simbolo di prestigio dell'*élite* di corte e marchio distintivo dell'educazione acquisita. Nei codici miniati che tramandano cronache, opere letterarie, traduzioni di testi classici, libri d'ore e testi sacri i suonatori, non soltanto compaiono come nucleo di accompagnamento separato dai ballerini, ma prendono spesso e volentieri parte attiva alla performance: percussioni, strumenti a corde e set compositi non ostacolano la perizia acrobatica degli strumentisti più atletici, come lo zampognaro che si unisce alla catena nella miniatura del manoscritto M. 1001 della Morgan Library di New York, realizzato in Poitou verso il 1475 (fig. 2)⁶⁶.



Figura 2. *Danza di pastori*, in *Libro d'ore*, New York, Morgan Library, MS. M. 1001, fol. 44r.

Imperituro simbolo del connubio tra musica e danza è Erato che muove i suoi passi percuotendo un tamburo a cornice o pizzicando la lira, secondo un modello iconografico diffuso, riprodotto, ad esempio, nel *De gentiliū deorum imaginibus* del manoscritto Urbinatense Latino 716, conservato alla Biblioteca Apostolica Vaticana (XV secolo)⁶⁷. *Sonare et ballare* sono dunque due attività accomunate anche a livello visivo; il giovamento apportato da entrambe all'organismo è esemplificato dalle imma-

66. New York, Morgan Library, MS M. 1001, fol. 44r.

67. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Urbinatense Latino 716, fol. 41v.

gini che accompagnano i testimoni miniati del *Tacuinum sanitatis*. Nel testo è fornita una spiegazione medica del ruolo delle suddette arti nel combattere la melancolia e nell'implementare il mantenimento della salute sintonizzando l'equilibrio del corpo su quello cosmico. Nel codice quattrocentesco Latin 9333 che tramanda l'opera, risalente al XV secolo e conservato alla Bibliothèque nationale de France, una miniatura esemplifica la terapia mostrando un uomo e una donna che si tengono per mano avanzando a passo di danza (fig. 3): a distinguere l'aspetto ritmato della camminata non sono tanto le modalità di rappresentazione del movimento quanto la presenza di tre suonatori di tromba che accompagnano l'esecuzione⁶⁸. La miniatura illustra un concetto terapeutico e filosofico: si riflette nell'uomo, microcosmico *omphalos* del mondo, un universo celeste, ordinato in termini ritmici, coreutici e musicali.

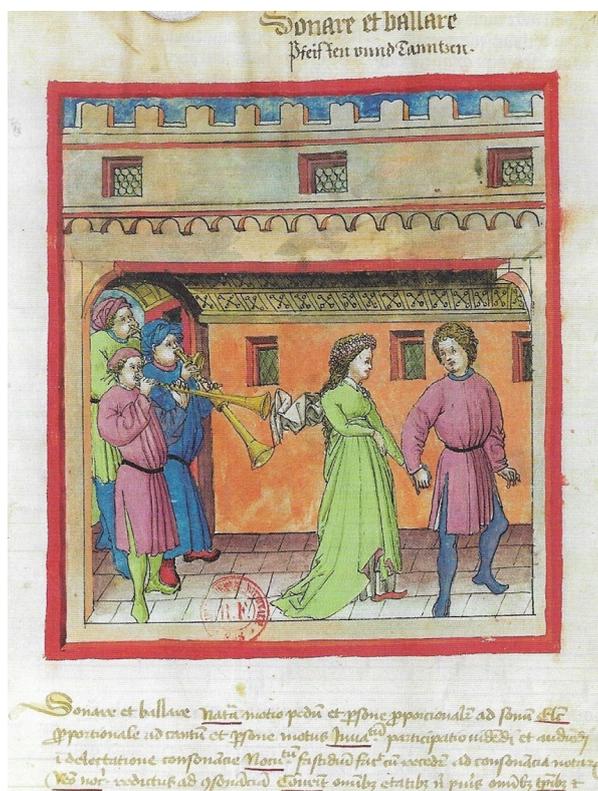


Figura 3. *Sonare et ballare*, in *Tacuinum sanitatis*, Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Latin 9333, fol. 102r.

8. *Tempo eterno e sospeso: traduzione in immagini*

La traduzione in immagini delle danze *post-mortem*, dilatate o sospese richiede l'impiego di

68. Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Latin 9333, fol. 102.

strategie figurative volte a rendere immediatamente intellegibili i dettagli relativi alle temporalità coreutiche descritte nel testo, attraverso tecniche o elementi distintivi, quali:

1. danze macabre: lo scheletro, un elemento fisico che rende evidente la collocazione temporale *post-mortem* della danza;
2. danze paradisiache e diaboliche: il cerchio, una figura simbolica che rimanda alla ricorsività;
3. danze sospese: il cerchio; il montaggio delle immagini (l'accostamento di scene diverse al fine di creare una sequenza temporale/narrativa); il metodo simultaneo (la compresenza nella stessa immagine di sequenze o dimensioni temporali diverse).

Circolare è la rappresentazione della carola sospesa in numerosi manoscritti del vasto repertorio di codici miniati del *Lancelot* in prosa, così come quella dei danzatori maledetti rappresentata nel manoscritto 722, conservato al Musée Condé a Chantilly e risalente al XV⁶⁹. Lo stesso vale per una la miniatura del *Remède de Fortune* che si trova nel testimone Français 1586 della Bibliothèque nationale de France. In questo caso la geometria coreografica riflette la ricorsività musicale del brano: dieci ballerini carolano in una catena chiusa alternata, uniti tramite le dita delle mani (fig. 4)⁷⁰. Ad accogliere il ballo, in accordo con il testo, è uno scenario esterno irrigato da una fontana e circondato da quattro alberi, mentre in lontananza la raffigurazione del castello anticipa visivamente il momento in cui i partecipanti si sposteranno all'interno tramite una processione danzante. L'uso della stessa tonalità di grigio per raffigurare i personaggi della scena e il castello associa cromaticamente i tersicorei all'edificio suggerendo che questa sarà la destinazione ultima dell'intrattenimento. Alla distinzione in due spazi e in due tempi (il prima dello spazio aperto e il dopo dell'ambiente chiuso) il testo fa corrispondere una prima fase sostenuta dall'accompagnamento canoro e una seconda caratterizzata da quello strumentale.

La figura circolare è ugualmente caratteristica delle danze a-temporali, come quelle paradisiache; lo si può osservare nelle opere pittoriche, basti pensare alla spettacolare tempera su tavola del *Giudizio Universale* di Beato Angelico conservata al Museo Nazionale di San Marco (Firenze). Modelli simili compaiono anche nelle miniature. Nel codice dantesco Urbinate Latino 365, confezionato per il duca di Urbino tra il 1480 e 1482, sullo sfondo di Dante e Beatrice, posizionati davanti al pianeta Mercurio, le anime beate carolano (fig. 5); scene analoghe ricorrono più volte nello stesso e in altri codici, nonché nelle illustrazioni della *Comedia* di Botticelli⁷¹. La traiettoria circolare appartiene,

69. Sulla rappresentazione della carola negli apparati miniaturistici del *Lancelot* in prosa si veda Angelica Aurora Montanari, *Tempo sospeso e trasgressione coreutica nelle fonti bassomedievali*, cit.

70. Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Français 1586, fol. 51 (sulla ricorsività del brano musicale corrispondente si veda quanto spiegato nel paragrafo 6).

71. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Urbinate Latino 365, fol. 214v. Cfr. *ivi*, fol. 235v e 238v; Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Français 12476, fol. 144 (il codice tramanda il testo *Champion des Dames* e risale al 1425-50 circa).

tuttavia, anche ai dannati: lo stesso Urbinate Latino 365 riporta infatti l'immagine del cerchio formato dai tre fiorentini Guido Guerra, Tegghiaio Aldobrandi e Iacopo Rusticucci che nel sedicesimo canto dell'Inferno scontano la passata sodomia: «fенno una rota di sé tutti e trei» (Inf. XVI, 21); «così, rotando, ciascuno il visaggio / drizzava a me, sì che 'n contraro il collo / faceva ai piè continuo viaggio» (Inf. XVI, 25-27)⁷².

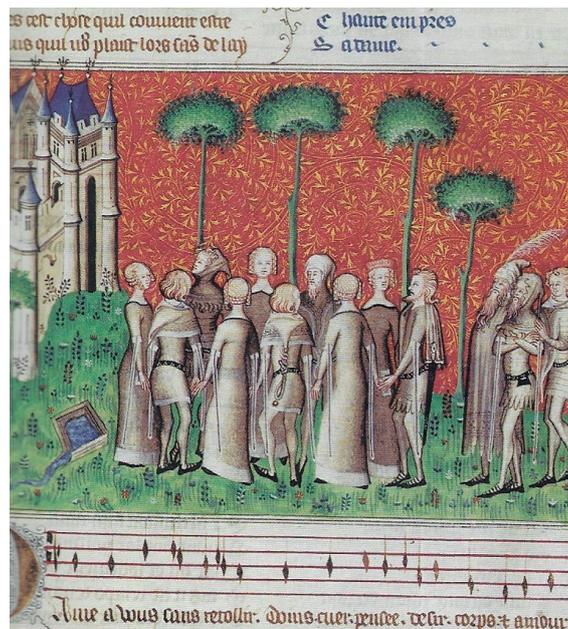


Figura 4. *Danza in cerchio*, in *Remède de Fortune*, Paris, Bibliothèque nationale de France, MS. Français 1586, fol. 51r.

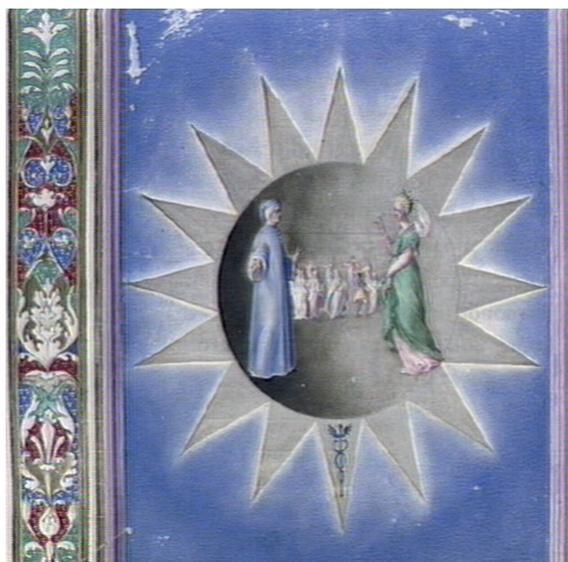


Figura 5. *Carola delle anime beate*, in Dante Alighieri, *Paradiso*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urbinate Latino 365 fol. 214v.

⁷². Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Urbinate Latino 365, fol. 41.

Nei manoscritti che tramandano il *De civitate Dei* figurano peculiari balli demoniaci che, grazie agli studi di Elisa Brilli, è possibile contestualizzare all'interno della complessa cornice simbolica che caratterizza le rielaborazioni testuali e figurative bassomedievali dell'opera⁷³. Un articolato esempio di questa tipologia coreutica si osserva in Français 18, terminato nel 1473 e oggi conservato alla Bibliothèque nationale de France, che contiene la traduzione francese del testo di Agostino redatta e commentata da Raoul de Presles – consigliere di Carlo V – tra il 1371 e il 1375⁷⁴. L'apparato miniaturistico del manufatto fa parte di quello che è stato identificato come il sesto e ultimo ciclo iconografico connesso allo scritto, concepito dall'umanista Robert Gauguin per il committente Charles de Gaucourt e realizzato da un artista dell'*entourage* di Jacques d'Armagnac chiamato Franciscus⁷⁵. Il frontespizio del primo libro è composto da una complessa immagine bipartita che rappresenta la *civitas Dei* e la *civitas terrena*. Il tema è ibridato con quello del settenario di vizi e virtù estraneo alla formulazione agostiniana – poiché codificato per la prima volta da Gregorio Magno⁷⁶ – tuttavia efficace per evidenziare il carattere rappresentativo delle due città come incarnazioni degli opposti impulsi destinati a scontrarsi nell'animo di ogni individuo⁷⁷. Simile contaminazione è probabilmente ripresa dal modello offerto dal codice 9014 della Bibliothèque Royale di Bruxelles, commissionato nel 1462 da Jean de Croy⁷⁸.

L'area terrena è quindi divisa in sette settori che ospitano scene cruente e immorali affiancate da raffigurazioni di carattere opposto (fig. 6); all'esterno un corteo diabolico segue il perimetro circolare della cinta muraria. Se nella città degli uomini bene e male convivono, nella sua antagonista divina i valori positivi sono assoluti: in rapporto a questo misurato equilibrio la danza si rivela quindi tutt'altro che ornamentale, poiché aggiunge una connotazione demoniaca allo spazio terreno sbilanciando in negativo la neutralità raggiunta attraverso la compresenza di vizi e virtù. La catena è composta da cinque diavoli intenti a danzare tenendosi con bastoni, preceduti da un diavolo-musicista

73. Elisa Brilli, *Le attualità umanistiche della Città di Dio. Un contributo iconografico allo studio della ricezione del "De civitate Dei" attraverso i codici miniati italiani del XV secolo*, in «Segno e testo», n. 9, 2011, pp. 1-35; Elisa Brilli, *La "Cité de Dieu" francese e i suoi cicli miniati*, in Alessandro Cosma – Gianni Pittiglio (a cura di), *Iconografia agostiniana*, vol. II, Città nuova, Roma 2015, t. I, pp. 53-88; Elisa Brilli, *Comment les images se pensent les unes les autres*, in Jérôme Baschet, Pierre-Olivier Dittmar (sous la direction de), *Les images dans l'Occident médiéval*, cit., pp. 305-318; Elisa Brilli, *Firenze e il profeta*, Carocci, Roma 2012.

74. La traduzione si inserisce in una serie di volgarizzamenti commissionati dal sovrano per promuovere la lingua nazionale e per innescare una strategia di «appropriazione simbolica del canone culturale coevo» (Elisa Brilli, *La "Cité de Dieu" francese e i suoi cicli miniati*, cit., p. 54). Si rimanda allo stesso saggio per un'analisi politica dell'interpretazione presiana dell'opera di Agostino e per informazioni sulla rappresentazione della *civitas Dei / civitas terrena* (*ivi*, pp. 53-88). Si veda inoltre Elisa Brilli, *Comment les images se pensent les unes les autres*, cit.

75. Cfr. Elisa Brilli, *La "Cité de Dieu" francese e i suoi cicli miniati*, cit., p. 71.

76. Si veda Carla Casagrande – Silvana Vecchio, *Histoire de péchés capitaux au Moyen Âge*, Aubier, Paris 2002. Sulle ibridazioni del settenario di vizi e virtù nel corso del Medioevo si veda Elisa Brilli, *Comment les images se pensent les unes les autres*, cit., p. 314.

77. Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Français 18, fol. 3v.

78. Bruxelles, Bibliothèque Royale, MS 9014, fol. 1v. Sull'«eccentricità» del codice 9014 e i rapporti con il sesto ciclo si veda Elisa Brilli, *La "Cité de Dieu" francese e i suoi cicli miniati*, cit., p. 86.

che guida i compagni suonando un tamburo e un flauto. Lo strumento percussivo è legato al polso della mano sinistra del demone, in modo da rendere possibile l'uso del flauto, modalità attestata in diverse immagini coeve. La danza diabolica è *perversa imitatio* di quella celeste, ugualmente circolare ma diretta verso sinistra, a richiamo dei significati demoniaci attribuiti alla rotazione sinistrorsa: le *formae* ordinate della *christiana choreia* si contrappongono alla mimesi fallace e “deforme” (che ha stravolto la *forma*) delle sue emulazioni, attraverso un codice simbolico noto ai fruitori dell'opera. La geometria allegorica e i rapporti matematici tra gli elementi dell'immagine ne scandiscono il ritmo: la bipartizione tra gli spazi occupati dalle due città; la mandorla che accoglie la trinità e la vergine; la circolarità della carola e della pianta della *civitas terrena*, divisa in sette settori, ognuno dei quali articolato in due scene rappresentative del settenario di vizi e virtù.



Figura 6. *Catena di diavoli*, Frontespizio, in Agostino, *De civitate Dei*, Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Français 18, fol. 3v.

A livello temporale vanno inoltre considerati due punti. In primis il possibile legame tra la *forma* della città terrena e la rota, uno schema diffuso nella tradizione medievale, associato allo scorrere del tempo, alle simbologie astrologiche e alla ruota della fortuna. In secondo luogo, è significativo ricordare che, in una prospettiva agostiniana, la *civitas diaboli* è destinata a incarnarsi ripetutamente (quindi ciclicamente) nella storia, poiché non indica «gli empi nell'aldilà bensì in questo mondo,

sebbene tra un livello e l'altro, tra il mondano e l'ultramondano, sussista una corrispondenza isotopica e, in termini medievali, figurale che fa sì che i due si richiamino costantemente dalle due sponde della *fnis temporum*⁷⁹. Le due città sono distinte dal punto di vista etico-escatologico ma mescolate in questo mondo, secondo il principio della *permixtio*, figurativamente evocato nell'immagine dal doppio settenario dei vizi e delle virtù, grazie al quale disposizioni morali opposte – il bene (scene dedicate ai comportamenti virtuosi) e il male (scene dedicate alle condotte riprovevoli) – restano in equilibrio. La parità tra i due poli è sbilanciata dalla connotazione negativa apportata dalla danza diabolica e dall'opposizione tra l'area terrena e la sfera celeste. Va comunque ricordato che simili raffigurazioni costituiscono delle «etichette mnemotecniche»⁸⁰ che, in quanto tali, non sono strettamente legate alla dottrina dell'ipponense. Diverse temporalità sono quindi messe in scena attraverso le *figurae* e le porzioni dell'immagine: il ritmo della carola, il tempo eterno della *civitas Dei* e quello storico della *civitas terrena*, la cui ciclicità potrebbe essere richiamata dalla struttura della *rota*.

Le creature sataniche sembrano una sorta di cifra stilistica di Franciscus, trovandosi riprodotte fedelmente in altre miniature realizzate dal maestro: gli attributi mostruosi che connotano ogni diavolo sono definiti con una minuzia di dettagli fisionomici ed espressivi tale da rendere possibile l'identificazione degli stessi demoni in una successiva danza del codice e ancora nella rappresentazione delle due città del manoscritto 10 A 11 conservato al Museum MeermannoWestreenianum di Den Haag⁸¹. Presenta invece alcune caratteristiche divergenti il corteo del codice 1 della Bibliothèque municipale di Mâcon (fig. 7), di cui restano ignoti i committenti e i primi possessori. Sappiamo invece che il codice fu realizzato a Parigi verso il 1470 dal Maestro di Coëtivy, responsabile dei frontespizi, e da un artista proveniente dall'*entourage* del Maestro Franciscus.

Il frontespizio presenta sulla destra un'architettura divisa in cinque registri all'interno dei quali sono rappresentati i padri della Chiesa e alcuni membri degli ordini mendicanti. La superficie restante non è bipartita, sul modello delle precedenti immagini, ma divisa in tre sezioni: alle due città si aggiunge un luogo infernale disposto sotto al testo, nella parte inferiore della pagina. Un giocoliere seduto sulla sommità di un bastione della cinta muraria della *civitas terrena* suona uno strumento a percussione rivolgendosi verso l'esterno dove cinque diavoli – con corna, ali e escrescenze a forma di spine lungo il dorso e la pelle del corpo – si tengono attraverso una catena. La figura del giocoliere/musicista (moralmente ambigua nell'ottica medievale), collocata al limite del tessuto urbano con un piede appoggiato alle mura e l'altro adagiato all'esterno, crea una connessione stringente tra *intus* e

79. Elisa Brilli, *Firenze e il profeta*, cit., p. 123. Sulla distanza delle raffigurazioni della *civitas Dei* – *civitas terrena* e sui possibili richiami alla *rota* si veda Elisa Brilli, *Comment les images se pensent les unes les autres*, cit., p. 314.

80. *Ibidem*.

81. Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Français 18, fol. 23; altra immagine coreutica al fol. 120v. Den Haag, Museum Meermanno-Westreenianum, MS 10 A 11, fol. 6r.

foris (processione demoniaca) e assicura quell'atmosfera ritmico-sonora resa invece in Français 18 dalla presenza di un diavolo strumentista, rendendo le movenze demoniache identificabili in termini coreutici. Il gruppo di diavoli è diviso in due parti dalla porta, posizionata sullo stesso asse centrale dell'entrata che conduce alla *civitas Dei*: le creature a destra dell'apertura procedono verso destra, mentre quelle a sinistra verso sinistra, per poi scendere a fianco del testo fino allo spazio infernale. Si crea così un movimento vivace, articolato e dinamico non direzionato uniformemente in senso inverso. Il ritmo della miniatura segna quindi l'abbandono dello schema binario volto a contrapporre *civitas Dei* e *terrena* in favore di una struttura a tre livelli, all'interno della quale il polo terreno diventa un luogo intermedio tra i due estremi escatologici costituiti dal Paradiso e dall'Inferno. La città che ospita il settenario si trova dunque in posizione mediana tra il bene e il male, ma l'equilibrio è sbilanciato dal corteo di tersicorei che la connette direttamente al regno luciferino.



Figura 7. *Catena di diavoli*, Frontespizio, in Agostino, *De civitate Dei*, Mâcon, Bibliothèque municipale, MS 1, fol. 7r.

Se la danza associata alla *civitas terrena* è “diversamente ordinata”, quella dei defunti sfugge a ogni moderazione mimica. Nelle iconografie dei codici miniati gli scheletri e i cadaveri in decomposizione ballano composti, scomposti, in diligente processione o in disordine, volteggiano, battono le percussioni, pestano il terreno, suonano, eseguono piroette, si contorcono e si capovolgono, marciano, sbeffeggiano, compatiscono, trionfano. Si muovono liberamente nello spazio. Al moto addomesticato dei vivi si contrappone la destrezza funambolica dei trapassati: in questo rovesciamento simbolico del contrasto tra l’attitudine dinamica del vivente e la stasi della salma, l’espressività del corpo perde la sua “misura”, ovvero il portamento ordinato e verticale insegnato a corte. Il declino *post-mortem* delle gerarchie sociali è sancito a livello visivo dall’abbandono della disciplina dei gesti sulla quale si basa la distinzione di *élite*⁸². Si distinguono così in prospettiva escatologica due coppie di figure allegoriche associate a opposte modalità performative: il binomio angeli (danza celeste) – diavoli (*perversa imitatio* dei balli paradisiaci) e quello vivi (staticità) – morti (acrobaticità).

9. Intrecci temporali

L’analisi del tempo della danza nei manoscritti comprende infine le sovrapposizioni tra tempo narrativo, figurativo e vissuto. La testimonianza che tramanda il ricordo dell’esecuzione coreutica è infatti caratterizzata da peculiari strutture ritmiche. Tra queste la più comune è la gerarchizzazione del testo in libri, capitoli, rubriche, etc. Si può tuttavia includere nel genere anche l’ordine che cadenza il succedersi delle notazioni musicali e coreografiche o il “montaggio” (messa in sequenza) delle immagini. Nelle fonti letterarie, inoltre, sommari ed ellissi interni alle sequenze narrative creano salti temporali dal momento che sintetizzano in poche parole una serie di avvenimenti, possono contenere “flash-back”, oppure omettono fatti accaduti in un determinato arco cronologico. Le moralizzazioni e le sequenze descrittive interrompono la narrazione dei fatti e lasciano sospesa la vicenda: sono in tal caso inseriti passi che non fanno procedere l’azione, ma forniscono indicazioni sul contesto, sui protagonisti, sull’interpretazione allegorica del racconto, sulle riflessioni dei personaggi o dell’autore.

L’auralità e la declamazione ad alta voce dei testi comportano poi la sovrapposizione dei tempi interni alle testimonianze con i ritmi relativi al vissuto dei fruitori. Densi di simili intrecci sono i codici dei libri d’ore, la cui lettura coinvolge tanto la sfera sonora, nell’oralità della preghiera, quanto quella testuale e visiva. La rappresentazione della danza genera allora un ritmo nel ritmo del manoscritto, cadenzato a sua volta dalla liturgia delle ore. Ne sono uno splendido esempio le performance miniate nei manoscritti M. 677 (fig. 8) e il già citato M. 1001 (fig. 2) conservati alla Morgan Library

82. Del vasto repertorio di studi dedicati alla danza macabra si ricorda solo qualche titolo significativo: Elina Gertsman, *The dance of Death in the Middle Ages. Images, Text, Performance*, Brepols, Turnhout 2010; Daniela Rywikova, *Speculum Mortis: The Image of Death in Late Medieval Bohemian Painting*, Lexington Books, Washington DC 2020.

di New York o ancora Latin 1173, conservato a Parigi presso la Bibliothèque nationale de France (fig. 9)⁸³, dove la misura musicale e coreutica è visivamente volta in un intreccio di geometrie e colori, i cui motivi sono ripresi nei decori dei codici.



Figura 8. *Catene di danzatori*, in *Libro d'ore*, New York, Morgan Library, MS M. 677, fol. 137r.

Il *Libro d'ore* di Anna di Francia, miniato dalla scuola di Jean Colombe a Bourges verso il 1475 (M. 677) include due danze in cerchio in una stessa immagine, corrispondente al *Beati omnes qui timent dominum* (Sal 128, Vulgata 127). Nella scena in primo piano i ballerini si tengono per mano mentre sulla sinistra il musicista, accanto al cerchio, suona il flauto e il tamburello. Uomini e donne sono alternati in due catene (tranne qualche rara successione m/m, f/f); l'inclinazione delle gambe e dei piedi lascia intuire un movimento convergente verso il centro. Il libro d'ore tramandato dal codice M. 1001⁸⁴ contiene una danza pastorale: una catena alternata tra maschi e femmine ai margini del

83. New York, Morgan Library, MS M. 677, fol. 137r; Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Latin 1173, fol. 20v.

84. Animali danzanti compaiono spesso nei margini, come nel caso della danza dell'ariete e del cavallo che figura in due diversi fogli di un manoscritto che tramanda il *Roman d'Alexandre*: Oxford, Bodleian Library, MS BOD-264, fol. 73r e fol. 91v. I ruoli uomo-animale sono poi invertiti in un successivo margine (*ivi*, fol. 260r). L'associazione di animali con attività tipicamente umane torna nella stessa opera a margine del primo folio della seconda parte, dove si scorgono alcune scimmie intente in attività scolastiche (*ivi*, pars II, fol. 1). Altro esempio di danza animalesca si trova nel *carner* di disegni di Villard de Honnecourt, che risale circa al 1230, dove un percussionista fa danzare dei cani (Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Français 19093, fol. 26r). Un ibrido danzante figura a margine di un manoscritto della metafisica di Aristotele,

bosco, collocata sotto alla raffigurazione della natività e corrispondente ai versi del *Deus in auditorium meum intende* (fig. 2). La ritmicità di bianco, azzurro, marrone e rosso scuro nelle vesti, ripresi anche nella natività e nei quadretti soprastanti, contribuisce alla percezione del movimento. Al contesto bucolico che accoglie la danza corrisponde uno stile vivace: pur conservando la verticalità posturale, i passi delle gambe degli uomini sono accentuati e l'asimmetria delle posizioni dei danzatori mostra un certo margine di libertà gestuale. Il suonatore esegue un passo speculare a quello del ballerino centrale, contribuendo a creare l'impressione di un ordine simmetrico della performance, ma la torsione del busto dei partecipanti e il loro sguardo lega le figure più all'interazione reciproca che alla rigida intenzione coreografica. Alla *saltatio* partecipa un cane, secondo una consuetudine figurativa che si ritrova anche in una scena coreutica che corredata Latin 1173.

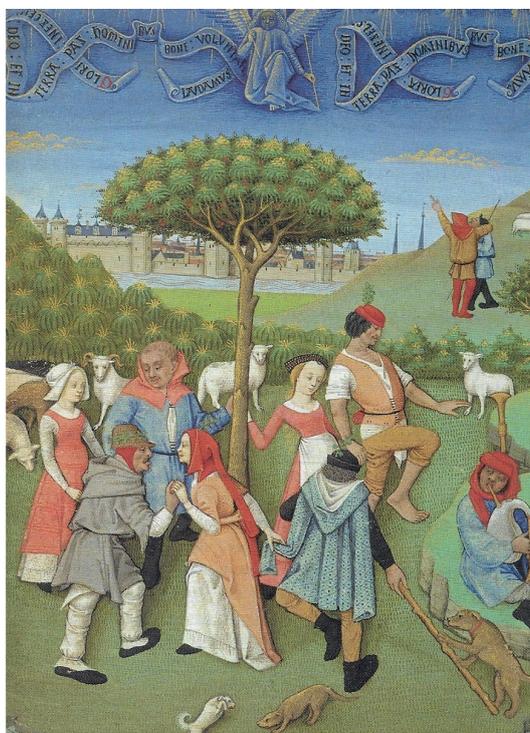


Figura 9. *Danza di pastori attorno a un albero*, in *Libro d'ore*, Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Latin 1173, fol. 20v.

Il codice contiene un libro d'ore di Carlo d'Angouleme, risalente alla seconda metà del XV secolo e oggi conservato alla Bibliothèque nationale de France. La miniatura che include il quadrupede costituisce un interessante esempio di intreccio tra diversi piani temporali e ritmi coreutici. La

risalente al primo quarto del XIV secolo: Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Latin 6299, fol. 2r. Si veda inoltre il cavallo danzante, accompagnato da un percussionista umano, raffigurato a margine del manoscritto, risalente primo quarto del XIV secolo, London, British Library, MS Royal 20 D IV, fol. 237v., pars I. Cfr. *ivi*, fol. 102v, pars II.

danza coinvolge sette personaggi accompagnati da un suonatore di cornamusa e si sviluppa attorno a un albero, che suddivide il gruppo in due nuclei: quattro ballerini a sinistra della pianta; tre a destra e, dalla stessa parte, il musicista. Le figure a sinistra eseguono passi vivaci; due tersicorei sembrano formare una coppia mentre il terzo, relativamente isolato, coinvolge il cane con un bastone. A destra si distinguono due coppie, dalle movenze più contenute. Montoni, agnelli, altri animali e pastori completano la scena, ritmata da tensioni geometriche opposte e proporzioni matematiche: la linearità/verticalità dell'asse formato dall'albero si interseca con la forma circolare della danza, la struttura quaternaria delle due coppie a destra si contrappone a quella ternaria dei danzatori posizionati sinistra che, tuttavia, ricompongono un insieme di quattro elementi, se si include nella formazione il musicista. Animali e vegetali sono connessi ai cicli della natura, ma anche alle simbologie vetero e neotestamentarie. L'albero evoca l'Albero della conoscenza, della vita (Gen 2, 9-3, 22), della Croce (1P 2, 24) e dell'Apocalisse (2, 7), nonché il «legno per mezzo del quale si compie la giustizia» (Sap 14, 7). Tra i bovini risaltano, per la disposizione e la testa voltata frontalmente, un montone e due agnelli, di cui uno – situato proprio sull'asse dell'albero – richiama l'*Agnus Dei*. In cima all'immagine un Angelo è attorniato dalla trascrizione dell'annuncio della nascita di Cristo ai pastori (Lu 2,14), confluito nel *Gloria*. Diversi tempi/ritmi convivono e sono posti in relazione nell'immagine: il tempo celeste e il tempo terreno; il canto degli angeli e la musica/danza umana; il tempo circolare della natura e quello lineare dell'Annunciazione e dell'Incarnazione. In questo complicato intreccio di temporalità, i ritmi musicali e coreutici sono resi “visibili” e “udibili” attraverso gli «*schemata des gestes*»⁸⁵.

10. Conclusioni

I legami tra il tempo, il gesto e lo spazio fondano le rappresentazioni coreutiche medievali: le testimonianze testuali e iconografiche considerate mostrano come il tempo raramente venga ricondotto a uno schema lineare, ma si strutturi piuttosto in forme circolari e in sovrapposizioni articolate tra tempo musicale, tempo danzato, tempo liturgico e tempo vissuto. Attraverso il tempo/ritmo abbiamo osservato il funzionamento di un ecosistema coreutico di cui conserviamo soltanto microscopici indizi. La “disciplina del tempo” si sviluppa a livello esecutivo (la profonda conoscenza musicale richiesta ai tersicorei), rappresentativo (il ruolo del tempo coreutico nelle narrazioni e nelle immagini) e normativo (i confini temporali che rendono lecito ballare). Il tempo costituisce un elemento fondamentale delle *formael figurae* della danza, ovvero quegli *schemata* connessi al movimento ritmico, che costituiscono le fondamenta della teoria cristiana della rappresentazione e

85. Riprendo qui un'osservazione tratta da Martine Clouzot, *Temporalité et narration: l'expression du temps dans l'image et les séquences d'images*, cit., p. 259. Nello stesso capitolo la studiosa offre una descrizione dettagliata della miniatura. Per un'analisi dell'immagine si veda inoltre Jean-Claude Schmitt, *Les rythmes au Moyen-Âge*, cit., pp. 187-192.

dell'antropologia medievale della gestualità coreutica. A cavallo tra XV e XVI secolo, dunque, all'interno del vasto processo di riorganizzazione e acculturazione del linguaggio mimico scaturito dal dibattito sulla liceità del ballo e dai primi tentativi sistematici di codificazione della danza, il tempo/ritmo è direttamente legato alla semantizzazione del movimento, in quanto elemento fondamentale dello schema/*typos/figura* della danza⁸⁶.

Le rappresentazioni dei tempi coreutici sono così da un lato veicoli dell'immaginario allegorico, dall'altro testimonianze radicate in pratiche di diversa natura, rese affini dalla condivisione di un linguaggio parlato dal corpo attraverso la ritmicità: «il ritmo è originariamente un ritmo dei piedi»⁸⁷, scriveva Elias Canetti fornendo un'immagine immediata del legame tra dimensione corporea e musicale. Inquadrare su queste basi le testimonianze coreutiche permette di restituire alla danza un'immagine pluridimensionale capace di ridurre il divario storiografico tra l'analisi musicale, quella coreografica e l'approfondimento storico-rappresentativo dell'arte del ballo.

86. Sui concetti di *schemata/formal/figural/typos* si rimanda ai contributi citati in nota 8.

87. Elias Canetti, *Massa e potere*, traduzione italiana di Furio Jesi, Adelphi ebook, Milano 2017, p. 25 (I ed. *Masse und Macht*, Claassen Verlag, Hamburg 1960).